

UNESP  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

ZENILDA DURCI

**Ferreira Gullar entre a poesia de tensão social e a
metapoesia: *Dentro da noite veloz e Barulhos***



ARARAQUARA – S.P.
2020

ZENILDA DURCI

Ferreira Gullar entre a poesia de tensão social e a metapoesia: *Dentro da noite veloz e Barulhos*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Faculdade de Ciências e Letras (UNESP), para Exame de defesa, como requisito à obtenção do título de Mestre em Letras (Estudos Literários).

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da poesia

Orientador: Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires

ARARAQUARA – S.P.
2020

D953f Durci, Zenilda
 Ferreira Gullar entre a poesia de tensão social e a metapoesia:
 Dentro da noite veloz e Barulhos / Zenilda Durci. -- Araraquara, 2020
 102 p.

 Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),
 Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara
 Orientador: Antônio Donizeti Pires

 1. Poesia contemporânea brasileira. 2. Ferreira Gullar. 3. Tensão
 social. 4. questões de linguagem. 5. questões de metalinguagem. I.
 Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da
Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

ZENILDA DURCI

Ferreira Gullar entre a poesia de tensão social e a metapoesia: *Dentro da noite veloz e Barulhos*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Faculdade de Ciências e Letras (UNESP), para Exame defesa, como requisito à obtenção do título de Mestre em Letras (Estudos Literários).

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da poesia

Orientador: Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires

Data da defesa: 30/07/2020

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires – UNESP/FCLAR

Membro Titular: Prof. Dr. Alexandre Campos – UNESP/FCLAR

Membro Titular: Prof. Bruno Darcoletto Malavolta – Pesquisador Independente

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

À minha mãe Zélia que me ensinou as
primeiras coisas.

Às minhas irmãs, Fabiana por ter
segurado minha mão,
Adriana pelo porto seguro e Darlene por
sempre estar presente.

Agradeço ao meu orientador por todo o empenho, dedicação e profissionalismo.
Aos membros da banca por suas contribuições valiosas.

*“porque eu mudo
o mundo muda
e a poesia irrompe
donde menos se espera”*

Ferreira Gullar (2004, p.397)

RESUMO:

A presente pesquisa de mestrado teve como objetivo fazer um estudo da poesia de tensão social nas obras *Dentro da noite veloz* (1975) e *Barulhos* (1987), de Ferreira Gullar (1930-2016), pseudônimo de José Ribamar Ferreira, que além de poeta, teve papel relevante como teórico da poesia, da arte e da cultura em geral, ademais de ser dramaturgo, roteirista e pintor. A pesquisa justifica-se pela relevância das obras mencionadas e do próprio poeta, bem como pelos poucos estudos existentes acerca de sua produção. Os dois livros escolhidos para compor o projeto, foram publicados em momentos históricos diferentes: o primeiro, contendo poemas dos anos 60 e 70, é publicado pós-exílio; o segundo, dos anos 80, que, ao menos em parte recupera a preocupação central de Ferreira Gullar com a questão da linguagem e da metalinguagem, se afastando um pouco da poesia de tensão social, tão típica dos anos 60. Ou seja, as duas questões fundamentais da poesia lírica, forma e conteúdo, estão entre as preocupações da pesquisa. Em *Dentro da noite veloz*, Gullar reuniu poemas escritos entre os anos de 1962 e 1974, que representam momentos de protesto e de recordação, compostos durante o regime militar. Posteriormente, em sua produção poética com *Barulhos*, no qual há vários metapoemas e a própria avaliação do trabalho de poeta, o autor demonstra uma postura bastante crítica em relação ao mundo das letras. De modo específico, a partir dessas obras, refletiu-se sobre problemas de construção formal, de linguagem e metalinguagem, tão caros ao poeta no decorrer de sua vasta obra. De modo geral, abordou -se a inserção e a importância do poeta Ferreira Gullar no panorama da poesia brasileira da segunda metade do século XX.

Palavras-chaves: Poesia contemporânea brasileira; Ferreira Gullar; Tensão social; questões de linguagem; questões de metalinguagem.

ABSTRACT

The present master's research aimed to conduct a study of the social tension poetry in the works *Dentro da noite veloz* (1975) and *Barulhos* (1987), by Ferreira Gullar (1930-2016), pseudonym of José Ribamar Ferreira, who besides being a poet, played a relevant role as a theorist of poetry, art and culture in general, in addition to being a playwright, screenwriter and painter. The research is justified by the relevance of the works mentioned and the poet himself, as well as the few existing studies on his production. The two books selected to compose the project are from different historical moments: the first one, containing poems from the 60s and 70s, is published in the author's post-exile; the second, from the 80s, which, at least in part, recovers Ferreira Gullar's central concern with the issue of language and metalanguage, moving a little away from the poetry of social tension, so typical of the 1960s. In this context, the two fundamental issues of the lyric poetry, form and content, are among the concerns of this research. In *Dentro da noite veloz*, Gullar collected poems written between 1962 and 1974, they present moments of protest and remembrance and were composed during the military regime. Subsequently, in his poetic production *Barulhos*, which brings several metapoems and the evaluation of the poet's work, the author shows a critical approach in relation to the world of literature. Specifically, from these works, it was possible to reflect on problems of formal construction, language and metalanguage, so relevant to the poet during his vast work production. In general, the insertion and importance of the poet Ferreira Gullar was addressed in the panorama of Brazilian poetry of the second half of the 20th century.

Keywords: Contemporary Brazilian poetry; Ferreira Gullar; Social tension, language issues, metalanguage issues.

Sumário

| | |
|---|----|
| Introdução..... | 09 |
| 1 José Ribamar Ferreira..... | 10 |
| 1.1 Ferreira Gullar de <i>A luta corporal</i> ao Neoconcretismo | 14 |
| 1.2 Literatura de cordel, centros populares de cultura e poesia social..... | 27 |
| 1.3 Gullar: teórico e crítico das artes | 43 |
| 2 Poesia social e engajamento político | 53 |
| 2.1 Cotidiano e registro social..... | 59 |
| 3 Metalinguagem e metapoemas | 78 |
| 3.1 <i>Barulhos</i> | 79 |
| Conclusão | 98 |
| Referências | 99 |

INTRODUÇÃO

A presente estuda como emergem e relacionam-se perspectivas sociais, questões de linguagem e metalinguagem das obras *Dentro da noite veloz* (1975) e *Barulhos* (1987), de Ferreira Gullar, assim como demonstrar evoluções e contrastes entre ambas, estabelecendo os pontos formais e de conteúdo das obras.

Recorrendo-se à fortuna crítica que Ferreira Gullar tem amalhado, à relação poesia e sociedade, aos estudos e teorias da poesia lírica, este trabalho busca fazer um estudo geral do poeta, seguido da análise de poemas pontuais dos livros citados, enfatizando-se suas camadas constitutivas e as relações destas entre si.

Os dois livros, que foram escolhidos para compor o corpus deste trabalho, *Dentro da noite veloz* e *Barulhos*, foram publicados em diferentes momentos históricos; o primeiro, contendo poemas dos anos 60 e 70, é publicado pós-exílio; o segundo, dos anos 80, ao menos em parte, recupera a preocupação central de Gullar com a questão da linguagem e da metalinguagem, afastando-se um pouco da poesia de tensão social tão típica dos anos 60. Ou seja, as duas questões fundamentais da poesia lírica, forma e conteúdo, estarão então entre as preocupações da pesquisa.

Em *Dentro da noite veloz*, publicado em 1975, Gullar reuniu poemas escritos entre 1962 e 1974, que representam momentos de protesto e de memórias, compostos durante o regime militar. Cidadão e poeta entram em acordo para o exercício do verso, pela incorporação do “outro” como sujeito. O “outro” aqui mencionado trata-se em geral da figura do trabalhador comum representado inúmeras vezes nos poemas de Gullar.

Mais adiante, em sua produção poética com *Barulhos* (1987), há vários metapoemas e a avaliação do trabalho de poeta, mostrando uma postura bem crítica do autor em relação ao mundo das letras, e assim o define: “O poema puro é impossível. Resta, então, o poema impuro. Resta o poeta, desmistificado, devolvido ao mundo e seus problemas” (GULLAR, 2002, p. 118). Reafirmando aqui, mais uma vez, sua postura crítica e social.

A dissertação conta com o Capítulo 1, que traça uma breve trajetória do poeta Ferreira Gullar, o Capítulo 2 que versa principalmente sobre o livro *Dentro da noite veloz* e o Capítulo 3 tratará da obra *Barulhos*.

1 JOSÉ RIBAMAR FERREIRA

Ferreira Gullar, pseudônimo de José Ribamar Ferreira, filho de Newton Ferreira e Alzira Ribeiro Goulart, tinha outros dez irmãos. Nasceu em São Luís no Maranhão, em 10 de setembro de 1930, mas mudou-se para o Rio de Janeiro em 1951. Para assinar seus textos, o poeta escolheu o nome Ferreira Gullar, pois o nome Ribamar em sua terra natal era muito comum, elegendo assim Ferreira, que é o sobrenome de seu pai, e Gullar de sua mãe, mudando a grafia, que originalmente era Goulart.¹

Nasci em São Luís do Maranhão no dia 10 de setembro de 1930, numa família de classe média baixa. Batizaram-me com o nome de José Ribamar Ferreira, mas depois resolvi mudá-lo. Pois um poeta da cidade (muito medíocre), chamado Ribamar Pereira, escreveu um poema horrível que publicaram com meu nome. Aquilo me irritou de tal maneira que resolvi mudar o meu nome para sempre. Usei meu sobrenome paterno, Ferreira, e o sobrenome francês de minha mãe, Goulart, que transformei para chamar-me Ferreira Gullar. (GULLAR, 2013, p. 26)

Falecido a 4 de dezembro de 2016, no Rio de Janeiro, em decorrência de problemas respiratórios que culminaram em uma pneumonia, o velório do escritor foi realizado inicialmente na Biblioteca Nacional, pois esse era um desejo de Gullar. Em seguida, o corpo foi levado em cortejo fúnebre para ser velado também na Academia Brasileira de Letras, no Rio de Janeiro. Uma semana antes de morrer, Ferreira Gullar pediu à filha Luciana para que o levasse à Praia de Ipanema. O enterro ocorreu no Cemitério de São João Batista, em Botafogo, no Rio. Gullar ocupou a trigésima sétima cadeira da ABL.

O autor, além de poeta, teve papel relevante como teórico da poesia, da arte e da cultura em geral, também foi dramaturgo, roteirista, pintor, colunista, colaborador de jornais e revistas no Brasil e, mais recentemente, escreveu sobre erros, equívocos e contradições do tratamento da esquizofrenia no Brasil para o jornal *Folha de S. Paulo*; o que o aproximava desta última questão tão diferente do resto de sua obra é que a esquizofrenia era uma condição

¹ Nesta parte inicial do trabalho em alguns momentos adotamos a perspectiva do autor Ferreira Gullar (1930-2016) sobre si, utilizando alguns dados biográficos de uma entrevista que Gullar cedeu a Ariel Jiménez, historiador e curador de arte, entrevista publicada no livro *Ferreira Gullar conversa com Ariel Jiménez, que* elucidava diversas questões sobre a trajetória de vida e da obra do autor.

clínica de um de seus filhos, a pluralidade dos trabalhos de Gullar chamou a atenção de críticos, jornalistas, e historiadores, como Ariel Jiménez:

[...] seus textos têm a clareza e a sagacidade dos que indicam caminhos e denunciam as falácias, que se revelam em discursos políticos-ideológicos, quer nos salões das bienais da arte. Como defensor das liberdades democráticas que dão a todo cidadão o direito de agir e expressar-se, Gullar não tem medo de estabelecer limites ou de indicar novos rumos. (JIMÉNEZ, 2013, p. 16)

A obra do autor demonstra, então, não só a corroboração das questões sociais, mas outras questões, como as individuais, as psicológicas e as formais de modo perspicaz. Tendo sido já objeto de estudo da grande crítica, sendo classificado como um dos importantes poetas brasileiros por Alfredo Bosi, professor emérito da Universidade de São Paulo, crítico e historiador da literatura brasileira, membro da Academia Brasileira de Letras, autor do livro *História concisa da literatura brasileira*, no qual refere-se com proeminência a Ferreira Gullar, que na ocasião da escrita do livro não havia falecido ainda.

[...] o seu roteiro já pode detectar um estado de alta tensão psíquica e que nem sempre se resolve na aturada diligência formal; de onde o apelo a soluções surrealistas (como nos poemas em prosa) ou numa fase mais recente, a aberta profissão de fé, na poesia social capaz de resgatar o individualismo sem peias da poética juvenil. (BOSI, 2006, p. 506)

O pai de Ferreira Gullar possuía uma quitanda. Com ele, irmãos e irmãs, a família somava dez filhos, que moravam em uma casa típica de São Luís, Capital do estado do Maranhão – na época, uma cidade pequena. Ferreira Gullar passou a sua infância rodeado de plantas e animais, figuras que povoaram inúmeras vezes sua obra literária.

Nós morávamos numa dessas casas tradicionais, com um quintal cheio de galinhas, galos, ervas e plantas diversas. Ali passei grande parte do tempo brincando com meus irmãos e irmãs, no meio de um monte de animais e rodeados de um monte de pintinhos. Tudo isso fazia parte do nosso cotidiano e ficou gravado em minha memória como experiência essencial. (GULLAR, 2013, p. 29)²

² É importante destacar que a fortuna crítica de Gullar recorre algumas vezes às próprias críticas de Gullar, devido ao fato de o autor ter escrito muito sobre sua própria obra.

O primeiro contato de Gullar com a literatura foi por meio de revistas policiais intituladas *X9* que seu pai gostava de ler, alfabetizado em casa por professores particulares, depois foi enviado à melhor escola privada da cidade e, posteriormente, a um colégio público, uma escola técnica onde se descobriu como escritor por causa de uma redação sobre o dia do trabalho.

Escrevi um texto a respeito do fato peculiar de que justamente no dia do trabalho as pessoas não trabalhavam. A professora gostou da redação; achou-a tão interessante e bem escrita que a leu em público na frente de meus colegas de classe. (GULLAR, 2013, p. 35)

Enquanto estive na escola técnica, teve algumas dificuldades com as aulas de ferreiro, os martelos eram demasiadamente pesados para sua estrutura corporal, por isso pediu para mudar para as aulas de sapataria, pois foi atraído pela ideia dos cheiros e cores, temática que mais tarde povoará tão intensamente sua poesia, “sempre tive uma relação muito forte com os cheiros que me cercavam: das flores, das frutas, da terra” (GULLAR, 2013, p. 38).

Apesar de sua formação inicial tão diversificada, Ferreira Gullar acaba se tornando autodidata aos 13 anos; devido a problemas nas aulas de educação física que o fizeram reprovar, apesar das altas notas em outras matérias, acaba assim saindo da escola técnica sem destino a outra escola, pois nesse momento seu pai não podia pagar por sua educação, não voltou à escola e não foi à universidade.

Seus estudos seguiram-se de acordo com os temas que o interessavam: literatura, filosofia e poesia; passou muito tempo na biblioteca de sua cidade e leu com afinco os escritores do Maranhão, que possuíam uma estante dedicada a eles nessa mesma biblioteca que Gullar frequentava. Não seguia métodos, de modo que seu interesse por escritores do Maranhão deu-lhe disciplina para se orientar nesse universo e, aos poucos, começou a se interessar por outros autores e por filosofia.

Entre os primeiros livros que me lembro de ter lido, e que não estava nessa estante, havia um de filosofia. Nem sequer me lembro o nome do autor, talvez italiano. Era um livro velho, com páginas cheias de mofo. Ali nasceu meu interesse pela filosofia e com ele aprendi os elementos essenciais do léxico e desse tipo de pensamento lógico. (GULLAR, 2013, p. 41)

Leu e estudou os grandes poetas, como Camões, Bocage, Gonçalves Dias, Castro Alves e Olavo Bilac e começou intensamente a se interessar pela atividade poética: “A poesia

me parecia uma profissão de defuntos, mas mesmo assim eu queria ser poeta” (GULLAR, 2013, p. 38). justamente por essa formação não acadêmica, Gullar consegue nos surpreender com uma forma não ortodoxa de olhar o fazer artístico.

Entre as experiências marcantes de sua juventude, ressalta a Segunda Guerra, que chega até ele como algo coberto por um véu de temor e de inocência de seus 9 anos:

Eu tinha nove anos de idade quando a guerra começou e me lembro bem das manchetes enormes dos jornais, dizendo: ‘Polônia invadida!’, e os jornaleiros gritando ‘Guerra! Guerra!!’ e é claro que eu não sabia muito bem o que significava aquilo, mas a agitação e a preocupação das pessoas nas ruas, e na minha própria casa, me deixavam muito assustado. (GULLAR, 2013, p. 30)

A questão da guerra chega de modo mais concreto quando, em sua própria cidade, São Luís, ocorrem fatos que materializam os conflitos distantes no cotidiano de Gullar:

[...] lembro-me da filha de um negro que trabalhava no cais de porto. Ela fora uma das vítimas dos ataques, e, como a Itália era aliada dos alemães, o pai dela, desesperado, foi até a praça da cidade onde um italiano vendia jornais e o matou a punhaladas. (GULLAR, 2013, p. 31)

A Segunda Guerra Mundial impactou a vida de Gullar de diferentes modos; podemos pensar em uma futura reflexão sobre o ponto de vista adotado sobre as questões cotidianas e sociais devido à sua experiência quando criança.

Durante a Segunda Guerra Mundial, segundo o próprio Ferreira Gullar, muitos navios que deveriam aportar em São Luís com as mais variadas mercadorias foram atingidos e afundados no mar pela Alemanha, causando assim a escassez de muitos produtos na região de São Luís .

A falta dessas mercadorias foi vista pelo pai de Gullar como uma oportunidade, e assim decidiu sair em busca de mercadorias para vender e levando assim Gullar junto a si.

Foi assim que ele se tornou vendedor ambulante. Não foi muito longe - só até Teresina , mas outros chegaram a viajar até o Rio de Janeiro. A boa nova foi que meu pai resolve me levar junto com ele, talvez por ser o caçula entre os filhos homens. O trem saía de madrugada e, na minha imaginação, eu o via como um imenso dragão metálico que respirava soltando fumaça pelas narinas. (GULLAR, 2013, p. 32)

Porém esse desejo de sair de São Luís já existia em Gullar e surgiu quase ao mesmo tempo que o interesse pelas artes plásticas e por sua tomada de consciência de que não encontraria com facilidade atividade cultural ali:

Não havia exposições, nem galerias, nem museus. Tudo isso me estimulou a mudar para o Rio de Janeiro em 1951; nessa época, o Rio era a capital do país e o centro cultural mais importante. Na década de 1960, retomei a pintura e a colagem, mas sempre considerei uma atividade secundária que realizava por simples prazer estético. (GULLAR, 2013, p. 46)

Quando foi para o Rio de Janeiro, desejo nascido em função da efervescência cultural da então capital, sentiu o choque ao contemplar a cidade e o trânsito, choque que foi logo dissoluto ao entrar na Biblioteca Nacional, onde passou a frequentar assiduamente.

Quando cheguei ao Rio, num domingo de 1951, achei a cidade tranquila e vazia. Um poeta conhecido da minha amiga maranhense Lucy Teixeira, foi me buscar no aeroporto Santos Dumont e me levou numa espécie de pensão de estudantes. Instalei-me ali naquela noite onde fiquei durante algum tempo. No dia seguinte, saí para caminhar, e o que vi era realmente espantoso. São Luís era uma cidade pequena, com pouquíssimos veículos e sem semáforos ou outros sinais de trânsito. No Rio, pelo contrário, para chegar ao Centro da cidade, onde fica a praça Paris, eu tinha que atravessar várias avenidas com uma quantidade enorme de carros e ônibus circulando em várias direções. Fiquei parado, sem fazer a menor ideia de como atravessar as avenidas, porque os carros não paravam. Pensei que não iam parar nunca. Honestamente, senti pânico, me perguntando como fazer para viver num lugar daqueles sem ser atropelado. (GULLAR, 2013, p. 50)

Com sua chegada ao Rio de Janeiro, José Ribamar Ferreira passa a ser efetivamente Ferreira Gullar; a partir desse momento seus escritos se intensificam, o autor passa por diversas fases, até chegar a produção das obras de cunho social e pragmático, que fazem parte do *corpus* deste trabalho, e que em muito nos interessam por suas perspectivas de produção, assim como por seu conteúdo e por sua forma.

1.1 FERREIRA GULLAR, DE A LUTA CORPORAL AO NEOCONCRETISMO

Morando no Rio de Janeiro, o poeta Ferreira Gullar escreve poemas que serão publicados em 1954, no livro *A luta corporal*, em que o poeta faz a busca de uma linguagem poética através de uma expressão menos abstrata e mais próxima da representação da realidade e do desejo de romper com o modelo tradicional da sintaxe.

Nesse período Gullar busca variações sonoras e visuais das palavras, características presentes também na poesia concreta que se constitui desde 1952, com o livro-revista *Noigandres* e com os textos e manifestos que seus adeptos publicam em vários outros veículos, havendo em 1956 a Exposição Nacional de Arte Concreta.

Com o livro *A luta corporal*, dá-se o início, ao que autor nomeia de “busca pela implosão das palavras ou pela destruição da linguagem” (GULLAR, 2013, p. 98). Trata-se de um projeto muito peculiar para um poeta, propriamente para aquele que tem como sua matéria-prima a linguagem e, ironicamente, a pretende destruir. O que não intencionalmente o leva para os caminhos do Concretismo e do Neoconcretismo, fazendo com que o autor assumisse papel relevante na estética dos dois movimentos de neovanguarda e sendo marco de extrema importância na própria trajetória do autor.

A luta corporal é uma experiência que não tem nada ver com a arte concreta. Originou-se de uma tentativa de superar um processo verbal, a busca de uma congruência como se a linguagem pudesse nascer junto com o poema. (GULLAR, 2013, p. 98)

Essa escrita produzida por Gullar na década de 50, para a crítica, não atinge completamente as suas potencialidades, numa estagnação condenada. Ao refletir sobre essa questão no ensaio *Traduzir-se*, o professor João Luis Lafetá, crítico e estudioso de literatura brasileira, afirma que a poesia contemporânea a Gullar nesse momento estava: “a girar num círculo pacificado de versos medidos, revoltas contidas, sonetos. Sobretudo numa linguagem cuidadosamente rebuscada” (LAFETÁ, 2004, p. 116).

A poesia de Gullar neste momento, ainda diferia da poesia modernista, mesmo que algumas vezes o autor fosse classificado como pertencente à ela, assim a escrita do autor se apresentava “longe da fala cotidiana e desabusada que inseminara de modo tão produtivo as criações modernistas” (LAFETÁ, 2004, p. 116), de modo que podemos visualizar a própria linguagem tentando se libertar das amarras de estilo.

Essa contenção, que também recalque a repressão, marca de modo característico vários poemas de *A luta corporal* – ao ponto de podermos dizer que a luta referida no título é esforço tremendo contra o repressor, procura de liberdade que expressa, sob metáforas, de diferentes maneiras nos diversos poemas. (LAFETÁ, 2004, p. 116)

Durante os governos democráticos do General Dutra (1946-1951) e logo nos primeiros anos de 1950, já na Era Vargas (1951-1954), quando Getúlio retorna ao poder, ocorre uma

acomodação geral por parte da burguesia e uma estagnação nas artes. Assim o surgimento da poesia concretista interrompe esse momento estático: “Literariamente, o fato coletivo importante é o movimento da poesia concreta, criada na maior concentração industrial do país, desde o início da década, por Décio Pignatari e Augusto e Haroldo de Campos” (LAFETÁ, 2004, p. 117).

O plano piloto da poesia concreta lembra o cimento armado de Brasília, o nosso cimento urbano, a virada que esvaziará os campos e concentrará as grandes massas nas cidades. E ainda aí a inquietude de Ferreira Gullar se comprova: atravessando o concretismo, abre logo a dissidência neoconcreta, que se apresenta ao mesmo tempo como crítica do conceito reificante do poema e aceitação suicida da morte da arte, na fabricação de não-objetos poéticos, na realidade bens perecíveis, rapidamente consumidos. (LAFETÁ, 2004, p. 118)

A luta corporal antecipa em alguns aspectos a linguagem concreta, ainda que as figuras dos livros sejam as mesmas de escritos mais juvenis, imagens campestres e outros motivos de sua infância no Maranhão são colocadas de modo novo, que promovem uma completa mudança de linguagem, “o clima de sonho é substituído pela apresentação clara dos objetos, que se presentificam diante de nós como reais e concretos, como se fossem desenhados pelos procedimentos icônicos empregados” (LAFETÁ, 2004, p. 137). A transição para a poesia Concreta dá-se sutilmente e violentamente ao mesmo tempo; enquanto os temas são os mesmos, o modo da sua apresentação enrijece a ponto de constituir figuras quase que palpáveis por meio da linguagem.

Ao longo de *A luta corporal* é instaurado um processo que demonstra a busca pelo fim dos moldes poéticos do momento, o autor propõe retomar esses recursos dentro de uma nova perspectiva. O livro inclui poemas datados de 1950 até 1953, e, como o título sugere, propõe uma batalha, que é travada com a própria linguagem contra a palavra. Destaca-se nesse livro o poema “Roçzeiral”, que concretiza um processo de busca pela implosão das palavras, na luta contra a linguagem. Sobre o processo de criação do emblemático poema o autor afirma:

[...] então o que eu fiz para que a linguagem não preexistisse ao poema foi deformá-la de maneira que parecesse estar nascendo ali. O poema ‘Roçzeiral’ marca o momento em que isso acontece, quando transformo a linguagem em outra coisa que não é mais linguagem, onde a sintaxe se desintegra e as palavras são deformadas, produzindo um poema incompreensível. (GULLAR, 2013, p. 100)

O poema “Roçzeiral” torna-se um marco muito significativo na poética de Gullar pela distinção que apresenta em relação a todo o resto de sua produção e a de outros poetas; observa-se no poema o caos, a desobediência às regras e norma culta, que levam ao esgotamento da língua, porém preexistem nele elementos específicos de uma modalidade da linguagem, ou seja, próprios da escrita de poemas; persistem as presenças do título, das estrofes e de algumas espécies de rimas ou assonâncias. A destruição da linguagem não é completa.

