

## POESIA DE GULLAR: A LUZ E SEUS AVESOS\*

---

ALCIDES VILLAÇA\*\*

---

### RESUMO

Abre-se de forma concisa, neste ensaio, uma perspectiva panorâmica para a compreensão da poesia que Gullar nos legou em mais de sessenta anos de atividade. Considera-se aqui o conjunto de alguns procedimentos básicos, muito marcados e mesmo obsessivos: o poeta sempre se interessou em surpreender o múltiplo, o simultâneo, o diverso e o movimento sob as aparências impositivas do uniforme, do linear, do compacto e do estático. A poesia de Gullar é aqui avaliada a partir do confronto desses dois conjuntos de categorias, do amplo movimento que se pode reconhecer como de tradução.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ferreira Gullar; lírica moderna; poesia e participação política.

---

### I.

São muitos anos de poesia - um mar de tempo que só a alguns poetas é dado atravessar conservando, entre avanços e recuos, entre investidas e sinuosidades, o sentido de um critério básico. O de Ferreira Gullar traçava-se já no início da década de 50, num livro surpreendentemente maduro para um jovem estreante - a se aceitarem como estreia que conta os poemas de *A luta corporal* (1954), deixando-se à sombra (como preferiu o poeta, na reunião de sua obra) os versos de adolescência de *Um pouco acima do chão* (1949).

---

\* Este ensaio constitui uma versão ampliada e atualizada de trabalho homônimo publicado nos *Cadernos de Literatura Brasileira* do Instituto Moreira Salles, em 1998.

\*\* Professor da Universidade de São Paulo/USP, São Paulo, São Paulo, Brasil.  
E-mail: [acvillaca@uol.com.br](mailto:acvillaca@uol.com.br).

Mas que tipo de critério se poderia manter ao longo de tantos anos tumultuosos? Que verdade funda - mais que veleidade - se preservaria na sucessão de tão heterogêneos projetos estéticos, expectativas políticas e valores culturais? Verdades poéticas são símbolos e ritmos, falas que se investem de outra natureza e de outro tempo, a correr contra a sucessão simples e epidérmica dos fatos aceitos. Que particulares verdades se tornam amplo critério na poesia de Gullar?

Para abrir minha hipótese, valho-me de uma situação que julgo exemplar, testemunhada há alguns anos. Numa palestra a estudantes de Letras, a fala de Gullar dividiu-se em duas partes, marcadas por duas inflexões básicas: num primeiro momento, em tom de memorial, recuperou e deixou fluir as impressões do jovem maranhense que, na São Luís dos anos quarenta descobria, iluminado, na literatura e na poesia, flancos novos da vida; num segundo momento, emergindo o intelectual e crítico, pesou e ponderou conjunturas históricas, opções estéticas e responsabilidades do artista. Ao discurso internamente inflamado pela memória sucedeu a reflexão tensa, balizada pela avaliação política; a expressão inspirada e prazerosa do narrador lírico deu lugar às contrações do analista dialético da cultura. Puxado por essas forças distintas - a da verdade escavada no fundo da experiência pessoal e a do desafio de objetivá-la no âmbito da **polis** dividida -, Gullar mostrou-se fiel a ambas, literalmente **encarnando** esse diálogo problemático, cujo valor depende da qualidade das vozes em conflito. Nessa palestra, subsistia muito da luta corporal a que já se entregava, décadas atrás, o jovem José Ribamar Ferreira. Seu percurso poético, aberto pela dialética apaixonada dos intuitivos, estaria sempre a passar por duras provas de autoavaliação consciente e rigorosa. Esse jogo crispado entre o impulso íntimo para as imagens e ritmos mais explosivos e a mediação ideológica que os afere no quadro histórico constitui um parâmetro permanente e formador de sua arte.

II.

Que feições mostra, a princípio, essa **Luta corporal** de estreia? Percorrendo o volume, o leitor se desnorteará com a pluralidade de vozes e

formas que experimentam o mundo da linguagem. Estará diante de um painel de possibilidades históricas abertas à poesia dos anos cinquenta: há aqui algo do difuso neossimbolismo que não seria estranho a alguns dos poetas da chamada “geração de 45”; logo ali há marcas de um coloquial expandido nas trilhas do Modernismo; mais além, o discurso catártico da livre associação faz pensar nos surrealistas; ainda adiante, a sintaxe e a morfologia perdem toda estabilidade e se estilhaçam em signos e simulacros de signos, numa espécie de emulação da linguagem. Tal painel poderia sugerir caprichos e malabarismos de um jovem escritor descalibrado, eclético por defeito - mas a desordem é apenas aparente: o leitor sentirá que há um critério vital alinhando as disparidades, combinando a atitude profunda da busca existencial e estética com a força dos símbolos básicos que se mantêm na investigação das formas. Bem analisado, o livro é em si mesmo uma espécie de cosmogonia pessoal, em que se historia uma trajetória que vai dos reflexivos versos iniciais dos “Sete poemas portugueses” - versos em que se equilibram símbolos e ritmos de uma retórica poética tradicional - à forma agônica das contorções dos poemas finais, como “Roçzeiral”. Ilustro o contraste: assim se inicia o “poema português” número 9, da primeira seção do livro:

“Fluo obscuro de mim, enquanto a rosa  
se entrega ao mundo, estrela tranqüila.  
Nada sei do que sofro.

O mesmo tempo  
que em mim é frustração, nela cintila.”

E eis os versos iniciais do último poema do volume:

“negror n’origens,  
flumes!  
erupção ner frutos,  
lâmpus negurme acêndi sur le camp”

A sugestão, aqui, é a de que o aprendizado poético se fez de forma vertiginosa, saltando da ordem meditativa de símbolos tradicionais

(“rosa”, “estrela”) para um universo em erupção cujas formas, embora remontem a um caos original (“negror n’origens”), são menos indícios da constituição de alguma outra ordem que derradeiros resíduos de uma ambiciosa constelação. O experimento linguístico radicaliza-se como impasse, não como afirmação eufórica; a luta corporal com as palavras ressoa o timbre moderno da impossibilidade de expressão.

