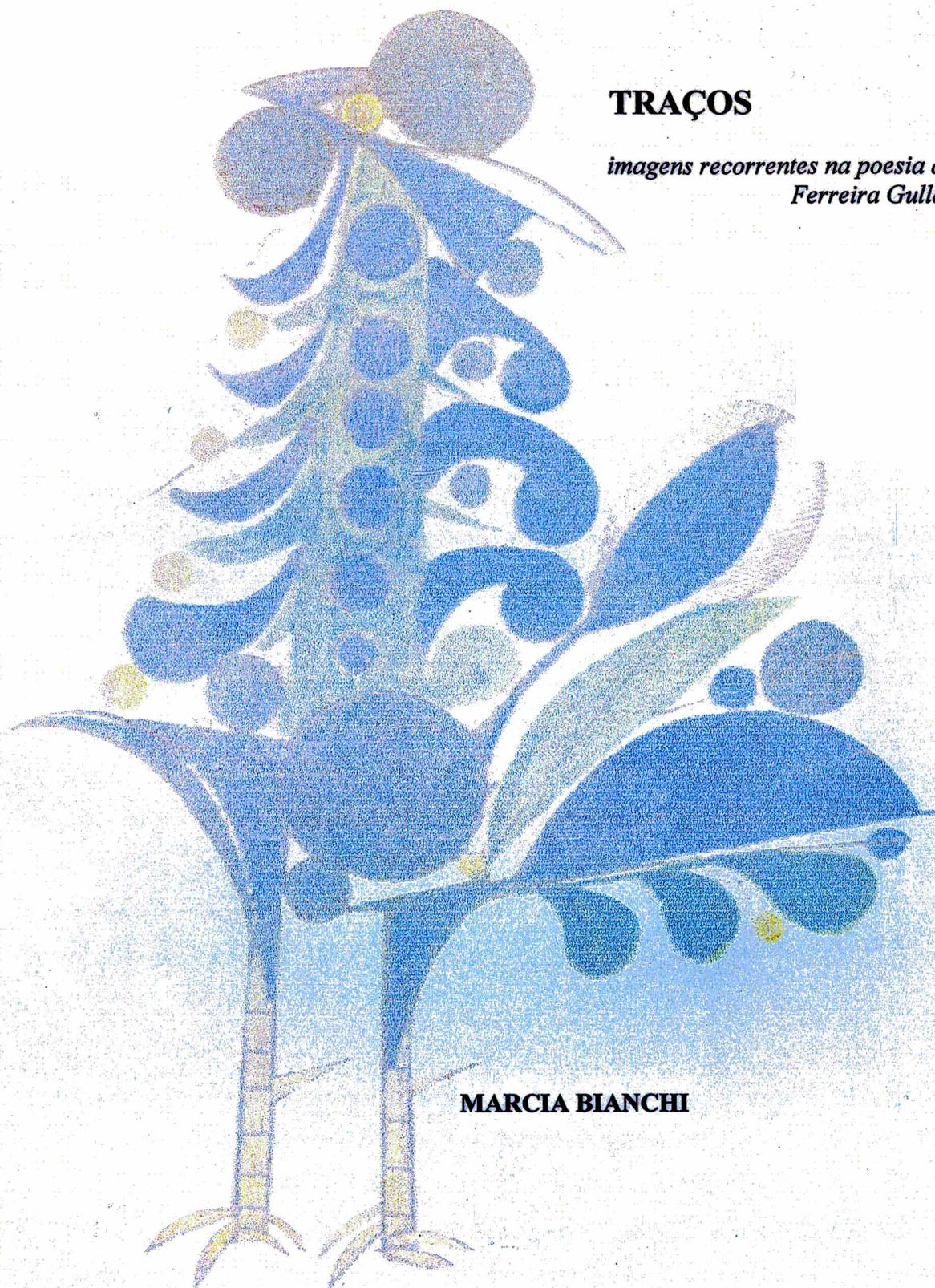


TRAÇOS

*imagens recorrentes na poesia de
Ferreira Gullar*



MARCIA BIANCHI

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

TRAÇOS

imagens recorrentes na poesia de Ferreira Gullar

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras (Teoria da Literatura e Literatura Brasileira), área de concentração em Teoria Literária, da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo S. Capela

Marcia Bianchi

Florianópolis/2002

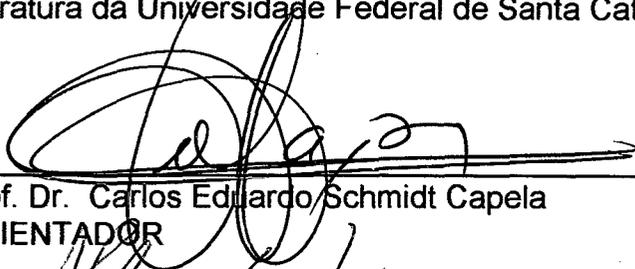
Traços - Imagens recorrentes na poesia de Ferreira Gullar

Marcia Bianchi

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

MESTRE EM LITERATURA

Área de concentração em Teoria Literária e aprovada na sua forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

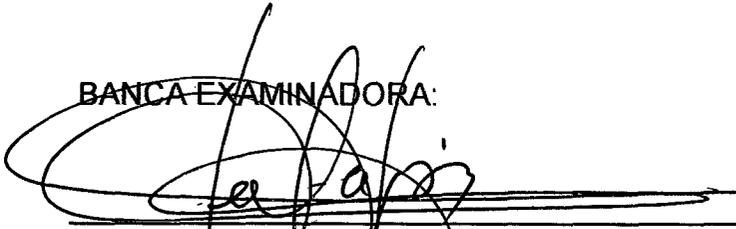


Prof. Dr. Carlos Eduardo Schmidt Capela
ORIENTADOR



Prof. Dr. Alckmar Luiz dos Santos
COORDENADOR DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dr. Carlos Eduardo Schmidt Capela (UFSC)
PRESIDENTE



Prof. Dr. Luís Gonçales Bueno de Camargo (UFPR)



Profa. Dra. Ana Luíza Andrade (UFSC)

Profa. Dra. Maria Lúcia de Barros Camargo
(UFSC-suplente)

AGRADECIMENTOS

Fazem parte de minha trajetória, direta ou indiretamente, alguns amigos muito especiais:

A luz que ilumina a vida, amigo de fé, meu Deus. Simone Pereira Schmidt, Ana Luiza Andrade, Tânia Regina Oliveira Ramos, Maria Lucia de Barros Camargo, Elba Maria Ribeiro, Odair Balen, Valdir Prigol, Juceli Lovatto, Gisela W. Blanger, Dolcília Bresolin, Maria de Lurdes Cato, Alcionete Pschisky e Noeli Pertile, por tantos caminhos e tantas jornadas, minha mãe Elisa, minha família, obrigado amigos da EEB Prof. Nelson Horostecki, obrigado CNPQ.

A Carlos Eduardo S. Capela

Um agradecimento muito especial

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS.....	6
INTRODUÇÃO – FALANDO APENAS.....	12
CHAMAR OS FÓSSEIS À FALA.....	18
COMPOSIÇÃO DE NATUREZA - MORTA.....	33
TOPO-GRAFIA.....	56
FALANDO AINDA - CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	77
ANEXOS.....	81
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	94
BIBLIOGRAFIA.....	97

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Plástica de Naturezas-Mortas 1	53
Figura 2: Plástica de Naturezas-Mortas 2	54
Figura 3: Plástica de Naturezas-Mortas 3	55
Figura 4: Aquarelas de galo 1	74
Figura 5: Aquarelas de galo 2	75
Figura 6: Aquarelas de galo 3	76

RESUMO

Partindo da constatação de que a poesia de Ferreira Gullar é marcada pela presença de imagens recorrentes, este estudo aponta uma possibilidade de definição dessas imagens como traços, e, analisa algumas delas tais como ocorrem em poemas do autor. Busca-se, através da análise, caracterizar tais imagens, verificar sentidos possíveis, bem como, discutir o sentido desta prática reiterativa para a poética de Ferreira Gullar.

ABSTRACT

Noticing that the poetry of Ferreira Gullar is observed by the presence of repeated images, this study sets a possibility of definitions as if these images were traces, and, through the analysis, characterizing such images to verifying possible senses, as well as, discussing this reiterative practice to the poetic of Ferreira Gullar.

INTRODUÇÃO – FALANDO APENAS

“Estamos no reino da palavra, e tudo que aqui sopra é verbo” (Ferreira Gullar)

Tentar uma aproximação com o jogo da poesia de Ferreira Gullar inclui a passagem obrigatória pelos vários momentos de sua produção. Poeta de *A Luta Corporal*, de 1954, suas experiências estéticas se estendem pelo Concretismo, a partir de 1956, e avançam para o Neoconcretismo, 1959, passam pelo “Poema enterrado”¹ criado neste mesmo período, uma única palavra dentro de uma estrutura arquitetônica, pelo CPC – Centro Popular de Cultura – e pelos *Romances de Cordel*, a partir de 1960, chegando à luta estética do longo “Poema sujo”, 1976, atinge *Barulhos*, 1987, e se aproxima de nós pelas *Muitas Vozes*, de 1999.²

Uma trajetória de vida marcada pela poesia singular que se esgueira ao plural das coisas terrenas, uma poesia ligada ao chão. Uma teia de relações com as coisas da vida constrói a infinita relação do poeta com a poesia, materializada pela luta com a linguagem que se manifesta entre palavras, ecos, vozes e imagens e despertam no poeta relações e sentidos com as coisas da infância, com sua cidade, São Luís do Maranhão, e também com inúmeras imagens, cidades e ruas que ajudam a compor sua poética.

São muitas vozes que falam ao poeta, e ele vai ouvindo todas, desde manifestações sensoriais que saem de pequenos cheiros da natureza, cheiros e barulhos das ruas das cidades, criando um estado de alquimia que somente a poesia é capaz de manifestar nos sentidos. À medida que a leitura dos poemas avança, é possível verificar como seus versos inundam os sentidos, oferecendo ao leitor uma viagem para ouvir a multidão de vozes, alarido, e observar as imagens que se proliferam por toda sua poesia.

Essas vozes são representantes de setenta anos de vida, dos quais cinquenta são marcados pela produção poética. Tal constatação leva a pensar como a experiência estética marca o compasso de cada verso escrito. Não que a criação seja apenas um processo racional, mas no arranjo da composição é preciso analisar o efeito que a linguagem vai causar no poema, pensando, por exemplo, na questão da memória voluntária que está ligada diretamente à linguagem.

¹ “Construído na casa do pai do artista plástico Hélio Oiticica, no local onde seria colocada uma caixa d’água, o poema consistia numa sala subterrânea, dentro da qual havia cubos de madeira; o maior na cor vermelha, continha um verde, de dimensões menores, e dentro dele havia um último cubo de cor branca, que, ao ser erguido, permitia a leitura da palavra “Rejuvenesça”. A obra, no entanto, não pôde ser vista pelo público: uma inundação, provocada por fortes chuvas, alagou a sala e destruiu os cubos”. *Cadernos de Literatura Brasileira*, nº6. *Ferreira Gullar*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, set/1998; p. 12.

² Todos os poemas de Ferreira Gullar apresentados neste estudo, anteriores a *Muitas Vozes*, são extraídos do volume *Toda Poesia*; 6ed., revista e aumentada, Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

A comparação entre os poemas de *A Luta Corporal* e *Muitas Vozes* ilustra essa constatação. No primeiro ocorre uma espécie de exploração do processo de criação por um jovem poeta de, aproximadamente, 20 anos e uma vida inteira pela frente. Este jovem rompe com a experiência da poesia parnasiana de *Um pouco acima do chão*, 1949, e entra no contexto da poesia moderna com a experiência estética de *A Luta Corporal*. Por esse viés é possível observar como a última produção, *Muitas Vozes*, é construída pela experiência de uma vida política e estética, tecida sobre a pele da reflexão e da memória.

Mas era preciso viver outras experiências. Assim, Gullar se aproxima do grupo de poetas concretos de São Paulo, Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, período breve que é rompido a favor das manifestações estéticas do movimento Neoconcreto, do qual é fundador e tem a participação de Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanúdis, que acaba sendo mais intenso nas artes plásticas do que nas poéticas.

Já na década de 60, Gullar acredita que os movimentos populares de cultura podem levar a arte a outras dimensões, como por exemplo atingir as massas. Desta forma alia-se ao CPC³ (Centro Popular de Cultura), que ajuda a impulsionar o momento utopista da primeira metade século XX, e então se surpreende comunista e, em abril de 1964, adere ao Partido Comunista. Essa experiência tem um preço alto, o exílio, e, paradoxalmente, é esta via de perda e distanciamento que leva Gullar a compor o longo “Poema sujo”, no qual traduz toda sua luta, estética e política, entremeada pelo fio da memória: lembranças, coisas de infância, cidades, ruas, elementos que são resgatados e transformados em versos. Tudo isso se arrasta por todos os momentos do poema e traduz o amadurecimento estético da poesia de Gullar.

O último livro de poesia publicado por Gullar foi *Barulhos*, 1987, depois houve um período aproximado de onze anos de silêncio poético. À primeira vista, pode parecer estranho esse estado de silêncio do poeta, uma vez que sua produção foi intermitente até este período. Para entender melhor esse silêncio é bom ouvir a voz do próprio poeta: “é necessário um

³ “Assim parece ter ocorrido também no início dos anos sessenta: os programas de vanguarda foram criticados como formas alienadas da realidade brasileira, como aliados ao capitalismo internacional e como adversários da revolução; as sofisticadas pound-eliot-joycianas foram substituídas pela rusticidade do cordel, pelas arengas reivindicatórias e pelo verbalismo da má-consciência que se acusa. É a época do nacional-popular, projeto de uma literatura antiimperialista, voltada para dentro do país, destinada ao consumo e à educação do povo (poderíamos apontar seu análogo nas aspirações políticas, então muito ativas, de criação de um mercado interno, suficiente, não dependente, existindo em função das necessidades nacionais e populares). A luta é grande e utópica, talvez impossível. Mas Ferreira Gullar está dentro dela, acreditando, criticando e produzindo”. Lafetá, João Luiz. “Traduzir-se – Ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar”. In.: *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 60, 61.

estado no qual se cria uma espécie de liberdade interior, mudando desta forma o relacionamento com a realidade. É uma coisa que está diretamente ligada ao estado da alma, precisa ser desentranhada, a qual torna possível a comunicação entre as palavras, as imagens e as lembranças as quais se ligam fortemente às reflexões”.⁴

Acredita-se que o estado necessário para que o poema nasça possa justificar o silêncio que ocorre entre a produção de *Barulhos*, 1987, e *Muitas Vozes*, 1999. E como a poesia se constrói entre o barulho e o silêncio, ela nasce porque é uma poesia necessária. Talvez desse processo de criação seja possível observar como *Muitas Vozes*, título sugestivo, traz no corpo de seus poemas uma poesia mais reflexiva, que sugere o coroamento de uma poética da aprendizagem, processo que o poeta viveu desde 1949 e se estende até a atualidade.

Após esse diálogo, é possível estabelecer comunicação com o enunciado anterior de como os poemas apresentados em *Muitas Vozes* são poemas de aprendizagens estéticas e políticas e possuem, nos versos, um tom reflexivo se relacionado com a experiência de *A Luta Corporal*, cujos poemas possuem uma linguagem explosiva e inovadora, o que um poema como “Roçzeiral”, por exemplo, deixa patente.

O conhecimento dos pequenos mundos da poesia de Gullar torna mais prazeroso o trabalho de tentar escavar alguns traços de sua composição. A aprendizagem do poeta se torna a aprendizagem do leitor, que, passo a passo, procura entre as ruínas da linguagem re-construir traços, e, como o próprio Gullar diz, são as palavras, as imagens e as lembranças que se ligam ao processo de re-construir poemas. Sobre a importância da memória, vista não como instrumento, não como algo estanque, mas como tesouro e mapa, é sempre bom voltar às observações de Walter Benjamin:

A linguagem indicou de modo inequívoco que a memória não é um instrumento para a exploração do passado, e sim, seu palco. A memória é o meio daquilo que vivemos, assim como a terra é o meio dentro do qual jazem, soterradas, as cidades mortas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado tem de proceder como um homem que cava [...]. E, sem dúvida, para ter sucesso nas escavações, é preciso um plano. Igualmente indispensável, porém, é a enxada cautelosa e experimental na terra escura, e priva-se do melhor, quem só registra o inventário de seus achados, e não a obscura felicidade do local achado. A busca, mesmo em vão, é tão importante quanto o achado feliz.⁵

⁴ Cadernos de Literatura Brasileira, nº 6. *Ferreira Gullar*. “A trégua” – entrevista. São Paulo: Instituto Moreira Salles, Set/1998, p. 39.

⁵ BENJAMIN, Walter. “Imagens do Pensamento”, “Escavando e recordando”, In.: *Rua de mão única*, (Obras escolhidas II), São Paulo: Brasiliense, 2000; p.239. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. A citação é feita a partir de Willi Bolle, “Cidade e memória. O trabalho benjaminiano de memória: Tableaux berlinois”, in: *Fisiognomia da Metrópole Moderna: representação da história em Walter Benjamin*, 2.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p. 318.

Como na memória benjaminiana, muitas vezes o poeta revolve as lembranças para escavar das ruínas da memória, da linguagem e das imagens, elementos para uma nova composição. O trabalho do poeta se assemelha ao do arqueólogo que opera a partir de ruínas, recompondo quadros esquecidos. Esse trabalho de poeta/arqueólogo parece se aproximar, sob o viés de minha leitura, do processo de criação da obra poética *Muitas Vozes*. Então, o primeiro passo é apurar o ouvido e resentir esse livro de aprendizagem, observar como o mundo das coisas e das imagens vai se revelando numa espécie de processo caleidoscópico, aproximação que é feita do trabalho de composição poética para tentar explicar a desintegração e reintegração das imagens nos poemas, fazendo delas traços recorrentes na poesia de Gullar.

A constatação desse processo caleidoscópico é que possibilita a escavação, aproximação com o arqueólogo que escava para recompor quadros e imagens, que ocorre pela linguagem, pois ela possibilita o reconhecimento das imagens enquanto traços recorrentes. Em *Muitas Vozes*, verifica-se como algumas imagens recorrentes são reintegradas pelo poeta, como se fossem fósseis. Vem daí a necessidade de se escavar em *Toda Poesia* quais são os momentos em que essas imagens, traços, são integradas. É uma leitura na contramão, do presente para o passado, necessária para verificar como as imagens significativas, apontadas por este trabalho, deitam raízes na poesia de Gullar.

Assim, ler-se-á a produção poética de Ferreira Gullar, *Muitas Vozes*, a partir das imagens recorrentes do “azul”, da “pêra” e do “galo”. Elas possuem momentos marcantes no desenrolar dos versos de sua poesia, que são re-construídos pela memória e traduzem a trajetória do poeta.

Um exemplo de como esse procedimento funciona é apresentado a seguir, em: “Chamar os fósseis à fala”. Este capítulo parte da leitura do poema “Muitas Vozes”, que apresenta a imagem do “azul” como um fóssil soterrado e, a partir dele, continua a escavação com “Barulho”, “Mancha” e “Memória”. Os procedimentos das análises procuram demonstrar a abrangência da imagem “azul” na poesia de Gullar como um traço, imagem recorrente, que permite a leitura do tempo e da memória como elementos muito presentes na produção do poeta. Na seqüência, em “Composição de natureza-morta”, uma outra imagem fossilizada; “a pêra”, é refuncionalizada na produção de Gullar. Esse momento da escavação permite observar como a composição de natureza-morta ocorre em vários momentos de sua poesia e traduz no podre das frutas um desdobramento do eu atormentado pela destruição do tempo. Para essa reflexão aparecem “As pêras”, “Bananas Podres” e “Bananas Podres 2”. Por fim,

em “Topo-grafia”⁶, a metáfora do canto conduz à imagem do “galo” que se constrói no espanto do grito. A dialética entre vida e morte que traduz a permanência da poesia, conduz o eu-lírico entre os momentos de tensão que o canto vem desencadear. Alguns momentos da poesia de Gullar assinalam essa dinâmica: “O Galo”, “Galo Galo” e “Q’el Bixo S’Esgueirando Assume Ô Tempo”

Mas falar da poesia de Ferreira Gullar não é dizer tudo sobre sua luta com as palavras. Além de escrever poesia, ele escreve roteiros, crônicas, anotações de diário, é crítico de artes plásticas, pinta e, mais recentemente, anda rabiscando literatura infantil. Poucos intelectuais brasileiros têm se dedicado à reflexão teórica, particularmente no espaço das artes plásticas, como ele. O conjunto de sua diversificada produção, hoje, é apresentado em mais de vinte títulos distribuídos entre volumes de poesia, ensaios sobre arte e cultura, ficção, crônicas e teatro. Publicou também peças em parcerias e traduções. Assinou alguns trabalhos para a TV. Sua participação ativa e reflexiva no espaço contemporâneo da cultura brasileira criou, em alguns momentos, situações polêmicas, no entanto, suas idéias afiadas acabam irrigando a imprensa, como também, a produção intelectual atual. Muitas falas e muitas vozes acompanham essa trajetória, representando a literatura e a cultura brasileiras contemporâneas.

⁶ O termo é emprestado para designar “lugares e objetos enquanto sinais topográficos que tornam-se vasos recipientes de uma história da percepção, da sensibilidade, da formação de emoções”. BOLLE, Willi. “Cidade e memória – hábito e formação dos hábitos”. In.: Idem, p.336.

