

“O POETA SE TORNA MUDO SEM AS PALAVRAS REAIS”: A OBSESSÃO PELA REALIDADE “CONCRETA” NA POESIA E NA CRÍTICA DE FERREIRA GULLAR NOS ANOS 1960 E 1970

“THE POET BECOMES DUMB WITHOUTH THE REAL WORDS”: THE OBSESSION FOR “CONCRETE” REALITY IN FERREIRA GULLAR’S POETRY AND CRITICISM IN THE 1960S AND 1970S

Henrique Duarte Neto*

RESUMO: A razão de ser deste trabalho diz respeito à análise conjunta da poesia e da crítica de Ferreira Gullar em um determinado período histórico, a saber, os anos 1960 e parte da década de 1970. Duas teses serão desenvolvidas neste ensaio. A primeira, interna à obra de Ferreira Gullar, está relacionada à consonância que defendemos existir entre sua crítica e sua poesia. Já a segunda, apesar de partir da sua obra, entretanto, a extrapola, visto que está relacionada à própria abrangência da arte, ou seja, ao que podemos chamar de *campo referencial*. Assim, ela possui conexão ao que denominamos de questionamento à “concretude” como critério de verdade ou, mesmo, de valor, pois o conceito de realidade é muito amplo e está vinculado a manifestações artísticas aparentemente destituídas de referencialidade.

PALAVRAS-CHAVE: Ferreira Gullar, realidade, crítica e poesia engajada, vanguardas artísticas.

ABSTRACT: This essay presents a joint analysis of poetry and criticism by Ferreira Gullar in a specific historical period, namely the 1960s and part of the 1970s. Two theses will be developed in this essay. The first thesis we defend refers to Gullar’s work and is related to the consonance between his criticism and his poetry. Whereas the second, even though based on his work, goes beyond it since it is related to the very comprehensiveness of art or to what we may call *referential field*. Thus, it is connected to what we call questioning of the “concreteness” as a criterion of truth or even of value because the concept of reality is very wide and is tied to artistic manifestations apparently devoid of referentials.

KEYWORDS: Ferreira Gullar, reality, critical and engaged poetry, artistic vanguards.

*Doutor em Literatura pela UFSC. E-mail: henriquedn72@bol.com.br

A poesia segundo Octavio Paz, em *O arco e a lira*, é um labor que se realiza através de antinomias, de ambiguidades. Para o poeta-crítico mexicano, a poesia é histórica e inaugural, ou seja, “revela este mundo; cria outro.” (PAZ, 1984, p. 15) Esta se nos parece, verdadeiramente, uma perspectiva paradoxal e, talvez, com isso Paz queira transmitir a ideia de que cair em um dos extremos é perder-se, donde sua teoria nos convida a fecunda confluência de opostos, que leva cada poema a tornar-se uma singularidade: “Por si mesma, cada criação poética é uma unidade auto-suficiente. A parte é o todo. Cada poema é único, irreduzível e irrepetível.” (Ibid., p. 18) Mas o poema também fala de nossas experiências, num jogo que o torna fundador, instaurador de referencialidade: “O poema nos revela o que somos e nos convida a ser o que somos.” (Ibid., p. 50). Assim, há um embate, uma mediação entre a sociedade e o artista, sendo que este realiza uma verdadeira alquimia com a linguagem da tribo: “As palavras do poeta são também as da tribo ou o serão um dia. O poeta transforma, recria e purifica o idioma; e depois o reparte.” (Ibid., p. 56) Desta forma, transcendendo-se, na relação do poeta com a história, o puro determinismo contextual, pois aquele encontra sua vocação criadora na deturpação, no dilaceramento, na transfiguração da palavra poética. Entretanto, ao fazer isso, o poeta não nega a perspectiva histórica do poema. A expansão de horizontes implicada nessa operação restitui atmosfera à palavra inicialmente elidida de seu contexto ordinário, pois a palavra poética almeja ressonância. Portanto, a ruptura engendra desordem

num primeiro momento para estabelecer a ordem em outro.

Este primeiro contato com a teorização de Octavio Paz pode nos fazer observar e refletir sobre o tema deste ensaio, pois instaura questões sobre o mesmo. Se Paz considera a poesia um fazer paradoxal, ambíguo, prenhe de contrastes, outro é o posicionamento de Ferreira Gullar enquanto crítico, mas também de certo modo enquanto poeta, na década de 1960 e meados da de 1970. Inspirado pelo marxismo, Gullar possui uma visão um tanto unilateral do elemento poético, afirmando a realidade “concreta” como critério fundamental para se estabelecer o caráter axiológico do poema, bem como da obra de arte. Em vários momentos de *Cultura posta em questão*, o autor de *Poema sujo* depreende a separação entre o viés social, histórico e o viés estético, condenando a arte de vanguarda por ceder tudo à forma e se esquecer do conteúdo. O artista desta vertente ou cairia no “formalismo” ou em um “irracionalismo subjetivista”. Muitas vezes ele é visto como isento de interesse pela vida: “A arte deixou de falar do mundo não porque os artistas fossem insensíveis à vida e à natureza, mas porque os valores culturais e sociais, através dos quais lhe chegavam a vida e a natureza, não mereciam o seu apreço.” (GULLAR, 2006, p. 84)