Mas o leitor terá notado que nesse “salto” radical algo se conservou: em ambos os fragmentos, a polarização se dá entre figuras de luz e treva, entre o “fluo obscuro” e o que “cintila”, entre o “negror” e o “acêndi”. Essa polarização é, na verdade, fundo comum de *A luta corporal* e persistirá obstinadamente em toda a poesia de Gullar. Quando obsessivos, símbolos são mais que figuras, ou temas: já constituem atitudes, gestos, valores, compromissos fundamentais do sujeito poético consigo mesmo e com o mundo. Passam a simbolizar nexos estruturais entre o indivíduo e a História, a consciência e o tempo, o sentimento de vida e o sentimento de morte. Os múltiplos aspectos da **luta corporal**, iniciada neste livro e propagada nas modulações de praticamente toda a trajetória do poeta, irradiam-se dessa base de polarizações, que é preciso reconhecer e interpretar.

Luz e treva constituem oposições que se expandem num repertório de imagens em que há o dia e a noite, o brilho e a opacidade, o sol e a morte, o florescer e o apodrecer, o fulgor e o nada. Cuidado, porém, com a facilidade das simetrias, que costuma levar aos mais fáceis esquemas. Convém reconhecer o processo poético onde ele se dá: nos movimentos da consciência feita linguagem.

Que iluminações e sombras são essas, que percorrem o livro com a força de um **leitmotiv**? Eis algumas delas:

“Fonte, flor em fogo,  
que é que nos espera  
por detrás da noite?” (“4”)

“A luz de antes de ser dourava as formas  
ignoradas de si, madurecia-as.” (“A fera diurna”)

“Grito, fruto obscuro  
e extremo dessa árvore: galo.  
Mas que, fora dele,  
é mero complemento de auroras.” (“Galo galo”)

“Meu rosto esplende, remoto, em que ar? corpo, clarão  
soterrado!” (“Um programa de homicídio”, “1”)

“Na luz da tarde eles recomeçam a enterrar o meu rosto  
Um céu vertiginoso trabalha, a luminosidade se dilacera”  
 (“Os reinos inimigos”)

Note-se, nessas passagens (multiplicáveis à exaustão), não apenas o simples jogo de contrários com base nas aparições da luz e da sombra, mas também o modo pelo qual os símbolos se organizam: eles tanto se espacializam em “detrás”, em “fora”, em “soterrado” quanto se temporalizam em “antes de ser”, “remoto”, “recomeçam” - como a expressarem, no ontem e no hoje, no dentro e no fora, o estigma de uma dupla condição das coisas e dos seres, entre os quais, partido por sua vez, o homem caminha no tempo.

A “luta corporal” se promove como o afã, frustrado e ressentido, de conciliar na impossível simultaneidade os tempos em que o tempo nos divide; afã de encenar o valor lírico, intimamente gestado, no palco mundano que o rejeita; de buscar na linguagem poética a síntese imediata das percepções fragmentárias que lhe resistem. Perdida a magia órfica, o poeta moderno responde com a consciência da perda:

“Estás sozinho, homem, sem gnomo!  
que o resto é céu recurvo e indiferença.  
(...)  
Estás só. Nada te esquece  
que águas e nuvens passam. E a esse som,  
teu coração - fruto último - emurchece.”  
 (“A fera diurna”)

Entre a nostalgia do mito, a metafísica e a observação existencial da ação do tempo, Gullar, com seus símbolos crispados, vai dando corpo

a essa luta de vida e morte a que todos os seres se submetem. Ele vê, nas peras sobre o prato, o “fulgor de estarem prontas para nada”, consumindo-se as frutas “no seu doirado / sossego”: “o dia das peras / é o seu apodrecimento”. O que provoca o poeta não será tanto o indefectível morrer, mas o brilho absurdo da vida enquanto não apodrece. As belas palavras da poesia que o jovem poeta moderno se vê apto a produzir surgem como vestígios inúteis de uma natureza perdida: o lugar da intimidade lírica confinou-se, como se sabe, ao espaço do sonho privativo que não interessa às multidões que se apressam nas avenidas. Os poemas tornam-se, como os classifica Gullar em seções do livro, tanto um “programa de homicídio” como “revelações espúrias”. Dão-se como notícia desse irônico desencontro entre a imagem sublime, apenas roçada pelo desejo, e seu revelar-se como imperfeição e inutilidade dentro do tempo que passa, mata e continua a passar.

A qualidade da “luta corporal” apura-se como ressentida reação contra o silêncio e a morte. Reação contra o silêncio: todas as palavras são convocadas, todos os recursos e estilos ao alcance do poeta são acionados para expressar - em feição clássica ou dissonante, com secreta doçura ou humor negro, com lucidez ou **nonsense** - aquela “desesperada nostalgia de ordem” que Camus (1996) detecta na “poesia revoltada” (**ordem** liricamente alcançada por Bandeira, tensamente construída por Cabral, dramaticamente recusada por Drummond). Reação contra a morte: numa espécie de inquisição do belo que nada pode contra o tempo, o poeta antecipa-se à destruição e, numa progressão escatológica, vai revolvendo os conteúdos negativos que se ocultam sob o aspecto iluminado das coisas: “construo, com os ossos do mundo, uma armadilha; aprenderás, aqui, que o brilho é vil; aprenderás a mastigar o teu coração, tu mesmo”. O “programa de homicídio” figura-se, enfim, na consequência do suicídio: “O que somos não nos ama: quer apenas morrer ferozmente.”

As imagens da iluminação e as do escuro constituem, pois, um campo simbólico geral da luta que se trava entre o impulso lírico e a consciência de sua impossibilidade, tudo desembocando na ironia mortal que conduz à pulverização do discurso. O antagonista maior, quase absoluto, é o Tempo, menos histórico que fenomênico, ação material da natureza

sedutora, mas ilusória, fátua e fatal.<sup>1</sup> A tarefa dessa poesia está em perfurar a superfície enganosa para encontrar, no cerne de cada coisa ou ser, o que lhe é essencial: “um contínuo negar-se”. Assim, o azul do céu é “mais que azul”: “ele é o nosso sucessivo morrer”.