Portanto, sabe-se, pela simples observação de “Roçzeiral”, que ele consiste em um poema, ainda que não haja entendimento completo das palavras que o compõe (há a suposição de que consistam em palavras pela separação entre o conjunto de letras).

Segue o poema:

“Roçzeiral”

Au sôflu i luz ta pom-
Pa inova’
orbita

FUROR
tô bicho
‘scuro fo-
go
Rra

UILÁN
UILÁN,
Lavram z’olhares, flamas!
CRESPIAM GÂNGLES RÔ MASUAF
Rhra

Rozal, ROÇAL
L’ancêndio Mino-
Mina TAURUS
MINÔS rhes chãns
sur na parole –
ÇAR

ENFERNO
LUÍZNEM
E ÔS SÓES
LÔ CORPE
INFENSOS
Ra
CI VERDES
NASCI DO
CÔFO

FORLHAGEM, fo-

lhagem
 q'abertas
 ffuggas acêças

GUERRAS

Dê pomos -
 Pomares riste
 MON FRÉRE MA FRÊLE –
 Te roubo o roubo
 CÃO das Haspéridas

Dê seque peles
 perseques rijes
 curraçanáduş
 pur flór
 oblófs!

LO MINÇA GARNE

Mma!
 Ra tetti mMá

Mu gargântu
 FU burge
 MU guêle, Um
 Tempu – PULCI

UM
 LUISNADO
 VU
 GRESLE RRA
 Rra Rra
 GRESLE
 RRA

I ZUS FRUTO DU
 DUZZO FOGUARÉO
 DOS OSOS DUS
 DIURNO
 RRA

UM MAÇÃ N'ÁFERN
 TERRE VerroNAZO

OASTROS FÓSSEIS
 SOLEILS FOSSILLES
 MAÇÃS Ô TÉRRES
 PALAVRA STÊRCÃ
 DEOSSES SOLERTES PA-
 LAVRA ADZENDA PA-
 LAVRA POÉNDZO PA-
 LAVRA NÚ
 MERO FÓSSEIL
 LE SOLÉLIE PÓe
 ÉL FOSSIL PERFUME
 LUMEM LUNNENi

L U Z Z E N M

LA PACIÊNCIA TRA-
VALHA

LUZNEM

(GULLAR, 2004, p. 55)

A primeira revelação ao leitor, obviamente, reside na decomposição das palavras e na composição de uma espécie de linguagem nova, que o autor denomina “implosão da linguagem” (GULLAR, 2013, p. 98); posterior a esse impacto, a falta de pontuação e a separação de sílabas, de forma quase convencional, constroem uma sensação de que as palavras estão em movimento de transformação, decompondo-se e recompondo-se dentro das barreiras criadas dos versos e das estrofes. A não existência de pontuação em Gullar não é exclusividade desse poema, porém contribui para o efeito de uma linguagem ou falta de linguagem, liberta das convencionalidades da língua.

Sobre a ideia original de “Roçzeiral”, o autor explica que vem da observação de um jardim destruído; Gullar destrói, assim, a linguagem, representando aquela visão.

O poema surgiu quando, certo dia, eu passando pelo bairro do Botafogo, no Rio, e vi umas jardineiras vazias nas janelas. Não havia plantas, as flores tinham morrido e a terra estava seca. Pensando na possibilidade de as matas renascerem e voltarem a florescer, me veio à mente esse verso: ‘Ao sopro da luz a tua pompa se renova numa órbita’, mas como eu não queria continuar escrevendo com a sintaxe convencional, quis deixar assim mesmo; só que o verso não saiu da minha cabeça e, poucos dias depois caminhando pela rua, me veio um verso que era uma deformação do anterior: ‘Au sôflu i luz ta pompa inova orbita...’ partindo dessa frase comecei a escrever o poema num estado delirante. O importante é que naquele momento me senti liberado da linguagem formal. (GULLAR, 2013, p. 100)

Há algumas palavras que preservam sua composição original da língua portuguesa no poema “Roçzeiral”, palavras como “bicho/verdes/nasci”, somadas ao depoimento de Gullar acerca do surgimento do poema, podem levar a inferir que o título do poema nasceu da junção das palavras roça/rosa/roseira/roseiral, que carregam em suas formas partes de “Roçzeiral” e, ao mesmo tempo, relações de significado relacionadas a um jardim: rosa/roseira/roseiral; e quando o jardim é abandonado e destruído, a imagem criada remete à roça, elemento mais rudimentar que pode representar a ação da limpeza de um terreno, que se faz necessária no jardim abandonado.

O poema “Roçzeiral” não é convencional sob nenhum aspecto, não preserva forma de soneto ou versos heroicos; como vimos, nem sequer preserva a forma da linguagem, porém

não impede que exista uma estrutura rítmica partindo algumas vezes da cisão da palavra final, restando apenas uma sílaba no fim do verso, de modo que no verso seguinte o restante da palavra dará origem à palavra inicial do verso como ocorre em:

DEOSES SOLERTES PA-
LAVRA ADZENDA PA-
LAVRA POÉNDZO PA-
LAVRA NÚ
(GULLAR, 2004, p. 55)

Essa particularidade dos versos remete também à preservação de algumas características da linguagem, como a separação de sílabas que obedeceram à mesma regra da gramática (PA- LAVRA), elementos como este permitem a compreensão e a dedução do significado do poema e, ao mesmo tempo, sugerem a ideia de desintegração da linguagem defendida pelo autor, pois a palavra desmonta-se ao fim do verso, a sílaba PA- permanece em um verso, enquanto o restante, -LAVRA, localiza-se no verso seguinte, como a linguagem desfazendo-se em partes. Atingindo também uma pluralidade de significados, já que LAVRA pode significar ato de lavar, trabalhar na terra, ideia pertinente ao tema do poema.

O autor afirma passar por um embate constante com a sintaxe no livro *Luta corporal*, chegando ao que ele chama de destruição da linguagem; ao realizar esse processo, Gullar produz uma modificação da palavra escrita e conseqüentemente da oralidade, que ocasionam perda de parte do significado da língua, as palavras não são as mesmas mas ainda podemos retirar algumas vezes significados delas.

O poema “Roçzeiral” encontra-se exatamente neste quase esvaziamento da palavra; percebemos pela leitura do poema a familiaridade com muitas palavras, mesmo que alteradas em muitas sílabas, como o próprio título do poema.

Há uma predominância de substantivos (luz, bicho, fogo, guerras, cão, etc.) e de palavras, se assim podemos chamá-las, formadas e deformadas a partir de substantivos, como em “DEOSES”, que familiarmente e contextualmente nos remetem à ideia de deuses. Ao mesmo tempo em que o poema constrói imagens por meio dos substantivos, desconstrói as mesmas imagens pela fragmentação e pela mistura das palavras.

A ideia que Gullar perseguia e assim denomina – destruir a linguagem –, que, segundo ele, realiza com o poema “Roçzeiral”, faz com que o autor inaugure uma nova busca e, assim, uma nova fase poética. Esse mesmo êxito da implosão da linguagem, que é um marco da sua escrita, é também um ponto de decisão sobre quais rumos tomar daquele

momento em diante em relação à poética. Podem-se vislumbrar até questões existenciais do autor, bem como a interação com a vida cotidiana.

Quando destruí minha linguagem, fiquei desesperado, sem rumo. Eu era um poeta e tinha destruído meu instrumento de expressão. Por isso, tentei escrever mais uma vez, com aquela linguagem, partindo como de costume, de uma experiência vivida, embora nesse caso pareça impossível. (GULLAR, 2013, p. 112)

A escrita de Gullar, em sua busca pela destruição da linguagem, passa a atacar com ferocidade a linguagem e a literatura, na tentativa de se distanciar de moldes institucionalizados e às suas fórmulas prontas.

Nos poemas em prosa, por exemplo, nas partes intituladas ‘Um programa de homicídio’, ‘O cavalo sem sede’ e ‘As revelações espúrias’, percebe-se que o alvo principal é a linguagem literária, atacada com o desespero de quem procura libertar-se das fórmulas prontas e encontrar a expressão nova. Pois apesar disso um preciosismo verbal está presente por baixo das grosserias e das blasfêmias, e serve para demonstrar até que ponto o poeta estava preso à concepção nobilitante da linguagem literária. (LAFETÁ, 2004, p. 134)

No início da década de 50, após a leitura do poema “Roçzeiral”, integrantes do movimento concreto convidaram Gullar para participar da Exposição de Poesia Concreta Brasileira de 1956, que envolveu todo o movimento de vanguarda do concretismo.

A luta corporal é, pois, o livro que abre caminho para poesia concreta (ao menos para Gullar) e depois é claro, para experiências neoconcretas. Por isso, me parece importante falar sobre essa fronteira entre poesia concreta e neoconcreta, pelo menos como se manifesta em seu caso. Diz que a poesia concreta reduz a palavra a mero elemento gráfico na página em branco, enquanto a poesia neoconcreta pensa o poema como um organismo temporal. Sendo assim só se poderia falar em poesia neoconcreta após o livro-poema. (JIMÉNEZ, 2013, p. 102)

Gullar concorda com as ideias de Ariel Jiménez quanto a essa ordem, mas explica que não se trata de um processo evolutivo: livro-poema, depois poesia neoconcreta, trata-se tão somente de uma ordem cronológica:

Por exemplo, quando fiz *O formigueiro*, de 1955, talvez pudesse dizer que já era um exemplo de livro-poema, porque é um poema que só existe naquele livro. Cada página contém uma palavra, e essa palavra tem uma estrutura

que não é sua estrutura habitual. O poema funciona da seguinte maneira: na primeira página aparece a palavra formiga, que explode e se reorganiza em outra forma. Aí virando a página, aparece uma nova palavra em negrito, trabalha, posta de tal maneira que as letras ocupam diversos lugares na página, como se tivessem trocado de lugar para se reunirem às letras da palavra anterior em um conjunto bastante aleatório, à semelhança do que construiria um grupo de formigas. (GULLAR, 2013, p. 103)

O formigueiro, apesar da temática tão peculiar à sua infância, o autor explica tratar-se da tentativa de aproximar a disposição das letras sobre a folha de papel, à formação das formigas em um formigueiro, as letras como partes de algo maior, a linguagem ou o próprio poema; ou seja, apesar das imagens serem da juventude de Gullar, reiteram-se por motivos que servem à sua poética: “minhas imagens não nascem por acaso, mas de uma experiência poética muito pessoal perante o mundo” (GULLAR, 2013, p. 53), constituindo representações de significados bastante diversos às figuras originais.

O que ocorre com os livros-poemas de Ferreira Gullar, por exemplo em *O formigueiro*, é como uma fragmentação da linguagem para se recompor novamente, consistiam em livros que basicamente precisavam de um livro como um todo para compor o poema, “o livro-poema não tem as características peculiares de um livro, e começa a tornar-se uma espécie particular de objeto visual” (GULLAR, 2013, p. 53).

Posteriormente, Gullar começa a criar os primeiros poemas-objeto, que eram rudimentares e, segundo afirma o autor, a grande maioria desapareceu. Os únicos que ainda existem são aqueles construídos para uma exposição que ocorreu no Paço Imperial, que atualmente fazem parte da sua coleção permanente, e uma edição de cinco exemplares, que foi comercializada por uma Galeria de São Paulo.

A proposta dos concretistas era o fim das formas tradicionais do verso, o fim da poesia lírica, subjetiva e discursiva de modo geral. Como enuncia o *Manifesto da poesia concreta*, produzido pelos idealizadores Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Augusto de Campos: “[...] a poesia concreta começa por assumir uma responsabilidade total perante a linguagem: aceitando o pressuposto do idioma histórico como núcleo indispensável de comunicação” (A. CAMPOS; H. CAMPOS; PIGNATARI, 1956, p.31), recusando-se a usar as palavras como meros veículos de comunicação.

O que ocorreu com a poesia concreta é que ela substituiu o princípio musical – próprio da poesia – pelo princípio plástico, que é observado em outras manifestações artísticas, como na escultura. A ideia não era completamente nova, já havia aparecido em alguns autores franceses, mas esse princípio plástico adotado por Gullar e pelos concretistas vai além na

representação do concreto, do palpável; busca tão somente a materialização do concreto por meio da escrita da palavra sobre o papel.

Mas não se trata de simples depuração. Trata-se ainda de substituir um princípio musical – que organiza o verso –, por um princípio plástico – que organiza os signos de forma nítida na página branca. Como em certas composições de Apollinaire, a poesia aí aspira a condição de pintura, e Apolo toma o lugar de Dioniso. (LAFETÁ, 2004, p. 162)

Para Gullar, o concretismo apresenta-se como continuidade sob a perspectiva das figuras e motivos recorrentes da sua poética. Voltam a aparecer o mar, o sol, a fruta, a erva, a flor etc. Porém agora privilegiando o caráter plástico dessas figuras.

Ao adotar princípios da poesia concreta, Gullar não abandonou por um só momento as antigas imagens e obsessões. Apenas deu-lhe uma configuração nova, potenciando e explicitando seu caráter plástico, como fica visível na comparação que acabamos de fazer. Uma coisa, entretanto, muda radicalmente: a experiência concretista reintroduz em sua poesia a dimensão social, que ela estava para perder. (LAFETÁ, 2004, p. 162)

A ação criadora não constituiu exatamente uma ação inteiramente racional, como desejavam os concretistas, “pelo contrário, essa dimensão racional e inibidora da criação, e o que nós queríamos inclusive nesses primeiros trabalhos era que a intuição do criador tivesse um papel mais importante, que não fosse limitado pelo excesso de racionalidade” (GULLAR, 2013, p. 73). Essa escapada da influência da imaginação humana que caracteriza o concretismo, que busca o racional e a construção poética a partir dele, que os concretistas chegaram a pensar que correspondia a um preconceito resultante de uma sobrevalorização da razão e do pensamento científico.

Ao participar do movimento de poesia concreta brasileira, Gullar dá continuidade ao seu processo de destruição da sintaxe, o que o põe num impasse, já que “o princípio de desmontagem se subordina ao princípio maior de montagem, e o que importa não é tanto o processo de fragmentação, é antes o processo inverso de recomposição” (LAFETÁ, 2004, p. 160); para tanto, a poética é desconstruída e reconstruída o tempo todo e, para Gullar, o processo ocorre de modo inverso, já que ele pretende consumir a linguagem até que reste apenas “cinzas”.

A permanência de Ferreira Gullar no concretismo foi breve, o que se deveu a questões do próprio poeta e a questões internas do movimento poético. Que de acordo com Antônio Carlos Secchin poeta, ensaísta e crítico literário brasileiro que dedicou parte de sua crítica à

Gullar, no livro *Poesia e desordem*, que traça um panorama de alguns importantes escritores brasileiros, assim define os concretistas:

Os concretistas, que aspiravam a representar ‘o mínimo múltiplo comum da linguagem’, geravam, na prática, um máximo divisor de tendências, através de grupos e subgrupos envolvidos em guerrilhas pelo poder literário, com ramificações e controvérsias que até hoje perduram nas querelas da crônica menor de nossas letras. (SECCHIN, 1996, p. 77)

As divergências poético-estéticas que Gullar tinha com o concretismo começaram a crescer, pois considerava que a visão do movimento em alguns pontos era meramente racionalista e técnica da poesia.

O ponto de cisão de Gullar com o concretismo foi quando, de acordo com próprio Gullar, Haroldo de Campos passa a afirmar que a poesia concreta seria composta segundo fórmulas matemáticas, o que Gullar considerou charlatanismo.

[...] o artista concreto racionalista, com seus quadros apenas solicita de si e do espectador uma reação de estímulo e reflexo: fala ao olho como instrumento e não ao olho como modo humano de ter o mundo e se dar a ele, fala ao olho-máquina e não ao olho-corpo. (GULLAR, 2013, p. 66)

O Neoconcretismo surgiu, então, da necessidade de exprimir a complexa realidade do homem moderno por meio da linguagem mais subjetiva e de elementos subjetivos, ainda que abstratos e geométricos, das artes plásticas, em contrapartida aos caminhos que o concretismo vinha tomando em direção à exploração de atitudes científicas, racionalistas e objetivistas de elementos artísticos em sua correlação com a matematização da linguagem poética. Em suma, Gullar se posiciona contra o excessivo cerebralismo dos concretistas paulistas e a favor de uma atitude subjetiva, corporal e até amorosa do poeta em relação às artes e à sua própria linguagem – fato que deu seus melhores frutos, aliás, nas experiências estéticas neoconcretistas de um Hélio Oiticica ou de uma Lígia Clark, e menos na poesia dita neoconcreta do mesmo Ferreira Gullar. Seja como for, para o poeta:

O racionalismo rouba da arte toda a autonomia e substitui as qualidades intransferíveis da obra de arte por noções da objetividade científica: assim os conceitos de forma, espaço, tempo, estrutura – que na linguagem das artes estão ligados a uma significação existencial, emotiva, afetiva – são confundidos com a aplicação teórica que deles faz a ciência. (GULLAR, 2013, p. 64)

O movimento Neoconcreto, sob o ponto de vista de Ferreira Gullar, não foi criado por ninguém, nasceu naturalmente das experiências dos poetas, dos pintores e dos escultores que constituíram o grupo, ainda que o próprio Ferreira Gullar tenha escrito o Manifesto Neoconcreto.

[...] o manifesto neoconcreto propõe uma análise histórica dos movimentos plásticos que lhe servem de ponto de partida e analisa as obras realizadas, descrevendo-as. Trata-se, portanto, de um documento que afirma vinculações históricas além de um conjunto de conceitos, em vez de prescrever um caminho a seguir. (JIMÉNEZ, 2013, p. 67)

O neoconcretismo almejava dar nova significação à forma e ao seu valor expressivo como eixo fundamental da obra. De modo que a obra superasse sua condição de objeto, criando para si uma maneira própria de existir e, sobretudo, abrindo de certa forma seus campos de significados. Atrelado a essa condição, Gullar cria a teoria do não objeto, que estabelece as condições para a criação do poema-objeto.

A expressão não-objeto não pretende designar um objeto negativo ou qualquer coisa que seja o oposto dos objetos materiais com propriedades exatamente contrárias desses objetos. O não-objeto não é um antiobjeto mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar resto. Uma pura aparência. (GULLAR, 2013, p. 91)

É preciso saber também o que é que Gullar entende por objeto: “Entendo aqui por objeto a coisa material como se dá a nós, naturalmente, ligada às designações e usos cotidianos: a borracha, o lápis, a pera, o sapato, etc.” (GULLAR, 2013, p. 91). Assim o objeto esgota-se na referência e no uso do sentido, podemos então estabelecer uma definição do não objeto: “o não objeto não se esgota nas referências de uso e sentido porque não se insere na condição de útil e da designação verbal” (GULLAR, 2013, p. 91).

A rigor, três pessoas levaram o movimento neoconcretista: Hélio Oiticica, Lygia Clark e Ferreira Gullar. A primeira exposição neoconcreta, em 1959, estabeleceu claramente as diferenças entre concretismo e neoconcretismo, mas o neoconcretismo não nasce pronto nessa primeira mostra, foi se definindo com o tempo, à medida que cada autor desenvolvia sua obra.

Dessa forma o movimento Neoconcreto não deu-se pela teoria expressa no manifesto neoconcreto, mas sim pela prática de criação dos poetas envolvidos com o movimento. O manifesto neoconcreto não ditou as regras da poesia neoconcreta, apenas enriqueceu a prática dos poetas.

O neoconcretismo produz poemas nada convencionais que assemelham-se, muitas vezes, mais a esculturas do que a poemas na sua concepção tradicional, numa tentativa de produzir algo material que ultrapasse a barreira do poema escrito.

Esses fatores foram se somando e se acumulando sobre o fazer poético de Gullar, “Outras questões como a concepção concretista do poema enquanto objeto (somada a seus postulados anti-subjetivistas) tem um valor oposto ao dionisismo que levou Gullar ao impasse do silêncio” (LAFETÁ, 2004, p. 163). Gullar caminhava mais uma vez para o rompimento com uma corrente literária, assim como ocorreu com o concretismo.

O novo ponto de rompimento foi com o neoconcretismo, com o insucesso do poema enterrado, uma instalação poética de 1959, nunca exibida ao público, que consistia num cubo de 3 metros, com três cubos pequenos no centro: vermelho, verde e branco. O visitante entra e vai retirando um a um, até encontrar enterrada a palavra Rejuvenesça. O poema foi construído na casa do pai de Hélio Oiticica, que estava em construção; acontece, porém, que no dia da inauguração do poema choveu durante horas seguidas, inundando o poema enterrado. O poema tinha a intenção de que o leitor participasse fisicamente dele.

Meu poema era uma sala enterrada no chão, uma estrutura arquitetônica que somente continha uma palavra, e eu começava a me perguntar se aquele era o rumo que devia prosseguir construindo espaços arquitetônicos e objetos que eu nem sequer teria onde guardar? Enfim, comecei a questionar o que eu havia tomado e cabe-me afastando daquilo. Tinha a intuição de que aquele rumo acabaria me impedindo e ser poeta que era, que me impediria de continuar com a minha obra, quer dizer, acabaria virando artista plástico, uma coisa que eu não queria ser. (GULLAR, 2013, p. 152)

Depois da destruição da linguagem com “Roçzeiral”, Gullar e outros artistas tiveram a intenção de construir um projeto que literalmente implodiria a linguagem, tratava-se de uma exposição, que abriria das 17 horas às 18 horas, em que cada objeto teria uma bomba embaixo e, após a saída do público, as bombas seriam detonadas; o projeto foi abandonado, porém denota o desejo de Gullar de abandonar a arte que vinha fazendo.

Não fizemos nada disso, é óbvio, mas só o fato de imaginar a possibilidade mostrava meu estado de espírito de visão que eu tinha daquelas experiências

vanguardistas. No fim, acabei me afastando de tudo, dos amigos artistas, da própria arte. (GULLAR, 2013, p. 152)

O “Poema enterrado” encerrou o processo de experimentação do neoconcretismo, porque essa destruição por acidente tornou a obra inacabada e, assim também trouxe uma mudança profunda e radical na poética do autor e da concepção da arte e do papel do intelectual na sociedade, ocasionando um distanciamento das vanguardas. Demonstrando como praticamente toda a obra de Ferreira Gullar baseia-se em rompimentos com correntes artísticas, fato que marca os seus ciclos.

Primeiro quando descobri a poesia moderna, rompi com o mundo parnasiano em que havia se desenvolvido inicialmente. Depois com o neoconcretismo, abandonei o universo moderno. Agora tinha rompido com preocupações artísticas do neoconcreto, que no meu entender, atingira um limite sem solução; eu não sabia o que fazer. (GULLAR, 2013, p. 154)

Gullar, ao longo de sua trajetória, nas inúmeras entrevistas que participou e textos de autoria própria, o autor procurou demonstrar suas experiências, seu pioneirismo em alguns campos literários, como concretismo e neoconcretismo, bem como o modo que surgiram alguns de seus poemas.

1.2 LITERATURA DE CORDEL, CENTROS POPULARES DE CULTURA (CPC-UNE) E POESIA SOCIAL

Posterior a ruptura com o Neoconcretismo, Gullar muda-se para Brasília, em 1961, para trabalhar como diretor da fundação Cultural Brasília a convite do então presidente Jânio Quadros, convite que foi visto pelo autor como uma possibilidade de mudança porque, naquele momento, logo após o “Poema enterrado”, o autor buscava novos caminhos para a sua escrita. E, em Brasília, Gullar viria a ter experiências que o levaram ainda mais à reflexão acerca de sua obra poética.

Em Brasília, vivi situações muito diferentes: estava na nova capital do país e descobri os problemas sociais que faziam parte da vida do povo. Estava próximo do poder, matinha relações com o prefeito, o presidente da República, o Congresso Nacional, e a realidade política passou a ter uma presença mais importante na minha vida. Em meio a essas circunstâncias, comecei a refletir sobre minhas atividades como intelectual e poeta. (GULLAR, 2013, p. 154)

As circunstâncias impeliam Gullar para uma consciência social, um ciclo havia sido fechado com o “Poema enterrado”. Ele questionava sua busca da implosão da linguagem e a função social das artes ao mesmo tempo em que começou a vivenciar questões sociais em Brasília. Quando teve um primeiro e inusitado contato com as ideias marxistas, inusitado porque foi lendo um livro que fala exatamente das impossibilidades do marxismo, uma oposição às ideias da doutrina o livro *O pensamento de Karl Marx*, do padre francês Jean-Yves Calvez, que Gullar afirmou: “li apenas a primeira parte e me converti ao marxismo” (GULLAR, 2013, p. 155), fato que selou o seu distanciamento do neoconcretismo.

A única coisa que esse livro fez foi ampliar minha visão do país. Levou-me a compreender a necessidade de uma transformação social no Brasil; a ver uma sociedade brasileira por um ângulo que não havia percebido antes. Comecei então a ter simpatia pelas lutas sociais que estavam ocorrendo, como a reforma agrária, por exemplo. Não me transformei num revolucionário que se lança a conceber estratégias. Simplesmente comecei a ver meu país de uma perspectiva diferente. Compreendi que os problemas sociais do momento tinham muito mais importância do que eu imaginava antes. (GULLAR, 2013, p. 155)

Ao retornar para o Rio de Janeiro em outubro do mesmo ano de 1961, após a renúncia do presidente Jânio Quadros, começou a trabalhar no Centro de Cultura Popular (CPC), que fazia parte da UNE (União Nacional dos Estudantes), uma organização criada naquele momento para debater questões sociais e que desejava elevar o nível de consciência da população, especialmente dos trabalhadores.

