

AS DIMENSÕES PERDIDAS: UMA LEITURA-VIVÊNCIA DE FERREIRA GULLAR

THE LOST DIMENSIONS: A READING- EXPERIENCE OF FERREIRA GULLAR

Anelito de Oliveira 1

Resumo: Este ensaio procura compreender a poesia de Ferreira Gullar a partir de uma experiência de leitura, que, evidentemente, nunca é desprovida de racionalização. Tenta, assim, realizar intencionalmente um movimento hermenêutico imprevisível, animado pela convicção de que o objeto em causa é resistente a enquadramentos teóricos. Poesia-crítica, movida pelas inquietações profundas da modernidade, a obra gullariana tem seus impulsos elementares e decisivos na experiência da cidade, na vivência das contradições urbanas. A noção de leitura-vivência se coloca aqui como caminho produtivo para a apreensão de um sentido de poesia que se perfaz na tensão entre estética e existência, entre cultura e política. A busca obsessiva de duas dimensões, a dimensão do eu e a dimensão do outro, é responsável, no limite, pela singularização de uma poética.

Palavras-chave: Ferreira Gullar; Vivência; Cidade; Poesia; Política.

Abstract: This essay tries to understand the poetry of Ferreira Gullar from a reading experience, which, of course, is never devoid of rationalization. It tries, therefore, to realize intentionally an unpredictable hermeneutic movement, animated by the conviction that the object in question is resistant to theoretical frameworks. Poetry-criticism, driven by the deep concerns of modernity, the Gullarian work has its elementary and decisive impulses in the experience of the city, in the experience of urban contradictions. The notion of reading-experience is presented here as a productive path for the apprehension of a sense of poetry that is made in the tension between aesthetics and existence, between culture and politics. The obsessive pursuit of two dimensions, the dimension of the self and the dimension of the other, is responsible, in the limit, for the singularization of a poetic.

Keywords: Ferreira Gullar; Experience; City; Poetry; Policy.

Doutor em Literatura Brasileira pela USP e Pós-Doutor em Teoria Literária pela Unicamp, Professor na Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes) e autor de vasta produção ensaística e criativa em livros e periódicos, impressos e digitais, no Brasil e no exterior, como A aurora das dobras: introdução à barroquidade poética de Affonso Ávila (Ensaio, Imensa, 2013) e O iludido (Ficção, Páginas Editora, 2018). Seus últimos ensaios publicados, resultantes de pesquisas diversas, estão estampados em números recentes da Revista Veredas, periódico da Associação Internacional de Lusitanistas, da Revista da Anpoll e da Revista da Usp. E-mail: anelitodeoliveira@globomail.com

No final dos anos 1980, quando me encontrei com a poesia de Ferreira Gullar, o poeta era reverenciado como o autor do *Poema sujo* (1975), praticante de uma poesia engajada, um ícone de resistência à ditadura, uma referência de atitude crítica no âmbito da cultura. Os comentários elogiosos, entusiasmados, logo me levaram a procurar algo de Gullar e ler com certa obsessão, e então me deparei com o *Toda poesia* (1980). Na sequência, li também dois outros trabalhos em prosa do poeta: *A estranha vida banal* (1989), suas crônicas, e *Crime na flora* (1986), seu experimento limítrofe produzido ainda na tenra juventude, mescla de ficção, ensaio e poesia. Nesse primeiro encontro com Gullar, marcou-me, especialmente, o vinil *Antologia poética* (1979), em que o poeta fala alguns poemas acompanhado pela música de Egberto Gismonti, bem como comenta seu trajeto criativo. Ouvir Gullar falando foi uma experiência extraordinária, não só porque era a primeira vez que ouvia um disco de poesia, mas porque eu me via implicado naquele acontecimento, porque dali emanava uma verdade com a qual eu me identificava, que era também a minha verdade existencial, aquela que eu não sabia como articular num discurso lógico, mas que sentia pulsar em mim, uma verdade apaixonada, como um dos mais novos leitores críticos de Gullar, Wesley Thales Rocha (2013), acabou por desvelar em notável trabalho de pesquisa.