O poeta moderno, ainda quando muito jovem, constrói seu tempo pessoal iniciando pelas demolições. A luta é do corpo, na idade perplexa e interrogativa, mas a consciência quer alargar-se rumo aos ideais extremados. Nessa base conflitiva e radical, a intuição dialética dá à poesia o movimento agônico da linguagem que só apresenta um afeto para lhe denunciar o absurdo. Mas certamente nos comprazemos - nós, leitores - com a outra face dessa moeda: o absurdo é explorado afetivamente, e a presença do que é sensível se impõe por último. A agressiva sensibilidade de Gullar em *A luta corporal* atravessa as imagens da vida e subentende as condições da existência como cintilações precárias; mas o leitor também pode encontrar nessas cintilações - as imagens do fogo, do canto do galo, do esplendor das peras, do pêndulo do relógio, das rosas e estrelas, do girassol assombrado - a poesia enquanto antagonismo da morte. Na fala poética, a carga negativa dos conceitos não abole o poder de afirmação das imagens.

As sete seções do livro compõem, em formas tão variadas, uma crescente recusa que desemboca em impasse: no poema “Machado”, por exemplo, o poeta assina-se “Gullar gullarragfitunb girjwmxy”, levando ao extremo a declaração de “O inferno”: “minha linguagem é a representação/ duma discórdia/ entre o que quero e a resistência do corpo”. Extremo dos últimos versos do livro:

URR VERÕENS  
ÔR  
TÚFUNS  
LERR DESVÉSLEZ VÁRZENS

---

<sup>1</sup> Desenvolvo estas hipóteses em *A poesia de Ferreira Gullar*. 1984. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras, Ciências Humanas, Universidade de São Paulo . São Paulo 1984.

O primeiro **round** da luta poética de Gullar revelou um artista que, sem fugir ao mais radical autocentramento lírico, não se confinou na autocomplacência. O idealismo de juventude converteu-se rapidamente nos símbolos negativos que afrontam a aparência e a ordem do mundo, a estabilidade e as garantias da linguagem. Foi o primeiro passo de uma dialética que terá muitos momentos; na base desta, estará sempre a convicção de que a aparição das coisas não corresponde nunca à sua mais profunda revelação. Tal convicção, atuante no plano existencial-metafísico dos poemas de *A luta corporal*, animará outras investidas poéticas, em outros planos e outros contextos. É o que me anima a reconhecer o sentido de um **roteiro**, pelo qual vejo esta poesia caminhar.

### III.

Os poemas seguintes, escritos entre 1954 e 1960, foram depois agrupados sob o título de *O vil metal*. Uma pergunta salta imediatamente: que poesia terá o poeta encontrado para continuar o que parecia ter-se encerrado no impasse do livro anterior? Que matéria e que modos de expressão se sustentarão diante do tempo que o sujeito apreende como degradação dos seres e da linguagem mesma?

Nesse novo livro, o sentimento do tempo corrosivo foi algo aplacado por meio de uma maior espacialização e sensualização do mundo e das imagens. Em *O vil metal* relativizam-se o sarcasmo e a escatologia que davam o tom a seções inteiras do livro anterior: o regime poético é agora de mais intensa visualização, com menor espaço para a especulação conceitual. Continuam, porém, as recorrências de um imaginário composto por “luz”, “flamas”, “facho”, “incêndio”, “archote”, “fogo”, “sol”, “clarão”, “auréola”, “íris” etc., persistindo, pois, o **leitmotiv** do **brilho fátuo**, nosso conhecido, agora integrando uma composição mais plástica dos elementos. Veja-se o poema “Frutas”:

Sobre a mesa de domingo  
(o mar atrás)  
duas maçãs e oito bananas num prato de louça



São duas manchas vermelhas e uma faixa amarela  
com pintas de verde selvagem:  
uma fogueira sólida  
acesa no centro do dia.  
O fogo é escuro e não cabe hoje nas frutas:  
chamas,  
as chamas do que está pronto e alimenta.

Os cinco primeiros versos oferecem-nos a visão descritiva das frutas; os cinco restantes elaboram liricamente o material apresentado. Duas naturezas se oferecem, em dois tempos destacados: a reconhecida pelos olhos (com formas, cores, planos, perspectiva) e a trabalhada pelas impressões (por meio de metáforas, sinestésias e paradoxos). Uma “natureza morta”, picturalmente imobilizada, torna-se convulsa e sugestiva em outra que a traduz. Como pano de fundo à apresentação das frutas atua, no entanto, “o mar atrás”, signo da inquietação do que está “atrás” não apenas como cenário, mas como perturbadora infinitude. Os elementos plásticos da primeira cena temporalizam-se no segundo momento: a “mesa no domingo” torna-se “o centro do dia”. A “faixa amarela” desdobra-se em “fogueira sólida” e contrasta com o insólito “fogo escuro”, “que não cabe hoje nas frutas”. Por que não cabe? Porque as frutas estão no auge do viço (maçãs vermelhas, bananas amarelas), e a ameaça mortal do “escuro” diz respeito ao fogo destrutivo que ainda não surgiu. Os olhos do poeta, diversamente do que ocorrera em “As peras”, do livro anterior, pararam desta vez na vitalidade da fogueira, apenas deixando entrever, como um “mar atrás”, a ameaça do “fogo escuro”.

Gullar encontra nas imagens do fogo e da luz a concreção poética capaz de figurar a íntima ambivalência do que queima e do que ilumina. Bachelard (1972, p. 21-22):

O fogo é íntimo e universal. Vive no nosso coração. Vive no céu. Sobe das profundezas da substância e oferece-se como o amor. Volta a tornar-se matéria e oculta-se, latente, contido, como o ódio e a vingança. Entre todos os fenômenos, é ele realmente o único que pode aceitar as duas valorações opostas: o bem e o mal. Brilha no Paraíso. Arde no

Inferno. É doçura e tortura. É cozinha e apocalipse. [...] Pode contradizer-se: é portanto um dos princípios de explicação universal.