Esse período dos CPCs, para Secchin (1996), constitui-se como herança da obra de João Cabral de Melo Neto, que não possuía categoria na qual pudesse ser enquadrada.

Essa espécie de orfandade, que faz dele um autor ilha, não implica, insistimos, um processo, criador isento da História, inclusive porque, se uma ilha se define em si, ela só se percebe por oposição ao continente. Diante desse continente literário, com suas famílias e genealogias bem assentadas, a ilha cabralina é uma poesia encharcada de silêncio por todos os lados. Autor situado no tempo, mas não situado por ele, capaz, portanto, de grafar-lhe as marcas da recusa, da negação, da dissonância. Examinemos, agora, o outro aspecto da questão: a poesia de Cabral terá forjado sucessores? Restringamo-nos aos principais grupos ou tendências: a geração de 45, o concretismo, os poetas dos CPCs, a poesia marginal. (SECCHIN, 1996, p. 76)

Segundo Gullar, foi no CPC que começou a pensar na necessidade da mudança da sociedade brasileira, onde teve também os primeiros contatos com as ideias socialistas e com o Partido Comunista; nesse momento, começa a produzir poemas de cordel de caráter político. A pedido de Oduvaldo Vianna Filho do CPC, escreve o primeiro deles: *João Boa Morte, cabra marcado para morrer*, com intuito de tratar sobre a reforma agrária.

Eu tinha uma visão muito clara da literatura, de modo que quando escrevi o poema estava consciente de usar meus conhecimentos literários para a conscientização política do povo. Eu não estava fazendo literatura, mas política. (GULLAR, 2013, p. 157)

Ocorre que os romances de cordel de Gullar compõem-se de casos exemplares, histórias que devem ser seguidas pelos trabalhadores – marcadamente a poesia didática –, pois nela há caminhos para a quebra de correntes de exploração que levam aos grandes problemas de exploração e à pobreza, como é o caso de *João Boa Morte, cabra marcado para morrer*, de 1962:

“João Boa-Morte”

Vou contar para vocês
um caso que sucedeu
na Paraíba do Norte
com um homem que chamava
Pedro João Boa-Morte
lavrador da Chapadinha:
talvez tenha boa morte
porque vida ele não tinha.

Sucedeu na Paraíba
mas é uma historia banal
em todo aquele Nordeste.
Podia ser no Sergipe,
Pernambuco ou Maranhão,
que todo cabra-da-pestes
ali se chama João
Boa-Morte, vida não.

Morava João nas terras
de um coronel muito rico,
tinha mulher e seis filhos,
um cão que chamava “Chico”,
um facão de cortar mato,
um chapéu e um tico-tico.

Trabalhava noite e dia
nas terras do fazendeiro,
mal dormia, mal comia,
mal recebia dinheiro;
se não recebia não dava
para acender o candeeiro.
João não sabia como
fugir desse cativoiro.

Olhava pra's crianças
de olhos cavados de fome,
já consumindo a infância
na dura faina da roça.
Sentia um nó na garganta.
Quando uma delas almoçava
as outras não, a que janta
no outro dia não almoça.

Olhava para Maria,
sua mulher, que a tristeza
na luta de todo o dia
tão depressa envelheceu.
Perdera toda a alegria
perdera toda a beleza
e era tão bela no dia
que João a conheceu.

Que diabo tem nesta terra,
neste Nordeste maldito,
que mata como uma guerra
tudo que é bom e bonito?
Assim João perguntava
para si mesmo e lembrava
que a tal guerra não matava
o coronel Benedito!

Essa guerra do Nordeste
não mata quem é doutor
não mata quem é dono de engenho,
só mata cabra-da-pestes
só mata o trabalhador.
O dono do engenho engorda,
vira logo senador.

Não faz um ano que os homens
que trabalham na fazenda
do coronel Benedito
tiveram com ele um atrito
devido ao preço da venda.
O preço do ano passado
já era tão baixo e no entanto
o coronel não quis dar
o novo preço ajustado.

João e seus companheiros

não gostaram da proeza:
 se o novo preço não dava
 para garantir a mesa,
 aceitar preço mais baixo
 já era muita fraqueza.
 “Não vamos voltar atrás.
 Precisamos de dinheiro,
 se o coronel não dá mais
 vendemos nosso produto
 para outro fazendeiro”.

Com o coronel foram ter
 mas quando comunicaram
 que a outro iam vender
 o cereal que plantaram,
 o coronel respondeu:
 “Ainda está para nascer
 um cabra pra fazer isso.
 Aquele que se atrever
 pode rezar, vai morrer,
 vai tomar chá de sumiço.”
 O pessoal se assustou.
 Sabiam que o fazendeiro
 não brinca com lavrador.
 Se quem obedece morre
 de fome e desespero,
 quem não obedece corre
 ou vira “cabra morredor.”

Só um deles se atreveu
 a vender seu cereal.
 Noutra fazenda vendeu
 mas vendeu e se deu mal.
 Dormiu mas não amanheceu.
 Foram encontrá-lo enforcado
 de manhã num pé de pau.
 Debaixo do morto estava
 um cabra do Benedito
 que dizia a quem passava:

“Esse moleque maldito
 pensou que desrespeitava
 o que o patrão tinha dito.
 Toda planta que aqui nasce
 é planta do coronel,
 ele manda nesta terra
 como Deus manda no céu.
 Quem estiver descontente
 acho melhor não falar
 ou fale e depois se aguenta
 que eu mesmo venho enforçar.”

João ficou revoltado
 com aquele crime sem nome.
 Maria disse: “Cuidado,

não te mete com esse homem.”
 João respondeu zangado:
 “Antes morrer enforcado
 do que sucumbir de fome.”

Nisso pensando, João
 falou com seus companheiros:
 “Lavradores, meus irmãos,
 esta nossa escravidão
 tem que ter um paradeiro.
 Não temos terra, nem pão,
 vivemos em um cativoiro.
 Livremos nosso sertão
 do jugo do fazendeiro.”

O coronel Beditino
 quando soube que João
 tais coisas havia dito
 ficou bravo como o cão.
 Armou dois “cabras” e disse:
 – “João Boa-Morte não presta,
 não quero na minhas terras
 caboclo metido a besta.”

“Vou Lhe dar uma lição.
 Ele quer terra, não é?
 Pois vai ganhar o sertão.
 Vai ter de andar a pé
 desde aqui ao Maranhão.
 Quando virar vagabundo
 vai ter de baixara a crista.
 Vou avisar todo mundo
 que esse cabra é comunista.
 Quem mexe com o Bedito
 bem caro tem de pagar.
 Ninguém lhe dará um palmo
 de terra pra trabalhar.”

Se assim disse, assim fez.
 João foi mandado embora
 de seu casebre pacato.
 Disse a Maria: ” – Não Chora,
 todo patrão é ingrato.”
 E saíram mundo afora,
 ele, Maria, os seis filhos
 e o facão de cortar mato.

Andaram o resto do dia
 e quando a noite caía
 chegaram numa fazenda:
 “- Seu doutor, tenho família,
 sou homem trabalhador.
 Me ceda um palmo de terra
 pra eu trabalhar pro senhor.”

Ao que o doutor respondeu:
 “Terra aqui tenho sobrando,
 todo este baixão é meu.
 Se planta e colhe num dia,
 pode ficar trabalhando.”
 “- Seu coronel, me desculpe,
 mas eu não sei fazer isso.
 Quem planta e colhe num dia,
 não planta, faz feitiço.”
 “- Neste caso, não discuta,
 acho melhor ir andando.”

E lá se foi Boa-Morte
 com a mulher e os seis meninos.
 Talvez eu tenha mais sorte
 na fazenda dos Quintinos.”
 Andaram rumo do Norte,
 para além da Várzea dos Sinos:
 “- Coronel, morro de fome
 com seis filhos e a mulher.
 Me dê trabalho, sou homem
 para o que der e vier.”

E o coronel respondeu:
 “- Trabalho tenho de sobra.
 E se é homem como diz
 quero que me faça agora
 esta raiz virar cobra
 e depois virar raiz.
 Se isso não faz, vá-se embora.”

João saiu com a família
 num desespero sem nome.
 Ele, os filhos e Maria
 estavam mortos de fome.
 Que destino tomaria?
 Onde iria trabalhar?
 E à sua volta ele via
 terra e mais terra vazia,
 milho e cana a verdejar.

O sol do sertão ardia
 sobre os oito a caminhar.
 Sem esperança de um dia
 ter um canto pra ficar,
 à sua volta ele via
 terra e mais terra vazia
 milho e cana a verdejar.

E assim, dia após dia,
 andaram os oito a vagar,
 com uma fome que doía
 fazendo os filhos chorar,
 mas o que mais lhe doía
 era, com fome e sem lar,

ver tanta terra vazia
tanta cana a verdejar.

Era ver terra e ver gente
daquele mesmo lugar,
amigos, quase parentes,
que não podiam ajudar,
que se lhe dessem pousada
caro tinha que pagar.
O que o coronel ordena
é bom não contrariar.

A muitas fazendas foram,
sempre o mesmo resultado.
Mundico, o filho mais moço,
parecia condenado.
Pra respirar era um esforço,
só andava carregado.
“- Mundico, tu ta me ouvindo?”
Mundico estava calado.

Mundico estava morrendo,
coração quase parado.
Deitaram o pobre no chão,
no chão com todo cuidado.
Deitaram e ficaram vendo
morrer o pobre coitado.

“- Meu filho”, gritou João,
se abraçando com o menino.
Mas de Mundico restava
somente o corpo franzino.
Corpo que não precisava
nem de pai nem de pão,
que precisava de chão
que dele não precisava.

Enquanto isso ali perto
de trás de uma ribanceira,
três cabras com tiro certo
matavam Pedro Teixeira,
homem de dedicação
que lutara a vida inteira
contra aquela exploração.
Pedro Teixeira lutara
ao lado de Julião
falando aos caboclos para
dar melhor compreensão
e uma Liga organizara
pra lutar contra o patrão,
pra acabar com o cativo
que exista na região,
que conduz ao desespero
toda uma população
onde só o fazendeiro

tem dinheiro e opinião.

Essa não foi a primeira
morte de encomenda
contra um líder camponês.
Outros foram assassinados
pelos donos da fazenda.
Mas cada Pedro Teixeira
que morre, logo aparece
mais um, mais quatro, mais seis
– que a luta não esmorece
agora que o camponês,
cansado de fazer prece
e de votar em burguês,
se ergue contra a pobreza
e outra voz já não escuta,
só a voz que chama pra luta
– voz da Liga Camponesa.

Mas João nada sabia
no desespero em que estava,
andando aquele caminho
onde ninguém o queria.
João Boa-Morte pensava
que se encontrava sozinho
e que sozinho morreria.

Sozinho com cinco filhos
e sua pobre Maria
em cujos olhos o brilho
da morte se refletia.
Já não havia esperança,
iam sucumbir de fome
ele, Maria e as crianças.
Naquela terra querida,
que era sua e não era,
onde sonhara com a vida
mas nunca viver pudera,
ia morrer sem comida
aquele de cuja lida
tanta comida nascera.

Aquele de cuja mão
tanta semente brotara,
que filho daquele chão,
aquele chão fecundara;
e assim se fizera homem
para agora, como um cão,
morrer, com os filhos, de fome.

E assim foi que Boa-Morte
quando chegou a Sapé,
desiludido da sorte,
certo que ia morrer,
decidiu que aquele dia

antes da aurora nascer
os cinco filhos mataria
e mataria a mulher
depois se suicidaria
para acabar de sofrer.

Tomada essa decisão
sentiu que uma paz sofrida
brotava em seu coração.
Era uma planta perdida,
uma flor de maldição
nascendo de sua mão
que sempre plantara a vida.

Seus olhos se encheram d'água.
Nada podia fazer.
Pra quem vive na mágoa,
mágoa menor é morrer.
Que sentido tem a vida
pra quem não pode viver?
Pra quem plantando e colhendo
não tem direito a comer?
Pra que ter filhos, se os filhos
na miséria vão morrer?
É preferível matá-los
aqueles que os fez nascer.

Chegando a um lugar deserto
pararam para dormir.
Deitaram todos no chão
sem nada para se cobrir.
Quando dormiam João
levantou-se devagar
pegando logo o facão
com que os ia degolar.

João se julgava sozinho
perdido na escuridão
sem ter ninguém para ajudá-lo
naquela situação.
Sem amigo e sem carinho
amolava o seu facão
pra matar a família
e varar seu coração.

Mas como um louco atrás dele
andava Chico Vaqueiro,
um lavrador como ele
como ele sem dinheiro
para levá-lo para a Liga
e lhe dar um paradeiro
para que assim ele siga
o caminho verdadeiro.
Pra dizer-lhe que a luta
só agora vai começar,

que ele não estava sozinho
não devia se matar.
Devia se unir aos outros
para com os outros lutar.
Em vez de matar os filhos
devia era os libertar
do jugo do fazendeiro
que já começa a findar.

E antes que Boa-Morte,
levado pela aflição,
em seis peitos diferentes
varasse o seu coração,
Chico Vaqueiro chegou:
“- Compadre, não faça isso
não mate quem é inocente.
O inimigo da gente
– lhe disse Chico Vaqueiro –
não são os nossos parentes,
o inimigo da gente
é o coronel fazendeiro.

O inimigo da gente
é o latifundiário
que submete a nós todos
a esse cruel calvário.
Pense um pouco meu amigo
não vá seus filhos matar.
É contra aquele inimigo
que nós devemos lutar.
Que culpa tem seus filhos?
Culpa de tanto penar?
– Vamos mudar o sertão
pra vida deles mudar.”
Enquanto Chico falava
no rosto magro de João
uma nova luz chegava.
E já a aurora, do chão,
de Sapé, se levantava.

E assim se acaba uma parte
da história de João.
A outra parte da história
vai tendo continuação
não neste palco de rua,
mas no palco do sertão.
os personagens são muitos
e muita a sua aflição.
Já vão compreendendo
como compreendeu João,
que o camponês vencerá
pela força da união.
Que é entrando para as Ligas
que lê derrota o patrão,
que o caminho da vitória

está na Revolução!
(GULLAR, 2004, p.111)

O poema narra a história de João, um lavrador, que pode ser lida como a história de muitos e muitos trabalhadores, histórias que se repetiram e se repetem ainda hoje nos sertões, onde a pobreza, a ignorância, o poder e força imperam sobre os mais fracos.

João percorre toda a região onde morava em busca de melhores condições de vida para si e para sua família, percebendo a falta de opção de trabalho para sobrevivência, pensa em matar toda a família e suicidar-se. Pouco antes de concretizar sua ideia, surge um homem, Chico, que impede a chacina e chama-o para ir para um grupo que luta contra os latifundiários.

É inevitável nos reportarmos a *Morte e vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, não apenas pela herança destacada por Secchin, mas pela saga da família em busca de condições de sobrevivência.

Mais do que um drama pessoal, João Boa Morte representa a situação de inúmeras famílias que viviam a mesma situação de pobreza e de exploração. A escolha pelos poemas de cordel provavelmente se deu ao seu caráter popular, que aproximaria o autor e sua mensagem à população a que se destinava.

Assim como eram os objetivos do Centro de Cultura Popular, o poema tem a clara intenção panfletária, que, pelas palavras do autor, procura conscientizar o trabalhador sobre a pertinência da sua força de trabalho, sobre seu poder como cidadão e sobre a necessidade de mudança. Para conseguir alcançar esse objetivo, foi preciso produzir versos que fossem acessíveis à população, atingindo o maior número de pessoas, sendo a linguagem necessariamente clara e simples para que fosse de entendimento fácil.

Possuindo 50 estrofes que variam de 5 até 15 versos cada um deles sendo septissílabos, como ocorre em geral com outros poemas de cordel dessa fase de Gullar.

João Boa Morte, cabra marcado para morrer segue a linha dos poemas de cordel tradicionais do Nordeste, diferenciado-se em sua estrofação e em seu sistema de rimas irregulares, diferentes dos clássicos folhetos vendidos em feiras.

Assim, o poema torna-se rico em rimas toantes e consoantes, que tanto aparecem no interior quanto no fim dos versos; apoiadas ao tamanho fixo dos versos, garantem mais uma camada rítmica à obra.

Para o autor, nessa fase dos poemas de cordel, mais importante do que a própria obra era comunicar-se com o maior número de pessoas possíveis. A exemplo de outros cordéis

produzidos por Gullar, *João Boa Morte, cabra marcado para morrer* propõe soluções socialistas, calcadas na luta de classes, a fim de produzir mudanças na sociedade secularmente viciada do Nordeste e torná-la mais justa e equânime, com uma melhor e mais justa distribuição e renda, principalmente no mundo rural. Daí a importância das Ligas Camponesas que sustentam a narrativa do poema.

Nesse período de sua obra, Gullar envereda pela literatura de cordel como forma de levar ao "povo", de maneira mais direta, a consciência revolucionária. O caminho percorrido daí em diante por Ferreira Gullar, na década de 1960, pode nos fazer refletir como essa proposta de arte estava inscrita nas manifestações artísticas produzidas por diversos artistas.

Do ponto de vista da literatura, para alguns teóricos como Lafetá, essa tentativa dos CPCs e da UNE, de uma poesia didática propagandística que retratasse os males sociais, que descrevesse poeticamente o trabalhador, é fracassada, pois a ideia de compreender e representar o "outro" (o trabalhador que sofre), de forma eficaz e ainda alterar sua consciência política simultaneamente é praticamente impossível, porque "o problema era encontrar a medida poética capaz de aprender o outro (o despossuído) de maneira eficaz" (LAFETÁ, 2004, p. 229). Lafetá usa o termo "despossuído" para designar aquele que não tem consciência dos processos sociais que envolvem cada indivíduo, exatamente a categoria que Gullar desejava alcançar com sua poesia naquele momento.

A questão das obras de diversos artistas produzidas nos tempos de CPCs é bastante complexa, apesar de apresentarem inúmeras particularidades, como Secchin elucida-nos a respeito de *Violão de rua*, antologia coletiva publicada entre 1962 e 1963, em três volumes:

A rigor, não se pode falar em 'movimento' poético, pois os manifestos e plataformas praticamente se confundiram com os textos de apresentação dos volumes da série. A ordem era única, unívoca: 'participar'. E não se faz movimentos artísticos somente com palavras de ordem contudísticas. De modo sistemático (ao contrário da zelosa colheita dos vanguardistas), muitos desses poemas nem foram posteriormente aproveitados em livros individuais de seus poetas, e muitos dos autores de então sequer chegaram ao livro. Curiosamente os populares *Violões* são raridade bibliográfica, pois já foram reeditados. Poesia de circunstância inebriada com as hipóteses de mudanças sociais, sem suspeitar de que elas viriam, sim, mas sob a lamentável forma de uma ditadura dos militares de direita. (SECCHIN, 1996, p. 100)

Ademais, dos caminhos pessoais que sua vida percorria, dos caminhos de sua poética com a implosão da linguagem (como o autor fazia questão de nomear o processo que passou) e do esgotamento das experiências concretas e neoconcretas, o que também impelem Gullar

para uma escrita social, segundo ele próprio, são as necessidades culturais internas que o impulsionam para a temática que o país oferece, que consiste em uma amplitude gigantesca de problemas sociais.

Gullar lamenta que essas injunções do mercado de arte impeçam o aprofundamento e a continuidade da experiência, e afirma conscientemente que o caminho é voltar-se para o que já foi feito entre nós, ou para o que, lá fora, melhor afina com a necessidade cultural interna, e apoiar-se na temática que o país oferece. (LAFETÁ, 2004, p. 171)

A diferença entre os poemas escritos na fase concretista e neoconcretista para os poemas de cordel é imensa; do ponto de vista formal, a literatura de cordel apresenta-se predominantemente no Brasil em sextilhas; em menor número, encontramos estrofes de sete sílabas e em décimas; poucos são os folhetos em quadras, que era a forma clássica dos primeiros cantadores de viola; a forma poética sobrepõe-se à forma de prosa, principalmente em redondilha maior.

É importante destacar que os cordéis escritos por Ferreira Gullar são formados basicamente dessa mesma estrutura: versos heptassilábicos, rimados, em estrofes de extensão média, com o predomínio das de seis a nove versos, de ritmo bem marcado.

Seguindo a estética descrita acima, surgem importantes características dessa nova fase de Gullar: a tentativa de aproximação com poesia popular, conteúdo social e formato dos cordéis.

Surgiu assim uma poesia que desejava atingir a classe trabalhadora, demonstrando que os poemas de cordel estão conectados aos objetivos definidos pelo CPC: comunicar à população, por meio de uma manifestação artística, mensagens sobre exploração, miséria, etc.

Os romances de cordel de Ferreira Gullar, ainda que possuidores de intenções didáticas e voltados para as populações mais desprivilegiadas, encontram seu público entre a classe média e entre os intelectuais, perdendo assim seu objetivo inicial, que era de comunicar situações sociais injustas e, assim, levar pessoas em situações análogas a compreender e ter a possibilidade de tomar posições que as levassem a sair dessas condições.

Para comunicar-se com um maior número de pessoas possível, a linguagem e a forma empregadas por Gullar nesses romances de cordel são mais simplificadas, deixando a forma em segundo plano; e na poética, para muitos dos críticos, esses são pontos essenciais para uma boa poética “os recursos teóricos são aí, portanto, mais relevantes que os políticos” (LAFETÁ, 2004, p. 229).

A qualidade poética de Gullar no período de romances de cordel e em seu período posterior refere-se à informação social. Mas pode qualquer manifestação artística refletir a realidade à sua volta? Qualquer que seja a manifestação ou a realidade, sempre haverá questões políticas e de ponto de vista envolvidos na tentativa de reprodução desta realidade. Então, qual viés possível de ser adotado pelo artista é o verdadeiro? No livro *Introdução a uma estética marxista*, Lukács opõe Hegel a Marx e conclui:

[...] o desmascaramento do que é falso converte-se ininterruptamente na indicação do que é justo do ponto de vista, político-social, e disto decorre também um esclarecimento lógico e metodológico das categorias. Naturalmente, esta crítica, esta acentuação do novo, refere-se a toda filosofia de Hegel, a todas as categorias que ele, pela primeira vez, interpretou originalmente em parte; aqui, deveremos nos limitar ao grupo de problemas que estão colocados. (LUKÁCS, 1970, p. 77)

A arte sendo uma representação da realidade, enquadra-se no que é categorizado como irreal, mas converte-se em elementos justos do ponto de vista político-social, pois representa as injustiças e as necessidades sociais; assim como já sabemos, a arte por si não pode ser a representação fiel da realidade; assim como é a poesia de Gullar dos tempos de CPCs.

Outras contribuições surgiram nesse momento ao escrever os romances de cordel, como já vimos anteriormente; deslocando suas condições de produção específica, Ferreira Gullar inaugura um novo ponto na sua literatura, não só o contexto de produção, mas também no conteúdo. Porém não enriquece o gênero, como fizeram poetas nordestinos; de acordo com Lafetá,

seus textos são amarrados, previsíveis, pesados, ao contrário do folheto original, que tira grande parte de sua graça de contradições que expõe (de modo voluntário ou não) das incongruências, das quebras de lógica, da surpresa ingênua das descobertas ou da malícia irônica que encobre os malfeitos. (LAFETÁ, 2004, p. 230)

No entanto, a passagem pelos romances de cordel propiciou ao autor maiores condições para que a sua produção poética avançasse e fosse ainda pontuada pela mesma crítica como de grande qualidade; para Antônio Carlos Secchin, “de modo ímpar efetua uma amálgama de todas essas tendências, revelando um compromisso ético e uma relevância estética que a situam, consensualmente, no mais alto patamar da criação artística contemporânea” (SECCHIN, 2003, p. 205).

Os romances de cordel, ao interagir tão intimamente com o universo do trabalhador, dão voz ao “outro”, retirando o poeta do isolamento; a poesia de Gullar emerge do universo

do concretismo e do neoconcretismo, sem deixar o autor embarcar no universo da pura subjetividade do eu.

Algumas das visões de Gullar, como as registradas no livro *Vanguarda e subdesenvolvimento* destacam como o processo de “globalização” da literatura pode ser alienante e como há processos similares ocorridos com a cultura em geral, devido ao alcance atingido pelas mídias, como resultado do capitalismo.

Mas todo o livro *Vanguarda e subdesenvolvimento* é uma recusa a compreender a internacionalização capitalista, com todas as mudanças que ela traz para a vida social e para as artes. Pode-se contestar esta realidade, criticando seus efeitos trágicos sobre o país. Mas negar sua existência equivale a adotar políticas de fechar os olhos para viver dentro de projeções do desejo. E um pouco, embora não seja todo, o sentido do nacionalismo artístico nesta época. (LAFETÁ, 2004, p. 185)

Nessa mesma época, Gullar também contribui com poemas para as publicações dos três volumes das coletâneas *Violão de rua*, os quais que adotam uma visão de mundo mais simplificada pelo caráter didático que tem como objetivo, assim como os propósitos do próprio C.P.C., que ansiava por ser um agente transformador que pudesse dar contribuições às camadas populares para a sua tomada de consciência, sobre as condições reais dos sistemas capitalistas para talvez, assim, o homem comum tivesse oportunidade de atuar em seu próprio favor nesse meio.

O CPC tinha em vista dar uma contribuição para que o homem do povo pudesse superar as inúmeras dificuldades, as enormes desvantagens que ele enfrenta para adquirir uma consciência adequada da sua real situação no mundo em que vive e trabalha. (LAFETÁ, 2004, p. 185)

O erro essencial da poesia do início dos anos de 1960, segundo Lafetá, foi tratar questões sociais de forma demasiadamente simples e reducionista, assumindo, de certo modo, um sentido que a poesia começou a caracterizar a prática política daqueles anos; enquanto parte da população via o panorama social sob o olhar da confiança, outra parte o fazia sob a perspectiva da desconfiança.