CHAMAR OS FÓSSEIS À FALA

Então, de repente, palavras, vozes, ecos, coisas que estão dentro de você começam a despertar, a se fazer ouvir, a se comunicar entre si..... São muitas vozes falando, as quais você vai tecendo. (Ferreira Gullar)

A escolha do poema “Muitas Vozes” para inaugurar este primeiro momento de diálogo com a poesia de Gullar obedece a uma razão estratégica. Isso porque ele revela ao leitor uma das características marcantes da poesia do autor: a presença constante de imagens recorrentes. Claro que não se trata de uma novidade; no entanto, quero chamar a atenção para o modo como os arranjos das imagens vão sendo reconstruídos nos poemas. Como essas imagens são retomadas e refuncionalizadas ao longo da produção poética do autor.

Do conjunto de imagens que compõe a obra algumas parecem acentuar mais a percepção, a emoção da descoberta e o risco de escavar, que se constrói pela leitura. No quadro de representação que o objeto ganha no poema, o diálogo que se tenta escavar pode passar pelo mesmo processo de percepção. Assim, todo esse universo de imagens materializadas na e pela linguagem, na minha intenção de leitura, constituem traços. É essa constatação que se procura desdobrar através do poema “Muitas Vozes”. Os traços recorrentes “azul” e “pêra” permitem esse mergulho na poesia, como se ela fosse um “Bloco Mágico”. Uma definição de traço que justifica o trabalho de escavação é proposta por Freud, em *uma nota sobre o “Bloco Mágico”*, que diz:

A superfície do Bloco Mágico está limpa e mais uma vez capaz de receber impressões. No entanto, é fácil descobrir que o traço permanente do que foi escrito está retido sobre a própria prancha de cera e, sob luz apropriada, é legível. Assim, o Bloco fornece não apenas uma superfície receptiva, utilizável repetidas vezes como numa lousa, mas traços permanentes do que foi escrito como num bloco comum de papel: ele soluciona o problema de combinar as duas funções dividindo-as entre duas partes em sistemas componentes separados mas interrelacionados. Essa é exatamente a maneira pela qual, segundo hipótese que acabo de mencionar, nosso aparelho mental desempenha sua função perceptual.⁷

A conversa que se tenta instaurar a partir de traços visa a iluminar e discutir a tessitura de imagens na poesia de Gullar. A partir das leituras é que se viabiliza a construção dessa espécie de mosaico de cenas, palavras, imagens e silêncios. Tudo se movimenta, tudo muda como se girássemos um caleidoscópio; ora o que se apresenta é um universo azul, ora são as pêras, ora são os galos; um mecanismo acelerado pela matéria e pela memória, criando o problema das relações que as imagens vão tecendo na poesia. Não somente o problema das relações, mas, sobretudo, das tensões que essas relações estabelecem com a presença das imagens no universo poético.

⁷ FREUD, Sigmund. “uma nota sobre o Bloco Mágico”. In.: *Obras completas*. Vol. XIX, “O Ego e o ID e outros trabalhos”. Rio de Janeiro: Imago, 1996; p. 256-257, tradução do alemão e do inglês, sob a direção geral e revisão técnica de Jayme Salomão.

Faz-se necessário, com efeito, observar melhor a recorrência das imagens e como ocorre o deslocamento dessas imagens em cada momento de criação. Essa observação gira em torno de dois eixos: singular e plural. Entre a singularidade do poema e a pluralidade da poesia, o movimento ocorre da periferia para o centro; nesse sentido, é possível observar melhor como os fios vão sendo tecidos em cada poema. No caso do poema “Muitas Vozes” é justamente esse processo que ocorre: da periferia, eixo singular, é possível chegar ao centro, eixo plural, que é *Toda Poesia*⁸, e tentar entender a construção dos traços :

Muitas Vozes

Meu poema

é um tumulto:

 a fala

que nele fala

outras vozes

arrasta em alarido.

(estamos todos nós

cheios de vozes

que o mais das vezes

mal cabem em nossa voz:

se dizes *pêra*,

acende-se um clarão

um rastilho

de tardes e açúcares

 ou

se *azul* disseres,

pode ser que se agite

 o Egeu

em tuas glândulas)

A água que ouviste

⁸ *Toda Poesia* é a obra que reúne toda a produção poética de Ferreira Gullar a partir de *A Luta Corporal* até *Barulhos*. Mas no ano de 2000 em comemoração aos 70 anos do poeta a José Olympio fez uma edição comemorativa incluindo em *Toda Poesia* o livro *Muitas Vozes* (1999). Acompanha essa edição um CD com trilha sonora de Egberto Gismonti e sobre ela a voz aguda de Gullar.

num soneto de Rilke
 os ínfimos
 rumores no capim
 o sabor
 do hortelã
 (essa alegria)

 a boca fria
 da moça
 o maruim
 na poça
 a hemorragia
 da manhã

 tudo isso em ti
 se deposita
 e cala.
 Até que de repente
 um susto
 Ou uma ventania
 (que o poema dispara)
 chama
 esses fósseis à fala.
 Meu poema
 é um tumulto, um alarido:
 basta apurar o ouvido.⁹

O movimento caleidoscópico de imagens gera traços que são essa pluralidade de momentos. Esse processo ocorre à medida que os choques vão acontecendo no universo poético. Os traços giram em torno de duas imagens: pêra e azul. À primeira vista, tanto a imagem da “pêra” quanto a do “azul”, são meras representações de coisas do cotidiano observadas pelo poeta mas o movimento que as duas imagens fazem acontecer tem tudo a ver com a memória e, principalmente, com o choque, espanto. Com essas imagens é possível concretizar o plano inicial dos movimentos singular e plural; da periferia de “Muitas Vozes” o

⁹ GULLAR, Ferreira. “Muitas Vozes”. In: *Muitas Vozes*. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999, p. 55

que se vislumbra com os arranjos feitos pelo poeta, é o movimento plural, os ecos, as vozes e as ruínas que vão sendo escavadas com os resíduos da linguagem, assim como na imagem do azul, que vai ganhando uma dimensão maior a partir das escavações realizadas pela análise. Lembrando, outra vez, a lição de Walter Benjamin “o homem que escava”:

Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois “fatos” nada são além de camadas que apenas a exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. Ou seja, as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso entendimento tardio, igual a torsos na galeria do colecionador.¹⁰

Por analogia, recorda-se uma passagem escrita por Derrida na qual a impressão pode ser lida como um arquivo, processo que ocorre com as duas imagens no poema em análise e que chama a atenção pelo seguinte: a grafia dos dois substantivos, “pêra” e “azul”, aparece diferenciada das demais palavras no poema, esse detalhe reforça a idéia de traço, como um arquivo, pois o traço está armazenado e pode ser acionado pelo choque, memória voluntária¹¹. Diz Derrida:

Inscrevendo ainda a inscrição, comemora à sua maneira, com efeito, uma circuncisão. Este momento muito singular é também o documento de um arquivo. De modo reiterado, deixa rastro de uma incisão diretamente na pele: mais de uma pele, em mais de uma era. Literal ou figurativa. A estratificação folheada, a superimpressão peculiar destas marcas parecem desafiar a análise. Acumula muitos arquivos sedimentados, alguns dos quais são escritos diretamente na epiderme de um corpo próprio; outros sobre o suporte de um corpo “exterior”. Sob cada folha abrem-se os lábios de uma ferida para deixar entrever a possibilidade abissal de uma outra profundidade prometida à escavação arqueológica.¹²

O momento muito singular da criação de um arquivo é o rastro de uma incisão diretamente na pele ou em mais de uma pele. Segundo Derrida, essa singularidade é a marca. No caso do poema, que não é matéria orgânica, a incisão ocorre por meio da marca gráfica; pela forma como aparece impressa em que se observa o processo de repetição daquilo que está armazenado. O arquivo ocorre como um desdobramento de situações e imagens vivenciadas, ele compõe o conjunto de traços mnêmicos, memória voluntária. Essa idéia parece se aproximar daquela definida por Freud, já comentada, com relação ao “Bloco

¹⁰ BENJAMIN, Walter. “Imagens do Pensamento”, “Escavando e recordando”. In.: *Rua de mão única*, (Obras escolhidas II), São Paulo: Brasiliense, 2000, p. 239. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa.

¹¹ “A produção dessa percepção “novinha em folha”, “matinal”, faz parte do ofício artístico, e é comandada, segundo Baudelaire, pela memória voluntária. Nessa combinatória entram também os materiais do inconsciente, assim como os momentos de choque; eles são estruturados pelo espírito analítico, seguindo um ideal poético [...]”. BOLLE, Wille. “Cidade e Memória, Baudelaire como modelo: Arte mnemônica e *tableau* urbano” In.: *Fisiognomia da Metrópole Moderna*. 2.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p. 329.

¹² Derrida, Jacques. “Exergo”. In.: *Mal de arquivo, uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, p.33; tradução Cláudia de Moraes Rego.

Mágico”, a prancha de resina ou cera castanha que ele relaciona com os mecanismos do aparelho mental e que funciona a partir de traços armazenados. Os traços estão armazenados na prancha de cera, bem como na memória. O dispositivo que aciona o traço na cera é a luz e essa luz no aparelho mental pode ser o choque, o espanto, e ele não ocorre por acaso, é voluntário. Uma cena, choque, pode trazer à luz da memória momentos e imagens vivenciados no passado, mas que descortinados pelas lembranças passam a ser presentes. No poema “Muitas Vozes” esse mecanismo é acionado no momento de choque que a leitura descortina, ativado pela lembrança da presença das mesmas imagens em outros corpos, poemas. O poema é um arquivo e as imagens do “azul” e da “pêra” são traços armazenados na escrita, impressão gráfica, e na memória do poeta, que aciona no mesmo processo a memória do leitor, conforme este percorre a obra do autor.

Os primeiros versos do poema são um espécie de anúncio de vozes, o alarido, caracterizada por dois pontos: “Meu poema/ é um tumulto”: se há tumulto, há falação, há barulho, há aliteração e ela espalha a sonoridade junto ao ruído de vozes: “a fala/ nele fala/ alarido/ de vozes/ das vezes/ nossa voz”. A repetição de sons vocálicos dá ao poema uma assonância e um ritmo que se juntam ao plano sintático, no qual “fala” e “vozes” substantivam uma percepção que passa pelo ouvido. Para sentir o poema é preciso educar o ouvido: “Meu poema/ é um tumulto, um alarido: basta apurar o ouvido”. É interessante observar que, em nível sintático, o desfecho do poema repete uma parte do enunciado dos primeiros versos. Nos últimos versos, os dois pontos assinalam uma explicação: “basta apurar o ouvido” e, no campo sonoro, a repetição das vogais terminais dos substantivos acentua a assonância e faz emergir um movimento sinestésico que mexe com os sentidos: alarido/ouvido. Ao elemento sonoro alia-se o sensorial, que abre espaço para a representação da imagem como se fosse necessário sentir sua presença além da escrita, por isso a necessidade de “apurar o ouvido”. O sentido apurado nos versos “acende-se um clarão/ um rastilho” relaciona-se à presença da memória voluntária, as duas imagens, “pêra e azul”, acendem este clarão. O procedimento lembra a luz que aciona os traços armazenados no “Bloco Mágico”, o qual é, também, um procedimento de memória voluntária, e possibilita o reconhecimento desses traços através da impressão no corpo do poema. Tal constatação permite o reconhecimento dessas imagens como elementos formais no conjunto da poesia de Gullar.

É preciso educar os cinco sentidos para penetrar nas vísceras do poema. Ouvir o ruído da água, do capim, sentir o sabor de hortelã e também a alegria, são as coisas na

natureza mais profunda. A imanência do ser e dos objetos no ato mais cotidiano de existir, em sua materialidade e em sua natureza particular, que vão se desdobrando em uma série de metáforas e comparações. Este é um momento no qual o poeta convida seu leitor a ouvir essas vozes: “(estamos todos nós/ cheios de vozes ...)”. A percepção do conjunto de vozes que compõem o poema é uma condição para que se possa escavar suas ruínas.

Entre barulho e silêncio a sonoridade se arrasta e vai da “boca fria” à “hemorragia”, até que o espanto ocorra, disparado por uma suposta “ventania” e, com ele, a sonoridade da paranomásia chama os fósseis à fala. Tudo faz parte do mecanismo “que o poema dispara”, basta sentir. É inteligente o arranjo de composição para trazer os fósseis à fala, esse jogo estabelecido pelo poema que ora fala de imagens, ora de sensações, ora se cala para que sua voz seja ouvida e faça emergir esse choque¹³, momento em que as tensões são evidenciadas, materializadas na fala. O trabalho de escavação realizado pelo poeta, que é revolvido pela análise, lembra a atividade de um arqueólogo que busca, nos resíduos da linguagem, os traços armazenados que, sob luz apropriada, podem ser analisados, pois “depende exclusivamente do trabalho analítico obter sucesso em trazer à luz o que está completamente oculto. Para o arqueólogo, a reconstrução é o objetivo e o final de seus esforços”.¹⁴

Freud faz referência ao trabalho do arqueólogo e do analista. Ao analisar a atividade de ambos, que ocorre entre a comparação da memória do sujeito e a tentativa de recuperação de cidades soterradas. Ele compara a existência de diversos estágios biográficos do eu, na memória, com as diversas feições históricas de uma cidade. Essa tentativa de recuperação de ruínas permite aproximar os pensamentos de Freud e de Walter Benjamin. Assim, embora as preocupações de Freud tenham por objetivo o campo da análise, seu deslocamento para o campo da análise literária não parece fora de propósito. O poema, no caso, é o depositário de restos e escombros, espécie de terra desolada, que insiste em se fazer notar.

¹³ Susan Buck-Mors no ensaio “Estética e Anestésica” situa o choque, na esteira de Walter Benjamin, como a essência da experiência moderna: “Na produção industrial bem como na guerra moderna, em meio à multidão das ruas e em encontros eróticos, em parques de diversão e cassinos de jogos, o choque é a essência mesma da experiência humana. O ambiente tecnologicamente alterado expõe o aparato sensorial humano a choques físicos que têm correspondência em choques psíquicos, como o testemunha a poesia de Baudelaire: ele “situou a experiência do choque no centro mesmo da sua obra poética”. E apresenta em nota explicativa o que diz Baudelaire a respeito do choque: “Baudelaire fala de um homem que mergulha na multidão como um reservatório de energia. Circunscrevendo a experiência do choque, ele chama isso de um caleidoscópio dotado de consciência”. BUCK- MORSS, Susan. “Estética e Anestésica: O “Ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin Reconsiderado”. In.: *Travessia*, revista de Literatura, n. 33 – UFSC – Ilha de Santa Catarina, ago-dez de 1996; p. 22.

¹⁴ FREUD, Sigmund. “Construções em análise”. In.: *Obras Completas*, Vol. XXIII “Moisés e o Monoteísmo, esboço de Psicanálise e outros trabalhos”, Rio de Janeiro: Imago, 1996; p. 278, tradução do alemão e do inglês, sob direção geral e revisão técnica de Jayme Salomão.

Mas assim como o arqueólogo ergue as paredes do prédio a partir dos alicerces que permanecerem em pé, determina o número e a posição das colunas pelas depressões no chão e reconstrói as decorações e as pinturas murais a partir dos restos encontrados nos escombros, assim também o analista procede quando extrai sua inferência a partir dos fragmentos de lembranças, das associações e do comportamento do sujeito da análise. Ambos possuem direito indiscutido a reconstruir por meio da suplementação e da combinação dos restos que sobreviveram.¹⁵

Os restos, os escombros, as ruínas são elementos utilizados tanto pelo arqueólogo quanto pelo artista para recompor quadros. O trabalho de recomposição é de grande relevância, pois faz imagens ganharem luz novamente. O trabalho do poeta e, após este, o trabalho do leitor, nesse sentido, é semelhante ao do arqueólogo. O poeta busca na materialidade da linguagem a abstração da memória e, nos resíduos de ambas, recompõe um quadro poético: um exemplo desse procedimento é o poema “Muitas Vozes”. É esse caminho que é trilhado para fazer as escavações necessárias, como um leitor-arqueólogo. O poema abre os traços para a análise, ele apresenta a coisa necessária, a poesia necessária, como diz Gullar: “Escrever para mim é uma viagem, uma experiência extraordinária, mas para isso ocorrer é preciso que haja necessidade... Eu sempre fui assim, sempre escrevi o poema necessário”.¹⁶

A memória traz à cena poética elementos do passado e os torna presentes, detectáveis a partir de objetos, situações ou palavras que, metonimicamente, faz com que eles emerjam e talvez a cena poética presente envolva esse elemento em uma nova sintaxe. Assim, para falar do traço “azul” presente no poema “Muitas Vozes”, a periferia, como momento inaugural que a posteriori se estende por *Toda Poesia*, é possível entrever uma cadeia de significantes que a própria imagem arrasta em seu deslocamento e que inunda a poética de Gullar. Essa mancha azul, imagem recorrente, se arrasta por toda a poesia e, à medida que a leitura avança, arrasta com ela o desejo de reconhecimento dos inúmeros momentos. Por isso, faz-se necessário delimitar alguns poemas e esse processo vem desencadeado pela percepção que se sente no decorrer da leitura. O movimento que as “muitas vozes” geram a partir das representações de “pêra” e “azul”, fazem com que as escavações aconteçam nos seguintes poemas: “Barulho”, “Mancha” e “Memória”¹⁷. Os poemas citados aparecem para concretizar a tentativa de pesquisa de como os traços “pêra” e “azul” são imagens recorrentes na poesia de Gullar, na matéria e na memória, e como eles se deslocam pela poética como memória voluntária.

¹⁵ Idem, p.277. Grifos meus.

¹⁶ “Ferreira Gullar, a poesia necessária”, matéria apresentada pelo jornalista Heitor Ferraz e fotos de Philippe Ariagno. In.: *Revista Cult*, nº 3, outubro/97; p. 27.

¹⁷ As referências bibliográficas dos poemas são apresentadas no decorrer das análises.

O primeiro resíduo de linguagem que se propõe para esta nova escavação é o traço “azul” e, meio na contramão, o poema escolhido é “Barulho” que considero um desdobramento de “Muitas Vozes”, porque traz com ele imagens e ecos que merecem ser revistos e reescutados. No plano sintático, como em “Muitas Vozes”, os dois primeiros versos vêm sucedidos de dois pontos para anunciar que barulho é esse de que se fala:

BARULHO

Todo poema é feito de ar
apenas:

a mão do poeta
não rasga a madeira
não fere
 o metal
 a pedra
não tinge de azul
os dedos
quando escreve manhã
ou brisa
ou blusa
 de mulher

O poema
é sem matéria palpável
tudo
o que há nele
é barulho
 quando rumoreja
 ao sopro da leitura.¹⁸

O dístico inicial do poema, no plano semântico, evoca o silêncio, abstração, que ao poucos vai sendo preenchido por um elemento simbólico bem marcante: “a mão do poeta”. Ela inicia o movimento de construção de outras imagens que, juntas, vão tecendo o poema. A mão do poeta é sublime, não é violenta, “não rasga/ não fere” a matéria do poema, nem é

¹⁸ GULLAR, Ferreira. “Barulho” em “Barulhos”. In.: *Toda Poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997; p. 340.

desajeitada, “não tinge de azul/ os dedos”. O elemento plástico representado pelo azul alia-se à materialização da escrita. Desta cena pode-se extrair algumas observações, como por exemplo, o confronto entre o artista plástico e o poeta, já que as duas atividades são exercidas por Gullar: o poetar e o pintar. A mão que escreve é a mesma que pinta e sente o metal, a pedra e o azul. No entanto, parece que a atividade de poetar é construída através da luta com as palavras.¹⁹

A mão do poeta escreve a matéria que não é palpável, é pura abstração, como o barulho, mas que pode ser ouvido pela inquietação da leitura, “o sopro da leitura”, e este sopro vai dialogar com a ventania, numa clara evocação que aparece em “Muitas Vozes”: “uma ventania/ (que o poema dispara)”. Observa-se que há sempre um elemento sinestésico para desencadear a movimentação de sentidos do poema e despertar sentidos no leitor²⁰. É possível, desta forma, perceber o caráter visceral da poesia de Gullar, pois há o embricamento da matéria, corpo orgânico, com as imagens do mundo, as coisas. A percepção do poeta, das coisas do mundo, é transcendida para a poesia, mas não com a intenção de explicar o mundo: “O poeta não quer explicar o mundo, mas somente mostrá-lo. Ele vai mostrando a existência e refletindo. Ele está sempre descobrindo no particular, não no geral, no contingente da vida”²¹. Quando o poeta diz que “não tinge de azul/ os dedos/ quando escreve manhã/ ou brisa/ ou blusa/ de mulher” pode ocorrer uma apreensão do que no mundo natural se oferece como matéria de poesia. O simples fato de tingir a mão para representar uma natureza plástica, por exemplo, já é motivo para um poema. Mas a cena é maior quando ao pegar a caneta para escrever, literalmente, sua mão não está manchada e sim o poema, ele tem a mancha “azul” em sua memória, o traço. Tal constatação acrescenta mais força à presença do traço “azul” na poesia de Gullar, e ajuda também a explicar o fato de o poema “Barulho” (1987) fazer parte de sua última publicação em poesia, antes de *Muitas Vozes*, como é, também, o caso do poema “Mancha” que aparece a seguir.

Os elementos que rumorejam no sopro da leitura de “Barulho” fazem com que a memória se aguçe e rumoreje o barulho do cotidiano, agora ouvido dentro de um quarto, “O

¹⁹ É como diz Drummond: “Lutar com palavras/ é a luta mais vã./ Entanto lutamos/ mal rompe a manhã/(...) Palavra, palavra/ (digo exasperado),/ se me desafia,/ aceito o embate”. ANDRADE, Carlos Drummond. “O Lutador”. In.: *Antologia Poética*, 30.ed. Rio de Janeiro: Record; p. 182.

²⁰ “A educação dos sentidos consiste precisamente no conjunto das conexões estabelecidas entre a impressão sensorial e o movimento que a utiliza à medida que a impressão se repete, a conexão se consolida”. BERGSON, Henri. “Do reconhecimento das imagens. A memória e o cérebro”. In.: *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fonte, 1999; p. 105, tradução Paulo Neves.