Em *O vil metal*, o corpo não se identifica sempre com a fenomenologia da destruição, também a observa e a traduz plasticamente. Gullar impõe-se agora maior mediação entre a reação vital e a forma artística, entre o momento do impulso e o momento da formalização. João Luiz Lafeté (1982, p. 87) viu neste segundo livro um “maior amadurecimento, com maior controle da linguagem, e com a mesma visão amarga, temperada agora com a espécie de calma que têm os grandes artesãos.” De fato, com exceção de três ou quatro poemas, que ainda ressoam ecos do primeiro livro, os textos de *O vil metal* não querem figurar com o próprio corpo da linguagem a perversão destrutiva do tempo. Pode-se também pensar que aqui se reduziu boa parcela da busca dramática dos poemas de estreia. À maior maturidade do artista corresponderá certo recuo daquele sujeito febril, poeticamente mais vivaz. De fato, o poema pode fornecer agora um ângulo de observação que afeta neutralidade, como em “Ocorrência”, ou combinar o anedótico e o grotesco, como em “Um homem ri”. O “melhor estilo moderno” entra como irônica rubrica para o “Poema de adeus ao falado 56”, e uma enxuta nota lírica homenageia “Oswald morto”. A sensação é a de que Gullar está, de fato, **compondo** mais organicamente os elementos dramáticos de sua poesia.

Com crescente lucidez, essa poesia continua a rejeitar o aspecto ilusório (o **vil metal**) da unidade do mundo; ao mesmo tempo, não alimenta a ingenuidade (por vezes fundamental, para a lírica) de se imaginar em si e por si inteiramente reveladora. A pesquisa pessoal de Gullar não ignora o peso da convenção literária, da tradição moderna dos códigos poéticos, da metalinguagem mais refinada. Sua luta vai-se deslocando do corpo para a palavra, do mundo plural para as coisas singularizadas, do discurso perplexo para os signos concentrados. Em “Vida”, Gullar quer retirar as palavras de seu curso temporal, fixá-las na página, reduzi-las a um átomo essencial de significação: os substantivos “corpo”, “fogo”, “gullar”, “facho”, “lepra”, “vertigem”, “cona”, “câncer”, “vento” e “laranja” graficamente constroem um eixo vertical que atravessa os enunciados discursivos, como a totalizá-los no mínimo e no essencial. Note-se, porém: essa cadeia de

substantivos preserva a já familiar polarização entre os elementos que fulguram e os que destroem, entre a luz e o avesso das coisas. **Fogo e câncer, facho e lepra:** é ainda o “corpo esmerilado do tempo” que essa palavra poética quer denunciar e fixar. O mundo surge como fonte impura dos múltiplos tumultos que assaltam o sujeito poético; a vingança deste está em processá-los no interior da consciência irônica, de fato idealizante em sua busca de um metal verdadeiro.

#### IV.

Quantos dos objetos da arte moderna são criados na busca de estabilização de uma linguagem? E que parcela significativa das experiências apresentadas como radicais não se deve sobretudo à nostalgia de algum velho cânone? Essas perguntas podem ocorrer quando, em seu caminho poético, Gullar faz confluír o que havia de mais gestual e negativo nas experiências de *A luta corporal* com o caráter abstrato e positivo da poesia concreta. Num depoimento de *Cultura posta em questão*, Gullar faria ver que seu interesse não era, ao tempo das experiências concretistas, assentar princípios de uma nova poética, mas continuar perseguindo a palavra que, desde os poemas de *A luta corporal*, aparecia-lhe como “um ser ambíguo com um extremo mergulhado no homem e outro preso aos objetos cotidianos” (GULLAR, 1965, p. 123). Dois extremos: como relacioná-los? Em carta a Augusto de Campos, a questão surgia assim enunciada: “Creio ser a Sintaxe, que é o elemento principal da linguagem discursiva, o ponto crucial, o problema fundamental da nova poesia” (NAVAS-TORÍBIO, 1991, p. 97-98).

Aqui, “Sintaxe” é também a relação entre o ser e as coisas, além da relação entre palavras. O “ponto crucial” estaria na subordinação do tempo ao espaço, na rarefação da cadeia predicativa e da articulação mais definida de algum valor. Ao poeta pareceu tentadora essa possibilidade de elidir os tumultos interiores, as contradições vitais e o sentimento de morte num eufórico simulacro de auto-ordenação. O ganho era, por assim dizer, alquímico, representando-se agora como operação positiva e sofisticada a regressão da linguagem à pré-história de suas articulações:

mel

laranja

lâmina

mel

sol lâmina

laranja mel

sol

laranja

lâmina

sol

O arranjo é engenhoso e pode ilustrar muitas páginas ou horas de exegese discursiva igualmente engenhosa, mas seu horizonte não correspondeu por muito tempo aos anseios mais obsessivos de Gullar, preocupado, já agora numa perspectiva “neoconcreta”, com “a compreensão da forma como duração, o que implicava a interiorização dos ritmos visuais” (PEREIRA; HOLLANDA, 1980). As emergências do **tempo** continuavam a provocar, no interior do poeta, a luta fundamental pelo reconhecimento e fixação do momento afetivo na corrente vertiginosa da vida. Persistia a investigação do “nosso sucessivo morrer”, esse contrassenso da matéria iluminada pelo mesmo fogo que a consome; persistia o desafio de reconhecer na cadeia temporal um nexo de valores a que o homem pudesse imprimir a qualidade de sua interferência. Tal possibilidade inscreve-se, obviamente, no plano temporal em que o ser humano tem poder efetivo: no da criação dos fatos. A fala poética de Gullar passaria pelo movimento fundamental de **reconstituir** seus impulsos e suas imagens básicas num mergulho sem volta no cotidiano e na História.

## VI.

“[...] eu entendi que o impasse da minha poesia se devia menos a problemas realmente estéticos que ao meu desligamento da minha própria realidade cultural e social.” (HEGEL, 1994, p. 12). Com estas palavras

avalia Gullar uma consequência imediata de sua adesão ao pensamento marxista. Nascia um militante socialista, e ocorreram reviravoltas em sua vida e em sua poesia. Cabe aqui avaliar estas últimas - que se fizeram sentir, de imediato, com o engajamento de formas de linguagem em projetos políticos tão definidos quanto permitia o complexo quadro social do início dos anos sessenta.