Meia dúzia de conceitos bastavam para reduzir e explicar a realidade brasileira: restos feudais, burguesia nacional em processo de ascensão, fortalecimento de uma classe média progressista, incorporação de grande parte das populações do campo à cidade, graças à industrialização, imperialismo etc. Sobre um quadro sumário e primário do Brasil, mostrou-se um esquema de alianças políticas, de ações que visavam congregar o povo

(palavra convertida) num esforço de construção nacional (outra palavra convertida). (LAFETÁ, 2004, p. 190)

Ainda para Lafetá, a poesia desses anos fracassa, pois em alguns momentos passa a reproduzir tão somente a realidade, como se linguagem literária e linguagem política se fundissem em um único enunciado performativo que se realizava no plano da liberdade. “Ingenuidade política (no sentido de uma avaliação simplista da realidade) e concomitante ingenuidade literária” (LAFETÁ, 2004, p. 192).

Contrariamente a essas ideias de Lafetá, nós aqui entendemos a poética desse período como necessária e adequada ao momento histórico vivido, bem como uma fase que proporcionou ao autor o ideário dos poemas dos anos seguintes que construíram assim, de alguma forma, as importantes bases para a poética que Gullar viria a desenvolver de forma mais ampla nos anos de exílio.

Para Secchin, os romances de cordel, escritos por Gullar não perdem nem forma, nem em conteúdo, já que são eficazes ao ter o poder de comunicar-se com o leitor menos instruído, assim como era o objetivo desta poesia:

sem abdicar dos mais rigorosos padrões de exigência estética, conciliá-los com um registro que permite ao leitor comum, não especializado, ou universitário, poder fruir da experiência poética: palavras e temas comuns, cotidianos, subitamente incendiados pela combustão da poesia capturada no cerne do dia-a-dia e não mais emanada de um poder divino. (SECCHIN, 2003, p. 206)

Em março de 1964 ocorre a dissolução do CPC, o que faz com que Gullar entre oficialmente para o Partido Comunista, que naquele momento era uma organização clandestina, mas que propunha os mesmos ideais que o autor vinha desenvolvendo intelectualmente. Neste período, o autor escreve os poemas contidos no livro *Dentro da noite veloz*, que será estudado nesse trabalho; Gullar produz também importantes textos de crítica literária, como o já citado *Vanguarda e subdesenvolvimento* e *Cultura posta em questão*.

1.3 GULLAR: TEÓRICO E CRÍTICO DAS ARTES

Abordaremos aqui algumas perspectivas adotadas por Gullar, bem como alguns pontos de sua trajetória que contribuíram para a formação da poética de Gullar e em específico como

essas perspectivas foram transmitidas para as obras *Dentro da noite veloz* (1975) e *Barulhos* (1987).

Ainda na década de 1960, paralelamente às poesias sociais, Gullar escreve também sobre as relações da literatura com a sociedade, abordando aspectos aplicáveis à sua própria produção poética. Questões que envolvem as relações sociais e as artes contemporâneas que possuem esse caráter conscientizador, como ocorre na poética do próprio Gullar, pois procuram encarar a realidade sem véu, utilizando-se de sua representação em todos os seus extratos, retratando a condição; muitas vezes marginalizada do trabalhador.

[...] que estes extremos da arte contemporânea escapam da falsidade ideológica justamente porque recusam o mito da perspectiva e encaram as relações sociais como elas são no mundo atual, em que os indivíduos vivem de fato como mônadas isoladas no interior da sociedade. (LAFETÁ, 2004, p. 155)

Gullar foi um dos primeiros a estudar questões sociais enaltecidas em 1960, especialmente na cultura brasileira. Quando refletimos sobre *Cultura posta em questão* lida nos dias de hoje, não apresenta inovações acerca dos olhares sociais na literatura e na cultura em geral. É importante ressaltar que em 1960, no Brasil, quando surgiam debates sobre o tema, não havia bases teóricas voltadas especificamente para as questões sociais na literatura no Brasil. “Nesta perspectiva já histórica, a importância do livro fica ressaltada, embora nem por isso se atenua a fragilidade de algumas interpretações e certo esquematismo que se pode atribuir, sem justiça, ao uso algo ortodoxo e simplificado do marxismo” (LAFETÁ, 2004, p. 171). Ao embarcar na poesia social, ou em sua vertente mais marxista, escreve *Crime na flora*, ou *Ordem e progresso*, um poema extenso construído em prosa e em linguagem surrealista, permeado de imagens irreais, envolvidas em mistério.

Em considerações feitas em *Cultura posta em questão*, Ferreira Gullar observa que a mídia exerce papel determinante sobre a visão de mundo das pessoas, isso já na década de 1960, momento em que a globalização e os meios de comunicação ainda não eram tão rápidos e abundantes, o que demonstra a capacidade de percepção de Gullar perante os processos históricos e sociais, de modo que demonstra como a mídia “assimila em sua linguagem todas as linguagens e tudo transforma em notícia ou entretenimento” (GULLAR, 1997, p. 11).

Mídia que, como resultado ou em consonância com o capitalismo, disseminou ideias, hábitos e costumes, assim como a cultura padronizada, para povos tão diferentes entre si, dos ocidentais aos orientais, e “sempre se encontrarão nas lojas e shopping centers, os mesmos eletrodomésticos, as mesmas pastas de dentes, e os mesmos automóveis e agendas eletrônicas;

galerias de arte e museus modernos, as mesmas instalações e objetos” (GULLAR, 1997, p. 11). Fica óbvio que determinada cultura e um modo de pensar sobrepuseram-se a outros, impondo e dominando os outros países.

O que demonstra, invariavelmente, que as classes dominantes, bem como nações financeiramente dominantes, com suas culturas dominantes, impõem-se sobre as subdesenvolvidas, como o Brasil, assim como assinala Leandro Konder no prefácio do livro *Cultura posta em questão*, de Ferreira Gullar:

Nas sociedades onde impera um subdesenvolvimento ‘absoluto’, a cultura das elites não é verdadeiramente ‘questionada’ e gravita com tranquilidade em torno do produto cultural metropolitano, estrangeiro, sem que o eventual aparecimento de talentos rebeldes individuais consiga abalar a solidez do seu mecanismo alienado. Até algumas décadas atrás, eram impotentes as vozes dos que protestavam contra aquelas interpretações que explicavam o nosso atraso como um fato ‘natural’, recorrendo a hipóteses raciais e climáticas. (KONDER, 1997, p. 15)

Sendo assim, como poderia nossa poesia revelar o contexto histórico, social e econômico? Em contra expressão a essa perspectiva, da percepção de como nossa cultura foi e é fortemente influenciada por fatores estrangeiros, o autor Ferreira Gullar emerge como representante do âmbito nacional, especialmente no campo social, ao apresentar a realidade social na constituição de seus versos.

Ainda que se trate de matéria impossível, criar uma poética ou qualquer outra linha artística, dentro de um isolacionismo cultural, o que colado em xeque por Leandro Konder, no prefácio da 1.^a edição do livro *Cultura posta em questão*, de Ferreira Gullar, é: Até que ponto essa “assimilação da produção cultural estrangeira, com vistas ao pleno entendimento das exigências mais aprofundadas do nosso povo?” (KONDER, 1997, p. 16). Assim a influência estrangeira sobre as artes nacionais ocasionariam uma falta de identificação entre as artes produzidas com a população. O que levaria as artes nacionais a passarem por um processo de transformação, através da assimilação de algumas características externas à valores e elementos nacionais. Konder termina por concluir que, *Cultura posta em questão* demonstra como surge uma arte nacional através de reflexões que abarcam questionamentos e teorias que contribuem para equacionar do desenvolvimento cultural do Brasil.

Dessa fase social do poeta, podemos destacar outros importantes teóricos que apresentam pensamento consoante ao de Gullar. Walter Benjamin demonstra que a trajetória natural da arte tende a ser substituída pelo caráter político, assim como tem acontecido com a

poética de Ferreira Gullar, que passou por fases e que, neste momento, na década de 1960, ainda que estivesse prestes a rumar caminhos distantes da poesia didática e dos dias de CPCs, de poesia de cordel e Violão de Rua, preservava as suas relações com as questões sociais.

A partir da renascença como culto do belo, é destruído pelas novas reclamações que estabelecem entre a obra e o público, mudando conseqüentemente as relações entre o artista e a obra. O surgimento do cinema e o desenvolvimento da grande imprensa, como do rádio e da televisão, são fatos que não podem estar fora de consideração quando se discute a situação da arte contemporânea. A ação desses meios de comunicação sobre a massa e sobre a tradição, como instrumento de reprodução mas igualmente de reprodução, conduz a inevitável revisão de conceitos como o da intangibilidade da obra de arte e do compromisso estético do escritor com ela. A consciência de tão profundas mudanças no comportamento social leva naturalmente ao exame de conceitos de arte, na época moderna, o caráter cultural da arte tende a ser substituído pelo caráter político. (GULLAR, 1997, p. 19)

O surgimento das novas mídias, meios de comunicação, ao mesmo tempo que proporcionam a disseminação de influências culturais estrangeiras em maior velocidade, também “conduzem a inevitável revisão de conceitos como a intangibilidade da obra de arte e do compromisso estético do escritor com ela” (GULLAR, 1997, p. 19).

A cultura popular, como o próprio nome diz, propõe uma cultura intimamente ligada ao povo, é a cultura que representa as camadas populares, o que deixa a dicotomia, de um lado, de uma cultura feita para o povo e com os interesses efetivos do povo, e uma cultura não popular, desligada do interesse social, o que registra “o problema da responsabilidade social intelectual, o que o obriga a uma opção. Não se trata de teorizar sobre cultura em geral mas de agir sobre a cultura presente procurando transformá-la, estendê-la, aprofundá-la” (GULLAR, 1997, p. 21).

Deste modo, chegamos ao ponto crucial da complexidade do contexto de produção e recepção de cultura no Brasil, que inclui Gullar, evidenciando-se a necessidade de posicionamentos por parte dos artistas, já que a consciência de questões sociais os obriga a optar por produções críticas ou produções que não estejam preocupadas com os fatos sociais, “que se trata da dramática tomada de consciência, por parte dos intelectuais, do caráter histórico, contingente, de sua atividade e do rompimento da parede que pretendia isolar os problemas culturais dos demais problemas do país” (GULLAR, 1997, p. 23).

Ocorre, portanto, que ao mesmo tempo que a cultura emerge como fator desalienante, meios de comunicação e difusão cultural também assumem a ambivalência de poder alienar, ou manipular informações; ou questões essenciais que afetam diretamente as camadas

populares podem ser apresentadas de diferentes modos, questões como a reforma agrária ou decisões pertinentes ao futuro de uma nação.

Esta é uma das funções do trabalho de cultura popular que, para cumpri-la, lança mão de todos os meios ao seu alcance: a peça de teatro, o poema, a gravura, a música, o cinema, o livro, etc. E aí está outro aspecto da representação de elementos nacionais da cultura popular (GULLAR, 1997, p. 30).

De fato seria bastante ingênuo ignorar que a literatura, como outras formas de arte, traz consigo uma visão de mundo, um ponto de vista acerca dos problemas sociais ou existenciais, políticos ou filosóficos, estéticos ou religiosos.

Tal influência é sempre positiva quando se exerce sobre culturas com a consciência necessária para absorver dela o que é útil, fecundo, e rejeitar o resto. Mas, nos países em formação, as influências externas tendem, muitas vezes, a agir como fator de perturbação do processo formativo, introduzindo desvios e discrepâncias que só se dão devido à fragilidade do movimento cultural implantado. (GULLAR, 1997, p. 31)

Sob essa perspectiva desalienadora, que pode ser assumida pela literatura, torna-se ainda mais incoerente seguir moldes e modelos inspirados em uma cultura estrangeira. O objetivo é uma cultura do povo para feita para o povo, o que Gullar consegue reproduzir, assumindo o lugar e o olhar do operário pertencente às massas. Atendendo, como ele mesmo apresenta, como uma necessidade fundamental, ao voltar-se à temática que o país oferece para o que já foi produzido nacionalmente como cultura, e o que internacionalmente mais se equilibra com as necessidades do país.

Porém, vale dizer que as perspectivas assumidas pelas artes, de cunho social ou não, não devem ser parâmetro para valorá-la qualitativamente, o que ocorre é que há diferentes ideias e pontos de vistas. Assim, para Gullar, a arte não evolui, passa por transformações, tem ciclos, que não correspondem à evolução, mas sim à transformação.

No entanto, partindo do pressuposto de que existe uma função social do artista e que, dentro dessa função social do artista há duas categorias, assim como Gullar define: os que assumem um papel descomprometido e os assumem um papel comprometido, quanto as questões sociais, não falamos aqui em qualidade literária, mas sim de perspectivas assumidas pelos autores, ainda que a apreensão e compreensão da obra mudem dependendo do contexto de recepção da obra.

Quanto a ideia de artistas descomprometidos, eles têm por objetivo a realização da obra de arte e que, ainda tendo preocupações, não só do campo da forma, mas também do

campo do conteúdo, não detendo-se a questões sociais (o que é muito complexo, pois ainda que não seja assumida uma posição política, a representação da realidade será sempre sob um ponto de vista). Já com os artistas comprometidos ocorre o processo contrário, ainda que se preocupem com a forma o culto ao sentido/significado, evidencia-se assim o conteúdo.

Quando se discute a função social do artista, que se coloca é saber se essa função se cumpre pela simples realização da obra esteticamente válida e independentemente de outro qualquer significado implícito na obra, ou se depende, além das qualidades estéticas, de que a obra contenha um sentido revolucionário do ponto de vista social. (GULLAR, 1997, p. 41)

Ocorre que Ferreira Gullar assume os dois papéis: o comprometido e o descomprometido, ao longo de suas fases poéticas; o mais interessante é que, em determinados momentos, assume em um mesmo contexto de produção, como ocorre em *Barulhos*, um dos nossos objetos de estudo, em contraposição a *Dentro da noite veloz*, que também compõe o *corpus* desse trabalho, que em sua maior parte expressa o cotidiano e as preocupações sociais, ligadas ainda, a questões existenciais e filosóficas.

Contemplando, assim, o tempo presente referente ao momento da produção escrita de Gullar, que para o autor, a arte perde a função prática no mundo quando tenta eximir-se da realidade. As obras resultam, então, da visão de mundo de quem as informa, portanto muito do que se consideram atributos dos escritores, de modo geral, na verdade são características do mundo que o cercam.

O que acaba por incorrer na ambivalência ou até mesmo numa incoerência quando se trata de Gullar, pois como já foi dito anteriormente, até mesmo em sua fase mais descomprometida, muito das marcas do mundo que o cercam está em sua obra, como na obra de outros artistas.

Em sua fase mais “descomprometida”, (termo que o próprio autor utiliza no livro *Cultura posta em questão* – GULLAR, 2002, p. 47). O autor vivencia um período histórico mais ameno quando escreve *Barulhos* e reverte a linguagem sobre si mesma, num processo que representa, na realidade, a crise de valores da sociedade, ainda que os poemas falem sobre o fazer poético, de comunicação e de outros temas ligados à linguagem, as imagens que povoam os poemas estão cercadas pelos sons das cidades e do cotidiano. “Essa arte surge como refúgio, uma compensação: é o que se pode fazer quando não se pode ficar o essencial: é a idealização da impotência” (GULLAR, 1997, p. 41). O inverso também ocorre justamente

na poética de Gullar, com os escritos da década de 1960 e 1970, quando o cunho social é buscado intencionalmente.

Um exemplo bastante interessante é o livro *A luta corporal* que propõe penetrar nas camadas do inconsciente, e o faz por meio de questionamentos e até de ações inconscientes, como os aspectos que procura atingir. O que o autor produz, com essas experiências, consiste em um impasse no qual não vê um caminho a seguir e abandona essas experiências, não dando sequência a elas como estilo poético.

É uma espécie de jardim que apresenta uma ferocidade animal, ferocidade que representa a intenção de destruição da linguagem, que Gullar se propunha.

Ainda que o poema mantenha a comunicação, apresenta-se aos pedaços, proporcionando ao leitor a experimentação do processo de rompimento da sintaxe e da implosão da palavra que Gullar tanto almeja.

Em 1964, com a tomada do poder pelos militares, parou a ascensão popular e cultural por meio das ações artísticas promovidas pelos CPCs, porém não conteve de imediato e totalmente o teatro, o cinema, a música popular, a poesia e mesmo a pintura, que assumiram o papel didático e crítico de politizar:

O caminho aberto pelos CPCs foi interrompido, mas os seus integrantes obrigados a retornar à produção de arte para um público comercial, trouxeram consigo uma rica experiência que veio incentivar (e incorporar-se) às manifestações artísticas posteriores a 1964. (GULLAR, 1997, p. 174)

Mudanças drásticas de direções sempre foram marcas da poética de Gullar, “sua poesia passou pela luta contra o formalismo da geração de 45, pelo vanguardismo concreto e neoconcreto, pelo populismo e finalmente pelo veio lírico-coloquial, de extração modernista, que vinha caracterizando seus últimos trabalhos” (LAFETÁ, 2004, p. 509).

Essas mudanças de direções demonstram a inquietude de Gullar perante o mundo, que o deixa aparentemente sem programa estético definido, mas que, pelo contrário, “a inquietude de Gullar faz parte desde o começo, de um programa de procura de poesia. E de procura de realidade” (LAFETÁ, 2004, p. 510), o que demonstra com clareza como o poeta está intimamente ligado ao contexto cultural brasileiro e como não poderia ser indiferente ao contexto social, sempre buscando a linguagem adequada para representar nossas contradições sociais.

Deste mesmo período, na década de 1950, *Crime na flora*, ou *Ordem e progresso*, foi escrito entre 1953 e 1954, mas só é publicado 30 anos depois, o livro mostra o lado

experimental de Ferreira Gullar, fato que se repete na perspectiva de sua poética. Naquela época, o poeta procurava fazer uma poesia que não fosse apenas um discurso sobre a realidade, mas sim uma própria realidade. Consiste na alegoria de um pesadelo encoberto pela aparência de um enredo policial, alguém, uma personagem não identificada é morta no jardim, entre canteiros de flores, que, de súbito, se transformam em relógios alucinados: “Este crime é o eixo do poema. Mas o leitor não sabe quem o matou, quem morreu, quem fala, nem em que tempo e espaço ocorreram os fatos” (LAFETÁ, 2004, p. 510).

Crime na flora, ou *Ordem e progresso*, apresenta-se apenas como o fulcro central em torno do qual surgem caoticamente as imagens e os temas recorrentes da poética de Gullar. O poema todo parece uma grande metáfora ou alegoria para a criação poética, que encontra no anjo morto entre as flores a imagem da poesia ameaçada pela ordem e pelo progresso dos novos tempos, porém é uma interpretação reducionista, já que com uma breve leitura são identificados tantos outros temas que vão desde sentimentos humanos até os limites da linguagem, de maneira que parecem ter saído do mundo dos sonhos.

Depois de toda essa trajetória, já se torna inegável a importância de Gullar, que como muitos importantes poetas brasileiros e europeus, como João Cabral, Baudelaire, Rimbaud, foram inspirados pela miséria humana e social, pelo capitalismo e sua ascensão. Não ocorrendo diferentemente com Gullar, que adota ares cosmopolitas em seus primeiros poemas; em *A luta corporal*, porém com detalhes que pontuam a caracterização do Nordeste, que evoluem na figura das frutas do calor, de acordo com Lafetá de “um mundo que se deteriora” (LAFETÁ, 2004, p.141).

A temática de Gullar transpassa a pobreza metafísica do poeta, a pobreza material da sociedade, da destruição da linguagem dos tempos de concretismo e neoconcretismo até os tempos de poesia engajada, que estabelece a “crença na função social revolucionária da literatura. Melhor dizendo foram substituídos pela convicção de que o fazer literário era algo menor que a atividade política de conscientização do povo e a ela devia subordinar-se” (LAFETÁ, 2004, p. 228).

O próprio poeta Ferreira Gullar discute essas questões no livro *Vanguarda e subdesenvolvimento*, lançado em 1969, quando tenta responder ao questionamento feito no começo do livro: "Um conceito de vanguarda estética, válido na Europa ou nos Estados Unidos, terá igual validade num país subdesenvolvido como o Brasil?" (GULLAR, 2002, p. 171).

A verdadeira vanguarda artística, num país subdesenvolvido, é aquela que, buscando o novo, busca a libertação do homem, a partir da sua situação concreta, internacional e nacional. [...] Nenhum poeta que merece esse nome, pode ver formalmente um acadêmico, nem por isso terá ele que fazer poesia concreta. A renovação não significa romper com todo o patrimônio de experiências acumulado. Forma revolucionária não é mera diluição de 'achados' formais e sim a forma que nasce como decorrência inevitável do conteúdo revolucionário. São os fatos, a História, que criam as formas, e não o contrário. E a prova de que furta-se aos fatos é que esclerosa as formas e esteriliza os artistas está na própria poesia concreta, que se estagnou num número extremamente reduzido de variações formais. (GULLAR, 2002, p. 176)

Nessas considerações de Ferreira Gullar, notamos que a relação de forma e de conteúdo foi de supra importância em sua análise sobre o artístico e o social. Na crítica às tendências pautadas pelo experimentalismo, Gullar aproxima-se das teorias estéticas marxistas de Georg Lukács, que localizavam na forma e no conteúdo da escrita elementos verdadeiramente sociais.

Em suas teorias sobre o teatro moderno, Lukács, destaca que o verdadeiro elemento social reside na forma, pois é dela que se pode apreender o conteúdo e assim estabelecer a comunicação com o leitor.

Para Gullar, as verdadeiras renovações advêm das transformações sociais, sendo resultado do envolvimento do artista com o contexto histórico social, que também é o que determina a transformação das estruturas, a renovação e a superação do velho pelo novo.

Deste modo, é feito um breve estudo sócio-histórico e de orientações estéticas, com o intuito de entender de que maneira as questões sociais permeiam o universo da poética de Gullar, fator essencial para a compreensão do seu significado e engajamento social. Forjada sob essa atmosfera contraditória de tradições de rupturas e inovações e sob os anos da ditadura militar no Brasil, surge *Dentro da noite veloz*, que trataremos a seguir.

Ademais do contexto histórico, das experiências vividas por Gullar, suas passagens por diferentes correntes artísticas, também é determinante para a produção poética do autor seu papel de crítico das artes em geral. O que ocorre claramente em *Barulhos* com os metapoemas que penetram não só no ato da escrita em si, mas no interior do poeta como veremos mais adiante.

De modo geral, nos metapoemas o que é questionado é a própria poesia em seu modo de produção, seus pressupostos e seus objetivos, através de interpretações ou de enigmas que sugerem, que afirmam explicitamente algo ou que nos fazem supor algo. Tendo como matéria a própria poesia, para a exploração do des/conhecido.

O papel de crítico das artes em geral desempenhado por Gullar cria uma inevitável interferência em sua própria produção poética, esse processo de acordo com Leila Perrone-Moisés no livro *Altas literaturas*, que trata exatamente da questão dos autores que escrevem literatura e crítica ao mesmo tempo, essa interferência pode se dar de duas maneiras:

Escrevendo obras de seus predecessores e contemporâneos, os escritores buscam esclarecer sua própria atividade e orientar os rumos da escrita subsequente. A escrita dos escritores não visa simplesmente auxiliar e orientar o leitor (finalidade da crítica instrucional), mas visa principalmente estabelecer critérios para nortear uma ação: sua própria escrita, presente e imediatamente futura. Nesse sentido, é uma crítica que confirma e cria valores. Enquanto a crítica literária instrucional, tornou-se cada vez mais analítica (com pretensões a ciência) e cada vez menos judicativa, a escrita dos escritores lida diretamente com valores e exerce, sem pudores, a faculdade de julgar. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 11)

Fica claro que para a poesia de Gullar isso não se dá de modo instrucional, mas sim de modo que estabelece critérios para as suas mudanças e quebras com correntes e estilos literários. Ocorre também que, optando por esses critérios, Gullar cria novos cânones para sua própria produção poética, dialogando com autores do passado ou do seu próprio tempo presente.

As obras de Gullar não transmitem então apenas suas próprias visões e anseios, mas também de outras obras, como assinala Claudio Guillén ao dissertar sobre literatura comparada, texto da coletânea de Tania Franco Carvalhal, *Literatura comparada*: “[...] imagem etimológica de fluxo (*flure*) [...] que uma influência reconhece a passagem de uma estrutura ou matéria comum de um poema para outro” (GUILLÉN, 1994, p. 160). Assim, Gullar ao escrever e estudar teoria das artes absorve muito de cada uma dessas obras estudadas e depois transmite esse gene a suas obras e que muito encontraremos em *Barulhos*, obra integrante do corpus desse trabalho.

Nesse mesmo texto citado no parágrafo anterior, Guillén identifica as influências que partem de um juízo de valor; para que sejam válidas, têm de ser recebidas como valor positivo ao autor influenciado. Guillén ressalta também que a influência é recebida não como valor estético, mas como valor psicológico; concluímos, portanto, que as recepções e as influências de Gullar, em suma, não são estéticas, mas sim psicológicas e estão também intimamente ligadas ao quesito de memórias afetivas, como vemos nas figuras e nos motivos de muitas de suas obras, como por exemplo as imagens da infância em São Luís do Maranhão.

Sobre a questão crítica é importante ressaltar também, como já postulava Kant, em 1764, na obra *Observação Sobre o Sentimento do Belo e do Sublime*, que não há autoridades estéticas e por isso não há como se qualificar com exatidão qualquer obra de arte, porém há indivíduos capazes de fornecer argumentos que demonstrem determinada qualidade estética das obras, como faz Gullar.