²¹ “Ferreira Gullar, a poesia necessária”, matéria apresentada pelo jornalista Heitor Ferraz e fotos de Philippe Ariagno. In.: *Revista Cult*, nº 3, outubro/1997; p. 27.

meu quarto”, uma espécie de cena prosaica que fala também de barulhos, como o bater de um martelo. A referência é ao poema “O Martelo”²² de Manuel Bandeira. A movimentação da cena descrita no poema começa pelas rodas do trem que rangem: “As rodas rangem na curva dos trilhos” e parece que só mesmo o poema é capaz de arquivar os barulhos do cotidiano, mais precisamente de salvá-los: “Mas eu salvei do meu naufrágio/ Os elementos mais cotidianos”. Esses elementos são colhidos no interior da natureza: “Do jardim do convento/ vem o pio da coruja/ Doce como um arrulho de pomba” e, no compasso do poema a certeza; “Sei que amanhã quando acordar/ Ouvirei o martelo do ferreiro/ Bater corajoso o seu cântico de certezas”. Os elementos mais cotidianos tecem as vozes nos poemas que são espécies de arquivos, eles guardam a água do soneto, o martelo do ferreiro que bate, o canto das pêras que apodrecem, maçãs como seios murchos, o canto do galo, enfim, infinitas vozes.

“Mancha” pode vir a ser o poema mais singular que se possa acrescentar a este percurso de leitura. Ele é uma espécie de testemunho da presença do traço “azul”, memória voluntária, e reforça a idéia da presença reiterada e reiterativa de algumas imagens na poesia de Gullar:

Mancha

Em que parte de mim ficou
 aquela mancha azul?
 ou melhor, esta
 mancha
 de um azul que nenhum céu teria
 ou teve ou mar?
 um azul
 que a mão de Leonardo achou
 ao acaso e inevitavelmente
 e não só:
 um azul
 que há séculos

 numa tarde talvez
 feito um lampejo surgiu no mundo

²² BANDEIRA, Manuel. “Lira dos Cinquent’Anos”. In.: *Estrela da Vida Inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993; p. 168.

essa cor

essa mancha
 que a mim chegou
 de detrás de dezenas de milhares de manhãs
 e noites estreladas
 como um puído
 aceno humano.

Mancha azul
 que carrego comigo como carrego meus cabelos
 ou uma lesão
 oculta onde ninguém sabe.²³

Nos versos iniciais, “Em que parte de mim ficou/ aquela mancha azul?/ ou melhor, esta/ mancha?”, a indagação parece partir de um eu atormentado procurando nas próprias vísceras uma resposta. Os pronomes demonstrativos “aquela/ esta” denunciam um afastamento²⁴ pelo espanto e uma aproximação pela constatação de que aquela pode ser também esta, uma percepção de ausência/presença que vai se desdobrando pelo poema. O azul é capaz de despertar, no poeta, elementos que acionam o desejo de que este traço se construa na forma poética, procedimento construído pela memória voluntária. Esses elementos são encontrados nos resíduos da linguagem e merecem ser reconstruídos, pois não são apenas casuais “de um azul que nenhum céu teria/ ou teve ou mar?/”. É muito mais do que o azul do céu e do mar, é um universo azul que está entranhado na poesia de Gullar. Há, também, presença bastante significativa de “um azul/ que a mão de Leonardo achou/ ao acaso e inevitavelmente” e no jogo que o poema constrói há, novamente, a presença simbólica da mão que “inevitavelmente” encontra o azul, fato que reitera esta imagem como traço de uma memória voluntária, duas presenças que causam “Barulho”; a mão já pincelou de azul imagens no poema referenciado e a mão de Leonardo²⁵ também tem a ver com a natureza

²³ GULLAR, Ferreira. “Mancha” em “Barulhos”. In.: *Toda Poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997; p. 322.

²⁴ “De fato, observo que a dimensão, a forma, a própria cor dos objetos exteriores se modificam conforme meu corpo se aproxima ou se afasta deles, que a força dos odres, a intensidade dos sons aumentam e diminuem com a distância”. BERGSON, Henri. “Da seleção das imagens para a representação. O papel do corpo”. In.: *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fonte, 1999; p. 15, tradução Paulo Neves.

²⁵ “Leonardo se dizia “pai de suas obras” por identificação a seu próprio pai; comportava-se em relação a elas como seu pai se comportava em relação a ele: abandonava-as inacabadas, ou pelo menos as considerava como tal: Aquele que cria como artista sem dúvida se sentirá como um pai de suas obras. Para as criações de Leonardo como pintor, a identificação com o pai teve conseqüências funestas. Ele as criou e não se preocupou mais com elas, exatamente como seu pai não cuidou dele”. KOFMAN, Sarah. “A arte na economia da vida, o narcisismo da arte”. In.: *A Infância na Arte: uma interpretação da estética freudiana*. Rio de Janeiro: Relume: Dumará, 1996; p. 146, tradução Maria Ignez Duque Estrada.

plástica. A mão, metaforicamente, marcada pela grafia da escrita e pela plástica da imagem pintada na tela, é um elemento significativo para a construção do espaço lírico.

A aproximação e a distância que a memória constrói em forma de imagem, à medida que o tempo passa, podem ser acionadas pelo choque. Assim uma imagem pode reaparecer com outra roupagem, outra intensidade, uma vez que sua forma e sua cor se modificam ao fluxo do tempo e da memória. Toda imagem é interior a certas coisas e exterior a outras e, na singularidade do poema, o poeta expressa os dois extremos: “um azul/ que há séculos/ numa tarde talvez/ feito um lampejo surgiu no mundo/ essa cor/ essa mancha/ que a mim chegou?”. O azul que “surgiu no mundo” é exterior, universal, do céu, do mar. Mas quando o “azul” transcende o exterior e chega à poesia, é uma mancha que representa a singularidade do momento da criação, a memória voluntária, a percepção consciente e, entre presença e representação, a distância parece medir o intervalo entre a própria matéria e a percepção que se tem dela. É justamente nesse intervalo que o “azul” parece perder-se no infinito da poesia e, da memória, essa lesão oculta: “Mancha azul/ que carrego comigo como carrego meus cabelos/ ou uma lesão/ oculta onde ninguém sabe”. Pode-se dizer que nestes versos se concretiza a presença do traço “azul” com uma força poética marcante, pois há o confronto do eu observador com a matéria e uma espécie de confissão de que “aquela/ esta mancha” está presente sim, pois a “carrego comigo como carrego meus cabelos”.

Há muita memória para testemunhar a presença do “azul” no universo da poética de Gullar como, por exemplo, em “Memória” :

menino no capinzal

caminha

nesta tarde e em outra

havida

Entre capins e mata-pastos

vai, pisa

nas ervas mortas ontem

e vivas hoje

e revividas no clarão da lembrança

E há qualquer coisa azul que ilumina

e que não vem do céu, e se não vem

do chão, vem
 decerto do mar batendo noutra tarde
 e no meu corpo agora
 - um mar defunto que se acende na carne
 como noutras vezes se acende o sabor
 de fruta
 ou a suja luz dos perfumes da vida
 ah vida!²⁶

O mosaico de palavras e imagens construído pelo deslocamento do traço “azul” é arrastado pela memória para ser revivido “no clarão da lembrança”. Observa-se no poema “Muitas Vozes” que esse processo se repete, é necessário a presença da luz para que a memória seja ativada. Tal processo é percebido por Freud na hipótese de funcionamento do aparelho mental para composição dos traços da memória por ele exemplificado através do “Bloco Mágico”. Nos dois momentos a presença da luz desencadeia uma leitura de memória e da percepção. Assim, conforme observa Henri Bergson, “por mais breve que se suponha uma percepção, com efeito, ela ocupa sempre uma certa duração e exige, conseqüentemente, um esforço da memória que prolonga, uns nos outros, uma pluralidade de momentos”²⁷. Diria ainda, em relação aos poemas, com o apoio de Alcides Villaça, que a pluralidade de momentos acaba gerando um desdobramento significativo do traço “azul” na poesia de Gullar.

[...] observemos que essas imagens essenciais se dão, como é natural, na perspectiva de um dentro, ou se quiser, de um em si. Agem por simetria, opõem-se ao aspecto tomado como banal, como disfarce. O Azul do céu é “mais que azul”, “ele é nosso sucessivo morrer”. Contudo, a linguagem de Gullar, marcada pela metafísica, quer ser poética, não filosófica; precisa do azul para falar da morte, precisa do fogo para figurar a perpétua negação. O rendimento propriamente artístico de seu estilo está em aproveitar a dimensão de aparência para trabalhá-la no sentido de aproveitamento, negando-a em primeira instância para, com a negação desdobrá-la em sugestões essenciais [...]²⁸

Nos poemas “Barulho” e “Mancha”, apresentados anteriormente, os elementos pelos quais se desdobra o “azul” tem a ver com manifestações sensoriais e plásticas; um exemplo desse desdobramento: a presença da mão duplamente marcada que pinta e escreve o azul. Por

²⁶ GULLAR, Ferreira. “Mancha” em “Dentro da Noite Veloz”. In. *Toda Poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997; p.179.

²⁷ BERGSON, Henri. “Da seleção das imagens para a representação. O papel do corpo”. In.: *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fonte, 1999; p. 30, tradução Paulo Neves.

²⁸ VILLAÇA, Alcides Celso Oliveira. “O pêndulo cego”. In.: *A Poesia de Ferreira Gullar*, tese de doutorado. São Paulo: USP, 1984; p. 27.

outro lado, nos poemas “Muitas Vozes” e “Memória” o desdobramento ocorre com as coisas ligadas ao chão, à natureza. A “Memória” desliza, neste, “Entre capins e mata-pastos/ vai, pisa/ nas ervas mortas ontem/”; naquele, com “os ínfimos/ rumores no capim/ o sabor do hortelã/” . São as vozes da natureza que se instalam no poema e ajudam a acender o azul: “ E há qualquer coisa azul que ilumina/ e que não vem do céu/ e se não vem/ do chão, vem/ decerto do mar batendo noutra tarde/ e no meu corpo agora”. Observa-se que a inquietação provocada pela presença do “azul” é um espécie de reflexo de outra tarde, como se os raios fossem refletidos em cadeia: um reflete no outro, no outro, no outro.... formando um infinito de sensações que também “acende na carne/ como noutras vezes se acende o sabor/ de uma fruta/” que pode ser o sabor das pêras, por exemplo, que apodrecem no prato como “ a luz suja dos perfumes da vida”.

O tempo urge como uma verdade essencial à condição humana, entre o passado e o presente a lembrança da morte e da vida: “nas ervas mortas ontem/ e vivas hoje/ e revividas no clarão da lembrança”. Essa transcendência poética é marcada pela presença do “azul”: “E há qualquer coisa azul que ilumina”. Parece ocorrer aqui o aproveitamento de toda a dimensão que a imagem, recorrente, ligada ao tempo provoca para refuncionalizar a memória poética traduzida pela linguagem, como se ela fosse uma mancha, um borrão ativo, em trânsito, a estender seus limites.

COMPOSIÇÃO DE NATUREZA - MORTA

porque eu mudo/ o mundo muda/ e a poesia irrompe/donde menos se espera/ às
vezes/ cheirando a flor/ às vezes desatada no olor/ da fruta podre/ que no podre se
abisma/ quanto mais perto da noite/ mais/ grita o aroma/ às vezes num moer/ de
silêncio... (Ferreira Gullar)

Girando outra vez o caleidoscópio da poesia de Gullar o que se apresenta, agora, é a presença da “pêra” e com ela: “acende-se um clarão/ um rastilho/ de tardes e açúcares”. Uma cadeia de sensações e aflições aparece para descortinar a presença de mais um fóssil, que deve ser revolvido pelo leitor-arqueólogo. Nos restos que a linguagem armazena, é possível revolver as camadas superpostas para ouvir a imagem fossilizada. A imagem da “pêra” já foi situada como fóssil no poema “Muitas Vozes”, no primeiro momento deste diálogo, nos desdobramentos que a conduzem por entre percepções e traços. Desta forma, o primeiro desdobramento acontece no poema “As Pêras” que traz, nas suas entranhas, um processo semântico proliferante desencadeado pela imagem da pêra:

AS PÊRAS

As pêras, no prato,
apodrecem.

O relógio, sobre elas,
mede
a sua morte?

Paremos a pêndula. De-
teríamos, assim, a
morte das frutas?

Oh as pêras cansaram-se
de sua forma e de
sua doçura! As pêras,
concluídas, gastam-se no
fulgor de estarem prontas
para nada.

O relógio
não mede. Trabalha
no vazio: sua voz desliza
fora dos corpos.

Tudo é o cansaço

de si. As pêras se consomem
 no seu doirado
 sossego. As flores, no canteiro
 diário, ardem,
 ardem, em vermelhos e azuis. Tudo
 desliza e está só.

O dia
 comum, dia de todos, é a
 distância entre as coisas.
 Mas o dia do gato, o felino
 e sem palavras
 dia do gato que passa entre os móveis
 é passar. Não entre os móveis. Pas-
 sar como eu
 passo: entre nada.

O dia das pêras
 é o seu apodrecimento.

É tranquilo o dia
 das pêras? Elas
 não gritam, como
 o galo.

Gritar
 para quê? se o canto
 é apenas um arco
 efêmero fora do
 coração?

Era preciso que
 o canto não cessasse
 nunca. Não pelo
 canto (canto que os
 homens ouvem) mas
 porque can –

tando o galo
é sem morte.²⁹

Já, na primeira estrofe do poema, o leitor está diante do registro de um momento de reflexão sobre um cena estática. Uma visão plástica com predomínio de natureza-morta na qual é nítida a tensão entre os procedimentos de construção e a realidade objetiva do espaço poético, com a presença irônica do relógio:

Espécie de ícone da vida privada, a natureza-morta, explicável dentro do quadro maior da sociedade burguesa, tal como se mostrou a partir dos bodegones maneiristas e barrocos, até Chardin, Cézanne e os modernos, aparece como um espaço privilegiado para a reflexão sobre as complexas relações entre arte e realidade, entre estilização e natureza. Seu próprio modo de ser propicia uma permanente oscilação de ênfase entre o aspecto formal da convenção pictórica e a semelhança mimética com o tema representado [...] Mais do que em outros gêneros, aqui é nítida a tensão entre os procedimentos de composição artística e a realidade objetiva do assunto, o que tem servido de explicação para a sua extraordinária constância entre os pintores de todos os tempos e sobretudo entre os modernos, como os cubistas, que levaram adiante a pesquisa plástica de Cézanne, no sentido dos contrastes simultâneos e da busca de configurações geométricas subjacentes à realidade exterior.³⁰

Uma natureza-morta é uma pintura de objetos. O que a diferencia de outras formas de pintura figurativa é o fato de o tema não poder se movimentar, ao contrário, por exemplo, da pintura de um retrato ou de figuras. As coisas pintadas podem ser de qualquer tipo: pedras, conchas, flores, bolachas, sapatos, frutas, lavatórios, lagostas, caixas de fósforo, papel amarrotado, ou mesmo, um mundo de beleza contido num armário de cozinha. Todos esses objetos possuem uma beleza formal, uma certa qualidade de cor, uma textura e uma maneira particular de receber luz. Um pintor de naturezas-mortas possui um amor pela superfície sólida, bem como pelas coisas simples.

Mas esse quadro gradativamente muda e, na sociedade burguesa, como explica Davi Arrigucci, no texto acima, a natureza-morta se apresenta como um espaço para “a reflexão sobre as complexas relações entre arte e realidade, entre estilização e natureza”. Essa reflexão entre arte e realidade ajuda a compor o quadro de “natureza-morta” do poema “As Pêras”.

A presença do silêncio é rompida pela pêndula, o relógio é a metáfora do tempo, como o apodrecer das “pêras”, com um detalhe, o relógio parece ser o observador da cena, ele é uma imagem que aparece como parte da composição do quadro de natureza-morta e, num

²⁹ GULLAR, Ferreira. “As Pêras” em “A Luta Corporal”. In.: *Toda Poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997; p. 16.

³⁰ ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. “A fonte escondida (a humildade), Ensaio sobre “Maçã” (do sublime oculto)”. In.: *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990; p. 26, 27.

jogo lúdico, parece estabelecer uma sentença implacável: a morte é destino certo. O anúncio é dado pelo pulsar da pêndula, mas é o fluxo do tempo natural orgânico que atinge diretamente o estado de perfeição das frutas no prato.

O apodrecimento das frutas é também desafio à impotência do observador: “Paremos a pêndula. De - / teríamos assim a morte das frutas”? [...] É muito peculiar o sentido negativo assumido pela expressão artística. A meditação poética sobre o tempo, a morte, a natureza reificada, o homem desterrado etc., jamais se transforma em pura negatividade. Ao nihilismo dos semas contrapõe-se, afirmativamente, o trabalho de construção de uma linguagem – e as representações do vazio, do nada, do sem-sentido trazem em si mesmas um paradoxo consolador: o conteúdo último é o um testemunho humano [...] A consciência poética sobrevive sempre às mortes que encena, aliás, sobrevive na intensidade mesma com que quer desiludir-nos a seu respeito. Aceitando ser poética, aceitou ser interessada, cuja socialização relativiza-a como linguagem problemática, e não como pura essência.³¹

Pode-se acrescentar, também, ao quadro, o espanto causado pelo apodrecimento das “pêras”, ciclo natural orgânico, que causa perturbação e estranheza : O relógio, sobre elas,/ mede/ a sua morte?/. Mas se o espírito de seriedade for substituído pelo espírito lúdico do jogo poético, há uma hipótese: é possível seguir o caminho inverso: “Paremos a pêndula./ De-/teríamos, assim, a / morte das frutas?/. Parece haver, nesses versos, a sugestão da possibilidade de inversão do fluxo do tempo, detê-lo para impedir a total destruição da matéria, uma vez que a “consciência poética sobrevive sempre às mortes que encena”. Por outro lado, quando ocorre a exclamação: “Oh as pêras cansaram-se/ de sua forma e de/ sua doçura!/.” É como se fosse preciso lançar um outro olhar para a cena prosaica dos frutos no prato, atribuir-lhe um outro movimento que desloque a imagem para fora de uma espécie de anestesia geral, é preciso que ocorra movimento para o poema sair do estado de natureza-morta. O apodrecimento das “pêras” é que acende esse movimento no poema, mesmo sendo um estado silencioso.

Observa-se que a tensão no poema fica estabelecida logo nos primeiros versos com elementos como: “apodrecem”, “relógio”, “pêndula”, “cansaram-se”. Eles vão se desdobrando no poema e a ênfase maior é o apodrecimento das frutas que pode ser lido como uma espécie de mancha, sombra, que aparece ao lado da luz de outros elementos, uma característica das pinturas de naturezas-mortas, criando um quadro de luz e sombra. Por outro lado, esse momento lembra também uma experimentação científica:

As imagens recolhidas neste poema (as pêras, sobretudo, mas também o relógio de pêndula, as flores, o gato entre móveis, o galo) revelam o esforço de uma captura de formas, a atenção que se dá ao elementos de um mundo sensível mais próximo, mais particularizado. Mas o processo de apreensão é intelectualmente muito rigoroso,

³¹ VILLAÇA, Alcides Celso Oliveira. “O Pêndulo cego”. In.: *A Poesia De Ferreira Gullar*, tese de doutorado. São Paulo: USP, 1984; p. 12,13.

fazendo lembrar uma experimentação científica: constata: “As pêras, no prato,/ apodrecem”, pergunta: “O relógio, sobre elas,/ mede/ a sua morte”?, formula uma hipótese: “Paremos a pêndula./ De - / teríamos, assim, a/ morte das frutas”?, conclui: “Oh as pêras cansaram-se/ de sua forma e de sua doçura! [...] e universaliza: “Tudo é cansaço/ de si. As pêras se consomem/ no seu doirado/ sossego. [...]”. O observador vê, além da pêras, o processo temporal; além da medida mecânica e objetiva da pêndula, a ordem para o infinito³²

A imagem do relógio é perturbadora, ela é também a representação do tempo moderno medido pelo trabalho: “O relógio não mede./ trabalha/ no vazio: sua voz desliza/ fora dos corpos”. O relógio mede o tempo artificial do trabalho: ordem, produções, deveres e não o curso natural da vida que leva da completude à decomposição: “pas/ sar como eu/ passo: entre nada.” Ao contrário do tempo natural orgânico que mede o apodrecimento das pêras, que desliza fora de seus corpos, ou seja, a morte das “pêras” não depende do trabalho do relógio, figura o tempo da convenção, o tempo moderno medido pelo apito das fábricas, por exemplo. Por outro lado nos versos, “As flores, no canteiro/ diário, ardem/ ardem, em vermelhos e azuis”, é possível notar que entre o apodrecer e o arder as duas imagens tecem seu canto silencioso, por um viés, de morte e, por outro, de vida. As “pêras” apodrecem em silêncio que é a sua morte, já as flores ardem no canteiro, em silêncio. O eu observador passa entre nada, tudo é silêncio, tudo é poesia. As imagens anestesiadas e tranquilas não gritam, como o galo, e é neste momento que a cena estática do quadro de natureza-morta é rompida pelo choque que desencadeia o grito que é também a morte: “Gritar/ para quê?/ se o canto/ é apenas um arco/ efêmero fora/ do coração?/”.

O que faz do sujeito um “basbaque” não é a perplexidade diante de uma imagem que se apodera de todos os recônditos do seu ser; é algo mais próximo ao choque com que um desejo imperioso acomete subitamente o solitário³³

Mas a poesia é necessária, é útil, essa pode ser a projeção do sujeito lírico para que a poesia permaneça e com ela o desejo de prolongar ao infinito o canto. Assim, ao quadro da decomposição, que está entranhado no poema, uma oposição especial é conferida ao canto, que é o desejo de permanência:

Era preciso que
o canto não cessasse
nunca. Não pelo
canto (canto que os

³² VILLAÇA, Alcides Celso Oliveira. Idem, p. 22, 23.