A poética de Gullar não se restringia ao mundo livresco, ao bloco de papel, ao “graphos” – eu pensava, enquanto lia e relia e ouvia e reouvia seus livros e seu disco. Mas não eram exatamente os poemas ditos engajados, os romances de cordel, tampouco os poemas concretos e neoconcretos, muito menos o *Poema sujo*, que me levavam a perceber Gullar pelo prisma de uma poética oral, nos termos de Paul Zumthor (1993), estruturada pela “phonè”, por esse outro pólo, o pólo da voz, politicamente rebaixado na cultura metropolitana ocidental. Minha questão, a questão que se me apresentava naquela relação de leitura, despreocupada com ajuizamento de valor, não consistia em distinguir quais os momentos da produção poética de Gullar eram melhores e piores – compreendia, creio, o sentido de cada momento no curso da obra. Minha questão era perceber o que estava por trás, o elemento estruturante daquela poesia, a “raison d’être”, digamos, daquela poesia, uma questão de poética, portanto. Assim é que a ânsia de dizer, a perturbação que caracteriza o poeta em Gullar desde *A luta corporal* (1954), é que sempre me instigou e continua a instigar. Percebi, e há anos cultivo essa percepção, que essa ânsia de dizer não constitui apenas a poética gullariana, o que está por trás do que seus poemas efetivamente dizem, mas o próprio modo como se singulariza essa poética na produção contemporânea: dizer como ânsia de dizer tudo, uma totalidade complicada.

A origem de todo esse processo perceptivo está no poema “Uma fotografia aérea”, do livro *Dentro da noite veloz*, aparecido em 1975. Foi o primeiro e mais belo cartão-postal que recebi da cidade de São Luís do Maranhão, essa matriz do processo criativo gullariano, como há muito destacou Alfredo Bosi (1983, p. 7). Inicialmente, esse cartão-postal me chegou por escrito, no livro *Toda poesia*, depois na voz do próprio poeta, no disco já referido – e, como um trauma, não mais me esqueci. Sempre me perguntei sobre o que está em questão realmente nesse poema, se é o objeto, o sujeito, a realidade, a representação, o quê, afinal. A operação poética, a construção, mostra-se amparada em dois sentidos: o visual, a fotografia, e o auditivo, a memória de uma sensação sonora, o som de um avião passando sobre a cidade. A beleza desse poema sempre inquietou-me pelo desespero que a fundamenta, o desespero resultante de um esforço de dizer, em face de um documento visual, de um testemunho crível de um fato, uma realidade comum, uma totalidade territorial que unifica e identifica uma coletividade humana. Relembremos essa peça emblemática de Gullar:

meu rosto agora
sobrevoa
sem barulho
essa fotografia aérea
Aqui está
num papel
a cidade que houve
(e não me ouve)
com suas águas e seus mangues

aqui está
(no papel)
uma tarde que houve
 com suas ruas e casas
 uma tarde
 com seus espelhos
 e vozes (voadas
 na poeira)
uma tarde que houve numa cidade
aqui está
no papel que (se quisermos) podemos rasgar

(GULLAR, 1991, p. 202-203)

O documento visual constitui um fragmento dessa totalidade, uma redução tecnológica, que simplifica, minimiza, especifica, uma totalidade que tem sentido, para o sujeito, como foi em sua experiência viva, histórica, própria dos vivos – e foi total, genérica, complicada. Ao tensionar, a partir da confusa experiência histórica, a relação entre realidade e representação fotográfica, “Uma fotografia aérea” nos desvia da literatura em si e nos coloca em face do urbanismo, da reflexão sobre a complexidade do urbano. Uma cidade não é apenas aquilo que vemos. É, principalmente, aquilo que não vemos: sentimentos, sensações, pensamentos, odores, impressões, sabores etc. Toda a dimensão subjetiva também é parte da cidade, da São Luís do poeta, que não se reduz à fotografia, que não é, portanto, rasgável. Depois de “Uma fotografia aérea”, um outro poema constante do mesmo livro, *Dentro da noite veloz*, tornou-se, desde o início da minha leitura-vivência da obra gullariana, uma referência instigante sobre a relação entre poesia e cidade, esse “topos” tão discutido da modernidade: “A vida bate”. A cidade entra ali como parte de uma problematização da poesia, como uma espécie de realidade alcançada a partir de um desvio do campo estético, ou seja, a partir da suspensão da discussão sobre o que vem a ser um poema, o que, evidentemente, constitui um acerto de contas conceitual, digamos, do poeta consigo mesmo. Reouçamos aquela abertura:

Não se trata do poema e sim do homem
e sua vida- a mentida, a ferida, a consentida
vida já ganha e já perdida e ganha
outra vez
Não se trata do poema e sim da fome
De vida,
 o sôfrego pulsar entre constelações
e embrulhos, entre engulhos.
 Alguns viajam, vão
A Nova York, a Santiago
do Chile. Outros ficam
mesmo na Rua da Alfândega, detrás
de balcões e de guichês.

(GULLAR, 1991, p. 171)

À medida que a questão é a humanidade viva, a vida do homem, a cidade emerge como a realidade objetiva em que essa vida se processa, onde o homem efetiva sua vida, cujo sentido, assim, é relacional, vinculado à relação com a cidade, que, por sua vez, não é um objeto definido, fixo, mas oscilante. A vida humana e a cidade moderna não são abstrações, mas produções materiais, sim, claro. Todavia, a questão mesmo, estruturante do poema “A vida bate”, é a natureza desigual dessas produções: a cidade pode ser uma coisa ou outra, enquanto as vidas humanas comuns, de pessoas que produzem diariamente a cidade onde moram, já o são. E esse seu modo de ser –

calado, apressado, sufocado, arruinado, apagado – é parte da injusta economia da cidade, onde a maioria das vidas deve se reduzir a discretos, resignados, batimentos cardíacos, numa disciplina altamente útil ao capitalismo:

Ah, o escuro
sangue urbano
movido a juros.
São pessoas que passam sem falar
e estão cheias de vozes
e ruínas. És Antônio?
És Francisco? És Mariana?
Onde escondeste o verde
clarão dos dias? Onde
escondeste a vida
que em teu olhar se apaga mal se acende?

(GULLAR, 1991, p. 172)

O poema de Gullar, desde *Um pouco acima do chão*, sua renegada primeira coletânea de poemas publicada em São Luís em 1949, acontece como o lugar de duas buscas incessantes, obsessivas: a busca do outro e a busca de si mesmo, duas dimensões perdidas no mundo mesmo, no mundo histórico, em meio às coisas. Porque perdidas, não em vias de se perder apenas, porque irremediavelmente perdidas, essas dimensões suscitam um incontrolável desejo de recuperação, de reencontro, que a linguagem do poeta incorpora, encena, de um modo só seu. O movimento circular, característico dessa linguagem, expressa, em si mesmo, a ânsia de expressar uma totalidade constitutiva do mundo, que seria uma espécie de sentido pleno do mundo, e que não é passível de expressão, não é redutível à linguagem. Penso isso diante, por exemplo, do poema “Praia do Caju”, também do livro *Dentro da noite veloz*: um sujeito se move em busca de si mesmo, sabendo de antemão, expondo esta convicção, que não é possível alterar o que passou, tudo aquilo que aconteceu, que não é possível recuperar aquilo que se perdeu com a passagem do tempo, um contrassenso, portanto. Pensemos:

E chegas à amurada. O sol é quente
como era, a esta hora. Lá embaixo
a lama fede igual, a poça de água negra
a mesma água o mesmo
urubu pousado ao lado a mesma
lata velha que enferruja.
entre dois braços d’água
esplende a croa do Anil. E na intensa
claridade, como sombra,
surge o menino
correndo sobre a areia. É ele, sim,
gritas teu nome: “Zeca,
Zeca!”
Mas a distância é vasta
tão vasta que nenhuma voz alcança.
O que passou passou
Jamais acenderás de novo
o lume
do tempo que apagou.