A seguir trataremos um pouco das condições em que foi forjada a poesia social ou participante de Gullar, da qual extraímos *Dentro da noite veloz*, que será objeto de nosso estudo em contraposição a *Barulhos*.

2 POESIA SOCIAL E ENGAJAMENTO POLÍTICO

Após a entrada de Ferreira Gullar para o Partido Comunista, ele é eleito como um dos membros do diretório do partido, já que a outra opção do partido era o guerrilheiro Carlos Marighela, o qual foi considerado demasiadamente radical para a posição, portanto o ingresso nesta função se deu por motivos alheios à sua vontade.

Ocupando essa posição do diretório do Partido Comunista, foi considerado pela polícia detentor de informações políticas privilegiadas, sendo assim, procurado pela censura na sede do partido por policiais.

Avisado pelos colegas de partido que a polícia estava à sua procura com medo do que pudesse vir a ocorrer e devido ao momento de repressão que o país vivia, Gullar começou a exilar-se progressivamente, primeiro saindo de seu apartamento e vivendo na casa de parentes e amigos por meses, depois até sair do país.

Nesses anos de exílio, sua produção política e social intensificou-se, e em muitas vezes essas produções refletiam seus próprios anseios e medos perante a ditadura militar que havia sido instaurada no Brasil e em outros países da América Latina, reflexos como que encontramos de modo mais profundo no *Poema sujo* de 1976, talvez o mais importante livro de Ferreira Gullar, escrito em mais de dois mil versos interruptos, no momento em que o escritor estava em Buenos Aires, pouco antes de retornar ao Brasil; a obra assume a perspectiva de um desabafo, no qual também são representadas figuras de sua infância em São Luís do Maranhão; o medo perante a repressão, questões como a vida, a morte, a doença e outras ideias que já acompanhavam o autor e não são deixadas de lado.

Um dos fatos que tanto nos interessa na poética de Gullar reside exatamente na percepção, na reação e no registro de fatos históricos por meio da poesia lírica, o que para um poeta já o torna particular, como assinala Antônio Donizeti Pires no ensaio: “Poesia e

sociedade: o direito ao di/verso”: “a relação literatura sociedade acaba por privilegiar a prosa narrativa (romance, conto, novela) e menos a poesia lírica (mesmo quando esta é vincada por certa narratividade” (PIRES, 2012, p. 3). Gullar segue na contramão do esperado, a poesia lírica, fazendo essa espécie de registro histórico por meio de construções sintáticas elaboradas, rimas, ritmo, estrofação e tantos outros recursos.

O registro histórico proporcionado pela obra de Gullar advém de seu engajamento político, que se torna claro desde as produções do período do Centro de Cultura Popular e dos romances de cordel; esse registro parte da escolha minuciosa dos vocábulos em função do efeito que deseja transmitir, em particular do período agônico da década de 1960 e, para tanto, as palavras são incômodas como a realidade pela qual estão cercadas. Conforme explica Adorno no livro *Notas de literatura*, a escolha e o uso das palavras no engajamento literário:

Nenhuma palavra que é inserida numa obra literária desvincula-se completamente das significações que possui no discurso comunicativo, mas também em obra alguma, nem mesmo no romance tradicional, essa significação conserva inalterada aquela mesma que a palavra tinha fora do texto [...] Os rudimentos das significações externas nas composições literárias são o inevitavelmente desartístico da arte. Não é nele que devemos ler sua lei forma, e sim na dialética dos dois momentos. (ADORNO, 1991, p. 52)

Sob essa perspectiva, o efeito criado pela escolha vocabular de Gullar vai além da retratação das angústias do momento histórico, o efeito que é gerado por essas palavras escolhidas deve estar em consonância com o tempo presente da escrita, com as significações atribuídas a elas anteriormente ao momento da escrita e posteriormente ao momento da escrita. Ou seja, devem produzir um efeito atemporal.

A grande crítica tem aclamado, como o auge da produção poética de Gullar, esse período posterior à sua saída do país em exílio, assim como define Lafetá no excerto abaixo, contudo toda a sua trajetória fez-se necessária à composição e à transformação de sua obra poética, desde as recordações da infância e de todo seu percurso como escritor.

Neste instante, parecem ter sido superadas as angústias de ‘A luta corporal’, a objetividade dos poemas concretos e neoconcretos, o desvio populista do cordel: pelo mergulho na memória e na infância, o poeta consegue fazer emergir um quadro que é ao mesmo tempo seu (individual) e brasileiro (social) buscando uma linguagem que equilibre rigorosamente a liberdade individualista da expressão e a necessidade socializante de comunicação. (LAFETÁ, 2004, p. 122)

Para Bosi, no ensaio “Roteiro do poeta Ferreira Gullar”, a escrita do autor após 1964, ao qual pertence o *Poema sujo*, “superou seus horizontes ideológicos dos anos 50” (BOSI, 2003, p. 172). A superação referida por Bosi, não advém de técnica adotada, estética seguida ou posição política seguida pelo autor, mas de “julgar mais criticamente o lugar de poeta na trama da sociedade” (BOSI, 2003, p. 173).

Para proceder assim, como define Bosi, Gullar adquire tal intimidade com o homem latino-americano, ao longo de seu amadurecimento como pessoa e como cidadão brasileiro, principalmente nos anos de Centro de Cultura Popular e nos anos de exílio quando passou por alguns países, como a antiga União Soviética e os países da América do Sul, Argentina e Chile, presenciando fatos como a derrubada e morte do então presidente do Chile, Salvador Allende, assim como o próprio autor relata em *Rabo de foguete*, livro autobiográfico que relata as memórias de seu exílio de forma narrativa, juntamente com os acontecimentos históricos que ocorriam ao seu redor.

O *Poema sujo* nasce exatamente de uma dessas experiências no exílio em outros países da América Latina, escrito em 1974 e publicado em 1976, quando Gullar estava na Argentina depois de ter passado pela antiga União Soviética, onde foi enviado pelo Partido Comunista quando saiu do Brasil e onde cursou estudos marxistas, posteriormente passando pelo Chile, onde a derrubada da presidência levou-o a mudar-se para a Argentina, onde escreve a obra em questão.

As circunstâncias estavam o impelindo ao retorno ao Brasil; pouco tempo antes do *Poema sujo*, já tinha sido publicado *Dentro da noite veloz*, que estudaremos nesse capítulo. Ocorre que o poeta vinha carregado dessas experiências de exílio, das memórias da infância em São Luís do Maranhão, do medo de retornar ao Brasil e, ao mesmo tempo, de nunca retornar; essa miscelânea de sentimentos, pensamentos e anseios emergem num poema que parece ter sido escrito em um transe, jorrando ininterrupto, verso após verso, mais de dois mil deles.

Davi Arrigucci Júnior, escritor, professor aposentado da Universidade de São Paulo e crítico literário na obra *O guardador de segredos*, que reúne ensaios que enfatizam grandes nomes da literatura brasileira como Manuel Bandeira, em texto escrito para abordar Ferreira Gullar, “A luz de São Luís”, no qual Arrigucci Junior fazendo referência ao ensaio “Uma luz do chão” do próprio Gullar, que mais tarde viria a se tornar um livro. Ambos adotam o termo “luz” para referir-se a poesia, ou seja, poesia consiste em iluminação, Arrigucci Junior em sua crítica aborda o *Poema sujo* como a desilusão do poeta:

É então que o poeta desgarrado e erradio, abandonado à própria sorte num mundo hostil, reencontra as imagens caras da infância, os cheiros, as cores, as ruas os quintais, a luz de São Luiz: a cidade imaginária, fruto do desejo e do trabalho, que o homem carrega intacta na memória perante a catástrofe, e num lampejo, num universo em que tudo é exílio, a poesia é de novo viva presença humana. (ARRIGUCCI JR., 2010, p. 35)

A condição humana, que traz junto de si, os anseios e sentimentos transfiguram-se no *Poema sujo*, no qual, Gullar retrata a ditadura utilizando suas memórias de vida, interligando as experiências da infância, de repressão, de militância, os temas da política, as referências a Karl Max e tantas outras figuras que se mesclam para amálgama do poema. Para Paulo Franchetti, professor titular da Unicamp, não se trata apenas da representação da vida do poeta presente no poema, mas sim de todos os indivíduos que passaram por aquele momento de repressão:

Ali, na voz do homem combativo – parecia simbolizar a de todos que se ergueram contra a barbárie da ditadura, ouvia-se tudo: os motivos do exílio, o desejo de retorno, a evocação dos eventos miúdos, distantes no tempo e no espaço e transfigurados em símbolos do país perdido, a resistência do possível e o anúncio de dias melhores, encarnados naquela voz, naquele recado em que o poeta trazia de outro poeta, na noite escura em que se via mergulhada a nação. (FRANCHETTI, 2017, p. 316)

Ferreira Gullar alcança notoriedade como grande poeta ainda em vida com o *Poema sujo*, antes mesmo de retornar ao Brasil e ainda antes de ser publicado como livro, já que chegou ao Brasil pela gravação na voz do próprio Ferreira Gullar, levada de Buenos Aires até o Brasil, por Vinícius de Moraes, que declara que o *Poema sujo* seria “o mais importante poema escrito no Brasil nos últimos dez anos, pelo menos” (MORAES, 1976, p.4), afirmação que passou a integrar o prefácio de edição posterior do *Poema sujo*; outro crítico que naquele momento o aclamou e, posteriormente, integrou a apresentação do volume *Toda poesia*, se Sérgio Buarque de Holanda que ao falar sobre o *Poema sujo* afirma:

[...] o nosso único poeta maior dos tempos de hoje [...] a voz pública não se separa em momento algum do seu toque íntimo [...], das recordações da infância numa cidade azul, evocada no meio de triste exílio portenho [...] para a singularidade e importância da sua contribuição, só encontro de comparável, no Brasil, a prosa de Guimarães Rosa. (HOLANDA, 2004, p. 60)

Essa notoriedade despertada por Ferreira Gullar levou a comparações com outros poetas brasileiros em grau de importância e de técnica, poetas a que, algumas vezes, Gullar remete diretamente; para Lafetá, em ensaio no livro *A dimensão da noite*, isso ocorre da seguinte forma:

[...] Gullar optou por uma aproximação a Drummond (que o marca muito), Manuel Bandeira e Mário de Andrade. Isso será mais visível no Poema sujo (1975) em que estes poetas brasileiros (e mais alguns outros, em particular João Cabral) são estilizados, imitados, às vezes parafrazeados. Apoiando-se em nossa tradição literária recente, Ferreira Gullar exercita um virtuosismo estilístico de longo fôlego. (LAFETÁ, 2004, p. 121)

Tal aproximação de Drummond, que Lafetá destaca, é vista por Alexandre Pilati, Prof. da Universidade de Brasília, como reações às condições históricas que ambos passaram, Drummond – o golpe do Estado Novo – e Gullar – o período da ditadura. Ao falar sobre as obras *Sentimento do mundo* (1940) e *Dentro da noite veloz* (1975), respectivamente de Drummond e Gullar, em artigo para a *Revista Texto Poético*, Pilati afirma:

Os poemas que compõem tais livros podem ser considerados respostas poéticas de alta exigência aos problemas sociais e históricos que lhes eram, contemporâneos. Cada um a seu modo, mas com atitude poética muito semelhante, Drummond e Gullar conseguem construir uma expressão dilacerada em relação ao conjunto de opressões, injustiças e desumanização que espreita a poesia. Na sua forma lírica de clara disposição política, ganha relevo e aproxima a poesia dos dois autores a figura do eu-lírico bastante particularizado, que é capaz de fazer a expressão da contingência mais imediata e cotidiana um canto de escopo político universal. (PILATI, 2017, p. 357-358)

Igualmente carregado de experiências do exílio, foi escrito *Dentro da noite veloz*, em parte durante os anos de exílio e publicado em 1975, ainda durante o exílio, que de forma menos passional mas não menos estética, segundo Lafetá, alcança o equilíbrio entre “a expressão dos sentimentos subjetivos e a comunicação de visão de mundo” (LAFETÁ, 2004, p. 199-201).

A potência da poética de Gullar, como ressalta Alfredo Bosi, vem exatamente do período pós-1964, quando o autor reflete de modo mais dramático “a condição do homem brasileiro e do homem latino-americano” (BOSI, 2003, p.173).

Neste período, pós-1964, Gullar produz poemas retratando o cotidiano popular, abrangendo assim inúmeras questões existenciais inerentes à época, como a tristeza, a solidão, a falta de liberdade, a rotina, etc., que se tornam pano de fundo para a representação da realidade social, proporcionando à poesia de Gullar, que parece tão particular a um determinado tempo e local, características da poesia universal.

George Lukács, em seu livro *Introdução a uma estética marxista*, elucida a questão do particular *versus* universal:

Cada coisa universal é uma parte, ou um lado, ou a essência do singular. Qualquer universal abarca apenas aproximadamente todos os objetos singulares. Qualquer elemento singular só entra na competência no universal. (LUKÁCS, 1970, p. 6)

Poderíamos então conceber a poética de Gullar como universal? Nas palavras do próprio autor Gullar, em seu livro *Uma luz do chão*, ele explica: “Não, não há nenhuma poética universal: universal é a poesia, a vida mesma” (GULLAR, 2006, p. 142), portanto o que fomenta a poesia de Ferreira Gullar de força é muito mais amplo do que um simples registro histórico, advém de muitos aspectos que partem desde o registro de algo muito particular, como as figuras de sua infância em São Luís do Maranhão, até os anos de exílio, que revelam, ao leitor, as questões universais da dor, da saudade e do isolamento.

Para Arrigucci Junior, a poética de Gullar, mais especificamente nesse período do *Poema sujo e de Dentro da noite veloz*, constitui o “movimento expressivo entre a intimidade mais particular e o infinito do universo em que o ser humano vive a consciência dramática de sua própria fragilidade, funda-se a razão da grandeza da obra toda de Gullar” (ARRIGUCCI JR., 2010, p. 37). Assim, a poesia de Gullar transita entre os polos, o do momento social e das dores humanas, sendo que o primeiro está intimamente ligado ao segundo e vice-versa.

É nesse período, de uma poesia memorialística, carregada de elementos sensoriais, espaciais e políticos, que a poética de Gullar torna-se sua pátria, seu lar, já que tudo que era seu torna-se afastamento: sua pátria, família, amigos; o poema emerge como um inventário de perdas e, ao mesmo tempo, a construção de um reduto para o poeta. A questão social permeia todo esse período, mas também a busca por seu próprio lar, que agora passa a ser o poema. É desse período pós-1964, do qual emergem o *Poema sujo e Dentro da noite veloz*, e que é referenciado por Lafetá, como um período de qualidade poética superior.

2.1 COTIDIANO E REGISTRO SOCIAL

Dentro da Noite veloz, livro publicado em 1975 é composto por 41 poemas, escritos entre 1962 a 1975. A obra pode ser delimitada em poemas escritos antes do golpe militar no Brasil e do exílio do autor, processo que se deu gradativamente com a saída de Gullar de sua casa até a saída do país, poemas escritos nesse exílio progressivo ainda dentro do Brasil e poemas escritos durante o exílio fora do Brasil, período em que a ditadura militar era vigente, o que nos leva a considerar que a figura da noite seja o exílio ou a ditadura, o período de escuridão no qual o autor aguarda o amanhecer.

A obra *Dentro da noite veloz* alinha-se com a arte participante, que é expressa por duas tensões fundamentais: por um lado, as próprias questões de Gullar como poeta e cidadão; e de outro, a da poesia contemporânea e do contexto histórico e social. A junção dessas características é vista por Lafetá como “a procura de equilíbrio entre a expressão de sentimentos subjetivos e a comunicação da visão de mundo.” (LAFETÁ, 2004, p.199)

Alfredo Bosi, em crítica escrita especialmente sobre Ferreira Gullar, considera que o período poético da produção de parte de poemas *Dentro da noite veloz* (aqueles escritos durante o exílio) que integram a produção pós-1964, são os de “maturidade do escritor e cidadão” (BOSI, 2003, p. 173), resultando na junção da qualidade literária, deste período pós-1964, com as preocupações sociais, produzindo um livro altamente engajado em tom questionador, inquieto, denunciante das desigualdades do país.

No artigo *Um Nobel para Gullar* o Professor de literatura brasileira na Universidade Federal do Rio de Janeiro, Antônio Carlos Secchin, crítico declaradamente admirador de Ferreira Gullar, afirma que *Dentro da noite Veloz*, “sofistica-se a reflexão política do poeta” (SECCHIN, 2003, p. 212), alcançando um refinamento com relação a própria poesia que já vinha sendo produzida pelo autor.

Desse modo, a temática da obra é composta por poemas que abordam questões ligadas ao cotidiano e às desigualdades sociais, como “O açúcar” e “Voltas para casa”, bem como “Agosto 1964”, que conserva marcas de uma poesia didática, que procura chamar atenção para a pobreza enfrentada pelo trabalhador, destaca questões enfrentadas na vivência das ditaduras militares vividas no Brasil e em outros países da América Latina como a falta de liberdade.

Em *Dentro da Noite Veloz* há um panorama poético de Ferreira Gullar que representa questões políticas do momento anterior e posterior ao golpe de 1964, bem como as questões sociais da lírica de Ferreira Gullar, que aparecem com recorrência ao longo de sua trajetória.

E que voltarão a ser abordadas no próximo capítulo com a obra *Barulhos* publicado em 1987.

Tendo as poesias de *Dentro da Noite Veloz* um caráter político tão claro, torna-se no mínimo curioso o porquê da censura, que era tão forte naquele momento, não impediu que *Dentro da noite Veloz* fosse publicado. Carlos Felipe Moisés em seu livro *Poesia e Utopia* elucida sobre essa questão, ao abordar a ação da censura sobre a cultura:

Não é por acaso, que no nosso tempo (entre nós, nos anos 70, assim como em outras partes, em outros períodos), a odiosa censura é sempre mais amena, às vezes grotescamente amena, ou negligente, com o livro, mas implacável com o teatro e os espetáculos públicos - a comunicação de massa em suma. (MOISÉS, 2007, p.78)

Em países de terceiro mundo como o nosso, como já era sabido por Gullar e pelos agentes da censura, os livros não atingem um número expressivo de pessoas, deste modo *Dentro da Noite Veloz* foi publicado sem que censura o alcançasse, mesmo que o próprio Ferreira Gullar, desde seu processo de exílio já fosse objeto de investigações da polícia devido ao cargo para qual foi nomeado no Partido Comunista.

A questão da censura ser menos rígida aos livros que a outras categorias artísticas, revisita os esforços de Ferreira Gullar em criar uma poesia didática na década de 60, poesia que alcançasse as massas, intuito ainda presente, intencionalmente ou não, em *Dentro da Noite Veloz*, na linguagem simples e sem excessos de formalidade poética de alguns poemas da obra.

Quanto aos procedimentos literários escolhidos pelo poeta para a abordagem do período da ditadura militar, eles constituem-se por uma expressão indireta dos fatos, evitando a reprodução exata dos acontecimentos históricos do golpe. O período em questão, é representado e reconstruído através da interiorização dos acontecimentos pelo poeta, produzindo um livro altamente engajado em tom questionador, inquieto, denunciante das desigualdades do país.

De *Dentro da noite veloz*, o poema “O açúcar” apresenta uma linha de pensamento histórico-social e político, que trazia sob alguns aspectos, como marcas da participação de Ferreira Gullar, no Centro Popular de Cultura:

“O açúcar”

O branco açúcar que adoçará meu café
nesta manhã de Ipanema
não foi produzido por mim

nem surgiu dentro do açucareiro por milagre.

Vejo-o puro
e afável ao paladar
como beijo de moça, água
na pele, flor
que se dissolve na boca. Mas este açúcar
não foi feito por mim.

Este açúcar veio
da mercearia da esquina e tampouco o fez o Oliveira, dono da mercearia.
Este açúcar veio
de uma usina de açúcar em Pernambuco
ou no Estado do Rio
e tampouco o fez o dono da usina.

Este açúcar era cana
e veio dos canaviais extensos
que não nascem por acaso
no regaço do vale.

Em lugares distantes, onde não há hospital
nem escola,
homens que não sabem ler e morrem de fome
aos 27 anos
plantaram e colheram a cana
que viraria açúcar.

Em usinas escuras,
homens de vida amarga
e dura
produziram este açúcar
branco e puro
com que adoço meu café esta manhã em Ipanema.
(GULLAR, 2004, p. 165-166)

O poema retrata uma cena cotidiana: o poeta irá tomar um café e começa a refletir sobre a origem daquele açúcar, produto resultado das relações de trabalho do mundo capitalista; o relato no poema, a partir de uma situação do dia a dia, possivelmente do autor, proporciona a inserção da visão social do autor, como em “Agosto 1964” e em outros poemas que trataremos mais adiante.

Ao explorar a questão das usinas, dos trabalhadores das usinas e do processo produtivo, do qual o autor não faz parte, Gullar produz uma aproximação entre ele, poeta, e trabalhador. A cana, matéria prima original, é agregada de valor pelas mãos do trabalhador que a transforma em no açúcar branco. As palavras, matéria do poema, são posicionadas uma a uma para a compor o poema.

Alexandre Pilati, em artigo para o “Dossiê Ferreira Gullar”, da *Revista Texto Poético*, relata que esse efeito de aproximação com o povo: “Cria um quadro social determinado, em que se identificam o poeta e o povo de quem ele canta as agruras, posta em relação com o milagre da presença do açúcar na manhã do apartamento em Ipanema” (PILATI, 2017 p. 368).

A aproximação concreta entre o poeta e o trabalhador da usina parece impossível, visto seu distanciamento em espaço físico e de ocupações laborais, o que denuncia quanto cada indivíduo da sociedade é parte integrante do processo de exploração do homem pelo homem; ao refletir sobre essa questão, Hermenegildo Bastos conclui: “Na sua condição, trazida pela manhã em Ipanema e pelo café a ser adoçado, que são seus, o poeta se sente cúmplice do processo de escamoteação” (BASTOS, 2001, p. 23).

No decorrer do poema, o autor traça a trajetória inversa do açúcar, do seu apartamento em Ipanema, até as usinas de origem, “Ipanema”/“mercearia da esquina”/“Pernambuco ou Rio”/“canaviais”; ao passo que o açúcar aproxima-se de sua origem, os ambientes vão se tornando mais degradantes ao homem, “em lugares distantes”/“em usinas escuras”; o poeta, para produzir o efeito de aproximação ao trabalhador dos canaviais e das usinas, percorre os caminhos junto do açúcar, assim consolidando sua relação com o elo mais importante da cadeia produtiva: o trabalhador, condição que, para Pilati, não dissolve por completo seu isolamento do autor:

O desejo de integração com o outro de classe domina, suplantado, ao menos sob certos aspectos a condição de isolamento do poeta, que parece não estar problematizada a forma aqui precisa do apelo realista para, resolver seu engajamento. (PILATI, 2017, p. 368)

Assim, Gullar busca o enlace completo dos sentimentos dele autor com os do trabalhador, o que para Pilati ocorre apenas em parte, e não poderia ocorrer integralmente, pelo simples fato do autor estar contemplando o açúcar em seu apartamento em Ipanema.

O poema apresenta dicotomias de imagens de um lado encontramos as qualidades do açúcar “branco”/“puro”/“afável ao paladar”/“água na pele”/“beijo de moça” e por outro lado, as características atribuídas ao seu processo de produção “distantes”/“onde não há hospital nem escola”/“usinas escuras”/“vida amarga”. Essas dicotomias servem para ilustrar o imenso abismo gerado pelos processos produtivos e mercantis do capitalismo entre quem consome – o poeta – e quem produz o açúcar – o trabalhador, entre os quais é percorrida uma jornada na

qual o açúcar comum, do lar em Ipanema ou de qualquer outro transmuta-se na alegoria do capitalismo.

Sobre o processo de alegorização, Walter Benjamin esclarece que "para resistir à queda na contemplação absorta, o alegórico tem de encontrar formas sempre novas e surpreendentes" (BENJAMIN, 2011, p. 195). Esse feito é produzido por Gullar ao compor o poema, pela associação de elementos tão desiguais quanto apartamento em Ipanema e usinas escuras, demonstra o quão afastadas são as classes sociais, em vez de fazer uma simples apreciação das condições precárias na qual vivem e trabalham esses operários.

A revelação da precariedade da vida dos operários das usinas pode revelar, ao menos, uma das funções da literatura, que, de acordo com Antônio Candido, que nos explica no livro *Literatura e sociedade*, são três: humanizadora, psicológica e de conhecimento do ser. Se o leitor se comover a partir do quão degradantes são as condições de vida daquele que produz o açúcar, já terá alcançado a "função humanizadora da literatura, isto é, a capacidade de confirmar a humanidade do homem" (CANDIDO, 2002, p. 77).

O leitor e o poeta humanizam-se pela tomada de consciência, o leitor assim como o poeta se aproximam da realidade daquele trabalhador, o leitor ainda pode se identificar com o poeta que toma seu café na manhã em Ipanema, transportando aquele que lê de seu reduto particular para outros lugares sociais. Adorno explica que "só se tornam artísticas quando, exatamente em virtude da especificação de seu tomar-forma estético, adquirem participação no universal. [...] Essa universalidade do conteúdo lírico, todavia é essencialmente social" (ADORNO, 1983, p. 193-194).

Juntamente à humanização do leitor e o regresso do açúcar às suas origens, também vai sendo construído o poema em seus 33 versos de 6 estrofes, que nascem junto da revelação do homem sem escolas ou hospitais. Poema e humanização do leitor revelam-se simultaneamente na produção do açúcar.