³³ BENJAMIN, Walter. “Paris do Segundo Império, o flâneur”. In.: *Charles Baudelaire – Um lírico no auge do capitalismo*, (Obras Escolhidas III), 2ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 1997; p. 43, tradução José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista.

homens ouvem) mas
 porque can-
 tando o galo
 é sem morte.

No texto “Escavando e Recordando” Walter Benjamin diz que o escavador “não deve temer voltar sempre ao mesmo fato”. Assim, entende-se que é necessário voltar ao quadro de natureza-morta, que compõe a poesia de Gullar, para se observar como ocorre o movimento de outras imagens como em “Bananas Podres”:

Como um relógio de ouro o podre
 oculto nas frutas
 sobre o balcão (ainda mel
 dentro da casca
 na carne que se faz água) era
 ainda ouro
 o turvo açúcar
 vindo do chão
 e agora
 ali: bananas negras
 como bolsas moles
 onde pousa uma abelha
 e gira
 e gira ponteiro no universo dourado
 (parte mínima da tarde)

em abril
 enquanto vivemos
 e detrás da cidade
 (das pessoas na sala
 ou costurando)
 às costas das pessoas
 à frente delas
 à direita ou
 (detrás das palmas dos coqueiros
 alegres
 e do vento)

feito um cinturão azul
e ardente
o mar
batendo o seu tambor

que
da quitanda
não se escuta

que tem a ver o mar
com estas bananas

já manchadas de morte?

que ao nosso
lado viajam
para o caos

e azedando

e ardendo em água e ácidos
a caminho da noite
vertiginosamente devagar?

Que tem a ver o mar
com esse marulho
de águas sujas

fervendo nas bananas?

com estas vozes que falam de vizinhos,
de bundas, de cachaça?

Que tem a ver o mar com esse barulho?

Que tem a ver o mar com esse quintal?

Aqui, de azul,

apenas há um caco

de vidro de leite de magnésia

(osso de anjo)

que se perderá na terra fofa

conforme a ação giratória da noite

e dos perfumes nas folhas

da hortelã

Nenhum alarde
nenhum alarme
mesmo quando o verão passa gritando
sobre nosso telhados

Pouco tem a ver o mar
com este banheiro de cimento
e zinco

onde o silêncio é água:
uma esmeralda
engastada no tanque
(e que
solta
se esvai pelos esgotos
por baixo da cidade)

Em tudo aqui há mais passado que futuro
mais morte que festa:

nesto

banheiro
de água salobra e sombra
muito mais que de mar
há de floresta

Muito mais que de mar
nesto banheiro
há bananas podres na quitanda

e nem tanto pela água
em que se puem (onde
um fogo ao revés
foge no açúcar)
do que pelo macio dessa vida
de fruta
inserida na vida da família:
um macio de banho às três da tarde

um macio de casa no Nordeste
 com seus quartos e sala
 seu banheiro
 que esta tarde atravessa para sempre

Um macio de luz ferindo a vida
 no corpo das pessoas
 lá no fundo
 onde bananas podres mar azul
 fome tanque floresta
 são um mesmo estampido
 um mesmo grito

E as pessoas conversam
 na cozinha
 ou na sala contam casos
 e na fala que falam
 (esse barulho)
 tanto marulha o mar quanto a floresta
 tanto
 fulgura o mel da tarde
 - o podre fogo -
 como fulge
 a esmeralda de água
 que se foi

Só tem a ver o mar com seu marulho
 com seus martelos brancos
 seu diurno
 relâmpago
 que nos cinge a cintura?

O mar
 só tem a ver o mar com este banheiro
 com este verde quintal com esta quitanda
 só tem a ver

o mar
 com esta noturna
 terra de quintal
 onde gravitam perfumes e futuros
 o mar o mar
 com seus pistões azuis com sua festa
 tem a ver tem a ver
 com estas bananas
 onde a tarde apodrece feito uma
 carniça vegetal que atrai abelhas
 varejeiras
 tem a ver com esta gente com estes homens
 que trazem no corpo e até no nome
 tem a ver com estes cômodos escuros
 com esses móveis queimados de pobreza
 com estas paredes velhas com esta pouca
 vida que na boca
 é riso e na barriga
 é fome

No fundo da quitanda
 na penumbra
 ferve a chaga da tarde
 e sua moscas;
 em torno dessa chaga está a casa
 e seus fregueses
 o bairro
 as avenidas
 as ruas os quintais outras quitandas
 outras casas com suas cristaleiras
 outras praças ladeiras e mirantes
 donde se vê o mar
 nosso horizonte³⁴

³⁴ GULLAR, Ferreira. "Bananas Podres" em "Na vertigem do dia". In.: *Toda Poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997; p. 292.

Logo nos primeiros versos observa-se, novamente, a presença da metáfora do tempo, que trabalha para a destruição, e já não mede a morte das bananas, é a própria representação do ciclo natural orgânico: “Como um relógio de ouro o podre/ oculto nas frutas/ sobre o balcão?”. A relação proposta pela adjetivação das imagens: relógio–ouro/ frutas–podre/ parece, inicialmente, uma atribuição de valor sobre uma sociedade que tudo automatiza, mas, tratando-se da poesia de Gullar, é válida também a analogia entre claro-escuro, luz-sombra, o clarão que ilumina a lembrança, como já foi evidenciado neste trabalho. Um objeto que produz sombra no outro e que destrói a presença da luz, uma projeção de cores. O podre oculto é também a presença de destruição e, conseqüentemente, do tempo: “ali: bananas negras/ como bolsas moles/ onde pousa uma abelha/ e gira/ e gira ponteiro no universo dourado/ (parte mínima da tarde)/ em abril/ enquanto vivemos?”.

A poesia de Gullar já nasce marcada pela exasperação do contraste entre o indivíduo confinado em seu estado íntimo e a impenetrável mecânica do “tempo soprando no tempo”. Este é um conflito imemorial, quem sabe nascido com os primeiros mitos e ritos, mas a forma solitária e ainda assim ativa de seu enfrentamento remonta ao nascer do eu moderno [...].³⁵

As bananas comumente são lembradas como amarelas e açucaradas. No universo do poema elas são, entretanto, deslocadas de sua estética de beleza; agora, sob o fluxo do tempo, são negras e moles, caídas, murchas; momento no qual o olhar lírico indica a possibilidade de transformar em poético tudo o que é grotesco e feio. Em relação à imagem da “pêra”, por exemplo, ocorre um deslocamento: “As pêras, no prato” já as bananas “sobre o balcão”. O prato lembra o ambiente doméstico estático, terreno de naturezas-mortas, espaço privado; por outro lado, o balcão é o espaço público, da quitanda, no qual as bananas azedam e ardem.

A relação entre o homem e a natureza é desdobrada no espaço da cidade, representada pela quitanda. Esse fato desloca o espaço doméstico de naturezas-mortas para o local da quitanda, da feira, onde transitam muitas pessoas à procura de produtos naturais. O olhar do observador encontra seu espaço lírico em meio ao movimento das pessoas e o silêncio das bananas sobre o balcão: “e agora/ ali: bananas negras (...)/ No fundo da quitanda/ na penumbra/ ferve a chaga da tarde/ e suas moscas;/ em torno dessa chaga está a casa/ e seus fregueses/ o bairro/ as avenidas/ as ruas os quintais outras quitandas/ outras casas com suas cristaleiras/(...)”. Fregueses, bairro, avenidas, ruas são imagens urbanas que, traduzidas pela linguagem, ajudam a construir o quadro de tensão entre o espaço da quitanda, onde as bananas apodrecem silenciosas como as “pêras” no prato, e o movimento da cidade. Outra imagem

³⁵ VILLAÇA, Alcides Celso Oliveira. “O Pêndulo cego”. In.: *A Poesia De Ferreira Gullar*, tese de doutorado. São Paulo: USP; p.9.

que surge para enfatizar o quadro, semelhante ao grito da “galo”, é o barulho do mar “batendo seu tambor/ que da quitanda não se escuta”. O marulho do mar e o marulho das frutas, composto por um suposta água suja que ferve nas bananas, se mesclam ao barulho das vozes de vizinhos. Barulhos e marulhos são elementos sinestésicos que, gradualmente, quebram o silêncio da morte das frutas.

O movimento infinito das ondas do mar e do seu “azul” transcendem para um momento prosaico : “Que tem a ver com esse quintal”? Após a indagação, o olhar lírico recai sobre uma imagem : “Aqui, de azul, apenas há um caco/ de vidro de leite de magnésia”. Comparado com o infinito azul do mar, a simplicidade do caco de vidro, estático, é um momento de pura contemplação lírica. Como já se observou, o traço “azul” não é apenas mais uma cor que mancha a poesia de Gullar, mas um imagem reiterada pelo olhar contemplativo do lirismo que a compõe.

O banheiro de cimento, que lembra natureza-morta, é também parte de composição do espaço urbano, ao lado dos esgotos que passam “por debaixo da cidade”, arrastam o tempo e desdobram lembranças, “mais passado que futuro”, um tempo “que solta/ se esvai pelos esgotos”. Observa-se a impotência do observador diante do tempo que se esvai em silêncio com a água, semelhante à pêndula do relógio que não mede a morte das “pêras”. Aqui tanto o açúcar das bananas que apodrecem, quanto a água do esgoto são sinais de um tempo efêmero, porém alguns traços estão retidos na lembrança: “do que pelo macio dessa vida/ de fruta/ inserida na vida da família:/ um macio de banho às três da tarde/ um macio de casa no Nordeste/ com seus quartos e sala/ seu banheiro/ que esta tarde atravessa para sempre”.

A gradação da inquietação causada entre bananas e mar é percebida também através da sonoridade de alguns versos: “Que tem a ver o mar/ com estas bananas/ já manchadas de morte?/ Que tem a ver o mar/ com esse marulho/ de águas sujas/ fervendo nas bananas?/ Que tem a ver o mar com esse barulho?/ Que tem a ver o mar com esse quintal?/” A repetição de grupo de palavras no início dos versos, que caracteriza uma anáfora, parece mesmo repetir o movimento das ondas do mar, que indo e vindo criam um ritmo sonoro que se aproxima do efeito que a repetição dos versos constrói. “A natureza tem se mostrado, ao longo das épocas, o espaço privilegiado, onde a poesia, com mais frequência, encontra sua matéria bruta oferecendo-nos cores, plasticidade, odor, textura—elementos que atingem, diretamente, a sensibilidade e os sentidos”³⁶. Sensações que atravessam o corpo do poema e, pelo poema, o

³⁶ QUEIROZ, Vera. “Mínimo: as coisas”. In.: *O vazio e o pleno*, a poesia de Adelia Prado. Goiânia: Editora da UFG, 1994; p. 68.

talvez

na boca

de Newton Ferreira

a mesma

tarde (de fachadas

e espelhos)

falava português

e ria

(na saliva)

ou talvez

não

mas sem dúvida alguma

se esvaía

e lá no fundo da quitanda

sem janelas

essa tarde

esse outubro fedia

II

esse outubro era grande: uma cidade inteira

lá fora

com seus rios e mangues seus canteiros

sua cúpula azul feita de vento

suas crianças de carne seus sobrados

cheios de conversas

e afazeres

esse outubro era água

nas torneiras

roupas na corda

era nuvens igrejas arvoredos

era bondes carroças era pombos

em volta da quitanda

uma ciranda!

esse outubro essa tarde era um Nordeste

desdobrado em caatingas e castigos

na lepra do verão

uma ciranda

de rostos consumidos

de olhares humanos entre trapos

na poeira do fogo

o meu Nordeste

um mulambo

embrulhado num relâmpago

III

Essa tarde era história brasileira

que balançava as árvores

passando

e que cheirava a maresia

quando do mar soprava

e quando

crescendo em jasmineiros

a jasmim

cheirava

a história do Brasil em algum quintal

de São Luís

pouco antes da segunda grande guerra

enquanto

sobre o balcão da quitanda nas bananas

que apodreciam

a história era

um sistema de moscas

e de mel

zoando

naquele determinado ponto da cidade,

do país;

naquele determinado ponto

da família,

como um câncer
 Mas em qualquer dos mil espelhos da cidade
 em que a história se vê
 (na sala de visitas, no quarto
 de empregada, na poça
 d'água funda como o céu)
 pode ser que sorrira
 aquela tarde, o povo,
 num rosto de menina.³⁸

Os dois poemas “Bananas Podres” e “Bananas Podres 2” são da obra *Na Vertigem do Dia*, 1980, e junto à vertigem do dia, mais precisamente, da tarde, do sol da tarde é que as bananas são agora apresentadas. É sobre o clarão da tarde e a sombra da quitanda que recai agora o olhar do observador e as bananas não estão no prato, nem mesmo no balcão e sim, no canto entre o claro/escuro: “naquele canto/ em sombra/ da quitanda/ a tarde – o tempo/ o sol da tarde/ nas bananas virava mel/ (aliás/ mais água/ do que mel)”. O poeta precisa da fruta para falar do tempo, ela se transforma em matéria da imagem e, dentro dessa imagem, o tempo vira mel, procedimento já apresentado em relação à imagem “azul”, e também vira azul, uma espécie de disfarce para a condição temporal que é a destruição.

Por outro lado, a composição de natureza-morta aparece pincelada do lado de fora da casa banhada pelos raios de sol de uma tarde de outubro, pode ser de 1938, fato que faz pensar o poema como datado “pouco antes da segunda guerra” como o verso aponta. O tempo agora não é um tempo qualquer, é o tempo de outubro: “esse outubro era grande/ esse outubro era água/ esse outubro essa tarde era um Nordeste/” e o espaço público é provinciano de “um Nordeste/ o meu Nordeste/ de São Luís/”. A cena descrita na segunda estrofe está cheia de coisas da província: “roupas na corda/ era nuvens igrejas arvoredos/ era bondes/ carroças era pombos/ (...) essa tarde era um Nordeste desdobrando em caatingas e castigos/ na lepra do verão/ uma ciranda/ de rostos consumidos/ de olhares humanos entre trapos/ na poeira do fogo (...)”. A ciranda é uma brincadeira de roda, o jogo lúdico é transposto para o poema e nele ganha uma outra roupagem: a cena estática das bananas que apodrecem na quitanda, o movimento de bondes, carroças e pombos, tudo acompanhado pelo olhar humano “entre trapos”, e tudo arde na “poeira do fogo”, como as “pêras” ardem no prato. Tudo isso lembra o

³⁸ GULLAR, Ferreira. “Bananas Podres 2” em “Na vertigem do dia”. In.: *Toda Poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997; p.305

movimento da brincadeira: “vamos dar a meia volta, volta e meia vamos dar”, uma espécie de ciclo incorporado, no poema, entre o silêncio das bananas e o movimento da quitanda. Entre São Luís e o mundo é que gira esta ciranda.

Na terceira estrofe o movimento da história brasileira é observada pelo olhar provinciano em “algum quintal de São Luís”, enquanto no plano geral o olhar se mescla ao olhar do mundo. Momento observado por Alcides Villaça quando aponta:

De um lado, o desejo pulsante, a biografia, São Luís, os afetos próximos – tudo o que se entranha na história e nos sentidos de um jovem de vinte anos; de outro, a literatura moderna e seus impasses, a questão da linguagem e a aventura estética. A figura do poeta tende a dissociar-se da realidade do indivíduo, mas este precisa daquele para sua expressão. A luta é do corpo, na idade perplexa e interrogativa, mas sua identidade quer alargar-se na medida dos ideais extremados. Antes que seja compreendido, o mundo é recusado por aquele que tem pressa. O que é História surge como o Mesmo. A linguagem, que em princípio buscaria a pessoa, logo se impõe, na tradição de recusas, como código a se superar. A construção do tempo pessoal se inicia pelas demolições.³⁹

Como o mecanismo do poema é acelerado pelas bananas podres em uma quitanda: “enquanto sobre o balcão da quitanda nas bananas/ que apodreciam” a história das bananas e dos homens gira sobre o mesmo eixo e vai do universo provinciano para o país, e do país para o mundo. Tudo isso pode ser observado nos desdobramento da história e do poema em “qualquer dois mil espelhos da cidade”, espaço lírico por excelência.

A composição de natureza-morta construída na poesia de Gullar, pode ser aproximada de uma outra, na poesia contemporânea brasileira, no poema “Maçã”⁴⁰ de Manuel Bandeira, com que trava um sutil diálogo. Na leitura de Davi Arrigucci em seu “Ensaio sobre Maçã (do sublime oculto)”⁴¹, centrado na análise do poema, o que chama a atenção é o aspecto visual que a figura da maçã impõe. Outro aspecto pertinente é a cor, vista por fora “És vermelha como o amor divino”, que se desdobra, bipartindo o objeto: “Por um lado te vejo como um seio murcho/”, verso que, como uma espécie de cordão projeta o seguinte: “Por outro como um ventre de cujo umbigo pende ainda o cordão placentário/”, momento fantástico que descortina o ciclo natural orgânico da vida. A cena, prosaica, é observada “Num quarto pobre de hotel/”, logo, o efeito é de um quadro estático no qual se desloca o olhar e faz palpitar a vida latente, um quadro de natureza-morta.

³⁹ VILAÇA, Alcides Celso Oliveira. “O Pêndulo cego”. In.: *A Poesia De Ferreira Gullar*, tese de doutorado. São Paulo: USP; p. 45.

⁴⁰ BANDEIRA, Manuel. “Lira dos Cinquent’Anos”. In.: *Estrela da vida inteira*, 23.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993; p. 168.

⁴¹ ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. “A fonte escondida (a humildade), Ensaio sobre “Maçã” (do sublime oculto)”. In.: *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

De fato, desde os primeiros versos o poeta lembra a arte de um pintor, pelo modo de ver e compor a natureza-morta a que o poema dá a forma como um pintor que, partindo da imitação do natural, fosse delineando uma imagem na tela, a maçã no branco do papel. Parece mesmo ter ido buscar um pedaço da natureza para compor com ele o motivo central de uma paisagem interior, onde a maçã, isolada de seu ambiente natural, se mostra despojada, despida pelo olhar, até permanecer simplesmente em seu lugar no quarto pobre, formando, pela humildade de seu modo de ser, uma unidade harmônica com o ambiente, sobre o qual só então se aquieta o olhar.⁴²

Pela retomada do olhar, a partir de um ângulo novo, é possível observar a maçã como um objeto de conhecimento e associada ao quarto, espaço lírico no qual o eu recolhe impressões da vida para tecer a poesia. Assim como em “Maçã”, o poema “As Pêras” também chama a atenção pelo aspecto visual, bem como, pela cena de estranhamento que acompanha os primeiros versos: “Por um lado te vejo como um seio murcho” e “As pêras, no prato, apodrecem”. Tanto uma imagem quanto a outra traduzem, paradoxalmente, a vida e a morte como se fossem elas próprias as representantes do ciclo natural orgânico humano. Simbolicamente, a maçã é metáfora do pecado, por outro lado, a pêra possui em sua forma uma semelhança com o corpo humano. Nos poemas as duas imagens vêm marcadas por processos destrutivos: “murcho” e “apodrecem”, os dois termos possuem uma carga semântica que lembra a destruição, como se fosse necessário manchar o poema para construir sua diferença, paralelamente associada ao tempo que é a metáfora da destruição. Assim, o seio murcho não é o protótipo da beleza, e muito menos as “pêras” apodrecendo. No entanto, a essência da poesia se constrói, justamente, na contramão, como se fosse necessário destruir para reconstruir, dos resíduos se forma uma nova imagem. A morte engendrando a vida.

O processo se estende também em “Bananas Podres”: “Que tem a ver o mar/ com estas bananas/ já manchadas de morte?/” e desdobra-se em “Bananas Podres 2”: “naquele canto/ em sombra/ da quitanda/ a tarde – o tempo/ o sol da tarde / nas bananas virava mel/”. O elemento comum entre os poemas é o quadro estático que lembra uma natureza-morta, e o efeito maior sobre o qual o poema vai se desdobrando ocorre pelo olhar do observador. O movimento do olhar associado à linguagem transforma uma cena comum do cotidiano, como bananas apodrecendo no balcão da quitanda, num quadro maior semelhante ao quadro observado num quarto de hotel através do qual se lê a vida e a poesia.

Para desdobrar um pouco mais a cena de naturezas-mortas tenta-se uma aproximação com a criação de natureza plástica, propriamente dita, de Aldemir Martins. Ele nasceu no Brasil e brasileiros são seus temas, brasileira é a cor que ele pinta. Cearense de Fortaleza, em

⁴² ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. Idem, p. 22

1945 partiu em busca do Sul, em 1946 passou a viver em São Paulo. Os seus frutos e as suas flores, as dunas das suas marinhas, as doces curvas das palmeiras agitadas pelo vento, a solidão manhosa do gato, o galo vaidoso, tudo o que ele pinta explode numa tensão sensual que chega ao erotismo. Aldemir Martins sempre soube conservar virgem o espaço cearense que construiu em São Paulo, sem sucumbir à doença faustosa dos aristocráticos solares quatrocentões.