É minha hipótese que, nesses anos, a poesia de Gullar tanto se adensava quanto se enfraquecia. De um lado, a representação do tempo incluiu decididamente uma dinâmica histórica, praticamente abolindo o penoso fatalismo que levava ao impasse estético e existencial; de outro, o sentimento político priorizava as ações e balizava a produção cultural por critérios didáticos e funcionalistas. Com esse espírito nasceram os **Romances de cordel** - quatro poemas narrativos, cujos protagonistas são um lavrador paraibano, uma favelada carioca, um cantador cearense e o camponês e militante pernambucano Gregório Bezerra. São personagens populares, apresentadas em versos de sete sílabas rimados, com a inflexão de oralidade tomada de empréstimo àquele gênero nordestino; as narrativas, esquemáticas, recortam um quadro de exploração social, denunciam-no e prescrevem a saída política. O lavrador João Boa-Morte, por exemplo, ilustra “um caso que sucedeu / na Paraíba do Norte”, caso exemplar, com encaminhamento exemplar:

“Que é entrando para as Ligas  
que ele derrota o patrão,  
que o caminho da vitória  
está na Revolução.”

O resultado poético é evidentemente frágil: a condição problemática do camponês **real** simplificava-se na forma tosca que, por sua vez, debilitava o pretendido efeito político. No entanto, viriam a multiplicar-se pelo país inúmeras encenações, por grupos amadores emocionados, do auto *Morte e vida severina*, de João Cabral, em que a forma trabalhadíssima do poeta pernambucano realizava o trágico em sua densidade cultural e histórica.

O alinhamento da arte participante, promovido por partidos políticos ou movimentos como os dos CPCs, é problemático em si – o que foi logo reconhecido pelo próprio Gullar. Nem por isso deixou ele de seguir buscando em cada poema a expressão das tensões fundamentais – as suas, as da poesia contemporânea, as do país subjugado, as do mundo dividido.

## VII.

Essa busca, com grande variação de tons e admitindo apreciações muito distintas, marca os poemas de *Dentro da noite veloz*, de 1975 (acrescidos de outros seis na edição de *Toda poesia*, em 1980).

Pode-se distinguir no livro uma alternância básica: em textos como “A poesia”, “Meu povo, meu poema”, “Poema brasileiro”, “Não há vagas”, “Agosto 1964” e tantos outros predomina o tom declaratório, que explicita uma atitude, um conceito, um compromisso; em outros poemas, como “Pela rua”, “Memória”, “Vendo a noite” e o admirável “Uma fotografia aérea”, ritmos e imagens dão voz a compulsões entranhadamente líricas, detonadas pela memória, pelo desejo amoroso, pela comoção de um instante. Ilustremos essa alternância.

Nos versos “a noite ocidental obscenamente acesa / sobre meu país dividido em classes” (“Madrugada”), a imagem da “noite” amarra-se tão determinadamente a “ocidental” e a “meu país dividido em classes” que já surge curvada ao peso dos taxativos conceitos, qual um ralo emblema alegórico; assim também, nos versos “Como dois e dois são quatro/ sei que a vida vale a pena/ embora o pão seja caro / e a liberdade pequena”, a afirmação da vida se dá num tão prosaico limite de expressão que o leitor pode concluir que, desse jeito, a poesia não vale a pena - julgamento que, aliás, parte clara e irreversível do próprio poeta: “O poema, senhores, não fede nem cheira” (declaração amplamente contestada por tantos outros momentos em que Gullar traz até nós o perfume das tangerinas, as emanções de sua São Luís, o “abismo dos cheiros / que se desatam na / minha carne na tua, cidade / que me envenenas de ti.” (*Poema sujo*).

Já num poema como “Uma fotografia aérea”, de 1968 (nascido quando Gullar se deparou, numa redação de revista, com uma foto panorâmica da sua São Luís de trinta anos atrás), a perspectiva poética é complexa e integradora: a foto converte-se vertiginosamente no passado (“aquela tarde”) simultâneo ao presente (“meu rosto agora / sobrevoa”); o espaço geográfico da cidade, ao mesmo tempo aberto (“palmeiras”, “mangues”, “rios”) e concentrado (“meu quarto”, “família na varanda”), impõe-se na sala de redação; o papel fotográfico é sobrevoado pelos mesmos olhos que passam a sobrevoar a página do poema, na qual a imagem da cidade ganhou a força da interioridade poética. Criatura, criador e criação cruzam seus tempos e modos próprios de ser, num instante de magia: Gullar não perde a identidade de nenhuma das forças em jogo. A dialética interna do poema se dá como luta entre a memória pulsante, desdobrável, e a visão sincronizadora do presente. A imanência da matéria recordada - matéria viva, detalhada, veloz, desentranhada, íntima e plural - alimenta os procedimentos de construção do poema. Já existe, aqui, aquela combinação entre o sentimento de distância e exílio e o de recuperação e proximidade, jogo do qual o *Poema sujo* saberia extrair o máximo de sua força poética. Em outro poema – “A vida bate” - a perspectiva aérea e a perspectiva próxima surgem assim:

“A cidade. Vista do alto  
ela é fabril e imaginária, se entrega inteira  
como se estivesse pronta.  
Vista do alto  
com seus bairros e ruas e avenidas, a cidade  
é o refúgio do homem, pertence a todos e a ninguém.  
Mas vista  
de perto,  
revela o seu túrbido presente, sua  
carnadura de pânico: as  
pessoas que vão e vêm,  
que entram e saem, que passam  
sem rir, sem falar, entre apitos e gases (...)”