Então Gullar também produz um produto? A respeito da arte como produto, Terry Eagleton, em seu livro *Marxismo e crítica literária*, afirma:

[...] a literatura pode ser um artefato, um produto da consciência social, uma visão de mundo; mas ela também é uma indústria. Os livros não são apenas estruturas de significado – são também mercadorias produzidas pelas editoras e vendidas no mercado com lucro. (EAGLETON, 2011, p. 105)

Assim os poemas de Ferreira Gullar ainda que façam parte de um produto, o livro, o que é produzido pelo poema, pelo livro, em suma, pelo objeto artístico vai muito além das

questões mercadológicas da arte, o efeito gerado pela propagação das ideias do poema perpassa a ideia de um mero produto.

O que existe no processo poético estabelecido no poema “Açúcar” refere-se ao registro da história, tendo em comum, com o meio de produção capitalista, as relações de trabalho e as produções artísticas, que se dão de modo histórico.

A análise científica do modo capitalista de produção demonstra, que ele é um modo de produção de tipo particular, especificamente definido pelo desenvolvimento histórico; que, do mesmo modo que qualquer outro modo de produção determinado, pressupõe um certo nível das forças produtivas sociais e das suas formas de desenvolvimento como condição histórica; esta que é, ela mesma, o resultado histórico e o produto de um anterior processo, do qual o novo modo de produção parte enquanto tal processo é seu fundamento dado; que as relações de produção correspondentes a esse específico modo de produção, historicamente determinado (relações nas quais os homens penetram em seu processo de vida social, na criação de sua vida social), tem caráter específico, histórico, transitório. (LUKÁCS, 1970, p. 79)

Portanto, são dois processos que se revelam: o açúcar que volta à sua origem de produção e o próprio poema que vai sendo escrito. Estaria então o poeta aproximado ao operário da usina; também ele, o poeta, está produzindo um produto. Para Hermenegildo Bastos, a relação entre açúcar e poema “está o fato que, na sucessão de etapas de produção, alguma coisa é desprezada, deixada para trás como bagaço” (BASTOS, 2001, p. 24). Neste ponto, já percebemos o gérmen da metapoesia, técnica que será amplamente adotada pelo autor e que é assunto do capítulo 3 do presente estudo.

Em versos brancos, como o açúcar, o ritmo é marcado pela passagem das etapas pela busca de quem fez o açúcar “não foi produzido por mim”/“tampouco o fez o Oliveira, dono da mercearia”; deste modo, no poema, temos uma alternância dedicada ora a qualificar o açúcar, ora a buscar por quem produz o açúcar e ora por qualificar os ambientes nos quais o açúcar foi produzido; há sem dúvida uma inegável importância dos adjetivos na estrutura do poema, que exercem a função de elemento de comoção ao leitor.

A linguagem exacerbadamente acessível permite que qualquer nível de leitor entenda o poema, o que é levantado por Antônio Donizeti Pires como “resquícios, por certo, dos tempos do poeta na militância do CPC” (PIRES, 2013, p. 29).

É de extrema relevância ressaltar que ao mesmo tempo em que Gullar encontra-se no espaço da burguesia – o apartamento em Ipanema – e faz a aproximação com o trabalhador que produziu o açúcar, não deixa de fazer um julgamento da sociedade burguesa, que como

era entendido por Gullar e ressaltado pela crítica “o poeta jamais ocultou a sua crença na função da arte como ponta da lança crítica da sociedade burguesa ” (BOSI, 2003, p. 179).

Ainda sob esta perspectiva de observação do cotidiano, pertencem outros poemas do livro *Dentro da noite veloz*, como “Poema brasileiro”, “Não há vagas”, “Maio 1964”, “Homem comum”, “Coisas da terra” e outros que partem do retrato do dia a dia de pessoas simples que vão sendo retratadas em seus universos particulares, e depois em crescente com as implicações das relações de trabalho e do cotidiano em que estão inseridas.

Passamos a “Dois e dois: quatro”, que apresenta a reflexão de uma realidade marcadamente sofrida, porém com um fio otimista:

“Dois e Dois são Quatro”

Como dois e dois são quatro
Sei que a vida vale a pena
Embora o pão seja caro
E a liberdade pequena

Como teus olhos são claros
E a tua pele, morena

como é azul o oceano
E a lagoa, serena

Como um tempo de alegria
Por trás do terror me acena

E a noite carrega o dia
No seu colo de açucena

- sei que dois e dois são quatro
sei que a vida vale a pena

mesmo que o pão seja caro
e a liberdade pequena.
(GULLAR, 2004, p. 171)

O poema intitulado por uma expressão própria da linguagem popular “Dois e Dois são Quatro”, usado para expressar certezas, como a de uma operação aritmética simples como dois mais dois, inicia por explorar uma questão frequentemente revisitada na humanidade: a vida vale a pena? Para o eu lírico, não só vale como é matéria de uma certeza, “a vida vale a pena”.

A forte abstração criada pela enunciação de “a vida vale a pena” como ideia central do poema leva o autor, em contrapartida, a construir uma série de comparações que aludem à figuras concretas da vida cotidiana. Para o importante crítico já citado, Alfredo Bosi em *O ser*

e o tempo da poesia, que elucida muitas questões acerca dos recursos poéticos e seus processos de construção, esse processo que se dá entre a “poesia e o mundo” faz com que “as palavras concretas e as figuras têm por destino vincular estreitamente a fala poética a um preciso campo de experiências que o processo vai tematizando à proporção que avança” (BOSI, 2000, p.115), proporcionando ao poema um estreitamento à realidade do mundo, do qual o poeta, observa e participa.

Através dessas referências percebemos o traço amargo do descontentamento com a situação política social do país, destacando o poema entre aqueles que possuem um retrato cotidiano, do homem comum, “Dois e dois: quatro”, constrói, diferentemente dos demais, uma visão mais otimista de mundo, apesar da realidade que o rodeia. No poema está contida a espera pela mudança no contexto social e político em que vivia o país e, mais do que a espera, a certeza de que tudo efetivamente mudará para melhor, “como o tempo de alegria/por trás do terror me acena”. As imagens, como esclarece Bosi, tem um motivo de existir, são as marcas de experiências e de expectativas:

As aparências mais superficiais já são efeito de um alto grau de estruturação que supõe a existência de forças heterogêneas e em equilíbrio. A imagem nunca é um elemento: tem um passado que a constituiu; e um presente que a mantém viva. (BOSI, 1977, p. 15)

Portanto as imagens que integram o poema são resultantes da vivência do período da ditadura militar, como apresenta-se por exemplo no registro dos versos finais “mesmo que o pão seja caro/e a liberdade pequena.” Expondo o tocante da economia durante o período que apresentava alta inflação, somada aos baixos salários dos trabalhadores e a intensa repressão. A espera de um período melhor “Como um tempo de alegria/Por trás do terror me acena” é portanto consiste na transmutação das expectativas do autor através do eu lírico.

Do ponto de vista formal, o poema “Dois e dois: quatro” apresenta uma simetria matemática, formando um quadrado perfeito em suas laterais, escrito em sete estrofes, compostas de versos septissílabos, que, em uma reflexão mais apurada, pode nos levar a contar os lados de um quadrado, dois e dois, resultando em quatro, como no título do poema.

Opondo-se ao verso branco de “O açúcar”, “Dois e dois: quatro” é provido de rimas, muito além de proporcionar ritmo e sonoridade ao poema, volta-se à questão simétrica, a cada estrofe há dois pares de rimas, repetindo a ideia central “Dois (duas rimas) e dois (duas rimas): quatro (quatro rimas)”, como observa-se na primeira estrofe:

Como dois e dois são quatro A
 Sei que a vida vale a pena B
 Embora o pão seja caro A
 E a liberdade pequena B
 (GULLAR, 2004, p. 171) (grifo meu)

As rimas toantes e consonantes aparecem alternadamente de modo que formam pares, que, somados duas rimas toantes e duas rimas consoantes, resultam em quatro palavras rimadas, “Dois e dois: quatro”, ideia que aparece obsessivamente no poema assim como a ideia de que a “vida vale a pena”, repetida à exaustão, como se o poeta desejasse incessantemente convencer a si mesmo, tentando tornar a afirmação uma realidade.

É importante ressaltar que “Dois e Dois são Quatro” foi escrito em 1966, quando Gullar já se encontrava em exílio, mas conservava uma postura otimista perante os ideais que havia adquirido ao longo de suas experiências sociais e à ideia da escrita atuar como agente de transformação da vida da população, postura e visão que mais tarde se apresentarão modificadas no *Poema sujo* e em *Muitas vozes*. Fatos que o autor explica em entrevista a Manuel da Costa Pinto:

Foi um engano imaginar que versos contribuiriam para a revolução social. Admito que um poema consiga iluminar o leitor, consiga lhe abrir a cabeça. Mas daí a mudar a sociedade... Muito complicado! Abandonei todos os mitos daquela época. Não creio em luta de classes. Já aprendi que o capitalismo é como a natureza: invencível. (GULLAR, 2002, p. 39)

Ainda no início do exílio e com uma perspectiva otimista dos acontecimentos por vir, o poeta espalha a questão empírica da matemática pelo poema em seus níveis de significação, de modo que ele parta de certezas comprováveis para verdades nas quais ele acredita ou deseja acreditar: “como dois e dois são quatro”/“sei que a vida vale a pena” – fato matemático x realidade subjetiva – “embora o pão seja caro”/“liberdade pequena” – fato social, a inflação x realidade subjetiva. Neste último exemplo, é realidade subjetiva porque nem todas as pessoas passaram pela repressão da ditadura do mesmo modo.

É notável que “Dois e Dois são Quatro” faz a inserção da questão da política, da ditadura e do exílio vivido de forma velada, referência que não ocorre por exemplo no poema “O açúcar”, no qual Gullar aborda fortemente questões sociais, porém o leitor menos atento não fará relações às causas políticas dos problemas sociais explicitados no poema.

Assim, “Dois e Dois são Quatro” evolui em comparações, revelando a figura de uma possível musa e/ou interlocutora de olhos claros e pele morena, que é utilizada para a sequência de ideias que são apresentadas como certezas para o autor.

Essa figura de pele morena e olhos claros também leva o poema ao otimismo e entusiasmo que se apresentam em tom crescente até chegar até a “alegria/ que por trás do terror me acena” que para o autor consiste no fim da repressão, do exílio e por fim a desejada liberdade.

A questão social aparece levemente enevoada pela ciranda série de comparações construídas entre elementos comprováveis e a certeza do autor “de que a vida é bela” até que nos é revelado nos dois últimos versos “que o pão seja caro/e a liberdade pequena”. Ainda é expressa a preocupação formal pelo uso da redondilha maior, das rimas alternadas, da divisão das estrofes de quatro e dois versos remetendo a ideia recorrente do poema “dois e dois são quatro”. Fazendo com que “Dois e dois são quatro” se torne um poema completo tanto pelo ângulo da forma quanto pelo ângulo do conteúdo, que se complementam na construção de sentido.

Neste poema, a escrita de Gullar apresenta características voltadas ao público popular e ao caráter didático, como a linguagem simples e de fácil compreensão, traços que a poética de Gullar começa a assumir desde os romances de cordel. O poeta escreve, portanto não para um homem passado ou futuro, escreve sobre o seu tempo presente, para o homem contemporâneo a ele, ainda que pareça um poema atual se lido em outras épocas e que apresentem os mesmos problemas; é um poema para um público peculiar que, como o poeta, necessita de novos tempos e anseia por eles, em que o pão seja acessível, assim como a liberdade.

Os poemas de Gullar, em especial os de *Dentro da noite veloz*, revezam pelos cotidianos do homem, explorando seja o problema do operário dos canais do regaço do vale e da usina escura, seja a vida do trabalhador das cidades. O ponto que há em comum são as relações de trabalho e de exploração; mesmo que ainda não exija o esforço físico, consome o homem do mesmo modo, como podemos observar em “Voltas para casa”:

“Voltas para casa”

Depois de um dia inteiro de trabalho
 voltas para casa, cansado.
 Já é noite em teu bairro e as mocinhas
 de calças compridas desceram para a porta
 após o jantar.
 Os namorados vão ao cinema.
 As empregadas surgem das entradas de serviço.
 Caminhas na calçada escura.

Consumiste o dia numa sala fechada,

lidando com papéis e números.
Telefonaste, escreveste,
irritações e simpatias surgiram e desapareceram
no fluir dessas horas. E caminhas,
agora, vazio,
como se nada acontecera.

De fato, nada te acontece, exceto
talvez o estranho que te pisa o pé no elevador
e se desculpa.
Desde quando
tua vida parou? Falas dos desastres,
dos crimes, dos adultérios,
mas são leitura de jornal. Freme
ao pensar em certo filme que viste: a vida,
a vida é bela!

A vida é bela
mas não a tua. Não a de Pedro,
de Antônio, de Jorge, de Júlio,
de Lúcia, de Miriam, de Luísa...

Às vezes pensas
com nostalgia
nos anos de guerra,
o horizonte de pólvora,
o cabrito. Mas a guerra
agora é outra. Caminhas.

Tua casa está ali. A janela
acesa no terceiro andar. As crianças
ainda não dormiram.
Terá o mundo de ser para eles
este logro? Não será
teu dever mudá-lo?

Apertas o botão da cigarra.
Amanhã ainda não será outro dia.
(GULLAR, 2004, p. 160-161)

“Dois e dois são quatro” dialoga diretamente com “Voltas para casa” ao partilharem o questão existencial à respeito da vida, no primeiro há o objetivo de demonstrar a “que a vida vale a pena” e no segundo a afirmação de que “a vida é bela” e que em certas circunstâncias a vida não é bela, como a do trabalhador retratado no poema.

A questão “a vida é bela/mas não a tua” cria um paradoxo explorado essencialmente a partir do quarto parágrafo, a ideia que ecoa através desses versos é: como poderia ser bela a vida que é oprimida pela rotina de trabalho e possivelmente pela situação política que o país vivia?

As agruras vividas por Gullar no momento de exílio, que o levam o autor a esse profundo questionamento, unem-se às marcas de intenções didáticas determinando o posicionamento do poeta.

Antônio Candido explica que “a obra depende estritamente do artista e das condições sociais que determinam a sua posição.” (CANDIDO, 2006, p.40), demonstrando que o universo social em que o autor está inserido é fator crucial para a produção da obra e sua tomada de posição, pois não há como qualquer que seja o indivíduo não ser afetado pela sociedade em que vive, o homem é um ser social, vive em comunidade, constitui a comunidade e é modificado por ela. Sendo que todas as produções artísticas da humanidade são a representação de alguma forma de um determinado universo social.

Ocorre que em *Dentro da noite veloz* além da determinação das condições que envolvem a tomada de posição de autor perante a um contexto social, nos deparamos com a tomada consciente de posição, não se trata apenas de marcas de um tempo ou uma época, há a tomada de posições críticas.

No título do poema, “Voltas para casa”, reside a polissemia da palavra “voltas” que pode tanto significar o substantivo /volta/ no plural, ou seja, percursos, indicando assim o mesmo caminho feito várias vezes pelo personagem do poema, entre o trabalho e a casa. Quanto pode consistir no verbo /voltar/ na segunda pessoa do singular /tu voltas/, marcando a fala do autor diretamente ao trabalhador: tu “voltas para casa”.

O retorno do trabalhador é marcado pelo cansaço, pela repetição e pela desilusão. Autor e o trabalhador parecem fundir-se no poema, o poeta conhece não só a rotina do trabalhador, mas também seu interior, seus anseios.

O poema conta com 7 estrofes com diferentes números de versos, versos que constroem cenários independentes que parecem surgir ao redor do eu-lírico enquanto vai caminhando em direção de casa. O autor, já no primeiro instante, determina “voltas para casa, cansado”, ressaltando a atmosfera que envolverá todo o poema, partindo de uma enumeração caótica, que emerge do trabalhador refletindo sobre seu dia, sobre sua condição humana e social e se haverá possibilidade de mudança.

O ritmo é marcado pelas mudanças de cenário “Os namorados vão ao cinema/As empregadas surgem das entradas de serviço”; como em uma sequência de imagens, que passam diante dos olhos do autor assemelhando-se a uma narrativa que cria um ritmo não marcado.

A enumeração caótica dos elementos que compõe o cenário em que está envolto o trabalhador dá aspecto de narrativa ao poema. O poeta, parece inserido naquela realidade e

tocado pelas imagens daquele instante, como se não pudesse conter dor proveniente que se desnuda na frente dos seus olhos, dor da vida presa em repetição. E perante essa descoberta, o autor, transmite para o papel de modo contínuo, em uma escrita ininterrupta como se as imagens fluíssem para o papel em um processo semelhante ao que ocorre no *Poema sujo*.

A sequência das imagens que aparecem no poema possibilitam a delimitação do espaço social em que está ambientado “Voltas para casa”, a localização do “teu bairro” que durante o trajeto de retorno do trabalho é cenário da viva movimentação da cidade tão marcada pela revelação das classes sociais através dos hábitos da classe trabalhadora, como o hábito da conversa nos portões “e as mocinhas/de calças compridas desceram para a porta/após o jantar.”

Inevitavelmente as diferentes realidades sociais emergem constantemente dentro da obra de Gullar, como neste poema “Voltas para casa” seja do interior do viés didático social ou da própria realidade do autor como ser social. Ocorre que o momento histórico em que foi produzida parcela da poética de Gullar e em especial a abordada aqui, consistia em um período histórico de profundas transformações, o Brasil passava pela ditadura militar enquanto outros países da América Latina sofriam processos semelhantes.

O sociólogo Octavio Ianni em um de seus livros, *Enigmas do pensamento latino-americano* explora as condições que fazem emergir o tipo de escrita social como a que Gullar produz, que explora o universo das relações de trabalho, da interação do homem com homem, de como as diferentes classes sociais afetam o meio em que vivem e vice versa:

O pensamento e a imaginação guardam sempre alguma contemporaneidade com as configurações e os movimentos da realidade sócio-cultural, histórica; mobilizando figuras e figurações da linguagem, signos e símbolos, emblemas e enigmas, conceitos e categorias, metáforas e alegorias. (...) o pensamento e a imaginação são livres, descolam-se desta ou daquela realidade, reverterem o fluxo da vida, inventam modos de ser e de vir. (IANNI, 2001, p.14)

Assim a partir do cenário configurado, entre os anos de 1962 a 1975, período em que foi escrito *Dentro da noite veloz*, momento em que o regime militar censurava todos os meios de comunicação do país, torturava e exilava dissidentes, sendo um campo fértil nesse período para a criação das artes em geral, que emergem como resposta a esse processo ditatorial, que exatamente como explica Ianni a partir da presença do que é contemporâneo de uma época sempre será transposto ao imaginário de alguma forma, como ocorre com Gullar servem a

contemporaneidade serve como base para a poética de Gullar que ao mesmo tempo faz um registro histórico e uma crítica social.

Os locais alteram-se, seja o apartamento em Ipanema, seja o campo, onde em algum lugar distante, sem hospital nem escola, algum lugar em uma cidade não marcada, etc. Mas o desejo do poeta é sempre o mesmo: retratar de algum modo o cotidiano, como quem se próxima, se insere e se afasta da realidade.

O que ocorre é que “a história humana não se desenrola apenas nos campos de batalha e nos gabinetes presidenciais. Ela se desenrola também nos quintais, entre plantas e galinhas; nas ruas de subúrbios[...]” (GULLAR, 1978, p.15), como Gullar relata no ensaio “*Uma luz do chão*”, que mais tarde viria ser publicado como livro. Portanto, o que o poeta busca é não simplesmente a apresentação da história, mas da representação das figuras invisíveis que fazem parte dela ou até mesmo através dos olhos dessas figura.

Disso quis eu fazer minha poesia, dessa matéria humilde e humilhada, dessa vida obscura e injustiçada, porque o canto não pode ser uma traição a vida, e só é justo cantar se o nosso canto arrasta consigo as pessoas e as coisas que não tem voz. (GULLAR, 1978, p.15)

“Voltas para casa” consiste em um poema estruturalmente mais extenso, de maior densidade do que “Dois e dois: quatro” e de conteúdo menos otimista, no qual o poeta parece fundir-se ao homem cotidiano retratado, expressando a figura do poeta que busca a aproximação à personagem do poema como em “O açúcar”; o que ocorre, portanto, não se trata do poeta representando a realidade como mero observador, juntam-se no poema a voz do poeta à voz do trabalhador, expressando de forma introspectiva a representação do outro, em um recurso que se assemelha ao narrador onisciente em textos narrativos.

A questão passa a ser a quem se dirige o eu lírico? Quem seria esse interlocutor? Quem é esse “tu” no poema? Quem seria essa representação do outro no poema? Trata-se novamente da aproximação do poeta ao povo? Ficamos diante de duas possibilidades igualmente válidas: a primeira é desse “tu” tratar-se de um indivíduo qualquer, alguém do povo, e a segunda é que este “tu” trata-se na verdade de um solilóquio, ou seja, o poeta fala consigo mesmo.

Nesta segunda opção encontramos o motivo do poeta conhecer a rotina do “tu”, suas ações e sentimentos. E o porquê do poema adotar aspecto de escrita como se escrevesse em desabafo e desilusão.

“Voltas para casa”, assim como “Dois e dois: quatro”, apresenta uma geometria implícita; em “Dois e dois: quatro” aparece a figura do quadrado recorrente, aliado à forma do poema; em “Voltas para casa”, a palavra “voltas” pode denotar tanto a segunda pessoa do verbo voltar conjugada, quanto o substantivo plural de volta, indicando o caminho percorrido repetidas vezes pela figuração do poema, no caso do título, especificamente.

Os recursos literários escolhidos pelo poeta levam à imersão do sujeito leitor, no universo do sujeito personagem lírico, pelo relato do retorno para casa após o dia de trabalho, o que ocorre partindo daquele retorno em específico até chegar à conclusão de que esses retornos iriam se repetir sucessivamente, rotina que seria imposta também a seus descendentes.

A volta para casa aqui não é somente o trajeto, é talvez o único momento em que o homem tenha estado de consciência e possa refletir sobre a vida, sem tomar consciência sobre suas ações maquinais, sobre as opressões impostas pela vida moderna e pelo modelo capitalista, não só à personagem do poema, mas a todos os indivíduos da sociedade, e nisso reside a intenção do poeta, pois nesse período Gullar acreditava na poesia como objeto de mudança da sociedade.

No início da segunda estrofe, a presença da ideia de uma vida sendo consumida assim como mercadoria, da rotina de trabalho, apresenta o “tu” causando um aparente distanciamento do poeta, estabelecendo o isolamento entre o poeta e quem pratica a ação, quem “consumiste”, “telefonaste” e “escreveste”? Afastando a ideia do solilóquio diferentemente de outros pontos do poema, como na penúltima estrofe, em que o poeta, conhece os pensamentos da personagem do poema “Às vezes pensas/com nostalgia”.

Neste ponto também está implícita outra questão muito importante sobre as relações de trabalho: o proletário não paga o que consome com dinheiro, já que não detém os meios de produção, paga com tempo de vida; por isso, “Consumiste o dia”, sobre a questão do consumo, do capital e do trabalho, permeará todo o poema, na primeira estrofe e nos versos iniciais da segunda estrofe de modo exterior ao poeta e à personagem do poema, enquanto nas demais, aos poucos, surgirão as impressões da personagem do poema que serão conhecidas pelo poeta.

A linguagem vai se adensando; do que parecia ser um poema com um simples relato de um retorno para casa do trabalho, lentamente esmera-se por questões sociais e metafísicas. O poeta demonstra que a vida regida pelo trabalho acaba por se tornar circular, nisso também está contido talvez o motivo do título “Voltas para casa”, de modo que a personagem acaba

sempre a retornar para o mesmo ponto, ocasionando a ideia de estática, e de fato não há uma mobilidade na condição da personagem, como não havia mobilidade entre as classes sociais.

“Agosto 1964”

Entre lojas de flores e de sapatos, bares,
mercados, butiques,
viajo
num ônibus Estrada de Ferro – Leblon.
Volto do trabalho, a noite em meio,
fatigado de mentiras.

O ônibus sacoleja. Adeus, Rimbaud,
relógio de lilases, concretismo,
neoconcretismo, ficções da juventude, adeus,
que a vida
eu a compro à vista aos donos do mundo.
Ao peso dos impostos, o verso sufoca,
a poesia agora responde a inquérito policial-militar.

Digo adeus à ilusão
mas não ao mundo. Mas não à vida,
meu reduto e meu reino.
Do salário injusto,
da punição injusta,
da humilhação, da tortura,
do terror,
retiramos algo e com ele construímos um artefato

um poema
uma bandeira.
(GULLAR, 2004, p.170)

O poema composto de estrofes e versos sem forma fixa, rimas, assonâncias ou outro recurso formal. Enquanto seu nível de sentido é dotado de uma profunda melancolia, proveniente do adeus, o poeta se despede da cidade e seus cenários, percebemos então um sentimento de solidão mesclado a questões sociais, a referência a essas questões como a angústia, a solidão, a tristeza Secchin nos elucida que trata-se do retorno um veio que na verdade nunca se exclui totalmente:

O veio lírico-existencial, presente em alguns poemas de *A luta corporal* e como que abafado, volta a manifestar-se em várias ocasiões. Importa assinalar que o lirismo não é o oposto do político, pois, a rigor, Gullar jamais se demite dele; é antes, sua face matizada, em que as grandes causas universais do discurso engajado se transmudam nas pequenas causas individuais, numa espécie de

política do cotidiano, em que o sujeito se defronta com a solidão.(SECCHIN, 2003, p.213)

Em “Agosto 1964” o lirismo advém da comoção gerada pelas questões relativas ao engajamento e à poesia social, a atmosfera densa do poema revela a desilusão do autor perante o momento social que o Brasil, o primeiro ano do golpe militar, como também as consequências que esse processo tinha sobre o autor devido seu envolvimento com movimentos sociais.

Assim percebemos que a causa fundamental do poema reside no exílio progressivo que o autor já estava vivendo, uma causa individual e particular à Gullar e a outras pessoas que vivenciaram esse período histórico do país. Enquanto a causa universal que relaciona-se ao sentimento de solidão e tristeza.