Já em “Não há vagas”, de *Dentro da noite veloz*, há uma visão análoga. O poeta Gullar não deixa de expressar como seu escopo, utilizando-se da metalinguagem, a crítica à poesia que deixaria de lado todo e qualquer contato com o cotidiano. O poema estaria, dessa forma, “fechado” às coisas da vida.

Critica-se, assim, uma poesia “autorreferencial”:

– porque o poema, senhores,
está fechado:
“não há vagas”
Só cabe no poema
o homem sem estômago
a mulher de nuvens
a fruta sem preço
O poema, senhores,
não fede
nem cheira
(GULLAR, 2001, p. 162)

Gullar sugere, pelo recurso da oposição, que a poesia do presente (anos 1960) tem que ser uma poesia visceral, que apresente a vida na sua urgência, na sua forma mais premente. O poeta não deixa de ser espirituoso ao usar a expressão popular (“não fede / nem cheira”) para ferir a poesia “abstrata”.

Condenando os artistas daqui, mas também “a arte europeia” pelo “desinteresse pela ‘representação’ da realidade” (GULLAR, 2006, p. 81), parece-nos que Gullar apresenta uma visão sectária, parcial e limitada do fenômeno artístico, visto que ele restringe o domínio do real somente à arte que se limita a devassar os seus elementos empíricos. Neste sentido, o sinal de aspas abrangendo a palavra *representação* parece nos alertar para um possível equívoco, equívoco este pertencente a uma postura “neorrealista” ou “mimética”. Afinal, toda leitura da realidade não deixa de ser uma representação, algo que não contém em si uma verdade absoluta, mas sim uma verdade mediada, relativa. Assim, Gullar cede demais ao con-

texto extrínseco à obra, à história, privilegia sobremaneira o caráter documental da produção artística.

Desta forma, tal como ocorre nos *Romances de cordel*, o poeta pode se perder no seu engajamento político e fazer uma obra de qualidade estética inferior. Na ênfase ao contexto sócio-cultural, perde-se a íntima expressão de uma subjetividade criadora e complexa. Tais poemas remetem ao imediatismo da luta presente (anos 1960) e a qualidade estética da obra se perde neste apriorismo. A este respeito, citamos Adorno, que expressa o seguinte em “Lírica e sociedade”: “Conceitos sociais não devem ser trazidos de fora às formações líricas, mas ser hauridos de rigorosa intuição delas mesmas.” (ADORNO, 1980, p. 194). Esta asserção de Adorno serve bem para explicitar o problema de se levar uma bagagem doutrinária para o interior do poema, sem que as ideias e os conceitos tenham nascido de uma operação lírica genuína. Quando isso ocorre, ela soa como panfletária para o leitor, comprometendo o poema na sua totalidade. Assim, o ideário do poeta tem que estar amalgamado à efusão lírica, ser imanente à obra e não exterior a ela.

Vejamos o caso agora, a título de ilustração, do fecho do poema “João Boa-Morte cabra marcado pra morrer”:

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 todos compreendendo,
como compreendeu João,
que o camponês vencerá
pela força da união.
Que é entrando para as Ligas
que ele derrota o patrão,
que o caminho da vitória
está na revolução.

(GULLAR, 2001, p. 122)

Aqui encontramos o problema especificado na citação acima de Adorno. O anseio de supressão do binômio senhor-escravo (patrão-camponês) através do pleno funcionamento das Ligas Camponesas que levará a sonhada revolução comunista é trazido de fora para dentro no poema, e não, como se nos parece, gestada no próprio ato criador, na própria efusão lírica. Pelo contrário, é possível vislumbrar que o leitor se depara com uma poesia que ao invés de levar a fruição estética, mantém o foco no caráter doutrinário. Faz-se assim poesia social ou engajada. Espécie de cartilha poética.

Independente de serem justas suas motivações, em *Romances de cordel*, Gullar deixa um legado mais político do que artístico, embora não falte aqui e ali certa carga de dramaticidade e, no caso de “Peleja entre Zé Molesta com Tio Sam”, de humor. O quarto e último poema da série, “História de um valente”, refere-se a Gregório Bezerra, eminente participante do movimento comunista e prisioneiro do regime militar. Sem sobrepujar os demais, vale mais como documento histórico do que como obra de arte. É, nesse sentido, muito inferior ao poema “Dentro da noite veloz” (que dá título ao livro publicado em 1975). Tal poema é uma espécie de “réquiem” a Ernesto Che

Guevara, passando pelo crivo da imaginação simbólica, da subjetividade, do lirismo criador do poeta.