Há aqui duas perspectivas e duas implicações simbólicas: na primeira, o sujeito sente dominar o objeto; na segunda, vê-se envolvido por ele. Gullar quer garantir a consciência (político-poética) do conjunto e a sensação do particular; para tal, adota o ponto de vista da velocidade, que revela um e outro, que sobe e desce, que se cola ao imanente para, em seguida, buscar transcendê-lo. Não é um ponto de vista confortável: vive, precisamente, da inquietude de quem não se fixa nem fora do objeto (para poder formalizá-lo com serena estabilidade) nem dentro dele (para poder se confundir com seu íntimo conteúdo). A preocupação com essa dialética acaba por se tornar, mais que procedimento, um verdadeiro **tema** da poesia de Gullar. Atualiza-se, desse modo, a antiga obsessão de *A luta corporal*, luta em que o poeta **opunha**, sem síntese possível, as qualidades do que era o externo e do que era o interno, na revelação de cada fenômeno. Nascia daquela oposição o contraste entre o aspecto sedutor dos objetos da vida e seu essencial conteúdo de morte, tempo vil em que o brilho de tudo apodrecia e se apagava. Em *Dentro da noite veloz*, os melhores momentos realizam os reclamos da mais viva pulsão interior no momento mesmo em que ganham uma forma objetiva - forças aparentemente incompatíveis entre si, mas cuja “natureza fluida” como ocorre na bela formulação hegeliana, “as torna ao mesmo tempo, momentos da unidade orgânica na qual não somente não entram em conflito, mas uma existe tão necessariamente quanto a outra; e é essa igual necessidade que unicamente constitui a vida do todo.” (BOSI, 1977, p. 120).

## VIII.

Unidade orgânica e complexa é a que preserva o *Poema sujo* (1976), com seus quase dois mil versos, escrito no exílio, em Buenos Aires, sob o impulso da mais premente necessidade vital: a de se (re)constituir a própria identidade profunda, num fluxo de memórias e reflexões que bem poderia espelhar o que Alfredo Bosi designa como “alucinação lúcida”<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Este e outros poemas foram divulgados inicialmente em *Inimigo Rumor* - Revista de poesia. Rio de Janeiro: set./dez. 1997.



Misto de catarse e poética autorrefletida, o *Poema sujo* orchestra, em largo fôlego, quadros e sensações da infância e da adolescência vividas em São Luís do Maranhão - a outra personagem do poema. A costurar esses quadros e sensações, matrizes poéticas já conhecidas: a sensação vertiginosa do tempo, as imagens do fogo, da luz, do apodrecimento, o diálogo tenso entre a matéria sensível e a consciência avaliadora. Tudo se aplica agora numa incansável e bem lograda tentativa de tecer os fios que unem o retrato do indivíduo ao retrato social. O menino reavivado é inseparável de sua casa, de sua família, de seus vizinhos, que são inseparáveis de seus ofícios e lugares, que são inseparáveis da cidade em que se inscrevem - e tudo é inseparável da visão madura do presente.

O poema parte da resistência inicial da matéria expressiva – “turvo turvo / a turva / mão do sopro / contra o muro / escuro / menos menos / menos que escuro” - resistência que, já nos poemas de *A luta corporal*, expressava-se em versos como “muros soturnos / paredes de solidão / sufocam minha canção” (poema “3”), ou “olhava o muro, / aceitava-o, negro e absurdo” (“A galinha”). Mas agora a matéria é rapidamente vencida pelo mais violento desentranhamento de suas luzes ocultas, que acodem como numa erupção dolorida e extasiada. Garantia-se, com esse modo de nascer, um incontido tecer de ritmos e imagens, num processo de múltiplas epifanias. O leitor mergulhará, com o poeta, num sistema sincronizador de cenas iluminadas, de casos narrados, de percepções revividas, tudo a tornar substancial e orgânico o tempo do passado - tempo que já não é o da morte implicada nas coisas vivas, mas o da vida explosiva que se liberta das coisas aparentemente já mortas. Esse fôlego súbito e libertário, vindo da necessidade tão pessoal do exilado brasileiro, não deixou de representar para quem leu o poema naqueles anos opressivos, uma espécie de respiração social, um desentranhamento simbólico de tantas histórias sufocadas.

E por que **sujo**? A matéria compósita da memória, trazida em bruto, não tem, de fato, a feição das coisas límpidas, como não pode ser asséptica a linguagem animada pelas imagens e pelos ritmos mais emergentes. Se havia, em sentido material, a sujeira da lama podre dos mangues, das palafitas, da carniça do Matadouro, das bananas em decomposição na

quitanda, das águas pútridas do rio Anil; se havia a sujeira moral das gavetas secretas da família e da sexualidade ressentida - haveria, para representar tudo, a necessidade de um estilo “impuro”, imerso na vida, sujo como a vida. No entanto, não se trata de vomitar palavras ao modo das páginas surrealistas dos anos 50; há, no **Poema sujo**, princípios básicos que organizam o torvelinho da memória.

Há um desdobramento do sujeito: há aquele que se cola à imanência dos fatos lembrados e há aquele que, instalado no presente da elaboração poética, interpreta esses fatos. O efeito na leitura é o de ir e vir do sensorial ao reflexivo, do puro afeto à sua compreensão. Vencendo a antiga dicotomia de **luz** ou **sombra**, **fogo** ou **escuro**, Gullar agora considera que “uma coisa está em outra”: forma dialética de encarar o sujo da composição das diferenças e interpretá-lo como manifestação vital. Assim, há muitos tempos num tempo, muitos ritmos nos fenômenos, e “cada coisa está em outra / de sua própria maneira”. Daí emerge um generoso imaginário que trata sobretudo do que está **incluso**, do que se **move dentro**, do que se **encerra vivo** na história pessoal e na história de todos. O “turvo” e o “claro” se esclarecem mutuamente; provida de tal recurso, a memória poética se faz pura revelação do “sujo” e de si mesma. Quando “uma coisa está em outra”, nenhuma se pertence completamente, nem é possível se ver a si mesma senão como parte - o que não deixa de ser um anseio pela totalidade. Quando o homem considera seu tempo de menino no conjunto maior de outros tempos e seres, ultrapassa o autismo da mitologia infantil para assumir a condição mais sofrida de uma consciência concreta. Mas não apenas **sofrida**: com essa consciência, a poesia também pode formalizar-se e determinar-se, “para que não se extinga / o fogo / na cozinha da casa”. Não estará nesses versos a resposta àquela questão inicial do **Poema sujo**: “Que importa um nome”?

## IX.

Em *Na vertigem do dia* (1980) e *Barulhos* (1987), os “barulhos da rua” e o “universo das coisas silenciosas” seguem a particularizar o diálogo

fundamental da poesia de Gullar - diálogo que talvez constitua a mais ampla questão da poesia moderna. No primeiro livro destaca-se um poema que pode ser visto como uma verdadeira suma poética da trajetória gullariana:

Traduzir-se

Uma parte de mim  
é todo mundo;  
outra parte é ninguém:  
fundo sem fundo.

