ALCIDES CELSO OLIVEIRA VILLAÇA

A POESIA DE FERREIRA GULLAR

Tese de Doutorado em Letras (Literatura Brasileira), apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob a orientação do Prof. Dr. Alfredo Bosi

SÃO PAULO
1984

ALCIDES CELSO OLIVEIRA VILLAÇA

A POESIA DE FERREIRA GULLAR

Tese de Doutorado em Letras (Literatura Brasileira), apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob a orientação do Prof. Dr. Alfredo Bosi

SÃO PAULO
1984

A poesia de Ferreira Gullar

1. O pêndulo cego 5
2. Brilho fátuo, chama oculta 52
3. Espaço físico, tempo abstrato 74
4. Um "popular" para o povo 86
5. O fogo dentro da noite 103
6. Memória e dialética 145
7. O dia e a noite no espelho 168
Notas bibliográficas 183

Observação

Todos os textos poéticos de Ferreira Gullar transcritos ou referidos neste estudo são os constantes do volume Toda Poesia - Rio, Civilização Brasileira, 1980.

"Talvez tudo isso tenha começado numa tarde quente, em São Luís do Maranhão, num pequeno quarto da casa do quitandeiro Newton Ferreira, à rua Celso de Magalhães, 9. Eu lia, num volume encardido, comprado num sebo, um conto de Hoffmann. O quarto era sombrio mas eu sabia que lá fora a tarde passava espantosamente iluminada. Interrompi a leitura, tomado subitamente de um pensamento doloroso: "Hoffmann escreveu estes contos que vieram parar num sebo de São Luís do Maranhão e que nada têm a ver com a minha vida". Olhei de novo aquelas páginas amarelecidas, cobertas de letras que foram um dia a voz viva de um homem. "Que sentido tem fazer literatura?" - me perguntei, como se me apunhalasse. E, depois de algum tempo, respondi: "O poema, ao ser feito, deve mudar alguma coisa, nem que seja apenas o próprio poeta. Se o poeta, depois de fazer o poema, resta o mesmo que antes, o poema não tem sentido".

(Ferreira Gullar, Uma luz do chão)

1. O pêndulo cego

A luta corporal (1954) é considerado livro de estréia de Ferreira Gullar, que preferiu deixar à sombra os primeiros escritos da adolescência reunidos em Um pouco acima do chão (1949). Decisão compreensível. A poesia dos verdes anos é, via de regra, um deslumbramento íntimo, vital para o autor, mas de interesse mínimo ou nenhum para quem não participa diretamente de sua vida. Em todo caso, também A luta corporal não deixa de trair um certo ímpeto juvenil, reconhecível sobretudo na personalidade lírica, que se mostra precocemente "desenganada", e na pluralidade de formas que experimentam o mundo e a linguagem. É esta a primeira dificuldade que se coloca para o leitor: compor a identidade desse eu que enfrenta não apenas o desafio de uma intensa busca existencial e estética mas, sobretudo, o de tão variadas e surpreendentes formas de buscar, que incluem desde o recurso a imagens míticas (coladas a uma natureza pagã e indiferente) até a violência da fragmentação física de frases e signos.

Escritos entre 1950 e 1953, os poemas de A luta corporal testemunham uma fase de maturação veloz e decisiva, do talento à criação efetiva. A leitura desse livro é a leitura de um processo de formação poética: ilustra-se nele, mais que o início de uma carreira pessoal, todo um conjunto

de possibilidades históricas da poesia moderna. De fato, A luta corporal é tributário de um neo-simbolismo grato à geração de 45, vale-se da hermética livre-associação dos surrealistas e é também prefiguração da poesia concreta (em peças como "Roçzeiral" e "Negrorn'origens"). Um poeta não é, todavia, simples efeito de tendências estéticas, mas o sujeito delas; ainda quando epígono, terá identidade própria. As abstrações são úteis e necessárias aos panoramas e à especulação teórica; já a crítica não dispensa a análise, que cuida do objeto singular. Não é possível analisar sempre todos os poemas de um poeta; é a repetida leitura que se encarrega de tornar mais e mais claros certos valores que recorrem: imagens, unidades rítmicas e sintáticas, alusões históricas, recursos gráficos, etc. Tais recorrências podem ser registradas de forma mecânica, estatisticamente, mas não assim o seu significado, que inclui o valor da subjetividade de quem lê. Por isso, o que na leitura recorre já está muito próximo do valor: diante de vários fenômenos recorrentes no conjunto de uma obra poética, é natural que lhes venhamos a impor uma hierarquização pessoal. Lembro, assim, os limites objetivos desta minha leitura. Por me preocupar, entre outras, com as motivações ideológicas (ou contra-ideológicas, se se quiser) da poesia de Ferreira Gullar, preocupo-me igualmente com a explicitação possível do que tomo como valor, que também se chama gosto.