Pode-se dizer que interessa ao poeta Ferreira Gullar da época, aqui retratada, uma visão do real tomado em sua atualidade e emergência. No poema “No corpo”, ele afirma categoricamente: “A poesia é o presente.” (GULLAR, 2001, p. 216) Ele aqui dialoga com o Drummond da poesia participativa de *Sentimento do Mundo*, do qual extraímos o exemplo de “Mãos dadas”: “O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, / a vida presente.” (DRUMMOND, 1973, p. 111) Para o poeta Gullar, o que interessa é o homem de hoje e toda a sua submissão às engrenagens de poder capitalistas. Já para o crítico Gullar, compete um olhar atento para a sua e outras épocas em busca da relação entre literatura e sociedade, para, a partir de um quadro geral, destilar as peculiaridades de determinado autor, quer seja Oswald de Andrade, João Cabral de Melo Neto ou Augusto dos Anjos.

No caso Augusto dos Anjos, a guisa de exemplo, retratado no já clássico ensaio “Augusto dos Anjos ou vida e morte nordestina”, o contexto socioeconômico de decadência dos engenhos de cana-de-açúcar do Nordeste brasileiro é considerado fundamental para a consumação da poesia pessimista do poeta do Eu. É importante registrar que Gullar não se restringe a fazer uma crítica meramente sociológica, mas estabelece uma análise dos aspectos formais e ideológicos relevantes para a compreensão de Augusto dos Anjos e, que, conferem ao estudo densidade e requinte. Todavia,

alguns pontos em que o autor de *Poema sujo* limita a produção do poeta paraibano ao contexto sociocultural merecem ser problematizados e com ele a própria visão da arte hodierna (anos 1960 e 1970).

Assim, em determinado ponto do estudo, Gullar afirma que a poesia de Augusto dos Anjos “Nasce de seu gênio poético, de seu temperamento especial, mas também de fatores sociais e culturais que a determinam.” (GULLAR, 1995, p. 29) Apesar de reconhecer o gênio augustiano, portanto, a elaboração estética, a ideia de Gullar que infere “determinação” da parte do contexto sociocultural sobre o poeta, parece-nos um tanto unilateral. O termo “influência” seria mais palatável. Em outro ponto é mais taxativo: “... sua condição de homem, concreta, histórica, determinada, informa os poemas que escreveu, e não apenas como causa deles, em última instância: é matéria deles. Com Augusto dos Anjos penetramos aquele terreno em que a poesia é um compromisso total com a existência.” (GULLAR, 1995, p. 45) Aqui encontramos, novamente, além da ideia de “determinação”, o termo chave realidade “concreta”. Não por acaso, um pouco antes, Gullar apresenta uma enorme lista de palavras de cunho coloquial que Augusto dos Anjos incorporou à sua poesia. E com isso Gullar o liga ao Modernismo. Sobre o poeta modernista, o crítico afirma o seguinte: “O poeta se esforça para que a sua linguagem seja uma linguagem concreta.” (GULLAR, 1995, p. 38) Mas o aspecto coloquial (visto como o “concreto” da linguagem) do Modernismo não engloba toda a produção do movimento e nem Augusto dos

Anjos pode ser considerado *stricto sensu* um poeta de feição empírica, já que sua poesia estende-se para muito além da “concretude” do real. O poeta do Eu, como defendi no livro *A noite enigmática e dilacerante de Augusto dos Anjos*, traz para sua poesia um visionarismo e uma refuncionalização do olhar análogo às perspectivas do Simbolismo e de certas vanguardas do começo do século XX.¹ Assim, o poeta rompe com o figurativo, procurando através da perquirição na noite (cenário preponderante) desvelar o mistério da vida e da morte. Trata-se, assim, dentro de nossa hipótese interpretativa, de uma poesia de natureza metafísica, não sendo mero acaso a contínua referência a palavras-chave como *destino*, *mistério*, *visionário*, *Nirvana* e *noite e morte* no que estas têm de mais velado.