(GULLAR, 1991, p. 174-175)

O movimento de busca se justifica porque, para o poeta – que é uma figuração do sujeito, não o sujeito em si, um ponto no processo de verdade que induz o sujeito, para recordar Alain Badiou (1994) –, a questão não é o próprio sujeito, não é recuperar o sujeito, mas sim recuperar, reencontrar o objeto de uma relação de sentido estruturante na vida do sujeito. Esse objeto, a exemplo do que se passa em “Uma fotografia aérea” e “A vida bate”, é a cidade, com suas pessoas, suas casas coloridas, suas calçadas, sua tarde, seu sol, seu gato na janela, sua amurada, e até a falha do cimento de uma calçada! – até que ponto chega a ânsia de dizer uma totalidade, o todo da experiência de estar vivo. Uma totalidade complicada, como a vejo, porque é real demais, radicalmente mais real que a realidade dos realistas, a realidade consensual, uma totalidade resultante da fusão, complexa fusão, de elementos objetivos e subjetivos, visíveis e invisíveis, coletivos e individuais. O desejo incontível de dizer tudo que integra o território, de não dizer apenas o que seria possível dizer, é o que investe a poesia de Gullar de um senso de justiça que é muito dele, desse poeta. Um senso de justiça consiste, primordialmente, em negar a negação que Hannah Arendt (1987) define como “comum”, da esfera pública que aproxima os sujeitos sociais, envolve, integra a coletividade humana, uma comunidade de estranhos-familiares, bem paradoxal, sim – a esfera do comum é a cidade, essa coisa heterogênea, desarmônica. O comum é referência estruturante da comunidade humana como um todo diferente, resultante de um ajuntamento aleatório de rostos diferentes, tão autônomos quanto dependentes uns dos outros no que diz respeito, no limite, ao sentido mesmo de estar no mundo.

Gullar é o poeta cidadão por excelência na literatura brasileira, um “motor urbano”, como o próprio se definiu num poema da coletânea *Na vertigem do dia*, de 1980, o “Bicho urbano” (GULLAR, 1991, p. 303). Esse motor-bicho não admite trocar a cidade grande, a metrópole, por um lugarejo interiorano, bucólico – e isso não é nada simples na sua economia poética, tem consequências de ordem estética, cultural, política etc, que se apresentam de modo estridente no *Poema sujo*, quando, como ressalta Viviana Bosi (2017, p. 427) em texto aparecido recentemente, o “corpo ecumênico [do poeta] corresponde afinal à cidade”. As consequências da incontornável condição urbana de Gullar saltaram e continuam a saltar à minha sensação, primeiro de modo intuitivo, no curso de leituras “inocentes”, espontâneas, e depois, quando passei a querer compreender criticamente poesia, de modo mais pensado, para, sobretudo, tentar compreender-me – que luta! Daí “Homem comum”, também constante de *Dentro da noite veloz*, o poema que expressa não só um autoconhecimento, o do poeta como homem igual aos outros, que vai além do previsível, expressando o que significa, para o sujeito, ser igual aos outros: significa não ser uma abstração, mas uma realidade concreta, com seus vínculos materiais e imateriais, com seus atributos objetivos e subjetivos, com seus desejos, vivências e limitações, especialmente limitações de ordem física, derivadas da “razão prática” – e injusta – que comanda a vida social no capitalismo imperialista. “Homem comum” diz:

Sou um homem comum
de carne e de memória
de osso e esquecimento.
Ando a pé, de ônibus, de táxi, de avião
e a vida sopra dentro de mim
pânica
feito a chama de um maçarico
e pode
subitamente
cessar.