Uma parte de mim  
é multidão;  
outra parte estranheza  
e solidão.

Uma parte de mim  
pesa, pondera;  
outra parte  
delira.

Uma parte de mim  
almoça e janta;  
outra parte  
se espanta.

Uma parte de mim  
é permanente;  
outra parte  
se sabe de repente.

Uma parte de mim  
é só vertigem;  
outra parte,  
linguagem.

Traduzir uma parte  
na outra parte  
- que é uma questão  
de vida ou morte -  
será arte?

O sujeito poético apresenta-se como um **eu** dividido em duas partes, mas ambas estão referidas na terceira pessoa, e se opõem entre si. A oposição percorre o poema todo, e seu critério básico é um **leitmotiv** do poeta: é o diálogo (tantas vezes representado num confronto de luz e sombra, de fogo e escuro) entre o que se expõe e o que se oculta. Nas cinco estrofes iniciais, “uma parte” se traduz a si mesma em “todo mundo”, “multidão”, “pesa, pondera”, “almoça e janta”, “permanente”, e a “outra parte” em “ninguém”, “estranheza e solidão”, “se espanta”, “se sabe de repente”, marcando simetricamente o contraste entre o lado aparente e o secreto, o coletivo e o pessoal, o rotineiro e o enigmático, o controlado e o convulsionado. Mas a sexta estrofe reverte a simetria, atribuindo a “uma parte” a qualidade da **vertigem** e à “outra parte” a qualidade da **linguagem**. A reversão mostra que a constituição íntima de cada parte não apenas se opõe à outra como também pode se opor à sua própria natureza, atualizando a oposição em outra base: no lado exterior e público também está o convulso, tanto quanto pode a caótica interioridade ordenar-se numa **linguagem**. O simples contraste binário torna-se uma tradução complexa e dialética, na qual já nenhuma das partes se estabiliza. Luz e sombra, exterioridade e interioridade, presença histórica e desvão psicológico não são atribuições permanentes; permanente é o movimento vital de que decorrem suas íntimas conversões.

Não há dúvida de que a forma mesma do poema (simétrica, dialógica, estruturada) sugere a ordem clássica e o equilíbrio, elevando-se acima das tensões para formular a questão que conta, “questão de vida ou morte”: “Traduzir uma parte / na outra parte (...) / será arte?”. Mas também não há dúvida de que essa mesma **linguagem** ordenadora pode converter-se, num momento seguinte, em confissão tumultuada, em nova vertigem. Tal movimento estilístico já o vimos representado de forma exemplar no *Poema sujo*, e é princípio ativo da melhor poesia de Gullar.

Ainda em *Na vertigem do dia*, textos como “Arte poética”, “Subversiva” e “Poema obscuro” traduzem, num regime algo declaratório, a expressão inquietação do poeta **dian**te de sua arte e de sua função mais atuante; já poemas como “Bananas podres”, “O espelho do guarda-roupa” e “A ventania” traduzem-se como **experiências** poéticas, fundadas no instante de uma revelação, vivenciadas em súbitas epifanias. Não é provável que um mesmo leitor aprecie com a mesma intensidade ambos os modos poéticos: é quase forçoso que nos identifiquemos com uma compreensão da poesia que abone, fundamentalmente, ou a perspectiva comprometida com a avaliação e os conceitos, ou a perspectiva das imagens produzidas enquanto percepções líricas. Em qualquer dos casos, a preferência não pode ignorar a condição dramática e geral da poesia de Gullar, que vive, desde *A luta corporal*, de buscar traduzir ambas as verdades.

X.

Em *Barulhos* (1987) prosseguem as atitudes, os temas, as imagens e os ritmos fundamentais: um poema como “O cheiro da tangerina”, por exemplo, remarca o caminho do sensorialismo das frutas, da instantaneidade das percepções, do simultaneísmo dos fenômenos; um poema como “Meu povo, meu abismo” confirma um modo poético e convicções políticas assumidos desde *Dentro da noite veloz*. Mas há uma sombra maior, que ganha espaço e dialoga com os tantos barulhos do dia vertiginoso: a sombra da morte, presente agora não como avesso do brilho vil do metal ou traição do Tempo metafísico, mas identificada em cada um dos muitos amigos mortos: Vinícius de Moraes, Hélio Pellegrino, Clarice Lispector, Mário Pedrosa, Armando Costa, Vianinha - e Theresa, e Guguta, e Zuenir - todos motivando o pungente **ubi sunt?** do poeta que começa a se sentir abandonado enquanto adivinha, por sua vez, as feições da morte própria:

“Eu deixarei o mundo com fúria.  
Não importa o que realmente aconteça,  
se docemente me retiro.”

(“Despedida”)

“De terra te quero;  
poema,  
e no entanto iluminado.

(...)  
De terra,  
onde para sempre se apagará  
a forma desta mão  
por ora ardente.”

Quem teve a paciência de acompanhar este ensaio terá talvez presentes as primeiras afirmações, referidas à coerência poética (não confundir com coerências mais óbvias) de uma longa trajetória; e verá que as imagens da iluminação e do ardor continuam a combinar-se com as sensações mais sombrias, numa obsessiva dinâmica lírica que se quer encarnar como viva imagem da História, sobretudo da brasileira. Os mortos saudados por Gullar constituíram, também eles, essa História recente, ao lado dos anônimos de sempre. Sua perda, para o poeta, traduz-se como vazio afetivo, como condenação silenciosa, e repõe a questão irrespondível:

“Mas quem morre?  
Quem diz ao teu corpo - morre -  
quem diz a ele - envelhece -  
se não o desejas,  
se queres continuar vivo e jovem  
por infinitas manhãs?”