Digno de nota ainda (em se tratando do artigo de Gullar sobre Augusto dos Anjos) é o momento em que ele faz referência ao Concretismo, afirmando que tal movimento deveria chamar-se verdadeiramente de “abstracionismo” (GULLAR, 1995, p. 38). Tal acusação deriva do julgamento do crítico de que os artistas desse movimento eliminam do poema os elementos prosaicos, urdindo-o somente com os elementos “poéticos”. O que levaria a quimera da busca

¹ Especificadamente o Expressionismo e o Surrealismo. Não quis com estas aproximações filiar Augusto dos Anjos a estas correntes artísticas, o que seria absurdo, já que os expressionistas alemães lhe foram contemporâneos (e ele provavelmente não travou conhecimento de nada em relação as suas obras) e os surrealistas foram-lhe posteriores (o Primeiro Manifesto Surrealista de André Breton é de 1924, portando, dez anos após a morte do poeta). Desta forma, o exercício feito no livro foi muito mais comparativo do que simplesmente associativo.

pela poesia “pura”. Esse juízo parece-nos pecar pelo extremismo do seu enfoque. Afinal, a poesia concreta apesar de estar pautada em suas bases no extrato formal, no signo, atribui a ele o espaço de criação de significações, ou seja, o poema não é verdadeiramente desprovido de conteúdo e de referencialidade. O que ocorre é que o significado e a referência à realidade não são evidentes. Mas, é possível vislumbrar ainda com mais profundidade (para um olhar perspicaz) os aspectos mais importantes que cercam a representação da existência. Nesse sentido, vale mencionar, por exemplo, a rica reflexão poética de Haroldo de Campos no “Prêmio”, da obra *Servidão de passagem*, de 1961:

poesia em tempo de fome
 fome em tempo de poesia
 poesia em lugar do homem
 pronome em lugar do nome
 homem em lugar de poesia
 nome em lugar do pronome
 poesia de dar o nome
 nomear é dar o nome
 nomeio o nome
 nomeio o homem
 no meio a fome
 nomeio a fome

(CAMPOS, 1992, p. 54).

Aqui as duas dimensões, a social e a estética, são reivindicadas na expressão do poeta, que não quer fazer poesia “pura”, mas lapida o signo verbal e faz com ele uma poesia multifocal. Além disso, o poeta instaura um espaço onde se discute os próprios elementos constituintes da poesia: seu referente, sua função, o problema da autoria. Assim, podemos postular que, atra-

vés do jogo armado pelas inversões formais, alcança-se um dinamismo que universaliza a expressão poética e singulariza a voz que a produz.

Mas, no caso da poesia de Gullar, a crítica à linguagem “não referencial” parece direcionada também a certa gama da poesia brasileira, incluindo, além dos concretos, quiçá os representantes da Geração de 1945. Isto ocorre, por exemplo, no poema “A bomba suja”, de *Dentro da noite veloz*. Ao introduzir a palavra “diarreia” na poesia, afirma-nos que “O poeta se torna mudo / sem as palavras reais.” (GULLAR, 2001, p. 156) Estabelece, assim, uma visão que põe em evidência os fatos de caráter mais “concreto”, como se eles formassem unicamente a gama do real. Mas, a realidade no seu sentido de apoteose do cotidiano, bem como de urgência do *aqui e agora*, configura apenas uma parte da complexa e enorme abrangência do real. Deste modo, por trás do elogio das “palavras reais”, urdidas racionalmente, ficam excluídos, alijados o sonho, a imaginação, o turbilhão vazado pelo inconsciente, a “visão” para além do figurativo, partes do real enaltecidas pela arte de vanguarda. No caso do Surrealismo, por exemplo, André Breton defende no Primeiro Manifesto Surrealista, de 1924, a ideia de que o real e o sonho convergem para criar uma “sobre realidade”. Dentro da mesma perspectiva, afirma que, de certo modo, tomando de empréstimo a palavra empregada por Gérard de Nerval em *As filhas do fogo*, o movimento bem poderia se chamar “SUPERNATURALISMO” (BRETON, 2001, p. 28 e 39). Além disso, Octavio Paz remete às palavras do

próprio Breton para desenvolver o domínio do real próprio do Surrealismo: “O admirável do fantástico é que não é fantástico e sim real.” (Paz, 1984, p. 297) Portanto, temos nesse caso a expressão do anseio de se devassar uma parte do real até aquela época praticamente inexplorada, aquela relacionada a uma abordagem artística não figurativa, “antimimética”.

Por outro lado, no primeiro poema de *Dentro da noite veloz*, “Meu povo, meu poema”, há mesmo uma tentativa de “espeelhamento” entre o signo (palavra poética) e o referente (mundo): “Meu povo em meu poema / se reflete” (GULLAR, 2001, p. 155). É arte que procura deflagrar no corpo do poema a “realidade” brasileira, guindando o poeta a uma espécie de porta-voz privilegiado, que pretende levar o leitor (homens e mulheres comuns) a tomar consciência dos fatos e circunstâncias que marcam a sua existência.

É legível, assim, nos poemas da lavra de *Dentro da noite veloz*, que o poeta tem fome de referencialidade. Em “A vida bate”, Gullar chega a confessar: “Não se trata do poema e sim da fome / de vida.” Aqui o poeta cede primazia não ao objeto estético, o poema, mas sim a um destino, o de todos os seres humanos oprimidos. Vêm-nos de novo à mente a lição do Drummond de *Sentimento do mundo*. Aliás, Gullar considera Drummond como um dos caminhos que se abre aos novos poetas da sua época, o outro seria representado por Murilo Mendes (Cf. GULLAR, 2006, p. 105). Desta forma, enquanto o primeiro caracterizaria a poesia ligada ao real, o segundo marcaria as sondagens poé-

ticas de natureza metafísica. Entretanto, o próprio Drummond ressignificaria o seu percurso a partir de *Claro enigma*.