De maneira geral, a obra de Aldemir Martins é um retorno à infância. As frutas que comia, a paisagem em que vivia, as flores que enfeitavam a primeira namorada, os bichos com que brincava. Transformou sacos de estopa em telas, recolheu pedaços de madeira marcados pelo vento, pelo sal e pela areia de praias desertas, usou colagens aplicando sobre telas tecidos que completavam a intenção do realismo doméstico das naturezas-mortas. Assim como dá vontade de chupar as suas frutas, de cheirar as suas mulheres e de colocar as suas flores no centro da mesa e não na parede, a musicalidade da cor de Aldemir não sussura segredos, não compõe a cena educada de um quarteto de cordas. Sobre o pintor diz Antônio Cândido:

Seja na aspereza dos cangaceiros em branco e preto, seja no lirismo colorido dos pássaros e peixes, ele mostra sempre a capacidade soberana de usar os recursos de sua arte para ser diverso sendo sempre o mesmo.⁴³

Já Pietro Maria Bardi aproxima sua produção a de Miró:

Os gostos de Aldemir Martins são da mesma espécie como os dos primeiros de Miró; as aves e sobretudo os galos são parentes daqueles que se encontram nos “Bestiários de Medicevo”; as estrelas parecem esferas próprias para os céus dos ex-votos dos artesãos perdidos nas montanhas; os cangaceiros emergem dos contos populares ou das cerâmicas cozidas no sol das feiras de Pernambuco. Aldemir, como todos os artistas de valor, gosta das imagens que a história salvou em sua cornucópia.⁴⁴

Por fim, parece-nos pertinente um diálogo de “naturezas-mortas” de Aldemir Martins com as já apontadas na poesia Gullar e Bandeira. Afinal o gesto de criar se repete infinitas vezes, e, de infinitas maneiras, no dia-a-dia de um artista. A relação da linguagem com a pintura também é um relação infinita. Agora, uma pequena amostra da plástica de Aldemir Martins ao compor “naturezas-mortas”. No próximo capítulo apresentam-se composições de galos.⁴⁵

⁴³ www.art-bonobo.com/artes/aldemirmartins/htm, o site apresentada textos de alguns críticos sobre o artista, bem como algumas obras suas.

⁴⁴ Idem.

⁴⁵ MARTINS, Aldemir. *Linha, Cor e Forma*. São Paulo: Edições KMWM, 1985, editor Emanuel Araújo.

Figura 1: Plástica de Naturezas-Mortas 1

Natureza-morta
Acrílico sobre tela
110 x 150 cm - 1985
Coleção Particular

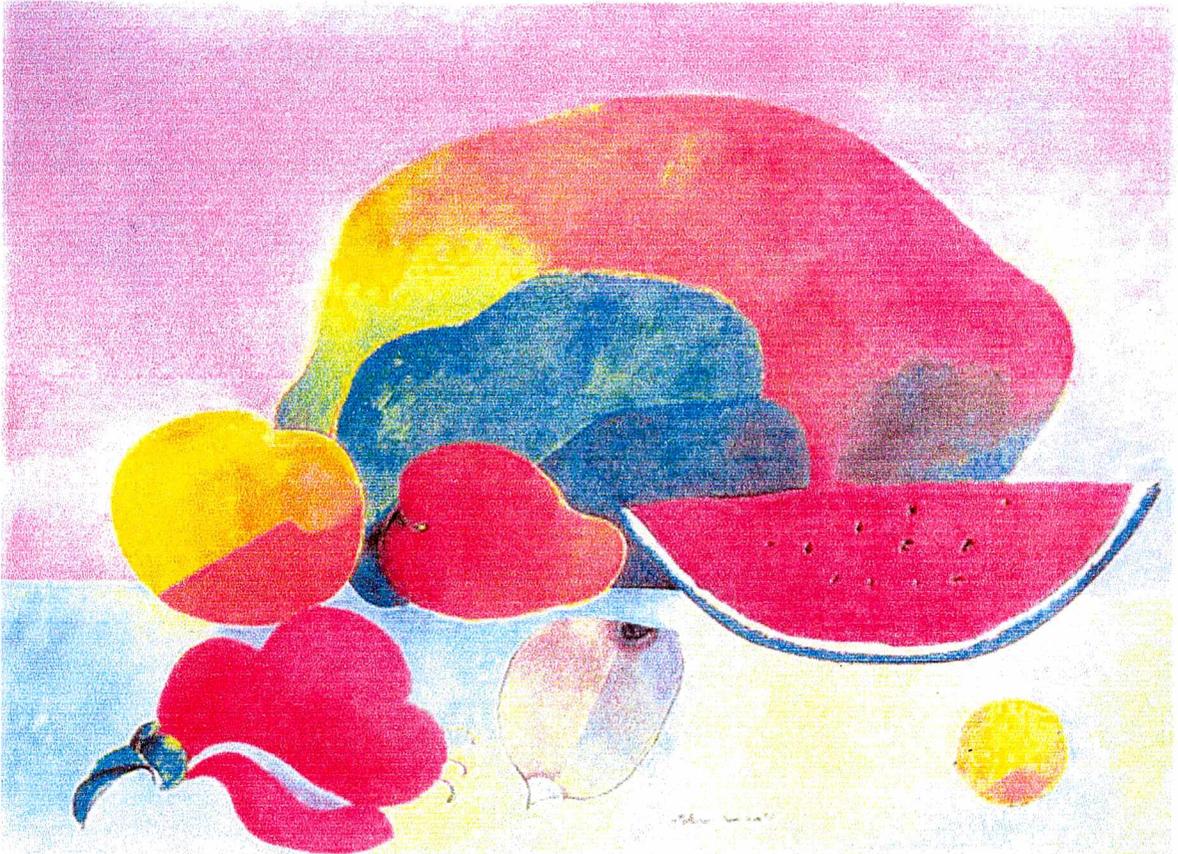


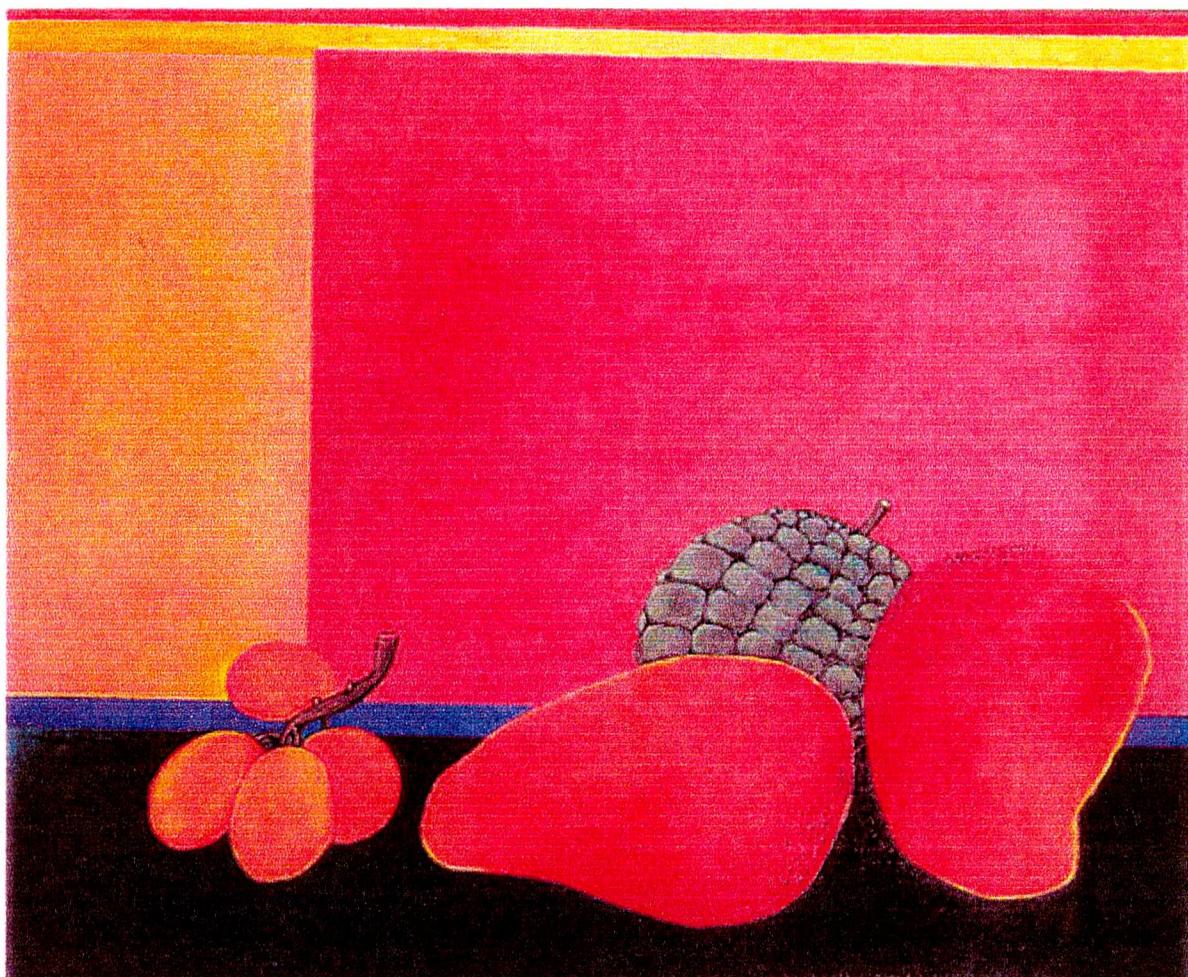
Figura 2: Plástica de Naturezas-Mortas 2

Natureza-morta
Plástica sobre tela
87,4 x 130 cm - 1984
Coleção Particular



Figura 3: Plástica de Naturezas-Mortas 3

Natureza-morta
Acrílico-sobre tela
58,5 x 79 cm - 1978
Coleção Cora Pabat



TOPO-GRAFIA

“Distante, e sobre tudo, ergue-se o canto dum galo”. (Ferreira Gullar)

É preciso girar mais uma vez o caleidoscópio para que outra imagem possa ser resgatada do universo poético de Gullar, possibilitando, desta forma, a leitura de um outro traço recorrente: a presença do galo. É preciso que haja luz para iluminar as marcas depositadas na memória do “Bloco Mágico”, e o reconhecimento delas é necessário para que se possa prosseguir a atividade de escavar, revolvendo a poética gullariana.

O traço da imagem do galo, sobre a qual se sustenta esta análise, nasceu da leitura do poema “Q’el Bixo S’esgueirando Assume Ô Tempo”, de *Muitas Vozes*. A presença desta imagem estilizada pelo tempo e traduzida pela memória faz de tal poema, na minha opinião, um dos mais significativos da obra, que traduz também, em sua totalidade, a “precariedade do canto”.⁴⁶

Para concretizar a análise, antes de mais nada deve-se dar um mergulho no conjunto da obra e relembrar poemas como: “O Galo”, em que há a presença da “SILHUETA de galo”. Esta imagem, traço, retorna à poética no belo poema “Galo Galo”, de *A Luta Corporal* e se esgueira até *Muitas Vozes*, no poema “Q’el Bixo S’Esgueirando Assume Ô Tempo”.⁴⁷ Pelo corpo desses poemas, o que se propõe para este momento de transpiração é a observação de como canto e imagem sofrem uma metamorfose na memória que a poesia de Ferreira Gullar a seu modo compõe.

No arquivo das idéias da poesia de Gullar o tempo, do lá e do cá, aparece para traduzir os movimentos de projeção do passado sobre o presente. A experiência profunda que ocorre percorre os poemas num tempo e no outro, surpreende pela inquietação que causa no poeta. Essa experiência é duplamente marcada por procedimentos poéticos que estão entre a inovação e a permanência. A presença simbólica do galo é permanente, por exemplo, mas seu canto é que vai traduzir a diferença, que pode ser percebida ainda no poema “As Pêras”: “É tranqüilo o dia/ das pêras? Elas/ não gritam, como o galo. [...] porque can-/ tando o galo/ é sem morte”. O grito das pêras é silencioso, tranqüilo, não é ardente como o barulho do canto do galo que causa inquietação, e independe da vontade do galo. Como fala Gullar:

Você vê que esse poema, “Galo Galo”, eu escrevi, eu devia ter vinte anos, vinte e um anos. Mas já está nele essa idéia de que o canto vem independente da vontade, é

⁴⁶ Expressão usada por João Luiz Lafetá no ensaio: “Traduzir-se - ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar”, que será aproveitada em nosso estudo para tentar demonstrar como ocorre essa precariedade do canto. In.: *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

⁴⁷ A imagem do galo se espalha em vários momentos da poesia de Gullar como em : “O arsenal”, “O inferno”, “Poema sujo”. Porém, para este momento de reflexão acerca de sua poesia são em especial pertinentes os poemas acima citados.

o canto obrigatório. Não é o galo que determina. É um canto que se elabora nas entranhas dele e sai. Esse caráter do canto que é ao mesmo tempo incontrolável e obrigatório, porque quando chega a hora tem que sair, é característica da poesia mesmo. Isso na verdade é uma coisa que está presente na minha poesia e é a razão porque eu escrevo pouco. Eu não posso criar artificialmente as condições pra que esse canto venha, porque senão ele não é de verdade, ele não é verdadeiro.⁴⁸

As duas coisas, o galo e o canto, aparecem para manifestar uma continuidade de suas identidades; porém, o deslocamento que o canto vai causar na poesia, à medida que as coisas giram sobre si mesmas – se aproximam e se isolam – cria, porém, no percurso da linguagem um universo semântico que vai se desdobrando num quadro onde a diferença é o canto e que vai opor-se simbolicamente em planos de mobilidade:

O GALO

SILHUETA de galo

recortada em negro,
silenciosa, plana.

Mas a crista ardente.
Mas escancarado,
o bico musical.

Simple silhueta
sôbre fundo claro.

Mas que ferocíssimo
vento seu contôrno
sopra contra mim!

Galo imóvel, negro,
plano, plano,plano.

Mas o canto irrompe
da garganta e explode,
abala os edificios,
resvala no asfalto,

⁴⁸ GULLAR, Ferreira. “No calor da obra: Encontros com a produção cultural contemporânea – entrevista com Ferreira Gullar”. IN.: *Revista de Letras*. Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, nº 55. Curitiba: Editora UFPR, 2001; p. 254.

ressuscita um sol
 louco, que alvorece
 louco, em plena tarde.
 Nessa aurora súbita,
 galos tão longínquos
 são écos a êsse
 canto profundo
 e amanhecedor.

Indomável galo,
 tão feroz, tão rouco,
 vence a vida e a morte.

Na parede, apenas
 a silhueta imóvel,
 silenciosamente
 recortada em negro.
 Plana, plana, plana.⁴⁹

Se o tempo para Otávio Paz “é um acabar que é um contínuo re-começar”⁵⁰, é preciso recomeçar pela força das relações estabelecidas no espaço do poema, pelo tempo e pelos objetos que o próprio poema aponta, quais os espaços por ele construídos e as possibilidades de desdobramento do texto. No poema “O Galo”, que possibilidades o texto apresenta para que se viabilize uma leitura? Há várias dobras no leque de significações, o que aqui se tenta é identificar a imagem “galo” como traço e compreender sua dinâmica.

Nos versos da primeira estrofe do poema há um quadro paralisado diante de nós, uma “SILHUETA de galo / recortada em negro / silenciosa, plana”, que projeta contornos de sua própria sombra “recortada em negro”. Os contornos evocam o silêncio e uma força plástica, traduzida pela linguagem que, num primeiro momento, afasta a silhueta como numa cena comum entre luz e sombra. Se um aspecto meio que afasta o eu observador, um outro o aproxima da cena onde tudo parece ser normal. Mas o olhar do poeta sobre a silhueta do galo

⁴⁹ Inédito em livro “O Galo” 1º lugar de poesia – junho de 1950, o poema é publicado em: *Cadernos de Literatura*: “Ferreira Gullar”, n.º 6. São Paulo: Instituto Moreira, setembro de 1998; p. 85.

⁵⁰ Paz, Octavio. “O poema – A imagem”. In.: *O arco e a Lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982; p. 125, Tradução de Olga Savari.

transforma o poema e cria uma espécie de tensão surda que aos poucos ganha voz entre as coisas.

Essa tensão é descortinada na segunda estrofe introduzida por partículas adversativas: “Mas a crista ardente. / Mas escancarado, / o bico musical” que exprimem oposição à cena inicial, criando uma expectativa particular no poema, que fica entre a ausência e a presença do canto do galo. A presença da imagem não garante seu canto, é preciso que alguma coisa aconteça para que este se instaure.

A passagem entre o recorte negro da primeira estrofe e o fundo claro da terceira, um dístico, recai no primeiro verso da segunda estrofe: “Mas a crista ardente”, onde a adjetivação “ardente” abre espaço para uma espécie de fusão entre luz e sombra que a linguagem vai operando. Ela dá início a um quadro gradativo no qual a presença da luz escancara o bico, musical, e apresenta o instante do canto, a metamorfose recaindo sobre a silhueta, agora “sobre fundo claro”. Este momento pode ser observado como espanto, um choque ocasionado pela inquietação que a silhueta de galo causa no poeta, consagrando o instante como uma lição de poesia. Assim, paradoxalmente, da silhueta estática do galo alguma coisa, mágica, dispara contra o observador, contra nós, e indica uma ausência que é trazida, e traduzida, por uma linguagem que se pauta por certa agressividade “Mas que ferocíssimo/ vento seu contôrno/ sopra contra mim!”. É também o vento que dá mobilidade aos fósseis de “Muitas Vozes”: “Até que de repente/ um susto/ ou uma ventania/ (que o poema dispara)/ chama/ esses fósseis à fala/”, indicando que alguma coisa está faltando, mesmo que a imagem diga tudo.

A metáfora do sopro se apresenta algumas vezes nos grandes textos religiosos de todas as culturas: o homem é desenraizado como uma árvore e lançado para além, para uma outra margem, ao encontro de si mesmo – a vontade intervém pouco ou participa de uma maneira paradoxal. Se tiver sido escolhido pelo grande vento, é inútil que o homem tente resistir a ele. E ao inverso: qualquer que seja o valor das obras ou o fervor da súplica, não se produz o fato se o poder estranho não intervier. A vontade se mistura a outras forças de maneira emaranhada, exatamente como no momento da criação poética. Liberdade e fatalidade marcam encontro no homem.⁵¹

O processo gradativo que a linguagem vai criando desdobra um jogo entre a silhueta plana e a imitação do galo, enquanto cantor, pois seu canto é sua plenitude. A linguagem é que traduz a metáfora da ausência que é o canto, o instante do canto é a plenitude, é tudo. Essa plenitude é materializada na sexta estrofe do poema, a mais longa, com doze versos, em contraste com o dístico que a antecede, “galo imóvel, negro / plano, plano, plano”; ela rompe

⁵¹ PAZ, Octavio. “A revelação poética – a outra margem”. In.: *O arco e a Lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982; p. 148, Tradução de Olga Savari.

com o plano estático das cinco estrofes anteriores, sua linguagem mostra a diferença do canto e o poema perde o tom da negatividade traduzida pela ausência do canto. Há a hipótese de que o canto permaneça e novamente os traços de sua apresentação ganham contornos agressivos: “Mas o canto irrompe / da garganta e explode / abala os edifícios / resvala no asfalto”. O tempo presente indicado pelos verbos cria um movimento de tensão em toda a estrofe.

O eu atormentado entre a silhueta do quadro na parede e a inquietação da crista ardente e do bico musical instaura um abismo entre a imagem e o canto. Esse abismo vai ser preenchido por um suposto “vento” que aproxima o quadro estático no qual o canto é possível, e não há espaço para a destruição. O canto “ressuscita um sol / louco, que alvorece / louco, em plena tarde”, vinculando espaços construídos a partir da existência do canto no poema, mesmo que o poema seja o próprio canto.⁵²

A movimentação que esse canto vai provocar no espaço contemporâneo da cidade, verificável por elementos como os edifícios e o asfalto, pode ser medido pelo deslocamento criado pelos verbos: “irrompe”, “explode”, “abala”, “resvala” e principalmente “ressuscita”. No espaço poético o contraste que a presença do canto causa, entre coisas, é de uma voz dotada de presença fortíssima que pode dar idéia de uma divisão entre o poeta e o galo; num movimento de interiorização do poeta com o canto que é a poesia. É como se o poeta operasse um grande magia, brincando com o tempo, quebrando o relógio e fazendo alvorecer em plena tarde.

O canto opera no poema a quebra da linearidade do tempo e introduz um “aurora súbita” deslocada de sua origem que é o amanhecer, que transcende o canto usual do galo. Tudo isso acontece em meio ao rearranjo do sol, que arrasta com luminosidade a vida espelhada e espalhada pelo canto e produz “écós a êsse / canto profundo / e amanhecedor”.⁵³ Mas aos poucos a afirmação vai se degradando, pois o canto já está rouco, ainda que seja um vencedor: “Vence a vida e a morte”. Essa degradação, que acontece no espaço poético legitimando a presença do canto, até o momento em que ele seja útil, no processo da construção do poema, vai caminhando aos poucos ao silêncio, que retorna. A degradação do canto torna-se necessária para fechar uma espécie de círculo que o poema cria, entre o

⁵² Essa passagem lembra os versos de Cecília Meireles: “Eu canto porque o instante existe/ e a minha vida está completa./ não sou alegre nem sou triste: sou poeta”. “Motivo”. In.: *Melhores Poemas*. 8. ed. São Paulo: Global, 1996; p. 11.

⁵³ Canto que poder ouvido pela voz da poesia de João Cabral de Melo Neto quando vai “Tecendo a manhã”: “Um galo sozinho não tece uma manhã:/ ele precisará sempre de outros galos”. In.: *A Educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997; p.15.

silêncio inicial e o silêncio final. Nesse espaço o canto é a metáfora da vida que é a matéria-prima da poesia.