A causa individual leva a causa universal e assim retornamos a ideia de Lukács: “Qualquer elemento singular só entra na competência no universal.” (LUKÁCS, 1970, p. 6), concluímos que em Gullar não há dissociação dos aspectos da poesia social de outros aspectos marcantes de sua obra. O que ocorre é que em alguns momentos da obra poética do autor, um ou outro aspecto sobressai.

Em “Agosto de 1964”, como em “Voltas para casa”, ocorre uma imersão na observação do ambiente que cerca o eu-lírico, que agora é assumido pelo próprio autor. A figura do eu-lírico retorna do trabalho e observa o ambiente à sua volta: “Entre lojas de flores e de sapatos, bares,/mercados, butiques,/viajo”.

O poema também pode ser lido como um marco em Ferreira Gullar, do poeta entrando em processo de exílio, e rememora brevemente pontos importantes da sua escrita pela sequência em uma enumeração caótica, baseado em imagens que remetem à sua trajetória poética: “Adeus, Rimbaud,/relógio de lilases, concretismo,/neoconcretismo, ficções da juventude”, que relevam também como a poética do autor foi baseada em ingressos e rupturas com correntes e movimentos artísticos.

“Agosto 1964” faz parte dos poemas de *Dento da noite veloz*, escritos enquanto Gullar estava em exílio, não coincidentemente, o título do poema indica momento de controle militar no Brasil, momento quando Gullar é investigado e se vê forçado a deixar o país. As palavras de despedida do autor “Digo adeus à ilusão”, como na primeira e na segunda estrofe, revelam um clima de desilusão e pessimismo que é quebrado pelos versos que aparecem imediatamente em seguida: “mas não ao mundo. Mas não à vida,/meu reduto e meu reino.”

Os versos “a poesia agora responde a inquérito policial-militar” demonstram a censura sofrida por muitos artistas naquele momento de repressão que tanto marcou a trajetória de Gullar como poeta, a sua vida pessoal e, imensamente, a história do país.

Ainda estão presentes os elementos de crítica social “viajo/num ônibus”, no retorno do trabalho, que já é noite, resultando no “salário injusto” e no “peso dos impostos”, elementos que revelam o difícil período de crise pelo qual o país passou naqueles anos.

Para Antonio Candido a tomada de posição e a função social da obra literária se deve à fatores estruturais que levam escritores e leitores ocuparem papéis dentro de um contexto. Assim:

Considerando em si, a função social independe da vontade ou da consciência dos autores e consumidores de literatura. Decorre da própria natureza da obra, da sua inserção no universo de valores culturais e de seu caráter de expressão, coroada pela comunicação. Mas quase sempre, tanto os artistas quanto o público estabelecem certos desígnios conscientes, que passam a formar uma das camadas de significado da obra. (CANDIDO, 2006, p.54)

A leitura que fazemos dos poemas de Gullar aqui, só se torna possível devido ao universo em que os poemas de *Dentro da noite veloz* estão inseridos e dos desígnios em comum entre nós leitores e o autor.

Não só o Brasil passou por experiências da ditadura; países, como o Chile, onde Gullar esteve em exílio, esses países também compõe o universo da poética de Ferreira Gullar, mas em especial Cuba havia realizado, em 1959, a grande revolução comunista e desde então passou a ser exemplo para os outros países americanos do terceiro mundo, que também almejavam realizar uma revolução à esquerda que minorasse os profundos problemas sociais desses países.

Particularmente em *Dentro da noite veloz*, Cuba é umas das figuras recorrentes de alguns dos poemas, como é o caso de “Cantada”:

“Cantada”

Você é mais bonita que uma bola prateada
de papel de cigarro
Você é mais bonita que uma poça d'água
límpida
num lugar escondido
Você é mais bonita que uma zebra
que um filhote de onça
que um Boeing 707 em pleno ar

Você é mais bonita que um jardim florido
 em frente ao mar em Ipanema
 Você é mais bonita que uma refinaria da Petrobrás
 de noite
 mais bonita que Ursula Andress
 que o Palácio da Alvorada
 mais bonita que a alvorada
 que o mar azul-safira
 da República Dominicana
 Olha,
 você é tão bonita quanto o Rio de Janeiro
 em maio
 e quase tão bonita
 quanto a Revolução Cubana
 (GULLAR, 2004, p. 173)

Seguindo o tom declamatório de outros poemas de *Dentro da noite veloz*, “Cantada” foi um poema construído em uma única estrofe de 22 versos; apresenta-se mais leve que a maioria dos poemas do mesmo livro; partindo com ares de informalidade e lúdico, o poema emerge de comparações pouco prováveis entre a beleza de uma mulher e objetos ordinários.

Na leitura inicial do poema, parece que não haverá a presença da questão social ou do exílio sofrido pelo poeta, a revelação da presença da questão política só é revelada no último verso que toca no tema na revolução cubana, deixando claro a perspectiva do autor, de que os movimentos sociais como os que vinham ocorrendo no Brasil e em toda a América Latina, em resposta aos processos ditatoriais se faziam necessários.

A recorrência de “Você é mais bonita que” reforça a ideia da beleza da figura poética; o jogo de palavras estabelecido pela repetição cria um discurso que, de acordo com Bosi, “tende a recuperar a figura mediante um jogo alternado de idas e voltas; séries de re(o)corrências” (BOSI, 1977, p. 24), um processo que reforça a ideia de surpresa com a revelação feita no fim do poema sobre a Revolução Cubana.

Para o já citado sociólogo Octavio Ianni, a América Latina em sua complexidade e suas transformações é propícia a uma arte reacionária:

Nesse vasto e problemático laboratório sócio-cultural e político-econômico que tem sido e continua a ser a América Latina, germinam-se situações e condições, impasses e frustrações, realidades e ilusões, com os quais florescem as inquietações filosóficas. (IANNI, 2002, p. 31)

Não coincidentemente processos sociais semelhantes se instalavam por toda a América Latina, todas nações ainda jovens e carregadas fortemente pela herança do colonialismo de exploração. Diante desses cenários, Gullar adota uma predileção para a

realidade que estava vivendo, do próprio país e da Revolução Cubana, que aparece algumas vezes em *Dentro da noite veloz*.

O poema parte da premissa de que a figura admirada pelo eu lírico possui uma beleza que é maior que pequenas coisas, simples como uma poça d'água, até maiores como um *Boeing*; o que todos os elementos das comparações possuem em comum é tratar-se de imagens inusitadas, considerando-se que na poesia lírica com recorrência compara-se a mulher à flor, ao luar, às estrelas. elementos que possuem uma beleza óbvia; já os elementos usados pelo autor fogem ao lugar comum, em sua maioria são coisas, elementos do mundo que passam despercebidos aos olhos “bola de papel/poça d'água”, mas que em geral apresentaram algum aspecto belo ao autor.

Essa escolha vocabular inusitada não é inédita na obra de Gullar, inúmeras vezes o autor foge das expectativas das escolhas vocabulares de uma poesia lírica, deixando-se usar até o baixo calão, como é o caso do *Poema sujo*. A leitura do poema “Cantada” revela um jogo de palavras de modo humorístico a assemelhar-se com um flerte falado; as comparações inusitadas anunciam no poema em que haverá a presença de um elemento surpresa, já que as comparações distanciam-se do ato de conquistar alguém pela “Cantada”, e a surpresa é a revolução cubana.

Esse jogo de palavras e sugestões que o autor faz deixa o poema menos denso que os demais do livro, não há uma rigidez lógica ou dramática, o poema flui em comparações, revelando-se o político somente em seu fim, tema de recorrência nos poemas de *Dentro da noite veloz*.

Agora trataremos da outra obra que compõe o corpus deste trabalho *Barulhos* que envolve questões ligadas a metalinguagem e ainda a poesia social.

3 METALINGUAGEM E METAPOEMAS

Antes de começar o capítulo, torna-se necessário destacar que metalinguagem e metapoesia são questões que constituem o cerne da obra *Barulhos*. Tornando-se preciso explicitar o que é tomado, neste trabalho, como discurso metapoético e metalinguagem.

Partindo da ideia de metalinguagem de Haroldo de Campos, no prefácio à 1ª edição de sua obra *Metalinguagem*, escreve: “Crítica é metalinguagem. Metalinguagem ou linguagem sobre a linguagem.” (CAMPOS, 2006, p.11) Fica claro que o conceito de metalinguagem está relacionado à questão do exercício de reflexão sobre a própria linguagem. Nessa perspectiva,

uma análise crítica que considera como objeto a linguagem é considerada uma análise de carácter metalinguístico.

Temos aqui uma definição objetiva e que em muito se assemelha ao que Gullar faz em seus metapoemas, nesses poemas em específico, o autor retrata seu processo de escrita, seus anseios poéticos e encontramos também a influência do papel de teórico e crítico das artes, função que Gullar desempenhou durante sua vida e que se apresenta até mesmo em sua produção poética, especialmente em *Barulhos*.

Metapoesia portanto é metalinguagem própria da poética, que em Gullar encontra-se, na maior parte das vezes, intrinsecamente ligadas ao trabalho do escritor, em seu fazer poético, na busca das combinações perfeitas das palavras na busca pela expressão.

De modo geral, em *Barulhos* há um processo notável de preocupação da técnica literária que une-se à criticidade do poeta, juntamente com o conceito do que Gullar considera fazer poesia, com a inserção do discurso social.

Nesta parte da pesquisa atem-se a qual efeito a junção desses fatores resultam em termos de produção poética.

3.1 BARULHOS

Barulhos, livro publicado em 1987, reúne 39 poemas escritos entre 1980 e 1987, ou seja, em momento posterior ao retorno de Ferreira Gullar ao Brasil do exílio, um período em que o autor dedica-se à questões de linguagem e metalinguagem, ficando evidente que os poemas engajados de viés social e políticos como os presentes em *Dentro da Noite Veloz*, que representam um momento de maior de tensão social, vão diminuindo, porém a presença de algumas figuras políticas e sociais, figuras da infância revisitada e outros elementos que retornam a poesia de Gullar de modo elíptico.

Bosi, no “Roteiro do poeta Ferreira Gullar” crítica já citada, refere-se a esse processo de retorno às origens sociais como “A atitude do homem comum, sem lugar entre a pretensão e a humildade, exposto com todas as suas fragilidades, exatamente como nas memórias, está de novo presente aqui.” (BOSI, 2003, p.185). Ainda que a questão social não seja o centro das atenções de *Barulhos* estará novamente presente nos poemas do autor.

Veremos novamente a presença das figuras como as frutas, as pedras, as cores e outros elementos tão comuns ao universo de cidade interiorana presente na infância de Gullar. Há ainda uma predileção por representações de figuras concretas, como a mulher, naturezas mortas, madeira, metal e etc, porém essas figuras tão palpáveis que nos fazem retornar às

intenções do período concretista e neoconcretista do autor, mesclam-se a figuras sensoriais como a dor, o cheiro... basicamente as ligadas aos cinco sentidos humanos, mas em especial à audição, aos sons, aos “barulhos” que é o motivo principal do livro.

A soma da representação do homem comum, das questões sociais ainda latentes nos poemas, das imagens da infância e de questões de linguagem e metalinguagem produzem uma poesia com o poder de causar comoção e reflexão ao mesmo tempo. Ainda através da perspectiva de Bosi sobre Ferreira Gullar:

São vivências trabalhadas tanto pelas forças históricas-sociais quanto pelo dinamismo do pensamento criador. A medida que as contradições aprofundam-se e se interiorizam, tangenciando o limite entre a vida e a morte, emerge aquele sentimento universalizante que faz a poesia da matéria receber acentos de drama metafísico. E o que era instante solitário e fugaz da recepção, o que era pulsão do corpo e da alma de um só indivíduo, entra no processo de comunicação, atravessa o tempo e ganha a consistência (vulnerável embora) de um sentido. (BOSI, 2003, p.185)

Aparecem novamente o intuito de Gullar aproximar-se “povo” - figura recorrente em *Barulhos* que representa a classe trabalhadora e oprimida - não veremos o autor numa tentativa didática de criar uma consciência social como na década de 60, mas o veremos tentar novamente uma aproximação entre ele/escritor e “povo” figura recorrente em *Barulhos* e *Dentro da noite veloz*.

O que Bosi nomeia de “sentimento universalizante” já era aparente em outras obras de Gullar, desde os romances de cordéis que nos compadecemos com o trabalhadores explorados, nos envolvemos com o poema. Esse de envolvimento, esse sentimento universalizante é característica que volta a nascer em *Barulhos*.

E o poema que era a solitária voz do poeta, une-se à voz “ao outro” representado nos versos e por fim une-se a voz do leitor, “recolhe a poesia das vozes entrelaçadas à sua, com toda a simplicidade.” (BOSI, 2003, p.184).

A união dessas vozes será adicionada ao fazer poético – a questão dos metapoemas – assim os anseios humanos da trajetória de Gullar, tanto como autor e como cidadão e as questões de linguagem passam a ser o centro dos poemas.

Barulhos apresenta poemas que traçam essa reflexão sobre própria criação de poemas, a metalinguagem própria da poética, como o poema “Desastre” e “Barulho” que ao mesmo tempo que nos proporcionam uma reflexão sobre a vida e as reminiscências de uma

poesia social de Gullar. E outros poemas, em que aparecem mais marcadamente a questão social como em “Meu povo, meu abismo” e “O lampejo”.

Barulhos, apresenta ainda poemas que não são metapoemas e mais distanciados das questões sociais, como é o caso do poema “Tanga” e de “Dentro sem fora” o primeiro atem-se a uma situação cotidiana sem abordar maiores problemas e o segundo faz uma reflexão metafórica da vida. Poemas que não serão tratados aqui porque distanciam-se do objetivo da pesquisa.

Há que se ressaltar que nos poemas de Barulhos encontramos uma arte com um maior rigor formal, preocupada em revelar não só uma mensagem social, mas também preocupada com questões como a essência rítmica dos versos.

“Sob muitos, aspectos, a matéria deste livro é a mesma, configurada, porém em ritmo de verso, com outra concentração e intensidade. Não mais sob o hausto longo da narração, mesmo se na cadência entrecortada pelos capítulos curtos das memórias, mas, sim, condensada no instante lírico, que recorta do fundo histórico e pessoal.” (BOSI, 2003, p.184)

A matéria algumas vezes volta a ser a mesma: o cotidiano, o trabalhador, a cidade, as figuras da infância, ainda que apareçam inseridas nos metapoemas e encobertas pelo ritmo.

Gullar, coloca-se como o enunciador dos poemas, ao mesmo tempo que evocando o eu assumindo as ações para si, também traz a figura “do outro”, que como podemos observar, por vezes, é a imagem do homem comum, do trabalhador. Fazer poético e povo são postos lado a lado.

Em *Barulhos* a representação do mundo surge no poema como fonte impura de inúmeras perturbações que se sintetizam, às vezes, nos sons advindos da rua, que se misturam aos próprios sons produzidos pela mente do autor, tomada pelas experiências vividas e ainda, em estado de criação poética e, como é o caso do poema “Desastre”:

“Desastre”

Há quem pretenda
 que seu poema seja
 mármore
 ou cristal – o meu
 o queria pêssego
 pera
 banana apodrecendo num prato
 e se possível
 numa varanda
 onde pessoas trabalhem e falem
 e donde se ouça

o barulho da rua.
 Ah quem me dera
 o poema podre!
 a polpa fendida
 exposto
 o avesso da voz
 minando
 no prato
 o licor a química
 das sílabas
 desintegrando-se o cadáver
 metáforas
 um poema
 como um desastre em curso.
 (GULLAR, 2004, p. 362)

O metapoema é a expressão do autor de como deseja seu poema, o título é o prenúncio do que virá: “Desastre”, composto por uma única estrofe de versos livres, que, dispostos visualmente em cascata, parecem imitar o fluxo da fala do autor enquanto está enunciando como deseja que seja sua poesia.

Gullar cria, por um processo de analogia entre as frutas e o poema, uma aproximação de ambos na constituição do metapoema, sem que poema ou fruta tornem-se um só, ao que Bosi, no livro *O ser e o tempo da poesia* nos explica que é próprio da analogia que “não é fusão, mas enriquecimento da percepção. O efeito analógico se alcança ainda e sempre com armas do enunciado.” (BOSI, 2000, p. 29).

Quando se fala das frutas, não se fala simplesmente delas, do prato e da putrefação. Toda figura guarda em si as analogias a que assemelha-se ao que o autor deseja. Sendo assim, quando se fala nas frutas fala-se em transformação, fala-se do cotidiano, da vida simples, do poema e de como o autor deseja que este seja.

A presença da transformação permeia todo o poema, compondo a grandeza que o representa, de um poema em mutação, de um poema que um dia foi vivo, como as frutas que apodrecem no prato e que estão em permanente mudança.

No momento de produção desse poema, Gullar já havia passado por grandes mudanças na sua obra e na sua vida, como também experimentado os anos de exílio, o que lhe permite expressar como deseja seu poema, que como o autor vinha carregado da expressão das vivências de dor e de transformação.

Neste poema, pontua-se a presença do poeta Rainer Maria Rilke, que se encontra entre as leituras de juventude de Ferreira Gullar; em “Desastre” a exemplo de sonetos de Rilke, as frutas ocupam o centro do poema:

Roliças maçãs, pêra, banana,
 groselha... tudo isso fala
 vida e morte dentro da boca... eu sinto
 leio no rosto da criança.
 (RILKE, 2002, p. 71)

As frutas, nesses versos de Rilke são a representação da vida e da morte, são a fonte de alimento, fonte do sustento da vida. Portanto, comer ou não é a diferença entre vida e morte.

A figura das frutas nas artes é pontuada de maneira diversa através dos séculos ocupando lugar de destaque nos banquetes, servindo como objeto estético, a fonte de alimento para satisfação da fome ou ainda é o fruto proibido - a maçã de Adão e Eva.

Nos versos de Rilke, as frutas assumem a dimensão que perpassa a ideia de alimento e para ideia metafísica . Assim Antonio Candido nos explica:

Num plano mais depurado, o alimento parece acrescentar um aspecto simbólico ao aspecto estético. Seria o caso pelo menos um dos Sonetos a Orfeu, onde Rilke esboça aparentemente uma natureza morta, com a maçã redonda, a pêra, a banana e a groselha , focaliza depois o sabor que difundem na boca, para torna-las finalmente portadoras de um sentido obscuro e geminal, em que certos mistérios da natureza e da vida perpassam sem que os possamos apreender claramente. A fruta é descrita como prazer gustativo, mas ao invés de qualquer alusão final à qualidade nutritiva em si, o que temos é a emergência do símbolo. (CANDIDO, 2006, p. 75)

Já no caso do poema de Gullar, a qualidade alimentícia não é ressaltada, não é focalizada ao menos sua qualidade virtual, pois as frutas não são objetos de beleza estética, e as associações que o poeta faz estão ligadas à realidade da natureza morta, que já foi viva, que é morta e que irá apodrecer, em um processo contínuo, em mutação, como a “banana apodrecendo num prato”, como também o poeta quer seu poema: incômodo e em contínua transformação.

O uso da simplicidade na linguagem é reconhecidamente um recurso de Ferreira Gullar, mas é preciso reconhecer o modo como essa simplicidade é obtida e os efeitos gerados, em “Desastre” a cena comum das frutas no prato nos remete ao universo da infância do autor. Universo onde as frutas são tão comuns, sejam elas, as frutas que crescem pelos espaços da uma cidade pequena, as frutas da quitanda do pai de Gullar ou as frutas dos sonetos de Rilke que Gullar lia.

No poema “Desastre” aparece a figura dos sons incômodos advindos da rua, figura que permeia todo o livro, que leva pois, o título *Barulhos*. No poema em questão, os sons

aparecem em dicotomia ao silêncio das frutas que apodrecem vagarosamente enquanto a vida segue em fluxo, “onde pessoas trabalhem e falem”.

A fruta, que em geral é associada à figura de beleza, frescor e alimento; no poema “Desastre”, as frutas assumem a imagem incômoda de algo que se deteriora e se transforma, como os cenários urbanos, cenários presentes em repetidos momentos no livro *Barulhos* e que já se faziam presentes de forma marcante desde a obra *Dentro da noite veloz*.

No poema, há a predileção na escrita por palavras como “podre”, “apodrecendo”, “cadáver”, “desastre”; e outras ocasionam uma exasperação já antevista desde o título, que condensa os inconvenientes sons advindos do cotidiano urbano com as frutas apodrecendo em silêncio.

Essa junção de imagens cria um efeito semelhante ao que ocorre na pintura de uma tela, os tons mais fortes e contrastantes, o uso das palavras incômodas despertam as emoções.

De acordo com Hugo Friedrich, em seu icônico livro *Estrutura da lírica moderna*, a escolha das palavras para compor algum poema “é o movimento emocional obtido por meio da criação de metáforas a quem é permitido lançar-se aos extremos valendo-se das tonalidades, da mesma forma extrema” (FRIEDRICH, 1991, p. 27). Demonstrando que as opções vocabulares de Gullar por palavras intensas e que ocasionam ao leitor certo desconforto e que permeiam “Desastre”, *Poema sujo* e outros tantos momentos da sua poética, ora com mais intensidade, ora com menor intensidade está intimamente ligada ao ato de produzir comoção no leitor.

A aparente desordem do poema “Desastre” é expressa em nível visual através da disposição dos versos, e também em nível significativo através da ideia da perecibilidade das frutas e os barulhos vindos da rua, que constroem um sentimento caótico causado por uma realidade incômoda como as palavras que constituem o poema: desastre/apodrecendo/podre.

Assim apresenta-se a crítica social de modo pouco mais sutil, que aqui é construída pelo uso da imagem da cidade representada pelos sons vindos da rua, há também a construção de como os elementos externos se produzem no autor em busca por sua escrita ideal.

A projeção psicológica dos elementos da cena descrita pelo autor faz adentrarmos no universo do ato da escrita de Gullar, assim a metalinguagem se manifesta quando o autor enuncia como deseja que seu poema seja: o “poema podre”.

A irregularidade no tamanho dos versos, bem como sua disposição na folha de papel, revelam resquícios de uma poesia disforme produzida por Gullar durante o período

neoconcretista, em que o autor buscava uma poesia que rompesse com qualquer molde de poesia preestabelecida.

Antônio Candido, em seu livro *Na sala de aula*, que traça um método de análise detalhada de poemas, ao tratar de poemas com versos e estrofes irregulares, afirma, que: “Isso talvez seja o bicho na fruta, o aviso de que a ordem da arte não compensa inteiramente o drama, a arrumação da singularidade psicológica violentada até certo ponto pela força generalizadora da organização estética” (CANDIDO, 2001, p. 33). Coincidentemente, usando a metáfora que faz alusão justamente às frutas, Antonio Candido nos revela que versos medidos e alinhados não garantem qualidade ao poema.

Há em “Desastre” e em outros poemas de *Barulhos* um esforço por criar poemas que possuam uma forma nova, acabando por criar uma espécie de modelo de poemas dotados de versos menores, algumas vezes quase mínimos, compostos de uma única palavra que ora aparece posicionada mais no início da linha, ora bem no final da linha como se pendurasse ao fim do verso anterior.

A simplicidade dos versos do metapoema “Desastre” que fala sobre o poema assemelhar-se a frutas apodrecendo num prato e de barulhos vindos da rua, revela as figuras tradicionais da poética de Gullar, que se originam na sua cidade natal, São Luís, e se mantêm sempre impregnadas na obra do autor.

A permanência de figuras como das frutas, o som das conversas e do trabalho realizado na rua, ocasionam um efeito singular de transportar o leitor para o universo da produção do autor e utilizando a nomenclatura de Antonio Candido, fazendo o poema alcançar sua função humanizadora.

No décimo verso de “Desastre” a presença das “pessoas que trabalhem e falem” criam o cenário vivo da cidade, recorrendo a Arrigucci Junior esses versos nos revelam que “a atitude do homem comum, sem lugar entre a pretensão e a humildade, exposto em todas as suas fragilidades, exatamente como nas memórias, está de novo presente aqui” (ARRIGUCCI JR., 2010, p. 40). Sendo assim, ainda que o livro *Barulhos* não conserve o caráter memorialístico de outras obras de Gullar, algumas imagens da vida do autor voltam a se fazer presentes.

O poema “Barulho”, também pertencente ao livro *Barulhos*, motivo deste capítulo, segue essa mesma distribuição dos versos sobre o papel, assumem formas diversas, revisitando a ideia transmitida pelo poeta de um poema vivo e em transformação:

“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.
 (GULLAR, 2004, p. 373)

O poema “Barulho” composto por uma única estrofe com vinte e um versos, produz um efeito visual de uma cascata. Quanto ao conteúdo, segue a linha dos metapoemas contidos no livro *Barulhos*, versando sobre o próprio poema, fala do processo de criação poético, mas não somente do processo, fala do poema em si, da constituição do poema: “Todo poema é feito de ar”.

“Barulho” apesar de preservar a intenção de um poema em transformação e de um poema vivo, abandonando a ideia de “poema podre” e da fruta apodrecendo, criada no poema “Desastre” e explora a dinâmica do poema imaterial, “é sem matéria palpável”.

Diferentemente de “Desastre” o poema “Barulho” não apresenta reminiscências do período de poesia social de Gullar, trata-se de um metapoema centrado somente nas questões da matéria poema, do que ele é feito e em seu final ao ato da leitura.

Gullar principia “Barulho” com a sequência de negações : “a mão do poeta não rasga a madeira, não fere o metal, a pedra...” demonstrando que a escrita é ato de abstração, diferente do ato de um escultor que precisa talhar a madeira, trabalhar o ferro ou a pedra. Demonstra-se que diferentemente de outros artistas, o fazer poético não vem do mundo concreto e sim do mundo abstrato, exaltando a arte poética e como a arte do pensamento.