Pode-se postular, a partir do que já foi dito, que tanto pela obra poética como pela crítica aqui analisada, a necessidade umbilical de referencialidade em Gullar. Há uma verdadeira obsessão pela realidade “concreta” em ambos os campos de produção. Aparentemente, podemos dizer que essa visão encontra certa consonância em Octavio Paz, pois o poeta-crítico mexicano afirma que: “a poesia é fome de realidade.” (PAZ, 1984, p. 80) Entretanto, no caso da visão de Paz, o que já cunhamos como *campo referencial* não se resume aos dados empíricos, pois a poesia é para ele “criação original”, “evocação”, “recriação” (Idem). Assim, a fome de realidade também está na outra margem do caminho, onde o poeta e o crítico Gullar só vê abstrações, subjetivismos e formalismos. A tese da presença da representação do real na esfera das artes de vanguarda não se dá somente no caso do Surrealismo, mas também no do Expressionismo.² Tal tese pode encontrar sustentação na esteta Maria Helena Martins Dias que nos afirma o seguinte acerca do artigo “Da natureza das visões” do pintor Oskar Kokoschka:

Cultivar esse ‘olhar interno’ é ver para além da superficialidade,

² Gullar não critica o Expressionismo enquanto movimento, mas sim um de seus principais representantes, Kandinsky. Contudo, Kandinsky é um caso extremo do Expressionismo, pois foi além da distorção e chegou a abstração. Aliás, Jean-Michel Gliksohn em *L’expressionnisme littéraire* (p. 55) estabelece a seguinte diferença entre a distorção e a abstração: esta última seria uma radicalização, um levar ao extremo a distorção.

apreendendo as pulsações e vibrações internas das coisas em consonância com nossos sentidos. O que Kokoschka defende é também esse olhar que exercita a sua própria interioridade, que não se acomoda ao objeto visto, mas sim ‘vivencia’ realidades para além dele. (DIAS, 1999, p. 149)

Deste modo, a fuga do figurativo é apenas a fuga do real imediato, tomado em seu aspecto puramente empírico e objetivo. O real diz respeito também à manifestação de toda uma gama muito peculiar de sentimentos e emoções, espécie de vida interna – universo em que se transcende, em certo sentido, o apelo à mimese *stricto sensu*. Assim, a nossa tese não é a que sublinha a fórmula deformação = desreferencialização. O disforme ou mesmo o dissonante em arte, como alerta Roger Cardinal, fazendo menção a certas descobertas de Rimbaud, “pode ser um indicador curiosamente preciso de uma nova harmonia.” (CARDINAL, 1988, p. 107) Portanto, de uma nova postura estética e de uma nova atitude frente ao mundo, remanejando o enfoque no domínio do real.

Por outro lado, poderíamos colocar no campo dos grandes poemas de *Dentro da noite veloz* (e até considerá-los como verdadeiras obras-primas) os dois que se referem ao fatídico ano do golpe militar, a saber, “Março 1964” e “Agosto 1964”. No primeiro, o poeta constrói toda uma reflexão de cunho existencial, postulando a tese de que tudo é fugaz, menos o ideal:

Estou aqui. O espelho
não guardará a marca deste rosto,
se simplesmente saio do lugar

ou se morro
se me matam.
Estou aqui e não estarei, um dia,
em parte alguma.
Que importa, pois?
A luta comum me acende o sangue
e me bate no peito
como o coice de uma lembrança.
(Ibid., p. 169)

Neste poema estamos diante de uma perspectiva que vislumbra a condição finita, limitada e passageira do ser humano. Mas, nem por isso se nega a vida. Ela é a única coisa, parece ser a lição do poeta, que não podemos olvidar. No poema seguinte, “Agosto 1964”, diante da perda de inúmeras ilusões o poeta não deixa de fazer da vida seu “reduto”. Cito integralmente o poema:

Entre lojas de flores e de sapatos,
bares,
mercados, boutiques,
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 (Ibid., p. 170)

Vemos também enfatizada neste poema a reflexão de natureza existencial, sendo que o apego à vida, apesar de perda das ilusões, é maximizado. Além disso, embora pareça exagero falar em confessionalismo, pode-se, contudo, defender a hipótese de que há certo intimismo na forma do poeta se manifestar liricamente. Ferreira Gullar, ao cantar no poema a vida, o faz mencionando suas mazelas, injustiças, tristezas, todavia, ao final, consegue tecer algo duradouro e positivo: “um poema / uma bandeira”. Essa bandeira diz respeito a uma construção que reivindica ser uma obra-de-arte “concreta”, um verdadeiro concretismo, a despeito do verdadeiro, ao qual saúda em despedida irônica. O ideal de uma arte que privilegia a existência no seu sentido mais imanente fica explícito no corpo do poema. Ela é expressa quando o poeta afirma “adeus à ilusão / mas não ao mundo.” Ao fazer menção a fatos sociais, culturais e históricos de então, principalmente, relacionados ao cerceamento da liberdade, à tortura, às condições econômicas injustas, o poeta está conectando mais uma vez a ideia de poesia com a do tempo presente.