Ainda na última estrofe, novamente o ciclo estático aparece negando a afirmação da sexta estrofe de que o canto é possível. A destruição do canto e o silêncio vão ao encontro do silêncio inicial no qual a imagem é recortada em negro. Se há na sexta estrofe a hipótese de que o canto aconteça, é possível verificar como a montagem do quadro estático é rompida pela presença do canto no jogo criado pelo poeta, um inventor de espaços, que se aproximam e se distanciam pela luz e pela sombra da linguagem. Esse é um procedimento poético que aparece em toda poesia de Gullar, como diz Alcides Villaça:

Mas o leitor terá notado que nesse “salto” radical algo se conservou: em ambos os fragmentos a polarização se dá entre figuras de luz e treva, entre “fluo escuro e o que “cintila”, entre o “negror” e o “acêndi”. Essa polarização é, na verdade, fundo comum de *A Luta Corporal* e persistirá obstinadamente em toda poesia de Gullar⁵⁴

À medida que a leitura vai sendo tecida, cada vez mais parece se aproximar a identidade do traço como processo mnêmico, memória voluntária. A prancha de cera vai revelando, entre a luz e a sombra da escritura, como o sentido da experiência do poeta pode ser re-construído com os restos, marcas, que o tempo e a memória vão deixando pelo caminho. A própria constatação, por exemplo, efetivada pela leitura do poema “O Galo”, de que alguns traços estão presentes em toda poesia de Gullar, torna possível a continuidade das escavações trabalhadas pela leitura e pela memória que vai aniquilando sentimentos, imagens e experiências em camadas superpostas de sentimentos defuntos, que, iguais ao canto, precisam ser ressuscitados. É como disse Charles Baudelaire “a paixão e a doença não têm química bastante para queimar estas marcas imortais”.⁵⁵

São experiências exteriores que ajudam a construir um arquivo. No mundo contemporâneo, existem as máquinas de arquivar que ajudam a processar mais rapidamente o ritmo simultâneo do turbilhão de informações que se recebe diariamente. No caso de Ferreira Gullar, esse trabalho de construção possui arquivo especial que foi tecido na pele e nas peles que foram aparecendo na sua trajetória poética. Tanto a crítica literária quanto o próprio poeta são unânimes quanto a importância de *A Luta Corporal* em sua produção.

Quando fala do assunto Gullar afirma que “tinha que chegar às formas, ao cerne da

⁵⁴ VILLAÇA, Alcides Celso Oliveira. “Gullar: a luz e seus avessos”. In.: *Cadernos de Literatura*: “Ferreira Gullar”, n.º 6. São Paulo: Instituto Moreira, setembro de 1998; p. 90

⁵⁵ BAUDELAIRE, Charles. “Um comedor de ópio”. *Paraisos Artificiais*. Porto Alegre: L&PM, 1999; p. 191, tradução de Alexandre Ribondi, Vera Nobrega e Lúcia Nagib.

linguagem que não estava nas formas preestabelecidas. *A Luta Corporal* foi essa busca de como chegar à essência da linguagem. Percebi que, para isso, era necessário que eu me viciasse. Toda a vez que se formava um certo domínio da linguagem, eu a arrebetava. Eu tinha que rejeitar a habilidade para chegar à essência”.⁵⁶ Para Alcides Villaça a leitura dos poemas de *A Luta Corporal* é “a leitura de um processo de formação poética: ilustra-se nele, mais que o início de uma carreira pessoal, todo um conjunto de possibilidades históricas da poesia moderna”⁵⁷. É sempre interessante olhar para trás para que as escavações se viabilizem de forma mais profunda, e talvez seja impossível escavar alguns traços da poesia de Gullar sem passar pela pele da sua luta.

A busca constante da essência da linguagem, com preocupações temáticas e estilísticas, impulsiona o poeta a cada vez mais aperfeiçoar sua praxe, que é a de um inventor, perseguido pela inquietação da aventura que é reconstruir poemas e signos no espaço poético. A reconstrução faz aparecer os arranjos de traços e sua resignificação dentro do espaço do poema. Um bom exemplo desses procedimentos pode ser viabilizado pelo poema “Galo Galo”. Diferente do poema com linguagem destruidora que é “Roçzeiral”, “Galo Galo” se aproxima da experiência de vida real e poética, que revela o poema. Por outro lado, para João Luiz Lafetá, “Galo Galo” é o “primeiro grande poema de *A Luta Corporal* e, sua temática, pelo viés de sua leitura, é a precariedade do canto que traduz na cadeia de signos o que ele mesmo chama de metáfora galo/poeta”⁵⁸. Talvez se possa também falar em incompletude do canto, presença ausência que pertence a um tempo futuro, aberto. O canto é isso ou aquilo: atualmente presente / atualmente ausente que pode ser submetido a novas discussões incorporadas à leitura do poema anterior, “O Galo”, por exemplo. Para avançar a discussão é bom lembrar o poema:

GALO GALO

O galo

no saguão quieto.

Galo galo

de alarmante crista, guerreiro,

medieval.

⁵⁶ GULLAR, Ferreira. “A trégua – entrevista”. In.: *Cadernos de Literatura: “Ferreira Gullar”*, n.º 6. São Paulo: Instituto Moreira, setembro de 1998; p. 34.

⁵⁷ VILLAÇA, Alcides Celso Oliveira. “O pêndulo cego”. In.: *A Poesia de Ferreira Gullar*, tese de doutorado. São Paulo: USP, 1984; p. 5, 6.

⁵⁸ LAFETÁ, João Luiz. “Traduzir-se – Ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar”. In.: *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982; p.73.

De córneo bico e
esporões, armado
contra a morte,
passeia.

Mede os passos. Pára.
Inclina a cabeça coroadada
dentro do silêncio
que faço entre coisas?
de que me defendo?

Anda

no saguão.
O cimento esquece
o seu último passo.

Galo: as penas que
florescem da carne silenciosa
e o duro bico e as unhas e o olho
sem amor. Grave
solidez.

Em que se apoia
tal arquitetura?

Saberá que, no centro
de seu corpo, um grito
se elabora?

Como, porém, conter,
uma vez concluído,
o canto obrigatório?

Eis que bate as asas, vai
morrer, encurva o vertiginoso pescoço
donde o canto rubro-escoa.

Mas a pedra, a tarde,

o próprio feroz galo
subsistem ao grito.

Vê-se: o canto é inútil.

O galo permanece – apesar
de todo o seu porte marcial –
só, desamparado,
num saguão do mundo.
Pobre ave guerreira!

Outro grito cresce
agora no sigilo
de seu corpo; grito
que, sem essas penas
e esporões e crista
e sobretudo sem esse olhar
de ódio,
 não seria tão rouco
e sangrento

 Grito, fruto obscuro
E extremo dessa árvore : galo.
Mas que, fora dele,
É mero complemento de auroras.⁵⁹

O dístico que inicia o poema traz, já no primeiro verso, a presença do galo, que não mais é uma simples silhueta silenciosa na parede. Agora a imagem aparece deslocada, fora do lugar, “no saguão quieto”. As duas estrofes seguintes, que apresentam as adjetivações do galo, dão ao poema um tom mais alarmante de sua presença. Começa pela crista anteriormente “ardente”, agora, “alarmante”. Aqui o galo é o “guerreiro medieval” e está “armado/ contra a morte”:

De fato, não se trata de um descrição, trata-se da criação de um símbolo; e a subjetividade vai penetrar no poema, transformando o galo no “correlativo objetivo” dos sentimentos do poeta – isto é, metaforizando. Na segunda estrofe, “alarmante” já tem um aspecto subjetivo; na terceira estrofe, o “armado contra a morte” já prepara o

⁵⁹ GULLAR, Ferreira. “Galo Galo” em “A Luta Corporal”. In.: *Toda Poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997; p.10, 11.

clima que será desenvolvido depois; na quarta estrofe, o galo que medita sobre a sua situação no mundo já personificado; na quinta estrofe (notemos aqui de passagem o belo movimento dos versos “Anda/ no saguão”, em que o arranjo espacial reforça de novo o sentido) até as coisas ganham vida: o cimento esquece o último passo.⁶⁰

Já na quarta estrofe, o primeiro verso, “Mede os passos. Pára”, traz com os verbos um momento reflexivo no qual o eu procura “medir” o espaço lírico para conduzir a imagem. A relação lembra o fluxo do tempo da morte das pêras, o que indica ser o tempo uma recorrência expressiva na poesia de Gullar. O galo serve de objeto de observação e vai apresentando a cena, agora “inclina a cabeça coroada/ dentro do silêncio”. Esse posicionamento lírico estabelece uma relação de causa e efeito entre o poema e a imagem, dando passagem à metamorfose que esta vai sofrendo. Nos dois últimos versos o que é revelado é a fala e não o canto, registro da impotência do sujeito lírico: “- que faço entre coisas?/ - de que me defendo?”. A cena parece se repetir no poema “As Pêras”: “Paremos a pêndula. De-/ teríamos, assim, a/ morte das frutas?”. As indagações propostas pelos versos lembram a inquietação do poeta em relação ao galo e, conseqüentemente, ao tempo que, no fundo, impõe uma necessidade de transformar a realidade em signo.

Na quinta estrofe, o galo “Anda/ no saguão”, seu espaço é o aqui e agora, o espaço da poesia. Mas a pedra, metaforicamente representada pelo cimento, apaga o traço, “esquece” o seu último passo. Ao contrário do que se supõe a impressão não é apagada; segundo Freud, ela apenas se sobrepõe a outros traços e a luz faculta a sua leitura, é voluntária, no momento que algum choque desperte sua escavação.

O vocativo galo, no primeiro verso da sexta estrofe, enuncia uma estranha arquitetura; entre coisas e silêncios a imagem se transforma em pedra, a própria poesia: “carne silenciosa/ e duro o bico e as unhas e o olho/ sem amor. Grave/ solidez”. O silêncio da pedra é a sua educação, e com ele a pedra nos ensina a lição de poesia.

Desenvolvimento seco, bonito. Primeiro, a retomada objetiva (e totalizante) da descrição do galo, em que os traços mais agressivos são ressaltados: as penas guerreiras, o bico, as unhas e o olho “sem amor”. A solidez da construção é minada entretanto por uma dúvida: em que se apóia? E da dúvida passa-se para a interrogação sobre o canto, no interior do galo. Duas estrofes em forma de pergunta introduzem esse tema de maneira imediata. E o poeta parece considerar o canto como inconsciente (o galo saberá dele?), espontâneo (o grito se elabora) e inevitável (obrigatório, é impossível detê-lo). Há uma necessidade por baixo de tudo, e é como se, cantando, a figura do galo se completasse, se arrematasse, definitiva. O trecho encerra uma visão extremada e idealizada da poesia, uma visão de plenitude e totalidade.⁶¹

⁶⁰ LAFETÁ, João Luiz. “Traduzir-se – Ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar”. In.: *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982; p.74.

⁶¹ LAFETÁ, João Luiz. *Idem*; p. 75.

Seguindo os passos da imagem, na sétima estrofe acontece a suposta elaboração do grito. Diferente do canto, ele anuncia a presença da morte, o galo grita quando esta se apresenta: “vai/ morrer, encurva o vertiginoso pescoço/ donde o canto rubro – escoia “. O galo não quer gritar e sim cantar, pois o canto não é dominado pelo galo, mas domina-o: “Como, porém, conter/ uma vez concluído,/ o canto obrigatório?”. O canto irrompe e é necessário, mas, por outro lado, “o canto é inútil”. É canto e ao mesmo tempo é nada, parece que a poesia não é necessária, não atinge seu objetivo. Há, sim, a necessidade que o canto permaneça mesmo que seja um canto rouco, um “grito, fruto obscuro / e extremo dessa árvore: galo”. Essa árvore inquietante, sólida, sem amor, pedrenta como nos versos de João Cabral de Melo Neto: “o caroço de pedra, a amêndoa pétrea, / dessa árvore pedrenta (o sertanejo) / incapaz de não se expressar em pedra”.⁶²

São os movimentos múltiplos da linguagem no poema que criam esses abismos, entre a necessidade do canto e sua inutilidade, atribuindo-lhe uma incompletude, pois ele não se concretiza na linguagem que o materializa. Ironicamente o galo permanece só, desamparado, num “saguão do mundo”, assim como o poeta se sente só em meio à multidão e a poesia é o canto que a multidão precisa ouvir. O canto não é inútil e precisa ser desentranhado mesmo que seja um pouco rouco, ele precisa permanecer. A imagem do guerreiro permanece à margem pelo processo de degradação que o poema vai sofrendo pela ausência do canto – entre um grito e outro. Na última estrofe ele é um sigilo entranhado no corpo junto com sua precariedade.

Pode-se perceber pela evolução do processo de aproximação e distanciamento como a imagem do galo sofre a pressão do tempo e por ele mesmo vai se reconstruindo; no poema anterior a presença marcante recai sobre o canto do galo, aqui é seu grito que traduz a diferença. No entanto, ele entra no mundo dos signos e abre um leque de procedimentos poéticos que fazem da sua presença um universo de resignificações, que será desdobrado pelos versos do poema. É por esse viés que ocorre a possibilidade de a imagem ser transformada em traço permanente. Como se pode observar, no poema “Galo Galo”, a força poética que acompanha a imagem do galo é muito significativa e pode ser re-vista no poema “O Galo”. Neste, a construção da imagem poética começa por um procedimento diferenciado, que é a forma de apresentação da imagem como uma simples silhueta. Naquele, a imagem do

⁶² versos do poema: “O sertanejo falando”. In: *A educação pela pedra e depois*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 4.

galo irrompe logo no primeiro verso, traduzindo nos versos seguintes uma imagem que perturba pela presença do grito que vai se degradando num fruto obscuro e ingênuo.

A presença desse traço é marcante no poema “Q’el Bixo S’Esgueirando Assume Ô Tempo”, que dá à imagem do galo um novo arranjo: uma espécie de cena prosaica, anunciada em 1ª pessoa, revela a presença do eu observador. A cena das experiências poéticas e estéticas, revividas pelo impacto de uma imagem inesperada, conduzem a um choque entre as similitudes que a natureza oferece: os canteiros de crista-de-galo.

quando cheguei ao
 sanatório
 em Correias com
 uma horrível
 maleta
 cor- de abóbora e vi
 os canteiros de
 crista-de-galo
 e me disse parecem
 de fato cristas
 de galo
 isso foi
 num relance que
 eu estava mesmo
 era com medo de morrer

semanas mais
 tarde na
 varanda
 do quarto (na
 doce luz
 da manhã) debruçado
 olhando os
 canteiros vi um galo
 no meio das
 cristas-de-
 galo e me disse

o quê? um galo? não
 dever ser é só
 porque aquele dia
 pensei que essas
 plantas se parecem com
 cristas mas aí
 o galo andou e saiu de entre as plantas⁶³

É possível que neste poema ocorra uma nova experiência da linguagem e das coisas. Nos poemas há pouco discutidos, “O Galo” e “Galo Galo”, a presença da imagem da ave provoca no espaço lírico uma espécie de explosão do tempo. No primeiro poema causa uma “aurora súbita”, que aproxima a imagem do galo da de um vencedor: “vence a vida e a morte”. No segundo poema, o galo é um lutador, um guerreiro que precisa enfrentar e vencer a morte, alegoria do grito, para que seu canto permaneça, mesmo que seja “mero complemento de auroras”. Por outro lado, no poema “Q’el Bixo S’Esgueirando Assume Ô Tempo” o eu lírico se individualiza, se concretiza, e assume a alegoria do tempo, representado pelas cristas-de-galo:

[...] vi
 os canteiros de
 crista-de-galo
 e me disse parecem
 de fato cristas
 de galo [...]

Nesses versos ocorre a constatação que “de fato” são cristas-de-galo. Para enfatizar isso observa-se o uso de um recurso estilístico próprio: “cristas/ de galo”, o substantivo aparece em versos distintos e sem hífen; “de galo” forma um verso, corporificando a imagem. O mesmo procedimento pode ser observado no poema “As Pêras”: ... De-/ teríamos, assim a/ morte das frutas?/ ...Pas/ sar como eu/ ... can/ tando o galo...”

O fato de eu botar em linhas diferentes, até cortar aqui – “os anos?/ minutos?” -é uma forma de mutilar o discurso, de dar densidade a ele, de te fazer parar, de refletir sobre o que está dito, e de valorizar cada sílaba, cada palavra, cada som que está ali.

⁶³ GULLAR, Ferreira. “Q’el Bixo S’Esgueirando Assume Ô Tempo”. In.: *Muitas Vozes*. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999; p. 33.

É uma forma de buscar, pelo deslocamento da situação, pelo inusitado da forma, de chamar a atenção para a expressividade dessas palavras.⁶⁴

A imagem do galo agora emerge de um campo uniforme e se diferencia por causa dele, ela é semelhante mas não idêntica: “isso foi/ num relance que/ eu estava mesmo/ era com medo de morrer”. O eu como indivíduo assume a condição temporal e funde-se com ela: “Para escapar de sua condição temporal não tem outro remédio a não ser fundir-se mais plenamente no tempo. A única maneira que tem de vencê-lo é fundir-se com ele”.⁶⁵ A fusão do eu com a imagem aparece para assinalar uma forma mais reflexiva da constatação da presença da imagem, estilizada pelo tempo, pois o tempo do poeta é “viver em dia; e vivê-lo simultaneamente de duas maneiras contraditórias: como se fosse interminável e como se fosse acabar agora mesmo”.⁶⁶

Por outro lado, “semanas mais/ tarde” um choque provoca um espanto no observador, quando na “varanda/ do quarto/ (na/ doce luz/ da manhã) debruçado/ olhando os/ canteiros vi um galo/ no meio das/ cristas - de - / galo (...)”. Parece que o poeta faz chegar a similitude da crista do galo até o canteiro, e assim, provocar uma fusão ajudada pela luz da manhã, tornando a cena uma espécie de delírio que as imagens múltiplas das cristas-de-galo projetam, e que dá espaço para outro espanto: “o quê?/ um galo?”, uma estupefação do eu por constatar que ainda há galo (e um prometer de cantos). Essa positividade que o poema constrói se materializa no último verso, com a certeza: “o galo andou e saiu de entre as plantas”, momento que lembra o “renascer e remorrer e renascer contínuos. Essa revelação que os poetas nos fazem encarna-se sempre no poema e mais precisamente nas palavras concretas e determinadas deste ou daquele poema”.⁶⁷

O significado da imagem no poema nunca é dito de maneira explícita, mas no conjunto da obra é possível escavar alguma aproximação de sentido que a imagem constrói, como, por exemplo, associá-la ao tempo e à construção do canto, como um traço recorrente na poesia de Gullar. Percurso que se tentou assinalar pela escavação dos poemas apresentados:

[...] uma verdadeira lembrança deve, portanto, ao mesmo tempo, fornecer uma imagem daquele que se lembra, assim como um bom relatório arqueológico deve

⁶⁴ GULLAR, Ferreira. “No calor da obra: Encontros com a produção cultural contemporânea – entrevista com Ferreira Gullar”. IN.: *Revista de Letras*. Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, nº 55. Curitiba: Editora UFPR, 2001 ; p. 260.

⁶⁵ PAZ, Octavio. “Poesia e História – a consagração do instante”. In.: *O arco e a Lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982; p. 232, Tradução de Olga Savari..

⁶⁶ PAZ, Octavio. “Os signos em rotação”. In.: Idem; p. 324.

⁶⁷ PAZ, Octavio. “A consagração do instante”. In.: Idem; p. 231.

não apenas indicar as camadas das quais se originam seus achados, mas também, antes de tudo, aquelas que foram atravessadas anteriormente.⁶⁸

Revolvendo o passado soterrado é possível construir um diálogo com um outro “galo” que canta em “Tecendo a manhã”, onde João Cabral de Melo Neto tece o poema e a imagem numa perfeita simetria, de modo que o canto não se consolida apenas com uma voz, mas com muitas vozes. Essas vozes nascem da relação do poeta com o poema, como num grande lance de dados, criando um círculo que vai da tela à tenda, do toldo ao tecido e se transforma em “luz balão”.

Um galo sozinho não tece uma manhã:
 ele precisará sempre de outros galos.
 De um que apanhe esse grito que ele
 e o lance a outro; de um outro galo
 que apanhe o grito que um galo antes
 que com muitos outros galos se cruzem
 os fios de sol de seus gritos de galo,
 para que a manhã, desde uma teia tênue,
 se vá tecendo, entre todos os galos.

E se encorpando em tela, entre todos,
 se erguendo tenda, onde entrem todos,
 se entretendo para todos, no toldo
 (a manhã) que plana livre de armação.
 A manhã, toldo de um tecido tão aéreo
 que, tecido, se eleva por si: luz balão.⁶⁹

⁶⁸ BENJAMIN, Walter. “Imagens do pensamento - Escavando e Recordando”. IN: *Rua de mão única*, (obras escolhidas II), São Paulo: Brasiliense, 2000; p. 240, tradução Rubens Rodrigues Torres e José Carlos Martins Barbosa.

⁶⁹ MELO NETO, João Cabral. “Tecendo a manhã”. In.: *A Educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997; p.15.

Na verdade, a imagem em si não é o mais importante e sim as repercussões desencadeadas pela sensibilidade do canto, que vai sendo tecido não por um galo sozinho, mas pela presença de outros galos. Assim, do teor assertivo do primeiro verso “Um galo sozinho não tece uma manhã”, a linguagem dos versos seguintes vai criando uma espécie de contágio entre as aves que despertam através de gritos a cadeia que o poema constrói pelo corte assintático:

De um que apanhe esse grito que ele
e o lance a outro; de um outro galo
que apanhe o grito que um galo antes
e o lance a outro; e de outros galos.

Esse entrelaçamento do “eu” com o “outro” é o fio, a teia, para que a manhã vá se tecendo entre todos os galos, sobre todos os homens. O envolvimento de todos os participantes, que vai sendo tecido, estabelece a partir de um relacionamento fragmentário um processo de destruição.

Já na segunda parte do poema, na qual é tecida tanto a manhã quanto o poema, ocorre um processo analítico de construção que “se encorpando em tela” vai se “erguendo em tenda” criando uma espécie de metamorfose. O contágio dos gritos vai tecendo com os fios do sol a manhã, fio a fio, a vida sendo despertada; paralelamente um processo mimético recria pelo contágio da cena o tecido do poema.