Não há presença de rimas de forma sistemática, há a ocorrência de aliterações mas o ritmo do poema é ditado pelo enjambement, que aqui em “Barulho” faz a cisão da enunciação

de um verso em 2 ou mais, como ocorre em “O poema/é sem matéria palpável/tudo/o que há nele/é barulho”, fazendo com que o leitor acelere a leitura dos versos.

Essas referências à matéria concreta indicam a passagem do autor pelo concretismo e pelo neoconcretismo, em que percebemos a mudança radical na visão poética do autor, que nesses períodos propunha uma poesia que se aproximasse ao mundo concreto, que fosse para além do papel, a exemplo de seu “Poema enterrado”, que consistia em um ambiente físico completo e interativo.

Enquanto o fazer poético é representado pelo silêncio da criação artística, que “não rasga e não fere”, o poema em si é definido como “o que há nele/é barulho”. O que nos leva a refletir, por que o poema é barulho? Sendo incômodo tanto no ato da leitura silenciosa quanto na sua recitação, enquanto sonoridade desfaz o silêncio.

Entre “Desastre” e “Barulho” há uma profunda conexão que se dá por meio do poema “Profissão de fé” de Olavo Bilac, importante poeta do parnasianismo brasileiro, transcrito abaixo:

“Profissão de fé”

Invejo o ourives quando escrevo:
 Imito o amor
 Com Ele, em ouro, o alto-relevo
 Faz de uma flor.

Imito-o. E, pois nem de Carrara
 A pedra firo:
 O alvo cristal, a pedra rara,
 O ônix prefiro.

Por isso, corre, por servir-me,
 Sobre o papel
 A pena, como em prata firme
 Corre o cinzel.

Corre; desenha, enfeita a imagem,
 A ideia veste:
 Cinge-lhe ao corpo a ampla roupagem
 Azul-celeste.

Torce, aprimora, alteia, lima
 A frase; e enfim,
 No verso de ouro engasta a rima,
 Como um rubim.

Quero que a estrofe cristalina,
 Dobrada ao jeito
 Do ourives, saia da oficina

poema
 de poeira-
 onde berram
 suicidas e perfumes;
 assim te quero
 sem rosto
 e no entanto familiar
 como o chão do quintal
 (sombra de todos nós depois
 e antes de nós
 quando a galinha cacareja e cisca).

 De terra,
 onde para sempre se apagará
 a forma desta mão
 por ora ardente. (GULLAR, 2004, p.349)

O poema apresenta uma série de informações de que aproximam poema e terra, porém a terra possui características particulares que o autor enumera ao longo do poema “perpassado de eclipses/de poeira/como chão de quintal” para chegar a ideia de terra porosa, que na verdade é o poema.

“Poema poroso” constitui assim um metapoema de forma irregular, de estrofes e versos curtos que a exemplo de outros poemas de *Barulhos* fazem uma aproximação do poema com o que é volátil, como a fruta em putrefação, o ar, o barulho, e agora a terra porosa.

Essa aproximação à fruta, ao ar, ao solo e outros elementos que ocorrem nos metapoemas de *Barulhos*, fazem com a imagem do que é um poema para o autor, seja sempre apresentada sob uma metáfora.

Surge a seguinte questão: Todo metapoema de Gullar faz uso da mesma metáfora? Dessa metáfora da criação do poema? O importante escritor e teórico, Jorge Luis Borges, em *Esse ofício o verso*, obra que muito elucidada sobre os processos que envolvem a criação poética nos explica “cada metáfora é diferente: toda vez que o modelo é usado, as variações são diferentes.” (Borges, 2000, p.49).

O que ocorre nos metapoemas de Gullar é que o conceito de poema, que é objeto das metáforas, ponto de partida é o mesmo, porém as figuras e processos envolvidos no processo são diversos, ora o poema é fruta, ora o poema é ar.

Ademais das relações metafóricas, no “Poema poroso” há a exploração de ideias paradoxais, privilegiando a pretensão da terra ser o início e o fim de tudo, como na origem bíblica, terra porosa, fértil de onde vem toda a vida e onde também findará a mão que escreve o poema.

Como observamos em “iluminado” e “eclipsado” são atributos dados a terra, terra que assim configurada, torna-se um espaço poroso, como a terra fofa que aguarda semente, origem da vida.

Ao refletir sobre os caminhos que a metapoesia trilha ao cunhar a linguagem sobre a linguagem Bosi, explica:

A poesia vista como técnica autônoma da linguagem, posta à parte de outras técnicas, e bastando-se em si mesma: eis uma teoria que se estende a prática simbólica o princípio fundamental da divisão e o trabalho exalta em nome da maior eficiência do produtor. (BOSI, 2000, p.146)

Adotando a comparação de Bosi da produção de metapoemas relacionando-se ao modo de produção por divisão de tarefas onde cada indivíduo do processo de produção ocupa-se somente de uma etapa do processo de determinado produto que ocasionaria maior eficácia do processo, deste modo o poema centrando-se fundamentalmente na própria emissão da linguagem garante ao poema maior êxito.

Não observamos a presença dos sons e das imagens da cidade como acontece em “Desastre”, o “Poema poroso” resgata as figuras da infância de Gullar, o “chão do quintal” a “galinha que cacareja e cisca” todos elementos ligados ao solo, ao chão batido, a poeira, elementos que dão as características do poema descrito pelo autor.

A figura da terra carrega consigo uma imensa simbologia é a terra que tudo produz, que determina se haverá miséria ou abundância, é também a citação bíblica transformada em dito popular “do pó vieste ao pó voltará” anunciada no antepenúltimo verso “onde para sempre se apagará” .

A terra é matéria fundamental para toda a vida no planeta, o poema recebe a adjetivação poroso, a terra será porosa portanto, não uma terra dura e infértil, mas solo com sulcos e pronta para germinar a semente.

O título é dotado de sonoridade pela assonâncias da letra /o/ , o som da palavra poema mescla-se com a vocábulo poroso numa espécie de eco, que se contém no título não se prolongando pelo resto do poema.

Diferente de outros poemas de Gullar, a profundidade do “Poema poroso” não é proveniente da escolha de palavras incômodas ou da crítica social, mas sim das relações metafóricas construída em torno do poema e da terra.

Dos poemas de *Barulhos* que estão ligados à questões sociais, destacamos “*Meu povo, meu abismo*” e “*O lampejo*. Iniciamos por “Meu povo, meu abismo”:

“Meu povo, meu abismo”

Meu povo é meu abismo
Nele me perco:
A sua tanta dor me deixa
Surdo e cego.

Meu povo é meu castigo
Meu flagelo:
Seu desamparo,
Meu erro.

Meu povo é meu destino
Meu futuro:
Se ele não vira em mim
Veneno ou canto –

apenas morro. (GULLAR, 2004, p.377)

“Meu povo, meu abismo” em três estrofes que exprimem o que o povo representa para o poeta, através da anáfora de “ meu povo é” o poema constrói a ideia que o povo é fundamentalmente tudo que para o poeta que lhe remete a dor, dor do povo que causa dor ao poeta. Dores que se fundem.

Com o poema em questão podemos reafirmar que os metapoemas não repelem a crítica social, que é tão recorrente em Gullar. Em “Meu povo, meu abismo” reafirma-se exatamente o contrário, que a metalinguagem anda junto a crítica social, mas nem por isso que ocorrerá em toda a poesia.

“Meu povo, meu abismo” revela a fase onde a Gullar não acreditava no poema como objeto de militância, diferente dos poemas de *Dentro da noite veloz*, que são poemas onde a questão social é posta de forma mais fervorosa e apaixonada. Aqui vemos o poeta ainda sentimental com relação ao povo, mas ao mesmo tempo entristecido, sem os objetivos e ideais da poesia da década de 60.

Gullar faz com que nos compadeçamos ao cotidiano do trabalhador, com o sofrimento do povo e para isso, a figura do povo ora é do trabalhador, ora é a do próprio autor, ora somos cada um de nós. Comunicando -se através dessa junção de vozes o poeta vale-se recorrentemente da primeira pessoa, Gullar enuncia meu povo/ meu abismo/ meu poema, tomando para si as ações, o que faz com que o leitor coloque-se em seu lugar e assim também ocupe o lugar da figura do povo reprimido.

Ao refletir sobre esse sobre a junção desses elementos Bosi define:

Ressoo dos barulhos que vem de fora, reflexo das coisas que se espelham nos olhos, ou, no outro extremo, reflexão do drama histórico a que o céu parece indiferente: seriam estas as alternativas únicas da relação entre o eu e o mundo na obra recente de Gullar? A disjuntiva parece drástica: ou reflexo ou reflexão. É possível superá-la se ficarmos atentos a qualidade desta voz que se declara plural, cósmica e social, porque formada de múltiplas vozes de diferentes sons e tons. Na sua aparição simultânea, essas vozes se dão ao ouvido do poeta como tumulto e alarido. (BOSI, 2003, p.179)

A voz do poeta é portanto não a sua voz, é a voz do outro enlaçada pela sua própria voz, a poética de Gullar torna-se ao mesmo tempo reflexo de seu interior e da sociedade através do processo de interiorização de realidades e acontecimentos que rodeiam o autor de modo tão íntimo quanto o exílio ou de modo mais distante como o cotidiano de trabalhadores das usinas de açúcar de Pernambuco.

O breve poema, “Meu povo, meu abismo” é um dos poemas que mais revela as raízes sociais da poética de Gullar, dentre os poemas contidos em *Barulhos* é um dos quais apresenta esse caráter memorialístico e a preocupação social latente ao longo de toda a vida do poeta, para o autor seu povo é seu abismo, essa reflexão nos causa a retomada quanto aos acontecimentos que levaram o poeta ao exílio. Ao ingressar nos Centros Populares de Cultura e posteriormente no Partido Comunista, o autor engendra-se em causas sociais que o levaram ao exílio, ao abismo, aqui lido no poema.

Através da expressão de ideais como abismo/castigo/flagelo/desamparo/erro, nas duas primeiras estrofes o poema é apresentada uma imagem do povo, totalmente associada ao sofrimento, para somente na terceira estrofe apresentar um pequeno fio de esperança que “Meu povo é meu destino/Meu futuro” onde se vê uma pequena perspectiva de otimismo, que porém revela-se em possibilidades distintas “Veneno ou canto” e por fim a morte do poeta, morte figurativa ou não se pensarmos nas reminiscências do exílio e da ditadura.

As assonâncias do “o” nos finais de vários versos e da palavra povo, funcionam como um eco fechado que faz com que o leitor se remeta o tempo todo à palavra povo, que enlaça o ouvido, como o autor se sente tomado e imerso pelo povo.

O povo é o que constitui cada verso do poema, podemos assim encontrar também a questão social, já que o povo é a figura central do poema e que representa o “tudo” na vida do autor e através dele, do povo, é que se constrói o poema, como em uma relação de interdependência, povo e poema são necessários um ao outro.

Nesse poema encontramos também a recorrência da purgação das dores do poeta, de suas angústias dos seus sofrimentos, recurso que ocorre desde os gregos e que Hugo

O poema “O lampejo” dotado de 4 estrofes e com 36 versos livres e brancos faz uma aproximação entre o poema e o homem comum, que aqui referiremos como relação poema/povo, figura tão recorrente na poética de Ferreira Gullar.

Ficam evidentes em “O lampejo”, a tradição de uma poética extremamente social e engajada que acompanha o autor desde o período da União Estudantil, como nos poemas “Desastre”, “Barulho” e “Meu povo, meu abismo” da obra *Barulhos*, analisados nesse capítulo.

A construção da figura do homem comum é feita ao longo do poema, através de um paralelismo com uma figura subtendida, o poema é comparado ao homem “que não voa de asa delta/não mora na Barra /não frequenta Maksoud”, essa negação faz com que leitor simultaneamente faça uma reflexão: Quem voa de asa-delta, mora na Barra e frequenta luxuosos hotéis? Fica clara a referência à figura de indivíduos das camadas mais altas da sociedade e que o poema proposto por Gullar não pertence a ela.

A eminente divisão de classes sociais dentro dos poemas, e a preocupação com os abismos que separam essas classes, são os temas centrais do poema, questões que já faziam parte da poética de Ferreira Gullar, anteriores a *Dentro da noite veloz* mas tão marcadas nesta obra.

Em “O lampejo” a cidade desnuda-se diante de nós, com as diferenças de classes explicitados na imagem do trabalhador - que massacrado pela rotina de trabalho e péssimas condições de vida que “de repente se zanga/ e quebra trezentos ônibus nas ruas de Salvador”, inevitável não voltar ao trabalhador “Voltas para casa” de *Dentro da noite veloz*, são as mesmas questões revisitadas, porém antes o povo era o motivo do poema, agora poema e povo são a mesma coisa.

A cultura de massa também é revisitada, Gullar faz uma breve alusão aos programas de tv e seu poder alienante, breve porém não menos ferrenha “às vezes o resgatam/da merda/por um dia/e o fazem sorrir diante das câmeras da TV/de banho tomado”.

A padronização e o alto poder de persuasão da tv, já eram questões abordadas no livro *Vanguarda e subdesenvolvimento* de Gullar, onde ao falar sobre os programas televisivos, afirma “quando uma experiência é vivida, simultaneamente, por milhões de pessoas, o que contribui para formar uma espécie de semiconsciência comum” (GULLAR, p.273, 2002), essa semiconsciência comum que pode ser absolutamente perigosa, já que priva o homem de sua capacidade de raciocínio e reflexão individual.

O homem comum descrito por Gullar “acaba de ser expulso da fazenda Itupu/ pela polícia” trazendo à tona a questão da reforma agrária já abordada em “João Boa-Morte cabra marcado para morrer” poema de cordel produzido com interesses didáticos de comunicar as grandes massas.

Logo em seguida o poema revela particularidades do próprio poema, poema que não é poema, que é o povo que anda a pé, come mal dorme mal cheira a suor, que pensam ser assaltante, posseiro ou vagabundo. O poema e o povo tão distantes pelo abismo social, que o poeta sempre tentou ultrapassar ao longo de sua poética, tornam-se coisa una, povo e poema.

“O lampejo” aparenta constituir pura e simplesmente um modo de falar sobre o povo, através da aproximação das figuras /poema/ e /povo/, efeito que de acordo com Carlos Felipe Moisés, é uma espécie de inteligência lógico-racional, e que ainda alerta:

“A inteligência lógico-racional do poema, com efeito, será de pouca valia, se não der conta do seu poder de comoção, na mesma medida que em que se deixar de comover pelo poema, sem se atentar pela sua dimensão ideativa, é pretender que a poesia se reduza à sua função mais primitiva, negligenciando séculos de evolução da forma escrita.” (MOISÉS, 2007, p.80)

Em uma reflexão pouco mais atenta sobre a inteligência lógico-racional do poema, emerge a condição do povo marginalizado, como é marginalizado o próprio autor nos anos de exílio e como também é marginalizada a poesia de Gullar escrita na década de 70, poesia que Secchin declara no livro *Poesia e desordem* “uma poesia tão bem intencionada em seus propósitos quanto equivocada em seus resultados” (SECCHIN, p.101, 1996), bem intencionada porque desejava comunicar e levar a pensar ao homem comum e equivocada porque encontrou como público alguns integrantes da classe média e intelectuais, fazendo com que essa poesia perdesse seus objetivos.

Caminham assim, lado a lado a exposição das condições do povo em tom declarativo e a comoção deliberada pelas condições de vida do povo e pela lembrança implícita da marginalização do poeta pelo exílio.

O título sugere a uma manifestação súbita, uma descoberta reveladora, que a princípio pensamos ser a relação poema/povo, que porém mais adiante o lampejo se revelará como a algo valioso guardado no poema/povo “um diamante”. De fato o poema trata-se de uma revelação, a revelação de que o poema/povo oprimido e marginalizado, conserva um brilho, um poder que faz com que fique o “exército de prontidão”.

A presença do período da ditadura militar brasileira faz-se presente aqui novamente, as figuras representadas na poesia de Gullar ao longo de sua obra poética, são rememoradas em diversos momentos, sejam as figuras da infância no interior, os motivos da poesia didática ou as reminiscências da ditadura militar.

A disposição dos versos em “O lampejo” assemelha-se a outros poemas de Gullar, as palavras parecem estar em movimento e de repente se tornam estáticas na linha do poema, a cada constatação do autor, como vemos nestes versos “O poema se vende/se corrompe/confia no governo/desconfia/de repente se zanga/e quebra trezentos ônibus nas ruas de Salvador.” percebemos que a cisão de cada verso não está ligada a sintaxe, os versos são divididos de acordo com a intencionalidade comunicativa do autor.

O enjambement ocorre sistematicamente, o autor recorre a eles toda vez que deseja atribuir características e ações ao povo/poema, aparecendo sistematicamente na segunda, terceira e quarta estrofes, exercendo até mesmo o papel da pontuação ausente como em “frequentemente o detêm para averiguações/às vezes o espancam/às vezes o matam/às vezes o resgatam”.

A ausência de pontuação, junto ao enjambement, ditam o ritmo do poema, como nos versos a seguir: “Come mal dorme mal cheira a suor,/parece demais com o povo” a leitura acelera-se pela não ocorrência de vírgulas, de enjambement e/ou conectores no verso faz com que o leitor avance mais rapidamente pelos versos do poema.

Ademais disso, o adensamento das camadas sonoras se intensificam sobretudo na segunda estrofe, se revelando através das assonâncias da letra /e/ e da repetição de “as vezes” que poderiam indicar ação esporádica porém como é colocada, em três versos seguidos, produz a ideia de repetição da opressão para com a figura do poema/povo, proporcionando à segunda estrofe uma sonoridade de eco, rompida pelas aliterações do /m/ final em espancam/matam/resgatam.

A utilização desses recursos fazem o poema vivo, em mutação, como Gullar enuncia em outro poema do livro *Barulhos*, no poema “Desastre”, deseja que seu verso não seja mármore ou cristal o quer “pêssego/pêra/banana apodrecendo num prato” em transformação e até mesmo uma imagem incômoda.

Os vocábulos escolhidos para compor o poema são pertencentes a linguagem comum, à fala popular, o que aproxima ainda mais poema e povo, ao lançar mão desse recurso, Gullar faz com que a poesia, “mova-se em um âmbito onde as diferenças reais são suprimidas e onde tem lugar um múltiplo transmutar uma coisa em outra”, que Hugo Friedrich já ressaltava na

Estrutura da lírica moderna como um dos mais importantes recursos da lírica (FRIEDRICH,1991, p.99).

Assim acumulam-se sobre os poemas de *Barulhos* objetivos com a forma do poema que unem-se aos sentimentos de dor latente nas palavras de cada verso, revelando as vivências e o engajamento político de Gullar que trazem para a obra novamente a dimensão social

4 CONCLUSÃO

A análise do corpus desta pesquisa levou a confirmação das questões levantadas na introdução. A primeira de que a obra *Dentro da noite veloz* possui cunho social e a segunda que *Barulhos* recupera as preocupações formais da poética de Ferreira Gullar.

Através da trajetória pessoal e artística do autor, observamos que cada transição poética e cada fase pessoal contribuiu para a criação das duas obras estudadas.

As imagens da flor, do quintal, da fruta e outras que marcam as reminiscências da infância em São Luís do Maranhão, acompanharam o autor desde seus primeiros poemas, passando pelo concretismo e chegando até os metapoemas de *Barulhos*.

Enquanto em *Dentro da noite veloz* há presença de uma poesia sem amarras formais e que traz à tona experiências sociais que Gullar experimentava desde o engajamento social no Centro de Cultura Popular na década de 60. E intensificada pelas vivências do exílio que retornam na expressão de tensões e expressões do medo.

A questão social também se faz presente em *Barulhos*, frequentemente associada ao próprio fazer poético, em uma espécie de fusão dos elementos que são importantes ao poeta: povo e poema.

Ademais das experiências poéticas e das vivências pessoais, somam-se a escrita de Gullar seu papel como crítico das artes e teórico, manifestando-se em *Barulhos* de modo singular nos metapoemas em que Gullar define seu poema ideal e percebemos a presença de outros autores, seja através da estrutura ou das figuras utilizadas para criar a metaforização do poema.

Em *Dentro da noite veloz* manifestou-se a questão social principalmente com as marcas do período que o autor acreditava em uma poesia didática como ferramenta de conscientização e transformação das relações sociais.

A questão do exílio retorna aos poemas de *Dentro da noite veloz* e *Barulhos* inúmeras vezes, não como narração de memórias, mas sob a forma da representação de sentimentos como dor, solidão e desilusão.

Desta maneira a poesia social faz-se presente em *Barulhos*, tratando-se do tema que perpassa toda a obra poética de Ferreira Gullar.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. **Notas de literatura**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

ARRIGUCCI JR., D. A luz de São Luís. O silêncio e muitas vozes. In: _____. **O guardador de segredos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p.34-41.

BASTOS, Hermenegildo. “Usinas escuras X locus amoenus: a estética da mercadoria n’ “O açúcar” de Ferreira Gullar. **Revista Estudos de Literatura Brasileira contemporânea**, Brasília, v. 13, p. 16-29, maio/jun. 2001.

BENJAMIM, Walter. **A origem do drama trágico**. Edição e tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2011.

BILAC, Olavo. **Poesias**. 29. Ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977.

BORGES, J. L. **Esse ofício do verso**. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOSI, Alfredo. Ferreira Gullar. A poesia participante. In:_____. **História concisa da literatura brasileira**. 43.ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2006. p. 506-507.

_____. **O ser e o tempo da poesia**. 6.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____.Roteiro do poeta Ferreira Gullar. In:_____. **Céu, inferno**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003. p. 171 – 185.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Manifesto concretista**. Revista Ad - arquitetura e decoração, São Paulo, novembro/dezembro de 1956, nº 20.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**. São Paulo, Perspectiva, 2013.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. In:_____. **Textos de intervenção**. Seleção, apresentação e notas Vinicius Dantas. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2002. p.77-92.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. **O estudo analítico do poema.** São Paulo: Editora Humanitas, 2004.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura Comparada.** Textos fundadores, Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1994.

EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária.** Tradução de Matheus Corrêa. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

FRANCHETTI, Paulo. **Ferreira Gullar notas sobre o heroísmo.** Revista Texto Poético, [S.l.], v. 13, n. 23, p. 301-320, agosto de 2017.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna.** Tradução de Marise M. Curione. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GULLAR, Ferreira. **Crime na flora.** Rio de Janeiro: J. Olympio, 1986.

_____. **Cultura posta em questão. Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte.** Rio de Janeiro: J. Olympio, 2002.

_____. **Em alguma parte alguma.** Rio de Janeiro: J. Olympio, 2010.

_____. **Ferreira Gullar relança ensaios sobre arte.** Revista Cult, v. 1, n. 60, agosto de 2002. Entrevista concedida a Manuel da Costa Pinto.

_____. **Melhores poemas. Seleção e apresentação de Alfredo Bosi.** São Paulo: Global, 1994.

_____. **Muitas vozes.** 3.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1999.

_____. **Na vertigem do dia.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

_____. **Poema sujo.** 5.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

_____. **Rabo de foguete: os anos de exílio.** Rio de Janeiro: Revan, 1998.

_____. **Toda poesia (1950-1999).** 14.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2004.

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

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de viagem (CPC, vanguarda e deslunde: 1960/1970)**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

IANNI, O. Enigmas do pensamento latino-americano. **Primeira versão**, Campinas, n. 125, julho/2005.

IANNI, O. **Teorias da globalização**, 9. ed. Rio de Janeiro, 2001.

JIMÉNEZ, Ariel. **Ferreira Gullar conversa com Ariel Jiménez**. Tradução Vera Pereira, São Paulo: Cosaf Naify, 2013.

KANT, Immanuel. **Observação Sobre o Sentimento do Belo e do Sublime**. São Paulo. Editora 70. 2012.

LAFETÁ, João Luiz. Traduzir-se (Ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar). In: _____.

A dimensão da noite. Organização de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2004. p. 114 – 212.

_____. Dois pobres, duas medidas. In: _____. **A dimensão da noite**. Organização de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2004. p. 226-240.

_____. Crime na flora ou Ordem e progresso. In: _____. **A dimensão da noite**. Organização de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2004. p.509-511.

_____. Traduzir-se (Ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar). In: ZILIO, C., LAFETÁ, J. L., & LEITE, L. C. M. **O nacional e o popular na cultura brasileira**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 57 – 127.

LUKÁCS, Georg. **Introdução a uma estética marxista**. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

MARQUES, Ivan. **Esplendor na noite: poesia e morte em Muitas vozes**. Rodapé, São Paulo, n. 1, p. 33 – 44, novembro 2001.

MARQUETTI, F. R. **Um poema sujo passado a limpo!** Itinerários, Araraquara, n. 20, p. 59 – 64, 2003.

MOISÉS, Carlos Felipe. **Poesia & Utopia: Sobre a função social da poesia e do poeta.** São Paulo: Editora Escrituras, 2007.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PILATI, Alexandre. A representação da condição do autor periférico na poesia de Ferreira Gullar. **Água viva**, Brasília, n. 2, a. 2, p. 43 – 49, janeiro/junho de 2003.

_____. Gullar e Drummond: lirismo e participação Social. **Revista Texto Poético**, [S.l.], v. 13, n. 23, p. 357-378, agosto de 2017.

PIRES, Antônio Donizeti. Poesia e sociedade: o direito ao di/verso. **Conferência Jornada de Extensão**, 2012

_____. Os jogos frutais e o poema: natureza viva; natureza-morta. **Travessias Interativas**, v. 1, p. 1-30, 2013.

RILKE, Rainer Maria. **Os sonetos de Orfeu, Elegias de Duino.** Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.

SECCHIN, A. C. **Poesia e desordem.** Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

SECCHIN, A. C. O Nobel para Gullar. **Escritos sobre poesia e alguma ficção.** Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.2003.