Entretanto, a penetração poética alcançada por Gullar, nos dois poemas sobre 1964, dão o que pensar. Neste caso, não se pode acusá-lo de apriorismo, pois há a convergência forma/conteúdo, não causando a

impressão ao leitor de que estamos diante de uma arte panfletária,³ mas sim de produções genuinamente artísticas. Ambos os poemas sugerem o caminho que irá alcançar na sua obra-prima, o *Poema sujo*, publicado em 1976. É com o *Poema sujo*, virada para uma nova fase da produção lírica gullariana, que o poeta se desvencilha de uma perspectiva engajada, realizando assim um “mergulho” no seu universo íntimo e mais subjetivo, para extrair daí uma visão mais universal do ser humano. Talvez, para fazer aí, sem a camisa-de-força do engajamento e do pendor socializante, poesia que revele dimensões mais profundas do real. Ou, como propõe, com a devida densidade teórica, Octavio Paz: “O poeta é ao mesmo tempo o objeto e o sujeito da criação poética: é o ouvido que escuta e a mão que escreve o que é ditado por sua própria voz.” (PAZ, 1984, p. 202) Assim, na perspectiva paziana, há a confluência, a relação de permuta entre o poeta e o real, ao contrário daquela postulada pelo Gullar crítico (dos anos 1960), que defende o primado dos dados da realidade empírica sobre o poeta (e o artista em geral).

No que diz respeito ao labor poético de matriz socializante de Gullar, podemos postular a existência de uma coerência muito grande em relação ao que defende em sua produção teórica-crítica. Assim, em muitos casos, há uma primazia da ordem do significado sobre o significante, especialmente nos poemas referidos na nota 3 deste ensaio e, também, em alguns outros casos, em que

³ Como é o caso, por exemplo, dos poemas de *Romances de cordel* e de “O poema brasileiro” e “A cantada”, ambos de *Dentro da noite veloz*, que não fazem jus ao poeta.

o adensamento entre forma e conteúdo é prejudicado. Em *Vanguarda e subdesenvolvimento*, o crítico afirma categoricamente: “o conteúdo é o elemento prioritário” do poema (GULLAR, 2006, p. 225). Não por acaso no “Poema brasileiro” (GULLAR, 2001, p. 159), temos o predomínio do conteúdo sobre a estrutura, sendo que a variação formal não consegue vir em socorro da reiteração do significado, não havendo verdadeiramente o que poderíamos chamar de imbricamento entre as duas dimensões.

Quando não há a devida sintonia entre forma e conteúdo na poesia de Gullar, esta ausência se deve preponderantemente à sua feição socializante. Em *Cultura posta em questão* chega a afirmar: “Para a jovem intelectualidade brasileira o homem de cultura está também mergulhado nos problemas políticos e sociais, sofre ou lucra em função deles, contribui ou não para a preservação do *status quo*, assume ou não a responsabilidade social que lhe cabe. Ninguém está fora da briga.” (GULLAR, 2006, p. 22).

Desse modo, o que se propõe explicitamente é que ou há o verdadeiro engamento ou se corrobora com o sistema vigente, agindo-se, nesse caso, como um “alienado” ou como alguém de “má-fé”. Mas a arte, como já expusemos aqui, tem dimensões para além do viés puramente sociológico, não se querendo com isso negá-lo, mas apenas deixar de fazer dele o único manancial donde o poeta e o artista em geral vão construir sua obra. Aliás, é digno de registro, os surrealistas procuravam através da investigação do sonho e da imaginação compreender novas dimensões do real, mas, também,

não se negavam, em uma das variantes do movimento, a participar das questões de ordem política. Há mesmo, segundo o postulado de uma pesquisadora do movimento (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p. 130-131), um binômio fundamental que motiva a atitude tipicamente surrealista, a saber, a *introspecção* e a *ação*. Não se devendo entender aqui *ação* como simplesmente sinônimo de engajamento, mas sim de relação dinâmica entre a consciência e o fluxo ininterrupto do inconsciente.