A verificação dos possíveis espelhamentos que se viabiliza pelos poemas “O Galo”, “Galo Galo” e “Q’el Bixo S’esgueirando Assume Ô Tempo”, na poesia de Gullar, vai aos poucos se aproximando da educação do “engenheiro” João Cabral de Melo Neto, que tece seu tecido poético no poema “Tecendo a manhã”, com a presença marcante da imagem do galo. Assim, traços se desdobram na tradição da poesia moderna, bem como na plasticidade de galos composta pelo artista plástico Aldemir Martins. A atmosfera que emerge de seus trabalhos caracteriza-se por uma sensualidade tensa, traduz uma festiva expressão física. A combatividade do galo, em sua expressão plástica, parece ir ao encontro da combatividade do galo poético de Gullar, que ora é silhueta, ora é guerreiro medieval, ora é uma similitude em meio a crista-de-galo. Na plástica o galo passeia orgulhoso suas cores vivas, a crista atrevida. O tom atribuído à imagem pelas cores envolve-a num clima de vida e sensualidade. A cor azul, na qual a imagem vem, também apresentada, é uma alusão ao Brasil, ao céu, ao mar, à vida. Nos momentos da poesia de Gullar que contemplam a presença do galo, o envolvimento

acontece pelo canto e pelo grito. Sinalizando a polarização entre a vida e a morte, mediada pelo desafio da permanência do canto, a trajetória da imagem é desdobrada pela metáfora do tempo, metamorfoseando-a em alegoria do poeta, uma fusão do tempo no tempo. A imagem do galo une a arte e a literatura; no entanto, a maneira de transmitir ao mundo o que cada um carrega dentro de si é que marca a diferença, e cria uma teia de significantes que falam da vida e da poesia, de artistas e de poetas. Na seqüência, algumas produções de galos compostas por Aldemir Martins.

Figura 4: Aquarelas de galo 1

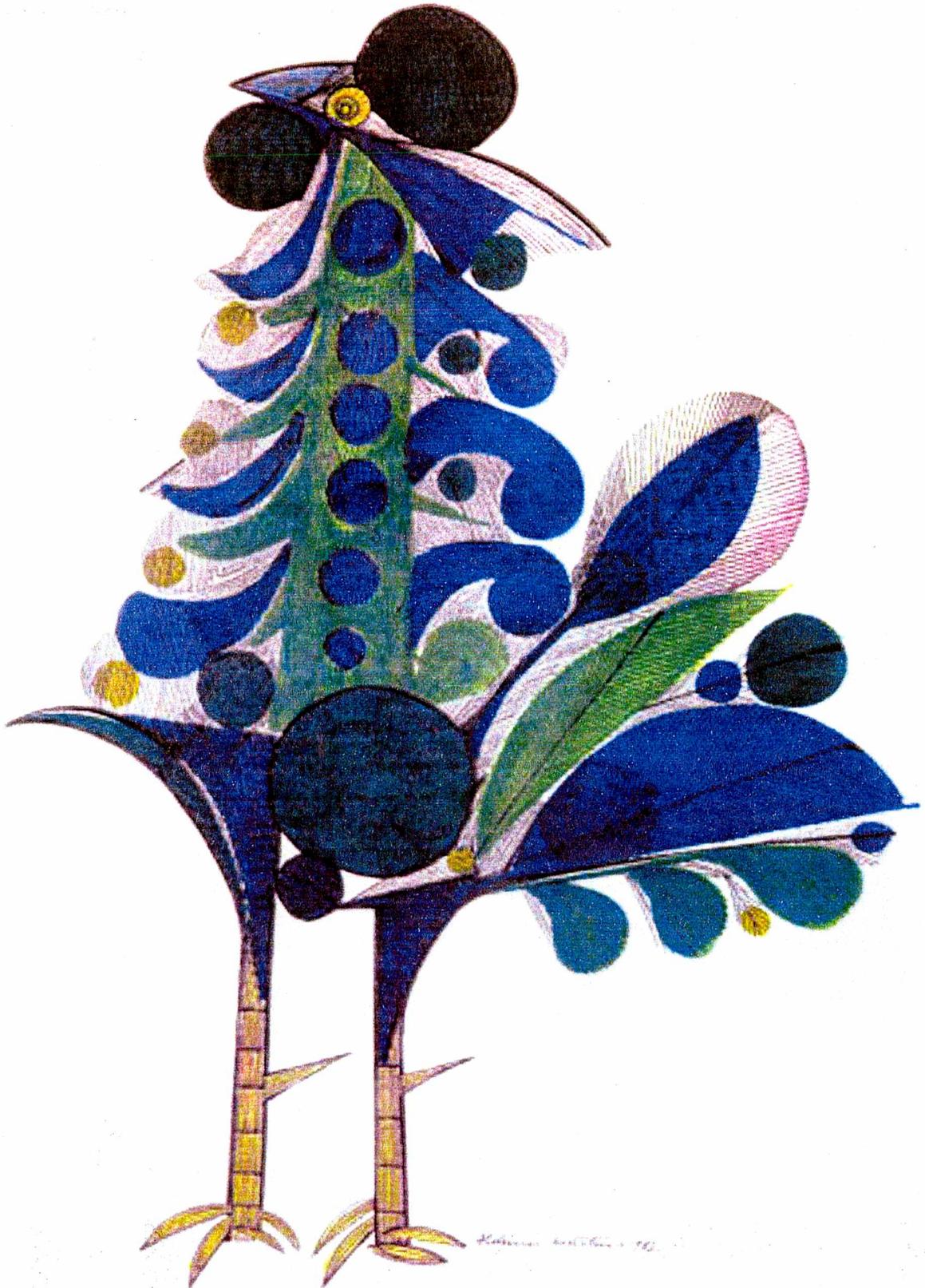


Figura 5: Aquarelas de galo 2



Figura 6: Aquarelas de galo 3



FALANDO AINDA - CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presença de traços, imagens recorrentes, na poesia de Gullar configura-a como um obra aberta para um diálogo com a cultura contemporânea. Tentou-se mostrar essa dimensão ao longo desse estudo, em diversas passagens, montando através de fragmentos um diálogo, com a própria poesia de Gullar, onde a recorrência de imagens é palco para o desdobramento de leituras. No entanto, esse diálogo poderia se estender, com os mesmo traços recorrentes, ao longo “Poema sujo”⁷⁰, por exemplo. Neste poema, ocorre a presença dos mesmos traços, já apresentados, ainda nos primeiros versos, “um bicho que o universo fabrica e vem sonhando desde as entranhas/ azul/ era o gato/ azul/ era o galo/ azul/ era o cavalo/ azul/ teu cu”. O bicho “que o universo fabrica” pode ser o gato, o galo, o cavalo, o homem e o poeta. Este ser não é criação de Deus, mas da evolução dos versos no próprio universo do poema. Ela também cria a cidade azul: “pelo meu carneiro manso/ por minha cidade azul/ pelo Brasil salve, salve”.

O poema também fala do rio que apodrece, mas não apodrece da mesma maneira que a “pêra”, porque o mesmo processo de criação não se repete, ele é único e singular: “um rio não apodrece do mesmo modo/ que uma pêra/ não porque um rio não apodrece num prato/ mas porque nenhuma coisa apodrece, como outra”. A imagem do rio aparece, no poema, duplamente marcada, pelo podre da “pêra” e pelo “azul” da memória, ou seja, na metamorfose criada pelos versos a imagem se transforma, como acontece com a imagem do “galo”. Desta forma, “esse era o bonde do Anil/ que nos levava/ para o banho no Rio Azul”.

A imagem do “galo” é refuncionalizada pelo poeta em momentos que lembram sua forte ligação com o tempo: “os primeiros passos na rua/ os primeiros/ ruídos na cozinha/ até que de galo em galo/ um galo rente a nós/ explode”. Esses versos aludem ao processo do amanhecer, sentido pelo eu lírico, em contraste com o silêncio e a pouca luz da noite. A explosão da luz, do canto, os ruídos da rua, são movimentos que acentuam no poeta um estado de alerta, demonstrando que entre a sombra da noite e a luz do dia pode residir o abismo da poesia. No percurso pelos versos deste extenso poema, o diálogo com as imagens vai acontecendo em várias etapas. Quando fala da “pêra”, novamente, ironicamente, o poeta parece estar familiarizado com esta imagem: “- tomemos um exemplo velho:/ uma pêra/ o tempo/ não escorre nem grita/ antes/ se afunda em seu próprio abismo/ se perde”. A cena, então, se desdobra para uma aproximação com o quadro de natureza-morta, apresentado no segundo momento do estudo, onde o poeta dialoga com a imagem da banana: “uma banana/

⁷⁰ FERREIRA, Gullar. “Poema sujo”. In: *Toda Poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997; p. 219.

não apodrece do mesmo modo/ que muitas bananas/ dentro de / uma tina”. Mas não se pretende iniciar uma outra análise a partir do “Poema sujo”, e sim apenas demonstrar, a partir de alguns fragmentos, como poderia ocorrer a continuidade desse estudo. O embate acontece com o tempo do trabalho, medido pelo relógio, que dificulta a continuidade, neste momento, do estudo apresentado.

Mesmo assim, saiu um trabalho, pequeno que seja, mas meu. Um trabalho aberto que permite a continuidade das escavações na poesia do autor. Em vários momentos, a leitura de traços, imagens recorrentes, perseguiu a idéia de que a poesia de Gullar é construída, também, a partir dessas imagens e, como elas são representativas no seu trabalho. O conceito de traço, tomado de empréstimo a Sigmund Freud, ajuda a conduzir a análise no percurso de leitura de poemas selecionados para este estudo. O “homem que escava”, o arqueólogo, representa o trabalho do poeta-arqueólogo, que escava nos traços da memória as imagens refuncionalizadas em novos momentos da sua criação. Ao leitor-arqueólogo, por sua vez, papel que aqui assumi, cabe revolver as camadas, os textos, para identificar as imagens fossilizadas pelo poeta, percurso tomado de empréstimo a Walter Benjamin.

Desta forma, é possível obter um conhecimento mais profundo da poesia de Ferreira Gullar. Para se locomover, durante esse trajeto, em meio a uma multidão de objetos e seres, é necessária uma viagem num tempo próximo e no outro longínquo, um tempo partido. Resgatado por um processo mnêmico que encarna a forma de elaboração dos traços, imagens recorrentes. A imersão nesse tempo, começa por volta de 1950, quando um jovem poeta escreve o poema “O Galo”, percorre *Toda Poesia*, de 1954 a 1987, período de experiências políticas e estéticas e, após, um período de silêncio, decide entoar novamente seu canto em *Muitas Vozes*, 1999. O ponto de partida seria o livro *Barulhos*, 1987, e o movimento da leitura começa pela imagem fossilizada, do “azul”, no poema “Muitas Vozes”. Esta imagem é revolvida nos poemas “Barulho”, “Mancha” e “Memória”, este do livro *Dentro da Noite Veloz*, 1979. A imagem, como traço, vai sendo descortinada, segundo hipótese de leitura, através da montagem de choques, procedimento que a memória voluntária desencadeia.

A partir dos resíduos do poema “Muitas Vozes”, continuando o percurso, outro fóssil é chamado à fala do poema “As Pêras”, do livro *A Luta Corporal*, 1954. Esta imagem, refuncionalizada, traduz fortemente a presença do tempo condensado em imagem. O trabalho do poeta consiste em desenvolver o arranjo de imagens através de uma montagem; desta forma, a cada poema outros elementos se juntam a imagens inaugurais. Ele usa a “pêra” para falar da morte e da destruição, do tempo orgânico, que não pode ser medido pelo relógio; em

outro momento, a imagem ganha uma roupagem que se mescla ao “azul” para falar, também, da memória. O procedimento continua, ocasionando remontagens de naturezas-mortas como se pode notar em outros poemas como “Bananas Podres” e “Bananas Podres 2”, do livro *Na Vertigem do Dia*, 1980.

Em oposição ao quadro estático de natureza-morta, tentou-se indicar como explode a imagem do galo e, com ela, um perspectiva de leitura de outra imagem fossilizada, uma das mais significativas do estudo. Diferente do quadro estático das “pêras” e das “bananas”, os poemas que apresentam esta imagem, estilizada pelo tempo, trazem nos seus versos um eu lírico atormentado pela precariedade e pela ausência do canto. A força semântica que o canto constrói é apresentada entre o abismo da explosão e o silêncio absoluto, processo construído por elementos como o tempo e memória. O tempo se esgueira da imagem inicial, por volta de 1950, até nossos dias, para demonstrar, pela memória poética, que ainda há canto, ou pelo menos um prometer de canto. Os ecos do canto do galo são também ecos da poesia necessária, aquela que nasce para ser contemplada pelo leitor, que é também um poeta. Paulo Leminski em algum momento falou sobre isso, que poeta não é só quem escreve, mas também aquele que lê a poesia. Aquele que tem sensibilidade para penetrar no poema e senti-lo nas entranhas, contemplá-lo como uma obra de arte.

Algumas palavras merecem ser ditas em relação ao trabalho de leitura da poesia de Ferreira Gullar. Tarefa árdua e, ao mesmo tempo, prazerosa a de entranhar-se nos versos e numa viagem corporal, que vai ocorrendo a cada verso. Uma educação dos sentidos, uma aprendizagem e uma experiência transcendida do poeta para o leitor. Então, a percepção do processo de construção de sua poesia vai se esclarecendo, às vezes racional, às vezes mágico. O leitor é quem descobre isso, pelas angústias que norteiam o amadurecimento de sua experiência. Enfim, é possível afirmar, que foi gratificante ter chegado até aqui.

Além dos traços apontados por este estudo, outros chamam a atenção quando se percorre a obra poética de Ferreira Gullar. É possível observar a recorrência de imagens como a pedra e a cidade, em especial a cidade. Há muita reflexão sobre ela nos poemas de Gullar. Mas não só na poesia, ela percorre também a obra *Cidades Inventadas*, 1997. Nela o poeta apresenta 23 narrativas breves sobre cidades que foram armazenadas pela memória, que enseja a necessidade de contar essas histórias. Por esse viés, é possível construir novas escavações, novos elos, no caso entre a poesia e a ficção, caminhos que, no jardim da expressão, sempre se bifurcam.

ANEXOS

Anexo 1: As obras⁷¹

POESIA

Um pouco acima do chão. São Luís, edição do autor, 1949.

A Luta corporal. Rio de Janeiro: edição do autor, 1954; Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 3.ed.; in: *Toda Poesia*, José Olympio, 1987; 4.ed.; 1994.

Poemas. Rio de Janeiro: Edições Espaço, 1958.

João Boa-Morte, cabra marcado pra morrer (cordel). Rio de Janeiro: CPC-UNE, 1962.

Quem matou Aparecida (cordel). Rio de Janeiro: CPC-UNE, 1962.

A luta corporal e novos poemas. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1966.

Por você, por mim. Rio de Janeiro: Sped, 1968.

Dentro da Noite Veloz. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975; 2.ed, in: *Toda Poesia*. José Olympio, 1987; 3.ed., 1979.

Poema sujo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976; 2.ed. 1977; 3.ed., 1977; 4.ed., 1979, 5.ed., 1983, 6.ed., 1995; in: *Toda Poesia*, José Olympio, 1987.

Antologia poética. São Paulo: Summus, 1977; 2.ed., 1977; 3.ed., 1979; 4.ed., 1983; 5.ed. e 6.ed., s.d.

Antologia poética (em disco, com a voz de autor e música de Egberto Gismonti). Rio de Janeiro, Som Livre, 1979.

Na vertigem do dia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980; in: *Toda Poesia*, José Olympio, 1987.

Toda Poesia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980; 2.ed., 1981; 3.ed., 1983, (São Paulo: Círculo do Livro, 1980; 2.ed., 1981); Rio de Janeiro: José Olympio, 4.ed., 1987; 5.ed., 1991; 6.ed., 1997 (em co-edição com o FNDE); 7.ed, 1999. 8.ed.; 2000- incluindo *Muitas Vozes*, 1999; acompanha a edição CD com a música de Egberto Gismonti e sobre ela a voz de Ferreira Gullar.

Os melhores poemas de Ferreira Gullar. São Paulo: Global, 1983; 2.ed., 1985; 3.ed., 1986; 4.ed., 1990; 5.ed., 1994.

Crime na flora ou Ordem e progresso. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986; 2.ed., 1986.
Barulhos. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987; 2.ed., 1987; 3.ed., 1991; 4.ed., 1997.

⁷¹ Dados bibliográficos extraídos do livro de poemas *Muitas Vozes*. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999; p. 115 a 118.

Poemas escolhidos. Rio de Janeiro, Ediouro, 1989.

Formigueiro. Rio de Janeiro, Europa, 1991.

Muitas Vozes. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999; 2.ed. e 3.ed. 1999.

POESIA NO EXTERIOR

Livro-poema, Herausgeber Verlag, Franenfeld, Suíça, 1965.

La lucha corporal y otros incendios. Caracas, Centro Simón Bolívar, 1977.

Hombre común (antologia). Buenos Aires, Calinanto Editorial, 1979.

Poesía (antologia). Equador, Universidade Cuenca, 1982.

Schmutziges Gedicht (Poema sujo). Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1985.

Poemas (antologia). Lima, Col. Tierra Brasileira, 1985.

Faule Bananen und andere Gedichte (antologia). Frankfurt, Verlag Klaus Dieter Vervuert, 1986.

Dirty poem (Poema sujo). Nova York, University Press of America, 1991.

Der Grüne Glanz der Tage (antologia). Munique, R. Piper, 1991.

Poema sucio. Madri, Visor Libros, 1997; Bogotá, Editorial Norma, 1998.

En el vértigo del día (Na vertigem do dia). México, Editorial Aldus, 1998.

ENSAIO

Teoria do não-objeto. Rio de Janeiro, SDNJ, 1959.

Cultura posta em questão. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

Vanguarda e subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969; 2.ed., 1979; 3.ed.; 1984.

Uma luz do chão. Rio de Janeiro: Avenir, 1978.

Sobre a arte. São Paulo: Avenir e Palavra e Imagem, 1982; 2.ed., 1984.

Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta. São Paulo: Nobel, 1985; 2.ed. Rio de Janeiro: Revan, 1998; 1999.

Indagações de hoje. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

Argumentação contra a morte da arte. Rio de Janeiro: Revan, 1993; 2.ed., 3.ed., e 4.ed.s.d.; 5.ed., 1997; 6.ed., 1998.

TEATRO

Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come (com Oduvaldo Viana Filho). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

A saída? Onde fica a saída? (com A.C. Fontoura e Armando Costa; Coleção Espetáculo). Rio de Janeiro: Grupo Opinião, 1967.

Dr. Getúlio, sua vida e sua glória (com Dias Gomes). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968 (nova versão sob o título *Vargas*, 1982).

Um rubi no umbigo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

CRÔNICA

A estranha vida banal. Rio de Janeiro, José Olympio, 1989.

TRADUÇÃO

Ubu rei, de Alfred Jarry. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

Cyrano de Bergerac, de Edmond Rostand. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.

Fábulas de La Fontaine. Rio de Janeiro: Revan, 1997; 2.ed. 1998.

FICÇÃO

Gamação. São Paulo: Global, 1996.

Cidades Inventadas. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

MEMÓRIA

Rabo de foguete. Rio de Janeiro: Revan, 1998. 2.ed., 1998.

BIOGRAFIA

Nise da Silveira. Rio de Janeiro: Relume-Dumará (coleção Perfis do Rio), 1996.

Anexo 2: A trajetória⁷²

1930 - Nasce, no dia 10 de setembro, na Rua dos Prazeres, 497, em São Luís, capital do Maranhão, José Ribamar Fernando Ferreira, quarto filho do comerciante Newton Ferreira e Alzira Ribeiro Goulart. Depois dele o casal teria ainda mais sete filhos.

1941 - Matricula-se no curso primário do Colégio São Luís Gonzaga, um dos mais tradicionais da cidade e de orientação católica; quatro anos antes, iniciara seus estudos no Jardim Decroli, de onde saíria para ter aulas primeiramente com as irmãs Duarte, costureiras e dublês de professoras e em seguida numa escola particular, da qual acabaria fugindo.

1942 - É aprovado em segundo lugar no exame de admissão do Ateneu Teixeira Mendes; não concluiria, porém, o ano letivo nesse colégio.

1943 - Ingressa na Escola Técnica de São Luís. Apaixonado por uma certa Terezinha, moradora da mesma rua que ele, abandona seus dois grandes amigos, apelidados de “Esmagado” e “Espírito da Garagem da Bosta” – o apelido de Gullar na época era “Piriquito” – e passa a ficar dentro de casa lendo livros retirados da Biblioteca Municipal.

1945 - Sua redação sobre o Dia do Trabalho ganha nota 95 e é elogiada pela professora de português na escola inteira. Os cinco pontos que faltaram para a nota máxima se devem a erros de gramática, levando-o a mergulhar no estudo das normas da língua. A redação, que ironiza o fato de não se trabalhar no Dia do Trabalho, seria o ponto de partida para o soneto publicado por Gullar (três anos depois, no jornal *O Combate, de São Luís*).

1949 - Publica seu primeiro livro de poesia, *Um pouco acima do chão*, editado com recursos próprios e o apoio do Centro Cultural Gonçalves Dias.

1950 - Presencia o assassinato de um operário pela polícia, durante repressão do governo a um comício de Adhemar de Barros na Praça João Lisboa, em São Luís. Em protesto, nega-se a ler, em seu programa na Rádio Timbira, uma nota que aponta os “comunistas” e “baderneiros” como responsáveis pela morte. Essa atitude faz com que perca o emprego de locutor; o episódio porém rende-lhe um convite para participar de campanha política no

⁷² Dados biográficos e bibliográficos extraídos de Cadernos de Literatura Brasileira – *Ferreira Gullar* – nº 6, São Paulo: Instituto Moreira Salles, set/ 1998; pp. 9 a 16.

interior do Maranhão. Com o poema “O galo”, inspirado em anúncio de sal de frutas Eno, vence o concurso promovido pelo *Jornal de Letras*; a comissão julgadora era formada por Manuel Bandeira, Willy Lewin e Odylo Costa Filho. Gullar começa a escrever os poemas que iriam integrar o livro *A Luta Corporal*.