(GULLAR, 1991, p. 161)

O enfrentamento necessário da razão injusta, que condena a maioria dos indivíduos ao sofrimento, exige – e jamais consegui me esquecer desse postulado gullariano – uma identificação entre sujeito e sujeitos, entre aquele que fala e aqueles a quem se fala, a coletividade, que implica uma discórdia com a própria poesia, mais, com a condição – incomum – de poeta. Então, a condição

de poeta seria, a priori, tributária, também, da razão injusta: poetas, percebidos naturalmente a partir de um viés de classe, não seriam inocentes, seriam também responsáveis pelo que está aí, a cidade injusta, o mundo injusto. “Homem comum”, dizendo assim, investindo contra algo estabelecido como sagrado – e estabelecido, claro, por força de uma classe economicamente incomum – só poderia suscitar, suscitou e ainda suscita, leituras previsíveis, superideológicas, a despeito de tacharem o poema de mero artefato ideológico - o dado inquietante é que se trata de um poema que dignifica, como poucos, a condição de poeta, a própria poesia, de um modo negativo, no sentido postulado por Theodor Adorno (2009). No seu ponto metapoético, “Homem comum” acusa:

Poeta fui de rápido destino.
Mas a poesia é rara e não comove
Nem move o pau-de-arara.

(GULLAR, 1991, p. 162)

Dignificar a poesia, para recordar o instigante horizonte lezamiano sobre esse fazer (Lima, 1996), na obra desesperadamente humana de Ferreira Gullar, implica um desmascaramento do mundo, uma ação movida por uma intenção contra-ideológica, não por uma intenção ideológica propriamente dita. O contra-ideológico acaba muitas vezes também sendo tomado por ideológico, tudo seria ideológico, claro, a partir de um viés althusseriano, assim como, a partir de um viés pseudo-aristotélico, formalista, tudo seria político. A generalização, nesses dois casos, soa bastante ingênua, gratuita, já que nem tudo é permitido dizer e fazer em sociedade, já que certas ações são proibidas como uma espécie de medida cautelar para se manter a ordem e o progresso de cada dia, não é? Tudo seria ideológico, seria mascaramento da realidade, se tudo fosse dizível, ou plenamente dizível, da mesma forma que tudo seria político, interessado no comum, se tudo fosse praticável em sociedade. Logo, é razoável pensar no contra-ideológico, mais ainda na intenção contra-ideológica, que se apresenta em Gullar a partir do pressuposto de que nem tudo é dizível na esfera da poesia, na esfera artístico-literária, o pressuposto de que há uma espécie de código de trânsito no mundo das artes, desde a organização do campo estético no século XIX, conforme a problematização de Pierre Bourdieu (2002), um código que diz o que pode e o que não pode ser dito. O poeta pode se restringir a esse código, obedecê-lo rigorosamente, tanto quanto pode recusá-lo terminantemente, e dizer apenas o que deseja dizer, e como entende que deve ser dito. O tensionamento desse código é, fundamentalmente, responsável pela singularidade do gesto poético de Ferreira Gullar, uma cadeia produtiva-destrutiva processada no limite entre a vida e a morte.

Referências

ADORNO, T. W. **Dialética negativa**. Tradução Marco Antonio Casanova; revisão técnica Eduardo Soares Neves Silva. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

ARENDT, H. **A condição humana**. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

BADIOU, A. **Para uma nova teoria do sujeito**: conferências brasileiras. Trad. Emerson Xavier da Silva & Gilda Sodré. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

BOSI, A. Roteiro do poeta Ferreira Gullar. In: GULLAR, Ferreira. **Os melhores poemas de Ferreira Gullar**. Org. Alfredo Bosi. São Paulo: Global, 1983.

BOSI, V. **Ferreira Gullar**: o fogo procura sua forma. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 31, n. 89, p. 415-435, 2017.

BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. 5a ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

GULLAR, F. **Toda poesia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

GULLAR, F. **Antologia poética**. Música Egberto Gismonti. Rio de Janeiro: Som Livre, 1979.

GULLAR, F. **A estranha vida banal**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

GULLAR, F. **Crime na flora**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

LIMA, J. L.. **A dignidade da poesia**. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Ática, 1996.

ROCHA, W. T. de A. **Metal vertiginoso**: a poesia apaixonada de Ferreira Gullar. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte: FALE/Poslit, 2013.

ZUMTHOR, P. **A letra e a voz**. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Recebido em 30 de setembro de 2018.

Aceito em 20 de janeiro de 2019.