Todavia, é principalmente no “mergulho” ao seu próprio interior que o poeta (artista) de *atitude surrealista*⁴ realiza uma criação que sonda realidades não-manifestas, numa busca pelo fio de Ariadne que o levará na trilha do mistério ilimitado, onde, por sua exorbitância, tal mistério se deixa perceber apenas em nuances. Dentro dessa perspectiva, a poesia se converte em um labor especial, sendo na visão de Maurice Blanchot: “a partilha secreta de toda a palavra essencial: *nomeando* o possível, *respondendo* ao impossível.” (BLANCHOT, 2001, p. 93)

⁴ Se o surrealismo acabou enquanto movimento (já se vão quase cinquenta anos), deixou marcas na obra de muitos poetas e artistas do final do século XX e início do novo milênio. No Brasil, quando se fala de Surrealismo, um nome que nos vêm imediatamente são os dos poetas Claudio Willer e de Roberto Piva, este último já falecido. Além disto, parece-nos inegável a presença aguda de ecos da vanguarda de Dalí em alguns dos poetas brasileiros, especialmente pela construção de um discurso fortemente imagético, desapegado de referências objetivas e/ou “concretas”. Assim, vêm-nos à mente nomes como os de Armando Freitas Filho, Eucanaã Ferraz, Carlito Azevedo, Ricardo Lima e Delmo Montenegro. Sem nos esquecer de um Manoel de Barros, que já em 1937 estreara em livro e, até hoje, ainda produz, dentro de uma perspectiva claramente primitivista e subjetiva. Para fora do âmbito específico da poesia, o compositor Zé Ramalho tem uma estilo de escrita claramente neossurrealista.

Mas, se numa hipótese absurda, levasse-se ao extremo a visão de Gullar, condenando ao fenecimento as manifestações artísticas em torno do *maravilhoso*, do *fantástico*, do *terror sagrado*,⁵ condenadas por ele como sondagens de ordem metafísica, ou seja, “sem” conexão com o real, então haveria um terrível empobrecimento da arte de seu (nosso) tempo. Por outro lado, é nossa tese que a abertura para o ilimitado e para o enigma em seu caráter mais metafísico ao invés de ser mera fuga, abre perspectivas para o real. Essa visão também foi proposta por Murilo Mendes: “Como dirá, anos mais tarde, Murilo Mendes, ‘a existência do enigma tende a aumentar o campo da realidade’.” (ARRIGUCCI, 1999, p. 183)

Entretanto, na obra crítica de Gullar dos anos 1960 e 1970, bem como na sua poesia desse tempo, abre-se terreno para uma perspectiva que poderíamos denominar de *neorrealista*, lembrando de certo modo o cinema italiano de caráter mais socializante e participativo do pós-guerra. Afirma o autor em Cultura posta em questão: “Se, como acreditamos, as obras de arte refletem conceitos, pontos de vista sobre a realidade, a função social do artista deve ser deduzida da influência que possa ter o significado global de sua obra no processo social.” (GULLAR, 2006, p. 43) Assim, na sua visão, o campo da realidade visado é o da determinante histórica, esquecendo, em determinadas ocasiões, para fazer referência mais uma vez a

posição de Octavio Paz, que o poema além de histórico é inaugural. O risco de se conceder maior peso aos elementos exteriores à obra implica que o criador passe a ser submisso ao referente, coisa que o crítico Gullar aponta – e que o poeta, nos seus momentos de fraqueza, já aqui referenciados, cede à tentação de soçobrar.

Daí uma arte em que se privilegia uma abordagem mais pessoal ser, em determinados pontos da obra crítica de Gullar, bem como, em alguns momentos na sua poesia, criticada como despolitizada, alienada, pura, sem contato com o real, quando na verdade é outro o caso. Diz-nos o autor em *Vanguarda e subdesenvolvimento*:

O problema da liberdade – que no século XVIII era um problema concreto da sociedade – se recoloca então em termos abstratos. E, inevitavelmente, essa ‘entrega à vida’, oposta à ‘entrega à arte’ de Mallarmé e Flaubert, reconduz o artista ao ritual destrutivo e ao refúgio de uma ‘super-realidade’ subjetiva. Breton aspira a um êxtase semelhante ao dos místicos...” (GULLAR, 2006, p. 182)

A nossa visão, por outro lado, como já enfatizamos algumas vezes, propõe que as manifestações artísticas de vanguarda, notoriamente o Surrealismo e o Expressionismo, mencionados neste ensaio, não se propõe a ser um descolamento do real, mas sim uma tentativa de conhecimento deste. O que se almeja é ir além das aparências, penetrar no reino do ilimitado, devassar o domínio do enigma, transcendendo assim, uma abordagem meramente figurativa.

⁵ O “terror sagrado” está aliado ao conceito de *outridade* criado por Octavio Paz. Para ele a “outridade” é “estraneza, estupefação, paralisia do ânimo: assombro.” (PAZ, 1984, p. 156) Portanto, a parte do real ligada ao sobrenatural.