1951 - Muda-se para o Rio de Janeiro. Indicado pelo jornalista João Condé, consegue emprego na redação da *Revista do Instituto de Aposentadoria e Pensão de Comércio*. Conhece o crítico de arte Mário Pedrosa, iniciando com ele uma longa amizade. Publica na *Revista Japa*, que teve somente um número, o conto “Osíris come flores”. Entusiasmado com o texto, o escritor Humberto Sales arranja-lhe um emprego de revisor na revista *O Cruzeiro*. Entre dezembro e março do ano seguinte, passa três meses num sanatório em Correias, Estado do Rio, tratando uma tuberculose.

1953 - No dia em que completa 23 anos, é apresentado pela jornalista Oliveira Bastos a Oswald de Andrade. O escritor modernista havia lido o então inédito e recém-concluído *A Luta Corporal* e leva de presente a Gullar dois volumes teatrais de sua autoria, um contendo *A morta* e *O rei da vela* e outro, *O homem e o cavalo*. Nessa época, Gullar começa a escrever *Crime na flora ou Ordem e progresso*, texto quase que inteiramente em prosa poética. Concluído no ano seguinte, o livro só seria publicado em 1986 pela editora José Olympio.

1954 - Casa-se com a atriz Thereza Araguão, com quem teria três filhos: Paulo, Luciana e Marcos. Lança *A Luta Corporal*, volume de poemas. O livro seria impresso na gráfica da revista *O Cruzeiro*, onde Gullar ainda trabalhava como revisor. Os tipógrafos estranham o projeto gráfico elaborado pelo poeta, inovador para a época, e se desentendem com ele. Apesar disso, Gullar decide prosseguir com a publicação. Após a leitura de *A Luta Corporal*, os poetas paulistas Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari escrevem-lhe uma carta manifestando o desejo de conhecê-lo. No final do ano, Gullar começa a trabalhar como revisor na revista *Manchete*.

1955 - Às vésperas do Carnaval, conhece Augusto de Campos, iniciando com ele discussões a respeito da literatura. Trabalha como revisor no *Diário Carioca*, antes de engajar-se no projeto do “Suplemento Dominical” do *Jornal do Brasil*.

1956 - A convite de Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, participa da I Exposição Nacional de Arte Concreta, que acontece em dezembro no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

1957 - Em Janeiro, o MAM carioca recebe a I Exposição Nacional de Arte Concreta. Discordando da publicação, no “Suplemento Dominical” do *Jornal do Brasil*, do artigo “Da psicologia da composição à matemática da composição”, escrito pelo grupo concretista de São Paulo, Gullar redige uma resposta intitulada “Poesia concreta: experiência fenomenológica”, que marca sua ruptura com o movimento. Os dois artigos acabariam publicados lado a lado na mesma edição do “Suplemento Dominical”.

1958 - Lança, pela editora Espaço, o livro *Poemas*.

1959 - Escreve o *Manifesto Neoconcreto*, que seria publicado em março no “Suplemento Dominical” do *Jornal do Brasil*, levando também a assinatura de Amílcar de Castro, Franz Weissman, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanúdis. O *Manifesto* abriria ainda o catálogo da I Exposição de Arte Neoconcreta, realizada no mesmo mês no MAM do Rio. Escreve *Teoria do não-objeto*, texto publicado no “Suplemento Dominical” do *Jornal do Brasil*. No período em que faz parte do movimento, uma reação ao concretismo, cria o “livro-poema” e o *Poema enterrado*. Construído na casa do pai do artista plástico Hélio Oiticica, no local onde seria colocada uma caixa d’água, o *Poema enterrado* consistia numa sala subterrânea, dentro da qual havia cubos de madeira; o maior, na cor vermelha, continha um verde, de dimensões menores, e dentro dele havia um último cubo de cor branca, que, ao ser erguido permitia a leitura da palavra “Rejuvenesça”. A obra, no entanto, não pôde ser vista pelo público: um inundaçã, provocada por fortes chuvas, alagou a sala e destruiu os cubos.

1961 - Com a posse de Jânio Quadros, é nomeado diretor da Fundação Cultural de Brasília. Esse trabalho o faz reavaliar sua postura poética, muito marcada até então pelo experimentalismo. Durante sua permanência no cargo, até o mês de outubro, elabora o projeto do Museu de Arte Popular e inicia sua construção. No final do ano, deixa de atuar nos movimentos de vanguarda.

1962 - Ingressa no Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes. Publica os poemas de cordel *João Boa-Morte*, *cabra marcado para morrer* e *Quem matou Aparecida?*, assumindo claramente uma nova atitude literária, de engajamento político e social. Emprega-

se como copidesque na sucursal carioca do Jornal *O Estado de S. Paulo*, para o qual trabalharia por quase de 30 anos.

1963 - É eleito presidente do CPC. Lança, pela Editora Universitária da UNE, o ensaio *Cultura posta em questão*.

1964 - A sede da União Nacional dos Estudantes, no Rio, é invadida e a primeira edição de *Cultura posta em questão* acaba queimada. Filia-se, no dia 1º de abril, ao Partido Comunista Brasileiro. Funda, ao lado de Oduvaldo Viana Filho, Paulo Pontes, Armando Costa, Thereza Aragão e Pichin Pla, entre outros, o Grupo Opinião.

1965 - O ensaio *Cultura posta em questão* é reeditado pela Civilização Brasileira, que seria sua principal editora até 1980.

1966 - A peça *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, escrita em parceria com Oduvaldo Viana Filho, é encenada pelo grupo Opinião no Rio de Janeiro, conquistando o prêmio Molière e Saci.

1967 - Escreve, com Antonio Carlos Fontoura e Armando Costa, a peça *A saída? Onde fica a saída?* que seria encenada pelo Grupo Opinião no Rio de Janeiro.

1968 *- Publica *Por você, Por mim*, poema sobre a guerra do Vietnã, e o texto da peça *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*, escrita em parceria com Dias Gomes e montada nos teatros Opinião e João Caetano, no Rio de Janeiro, com direção de José Renato. Após a assinatura do Ato Institucional nº 5, é preso, juntamente com Paulo Francis, Caetano Veloso e Gilberto Gil.

1969 - Lança o ensaio *Vanguarda e subdesenvolvimento*.

1970 - Entra num período de clandestinidade; passa a dedicar-se à pintura.

1971 - Seu pai morre em São Luís. Alertado por um amigo do risco que corria se continuasse no Brasil, decide partir para o exílio. Reside, inicialmente, em Moscou e depois em Santiago, Lima e Buenos Aires. Durante esse período, colabora com o semanário *O Pasquim*, publicando artigos sob o pseudônimo de Frederico Marques.

1974 - É absolvido, por unanimidade, no Supremo Tribunal Federal, da acusação de pertencer ao Comitê Cultural do Partido Comunista Brasileiro.

1975 - Sai o volume de poesias *Dentro da noite veloz*. Entre maio e outubro escreve, em Buenos Aires, o *Poema sujo*. Em novembro, lê o novo trabalho na casa de Augusto Boal, na capital argentina, para um grupo de amigos. O poeta Vinícius de Moraes, que organiza a sessão de leitura, pede uma cópia do texto; por prudência, Gullar decide gravar o poema numa fita cassete. No Rio, Vinícius reúne intelectuais e jornalistas para sessões de audição do *Poema sujo*. Entusiasmado, o editor Ênio Silveira, da Civilização Brasileira, pede uma cópia escrita do texto para publicá-lo em livro; enquanto isso, cópias da fita circulam pela cidade em sessões fechadas de audição.

1976 - Sem a presença de Gullar, acontece no Rio o lançamento do *Poema sujo*. Jornalistas e intelectuais tentam, junto à cúpula do regime militar, obter garantias para que o poeta volte ao país sem ser molestado. Na capital argentina, ele dá aulas particulares de português para sobreviver.

1977 - De volta ao Brasil desembarca, em 10 de março, no Rio de Janeiro. No dia seguinte é preso pelo Departamento de Polícia Política e Social (DPPS, antigo DOPS). No DPPS é submetido a contínuas sessões de interrogatório, nas quais os agentes policiais o ameaçavam dizendo que seqüestriariam seu filho Paulo – então internado numa clínica psiquiátrica, para tratamento de graves problemas mentais que haviam começado a se manifestar quando da estada da família em Lima – caso não confessasse o que queriam ouvir. Depois de 72 horas de mobilizações, seus amigos conseguem que ele seja liberado. Retoma, aos poucos, suas atividades de jornalista, poeta e crítico. Publica pela editora Summus, *Antologia poética*. O Centro Simón Bolívar, da Cacarás, lança *La Lucha corporal y otros incendios*, seu primeiro livro a ser traduzido.

1978 - A editora Avenir publica o ensaio *Uma luz do chão*.

1979 - Grava, pela Som Livre, o disco *Antologia poética* de Ferreira Gullar. Com direção de Bibi Ferreira, estréia no Teatro Casa Grande, no Rio, *Um rubi no umbigo*, primeira peça teatral escrita individualmente por Gullar. Começa a escrever para o núcleo de teledramaturgia da Rede Globo, para o qual fora indicado por Dias Gomes. Inicialmente faz adaptações de clássicos do teatro (série *Aplauso*). Nos dois anos seguintes escreveria episódios dos seriados *Carga pesada* (1980) e *Obrigado doutor* (1981).

1980 - Publica, pela Civilização Brasileira, *Na vertigem do dia*, livro de poesias. Ao completar 50 anos, a editora o homenageia com *Toda Poesia*, reunião de sua obra poética. Estréia, na Sala Sidney Miller, no Rio de Janeiro, a versão teatral do *Poema sujo*; a direção é de Hugo Xavier e no elenco estão Esther Góes e Rubens Corrêa.

1982 - Lança, numa co-edição da Avenir e Palavra e Imagem, o livro *Sobre arte*, coletânea de artigos, a maioria deles escrita para a revista *Módulo* entre 1975 e 1980.

1983 - A Rede Globo exhibe o seu especial *Insensato coração*.

1984 - Profere a conferência “Educação criadora e o desafio da transformação sócio-cultural” na abertura do 25º Congresso Mundial de Educação pela Arte, realizado na Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Recebe o título de “Cidadão Fluminense” na Assembléia Legislativa do Rio.

1985 - Publica sua tradução de *Cyrano de Bergerac*, de Edmond Rostand, que lhe rende o prêmio Molière, até então inédito para a categoria tradutor.

1987 - Lança, pela José Olympio, *Barulhos*, livro de poemas.

1989 - Sai, também pela José Olympio, *Indagações de hoje*, reunião de ensaios sobre cultura brasileira e a questão da vanguarda em países subdesenvolvidos.

1990 - A José Olympio publica *A estranha vida banal*, coletânea de 47 crônicas escritas por Gullar n’*O Pasquim* e *Jornal do Brasil*. Colabora com Dias Gomes na novela *Araponga*. Morre, no Rio de Janeiro, seu filho mais novo, Marcos.

1992 - É nomeado diretor do Instituto Brasileiro de Arte e Cultura (IBAC); retoma o nome original do órgão, Funarte, e faz diversas alterações em sua estrutura; permaneceria no cargo até 1995. A Rede Globo exhibe a minissérie *As noivas de Copacabana*, escrita por Gullar, em parceria com Dias Gomes e Marcílio Moraes.

1993 - Lança, pela editora Revan, o livro *Argumentação contra a morte da arte*, em que sustenta o fim das vanguardas; a obra provoca polêmica entre artistas plásticos.

1994 - Morre no Rio de Janeiro sua mulher, Thereza Aragão. A José Olympio publica uma edição comemorativa dos 40 anos de *A Luta Corporal*. A editora também promove, no Centro Cultural Banco do Brasil (RJ), um evento sobre o trabalho de Gullar.

1997 - Passa a viver com a poeta Cláudia Ahimsa, a quem conheceu três anos antes, na Feira de Livros de Frankfurt. Lança, pela José Olympio, *Cidades Inventadas*, coletânea de contos escritos ao longo de 40 anos.

1998 - Publica, pela Revan, *Rabo-de-foguete – os anos de exílio*. É homenageado no 29º Festival Internacional de Poesia de Roterdã.

1999 - Publica, pela José Olympio *Muitas Vozes* – livro de poemas.

2000 - Em homenagem aos 70 anos do poeta, a José Olympio lança uma edição comemorativa incluindo em *Toda Poesia* o livro *Muitas Vozes* (1999). Acompanha a edição um CD com trilha sonora de Egberto Gismonti e sobre ela a voz aguda de Gullar. Lança *Um gato chamado gatinho*, livro infantil com desenhos de Ângela Lago, pela editora Salamandra.

2002 - A José Olympio reúne os dois ensaios históricos *Cultura posta em questão* e *Vanguarda e subdesenvolvimento* em apenas um volume.

Anexo 3: Dissertações e teses⁷³

ALEIXO, Isabel Cristina Pereira. *O tempo como unidade na poesia de Ferreira Gullar* (mestrado em Literatura Brasileira). Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica, 1991.

BECKER, Paulo Ricardo. *A poesia de Ferreira Gullar: do monólogo ao diálogo* (mestrado em Letras). Porto alegre, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1991.

DAMAZO, Francisco Antonio Ferreira Tito. *Ferreira Gullar: uma poética do sujo* (mestrado em Letras). São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista, 1997.

FERREIRA, Luzilá Gonçalves. *A obra poética de Ferreira Gullar: uma leitura* (mestrado em Letras e Linguística). Recife, Universidade Federal de Pernambuco, 1984.

FONSECA, Orlando. *Na vertigem da alegoria: militância poética em Ferreira Gullar* (mestrado em Letras). Santa Maria, Universidade Federal de Santa Maria, 1997.

VILLAÇA, Alcides Celso Oliveira. *A poesia Ferreira Gullar* (doutorado em Literatura Brasileira). São Paulo, Universidade de São Paulo, 1984.

⁷³ Dados extraídos de Cadernos de Literatura Brasileira – *Ferreira Gullar* – nº6, São Paulo: Instituto Moreira Salles, set/ 1998; p. 119, 120.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOSI, Alfredo. "Roteiro do poeta". In.: *Os melhores poemas de Ferreira Gullar*. Seleção de Alfredo Bosi. São Paulo: Global, 1982, p. 7 a 10.

BRITO, Antonio Carlos Ferreira de, Cacaso. *Não quero prosa*. Organização e seleção: Vilma Arêas. São Paulo: Editora da Unicamp, Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

Cadernos de Literatura Brasileira: *Ferreira Gullar*, nº 6, São Paulo, Instituto Moreira Salles, setembro de 1998.

FERRAZ, Heitor. "Ferreira Gullar: a poesia necessária". In.: *Revista Cult*, nº 3, outubro de 1997; pp. 23 a 31.

FONSECA, Orlando. *Na vertigem da alegoria: militância poética em Ferreira Gullar*. Santa Maria: Universidade Federal de Santa Maria, Curso de Mestrado em Letras, 1997.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. Texto adaptado da tese de doutorado em Literatura Brasileira, defendida na Faculdade de Letras da UFRJ, sob a orientação do Prof. Afrânio Coutinho, 1978.

HOLLANDA, Sérgio Buarque de. "Apresentação". In: *Toda Poesia*. 6.ed., revista e aumentada. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

JUNQUEIRA, Ivan. "Gullar e a poesia social". In.: *O signo e a sibila*. Rio de Janeiro. Topbooks, 1993, pp. 276 a 296.

LAFETÁ, João Luiz. "Traduzir-se" – ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar. In.: *O nacional e o popular na cultura brasileira*. Carlos Zilio (artes plásticas), João Luiz Lafetá, Ligia Chiappini M. Leite (Literatura). São Paulo: Brasiliense, 1992; pp. 57 a 128.

_____. "Dois pobres, duas medidas". In.: SCHWARZ, Roberto (org). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983, pp. 190 a 200.

LUCAS, Fábio. "Perspectivas de *A Luta Corporal*". In.: GULLAR, Ferreira. *A Luta Corporal*, 4.ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1994, pp. xi a xviii. Reeditado em LUCAS, Fábio. "Jorge de Lima e Ferreira Gullar: o longe e o perto". *Cadernos de Literatura*, nº 10, Brasília: Thesaurus, 1995, pp. 29 a 37.

NUNES, Benedito. "A recente poesia brasileira: expressão e forma". In.: *Novos Estudos - CEBRAP*, nº 31. Outubro de 1991; pp. 171 a 181.

REVISTA *Cult* nº 3, "Ferreira Gullar, a poesia necessária", matéria apresentada pelo jornalista Heitor Ferraz e fotos de Philippe Anagno; pp. 23 a 31. São Paulo: Editora Lemos, outubro de 1997.

REVISTA *Cult* nº 60, "Entrevista - Ferreira Gullar política, poesia e vanguarda, matéria apresentada pelo jornalista Manuel da Costa Pinto; pp. 8 a 14. São Paulo: Editora 17, agosto de 2002.

REVISTA *Letras*, “No calor da hora: encontros com a produção cultural contemporânea – entrevista com Ferreira Gullar”. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, janeiro a junho de 2001, nº 55; pp. 237 a 267.

SECCHIN, Antonio Carlos. “A luta corporal”. In.: *Poesia e desordem*. Rio de Janeiro, Topbooks, 1996, pp.125 a 127.

TOLENTINO, Bruno. “Vibra o drama da poesia”. In.: *Revista Bravo*, nº 21, São Paulo: junho de 1999; pp. 74 a 81.

VILLAÇA, Alcides Celso Oliveira. “Gullar: a luz e seus avessos””. In.: Cadernos de Literatura Brasileira *Ferreira Gullar*, nº 6, são Paulo: Instituto Moreira Salles, setembro de 1998; pp. 88 a 107.

_____. “*Muitas Vozes: algumas notas*”. In.: *Teresa* – revista de Literatura Brasileira/ área de Literatura Brasileira. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, nº 1 (2000), são Paulo: Ed. 34, 2000; pp. 227 a 232.

_____. *A poesia de Ferreira Gullar* – tese de doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1984.

Videocultura. Programa *Roda Viva* – entrevista com Ferreira Gullar. TV Cultura: setembro de 2001.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Carlos Drummond. *Antologia poética*; organizada pelo autor. 30.ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.

ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia da Letras, 1990.

BABEL. Revista de poesia, tradução e crítica, nº 1. Ademir de Marchi – editor, abril 2000.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BAUDELAIRE, Charles. *Paraisos artificiais*. Porto Alegre: L&PM, 1999, tradução Alexandre Ribondi, Vera Nobrega e Lúcia Nagib.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*, Obras escolhidas II, São Paulo: Brasiliense, 3.^a reimpressão, 2000, tradução Rubens Rodrigues Torres Filho, José Carlos Martins Barbosa.

_____. *Um lírico no auge do capitalismo*, Obras escolhidas III, 2.^a Reimpressão, 1997, tradução José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, tradução Paulo Neves.

BOLLE, Wille. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da memória em Walter Benjamin*. 2.ed., São Paulo: editora da Universidade de São Paulo, 2000.

BUCK-MORSS, Susan. “Estética e Anestésica: O Ensaio sobre a arte de Walter Benjamin Reconsiderado”. In.: *Travessia*, revista de Literatura, nº 33, Florianópolis: editora da Universidade Federal de Santa Catarina, agosto a dezembro de 1996.

CADERNOS METODOLÓGICOS. *Diretrizes da metodologia científica*. ORTIZ, Hilda B. Dmitruk (org.), 4.ed. revista. Chapecó: Grifos, 1999.

CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula*. 4.ed. São Paulo: Ática, 1993.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo – uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001, tradução de Claudia de Moraes Rego.

_____. *A escritura e a diferença*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1995, tradução Maria Beatriz M. N. da Silva.

DICIONÁRIO HOUAISS da Língua Portuguesa. HOUAISS, Antônio, VILLAR, Mauro de Sales. Elaborado no Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FREUD, Sigmund. “uma nota sobre o Bloco Mágico”. In.: *Obras completas*. Vol. XIX “O Ego e o Id e outros trabalhos”. Rio de Janeiro: Imago, 1996, tradução do alemão e do inglês, sob a direção geral e revisão técnica de Jayme Salomão.

_____. Construções em análise. In.: *Obras completas*. Vol. XXIII “Moisés e o Monoteísmo, esboço da Psicanálise e outros trabalhos”. Rio de Janeiro: Imago, 1996, tradução do alemão e do inglês, sob a direção geral e revisão técnica de Jayme Salomão.

GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento – ensaios sobre arte*. 3.ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1984.

_____. *Toda Poesia*. 6.ed., revista e aumentada. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

_____. *Muitas Vozes*. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

KOFMAN, Sarah. “A arte na economia da vida, o narciso da arte”. In.: *A infância na arte: uma interpretação da estética freudiana*. Rio de Janeiro: Relume: Dumará, 1996, tradução Maria Ignez Duque Estrada.

MARTINS, Aldemir. *Linha, cor e forma*. São Paulo: Edições KMWM, 1985, editor Emanuel Araújo.

MEIRELES, Cecília. *Os melhores poemas*. 8.ed. São Paulo: Global, 1996.

MELO NETO, João Cabral. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, tradução Olga Savari.

QUEIROZ, Vera. *O vazio e o pleno – a poesia de Adelia Prado*. Goiânia: Editora da Universidade Federal de Goiânia, 1994.

REVISTA *Cult* nº 29. “João Cabral uma lição de poesia”. São Paulo: Editora Lemos, 1999.

REVISTA *Travessia*, nº 24, “Poesia brasileira contemporânea”. BARBOSA, Rita de Cássia (org.) Florianópolis: editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 1992.