(“Teu corpo”)

A questão não se responde, enquanto se pronuncia, no avesso do silêncio. “Que importa um nome?” Precária sempre, alguma resposta sempre existe - como a do Electra II, cuja visão espantou o poeta dentro do seu carro, surgindo de súbito “no céu / da rua Paula Matos / aquele dia por volta / das dez da manhã”, “como se me buscasse / pela cidade”. Nasceu desse espanto, o poema “O Electra II” chega ao leitor e o faz também

testemunhar a mágica aparição. Desmente, assim, a afirmação do poeta em relação à poesia, cujo estampido “por alto demais / não pode ser ouvido”.

## XI.

Nos dois últimos livros, *Muitas vozes* (1999) e *Em alguma parte alguma* (2010), Gullar tem feito predominar a instância lírica, ao que tudo indica libertando-se de vez do peso ostensivo da poesia política/partidária que marcou significativamente sua obra. Mas, de qualquer modo, a luta continua: trata-se agora de arrostar o tempo da velhice, tempo já profundamente gravado no corpo e no espírito com o peso que lhe dá a nova gravidade. Tudo se faz, aliás, em consonância com o movimento orgânico desde sempre encetado pela poesia de Gullar. Nunca teriam sido antes tão fortes como em *Muitas vozes* as homenagens de Gullar à vida, no que ela tem de multiplicativo, porque complexa, e de belo, porque intensa. Não me refiro apenas à qualidade estética, presente desde a juventude; refiro-me à força vivencial que escapa da melancolia e da nostalgia, frequentes nesse estágio da vida, para render comovido tributo tanto ao acúmulo das experiências já vividas como ao sempre intenso desejo de outras novas: “Tive um sonho conclusivo: / sonhei que a vida era um sonho / e quando a vida acabava/ o sonhador acordava / vivo (“A Augusto Willemssen”). Tanto mais brilha a vida quanto mais se espelha contra o morrer. Assim também pode ocorrer com as palavras: aprendem a depurar-se mais e mais quanto mais entendem do silêncio a que se estão furtando. A luz voraz que consome “nossos mortos/ acima da cidade” está também “zunindo feito dínamo/ naquelas manhãs velozes” (“Manhã”). Não à toa, diante da fotografia de Mallarmé, Gullar busca na pose cristalizada do poeta já meio que um busto o olhar vivo, o desejo oculto de imortalidade.

Já o título de *Em alguma parte alguma*, reelabora a referida **tradução** gullariana, em que uma parte supõe a outra. O jogo se radicaliza: a parte está e não está ao mesmo tempo em si e na outra, o tempo determinado é também tempo nenhum. E Gullar, o poeta octogenário, continua a investigar o mundo com reflexão e algum espanto. As imagens da vida se fazem

cada vez mais luminosas, a cidade vibra em todos os seus apelos, e se a investigação sobre a morte ameaça alçar-se a um plano rarefeito, o poeta faz com que a poesia possa gravitar, por exemplo, numa “Reflexão sobre o osso da minha perna”, quando constata que a **parte** (sempre a parte) do osso é a que mais dura, ao passo que “a parte mais efêmera / de mim / é esta consciência de que existo”. Assim também, diante do mofo “do fundo das gavetas / de dentro das pastas” Gullar faz ver que “É apenas / uma mínima parte / do incalculável arquivo morto / esta que reacende agora / à leitura do olhar / e em mim / ganha voz/ por um momento”. A luz e o fogo, mais do que antigos, querem eternizar-se na voz do poeta. Suas percepções seguem muito vivas, e parecem ter encontrado num definitivo e assumido estatuto lírico a vocação primitiva do jovem poeta que já brigava consigo, com o mundo e com as palavras desde os anos 50. Atar as pontas da vida é um compromisso que costumam estabelecer os que postulam a maturação conclusiva.

.....

#### GULLAR'S POETRY: THE LIGHT AND ITS AVERSE

##### ABSTRACT

This essay presents a concise panoramic perspective, which seeks to understand the poetry of Gullar over sixty years of activity. Here comes into focus a set of basic procedures, very marked and even obsessive: the poet was always interested in surprising the manifold, the simultaneous, the diverse and the movement, under the mandatory appearances of the uniform, linear, compact and static. The poetry of Gullar is here evaluated through the confrontation between these two sets of categories, from the broad movement that can be recognized as translation.

**KEYWORDS:** Ferreira Gullar; Modern Lyrics; Poetry and political participation.

---

#### POESÍA DE GULLAR: LA LUZ Y SUS AVESOS

##### RESUMEN

Este ensayo presenta una perspectiva panorámica concisa, que busca entender la poesía de Gullar más de sesenta años de actividad. Aquí se enfoca un conjunto de



procedimientos básicos, muy marcados e incluso obsesivos: el poeta siempre se interesó en sorprender el múltiple, el simultáneo, el diverso y el movimiento, bajo las apariencias impositivas del uniforme, lineal, compacto y estático. La poesía de Gullar se evalúa aquí a través del enfrentamiento entre estos dos conjuntos de categorías, del amplio movimiento que puede ser reconocido como traducción.

PALABRAS CLAVE: Ferreira Gullar; Lírica moderna; Poesía y participación política.

---

## REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. Lisboa: Estúdios Cor, 1972, p. 21-22.

BOSI, Alfredo. O encontro dos tempos. In: \_\_\_\_\_. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977. p. 120.

CAMUS, Albert. A poesia revoltada. In: \_\_\_\_\_. *O homem revoltado*. Tradução Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 1996.

HEGEL, G. W. F. *Fenomenologia do espírito*. Tradução de Henrique Cláudio de Lima Vaz. São Paulo: Abril Cultural, 1974. p. 12. (Coleção “Os pensadores”, v. XXX).

GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p. 123.

\_\_\_\_\_. *Poesia Completa, Teatro e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

LAFETÀ, José Luis. Traduzir-se: ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar. In: *O nacional e o popular na cultura brasileira*. VV.AA. São Paulo: Brasiliense, 1982. p. 87

NAVAS-TORÍBIO, Luzia. Gullars's Pre Concretismo Neo. São Luís: Polikron, 1991, p.97-98.

PEREIRA, Carlos Alberto; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Patrulhas ideológicas: arte e engajamento em debate*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

---

Submetido em 27 de novembro de 2016

Aceito em 02 de dezembro de 2016

Publicado em 25 de agosto de 2017

---