Gullar trilhou, tanto na sua crítica quanto na sua poesia de matriz socializante, um caminho unilateral, apriorístico e determinista. Não deixou, porém, de produzir um retrato muito preciso da paixão que moveu uma das linhas estéticas do período. Linha esta que frutificou.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É preciso apontar que, apesar das críticas aqui ensejadas, pode-se afirmar que há muita coerência entre o percurso crítico e o poético de Ferreira Gullar. Esta coerência se dá pela constante busca da apreensão do caráter empírico, “concreto” da realidade e da maneira de exprimi-la (ênfase no conteúdo). Talvez, por isso, diante dessa coerência, não tenhamos dividido o ensaio em duas partes, a saber, uma para analisar a crítica, outra para a poesia. É que compreendemos ser mais didático extrair uma interpretação a partir da análise da confluência entre estes dois campos de investigação. Assim, apesar de guardarem suas especificidades, tais campos mantêm uma conexão ideológica em Gullar, até porque o autor realiza muitas vezes exercícios metalinguísticos na sua poesia.

No que diz respeito especificamente à crítica gullariana, é possível vislumbrar que se em *Vanguarda e subdesenvolvimento* há a presença de um tom menos incisivo do que em *Cultura posta em questão*, todavia, muitas teses permanecem inalteradas: predomínio do conteúdo sobre a forma; a referencialidade da obra de arte restrita ao âmbito da “concretude”; negação da metafísica, pois ela é entendida como

“fuga” do real; prioridade do referente sobre o criador. Todavia, em *Vanguarda e subdesenvolvimento* o autor não se arrisca a prever, como faz em *Cultura posta em questão*, que “as formas de arte desligadas da massa não subsistirão.” (GULLAR, 2006, p. 20).

Mas, voltando à conexão entre a poesia e a crítica de Gullar, no período que varia entre os anos 1960 até metade da década de 1970, foi possível levantar hipóteses que não corroboram com a tese principal do autor, a saber, de que o real só é expresso na arte em sua dimensão “concreta”. Através da referência a Paz e às teorizações da estética expressionista e da surrealista, podemos postular que a arte é um fenômeno multifocal, aberta também para as sondagens em torno do oculto, do sonho, do inconsciente. Portanto, são perspectivas que ajudaram e ajudam a enriquecer o labor poético e artístico, pois auxiliam o ser humano no seu processo de autoconhecimento. Assim, ao contrário do que pensa Gullar, com as vanguardas abre-se uma nova mediação do ser humano com o real.

Contudo, o próprio Gullar vai a partir do *Poema sujo* ressignificando sua experiência com o real. Com essa obra o poeta transcende o viés socializante que o marcou pouco antes e, redescobre, no corpo do poema, o lugar do sentido. Não que venha fazer poesia “formalista”, mas abre uma nova frente para equilibrar a relação entre ele (o criador) e o seu contexto histórico. O que dá vazão ao surgimento, por exemplo, do delírio e da emoção infantil rememorada. Assim, um veio novo de expressão de um singularíssimo poeta.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. r W. Lírica e sociedade. In: **Textos Escolhidos**: ADORNO, T. W., BENJAMIN, W., HABERMAS, J. e HORKHEIMER, M. Tradução de José Lino Grünnewald (et. al.), São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 193-208. (Os Pensadores)
- ANDRADE, C. D. de. **Poesia Completa e prosa**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1973.
- ARRIGUCCI JR., D. **Outros achados e perdidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BLANCHOT, M. **A conversa infinita**. Tradução de Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.
- BRETON, A. **Manifestos do surrealismo**. Tradução de Sérgio Pachá. Rio de Janeiro: Nau, 2001.
- CAMPOS, H. de. **Os melhores poemas de Haroldo de Campos**. Seleção de Inês Oseki Dépré. São Paulo: Global, 1992.
- CARDINAL, R. **O expressionismo**. Tradução de Cristina Barczinski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- CHÉNIEUX-GENDRON, J. **O surrealismo**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- DIAS, M. H. M. **A estética expressionista**. Cotia-SP: Íbis, 1999.
- DUARTE NETO, H. **A noite enigmática e dilacerante de Augusto dos Anjos**. Blumenau-SC: Nova Letra, 2011.
- GLIKSOHN, Jean-M. **L'expressionnisme littéraire**. Paris: Presses Universitaires de France (Collection Littératures Modernes), 1990.
- GULLAR, F. Augusto dos Anjos ou vida e morte nordestina. In: ANJOS, Augusto dos. **Toda poesia**. 3ª ed. rev. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995, p. 15-74.
- _____. **Cultura posta em questão e Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte**. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- _____. **Toda poesia (1950-1999)**. 11ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.
- PAZ, O. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- Recebido para publicação em 9 de maio 2014
Aceito para publicação em 10 de out. de 2014