Deve ter ficado clara, nas linhas acima, minha preocupação com a personalidade poética que se movimenta

nas diferentes seções de A luta corporal. Diante do poema lírico, sou normalmente compelido a reconhecer, em primeiro lugar, a composição de uma consciência que se produz na fala (mais ou menos como quem busca, na narrativa, a identidade profunda do narrador). Esta compulsão não faz justiça a muitas formas de poesia (cujo maior atrativo esteja, por exemplo, na musicalidade quase pura), mas é adequada à tarefa de desentranhar o eu lírico (e com ele, quem sabe, um agente histórico) de seu fingimento sublime, para viver com ele suas íntimas cifras. São estas um procedimento habitual na lírica moderna, que já foi caracterizada por Hugo Friedrich como uma "junção de incompreensibilidade e fascinação", de que resultaria um efeito de "dissonância" (1). A generalização de Friedrich provavelmente não dá conta de toda a gama dos procedimentos poéticos modernos, mas creio que se aplica ao caso de A luta corporal.

Trata-se de poesia difícil, por vezes quase rarefeita: trava-se nela o embate do sujeito, que aspira a uma expressão de lucidez, contra o seu arrastar num tempo indiferente que passa, mata e continua a passar. É contra o tempo, pois, a luta central desse corpo cujo destino é perder-se no "pó sem voz". Recorrência temática expressiva, que tomo como guia para abordar os primeiros poemas de uma longa trajetória.

Com que palavras se inscreve, sob quais figuras se insinua, com quais expressões mantém correspondência o tempo em A luta corporal? Faço um levantamento introdutório

das diversas formas em que ele se mostra ou se oculta:

"Entre o que é rosa e lodo necessário
passa um rio sem foz e sem começo"
("7", p. 21)

"(...) um tão feroz sossego
em cujo manto ácido se escuta
o desprezo a oscilar, pêndulo cego"
("8", p. 22)

"Esperamos a morte, sem defesa"
("A fera diurna", p. 25)

"Começo a esperar a morte"
("O anjo", p. 27)

"Vê o céu. Mais
que azul, ele é o nosso
sucessivo morrer"
("P.M.S.L.", p. 33)

"O relógio
não mede. Trabalha
no vazio: sua voz desliza
fora dos corpos"
("As peras", p. 37)

"O eterno é vil! é vil! é vil!"
("Carta do morto pobre",
p. 43)

"Acima do teu teto há sol, grasna a crepitação
das horas"
("1", p. 44)

"E cada fato é já a fabricação de flores que
se erguerão do pó dos ossos que a chuva le-
vará, quando for o tempo"
("5", p. 50)

"Há muitos séculos que resisto dentro dessa
tarde"
("Os reinos inimigos,
p. 55)

"Vamos, o que sempre há, e não cessa, é o
tempo soprando no tempo"
("Os jogadores de dama",
p. 56)

"(...) os séculos soprando por cima do telhado"
(p. 58)

"Aonde não chega o amor e o sábado é mais /pobre,
lá, ciscamos estes séculos"
("A fala", p. 85)

Desde as indicações mais diretas ("eterno", "séculos", "horas"), passando pela contigüidade das metonímias ("pêndulo", "relógio") até à densidade maior das metáforas ("rio", "desprezo a oscilar", "grasna a crepitação das horas"), a expressão do tempo é a expressão de uma alteridade. Visto como impulso maior de uma Natureza exterior, o tempo surge como categoria estranha ao ser do poeta: os afetos deste e a fenomenologia daquele não se misturam; o tempo não é pontuado pelos gestos e sentimentos de um eu rebelado, nem este assimila a indiferença cósmica que vê no eterno ("O eterno é vil! é vil! é vil!"). A poesia de Gullar já nasce marcada pela exasperação do contraste entre o indivíduo confinado em seu estado íntimo e a impenetrável mecânica do "tempo soprando no tempo". Este é um conflito imemorial, quem sabe nascido com os primeiros mitos e ritos - mas a forma solitária e ainda assim altiva de seu enfrentamento remonta ao nascer do eu moderno, agente histórico dos tempos prosaicos a que Hegel se refere (2).

O tempo que corre na maioria desses poemas de Gullar não é a História, mas a Metafísica, e o eu que se move dentro dele pensa a generalidade humana, não a biografia. Sabemos que o anseio universalizante movido pela abs-

tração (a ponto de arriscar a própria comunicabilidade da linguagem poética) está muito presente na poesia brasileira dos anos 40 (como força renovadora no Drummond pós- A rosa do povo, por exemplo, e como contemplação estetizante na maior parte dos "poetas de 45"). No Gullar de A luta corporal, a metafísica, entretanto, não aparece como anseio, mas como fatalidade, e o domínio da técnica poética não serve à euforia do harmonioso, mas à inquietação (formal, inclusive). Tanto é assim que o caminho de A luta corporal não desemboca numa ascese da Forma, mas numa impossibilidade dela. O ponto de contato que Gullar mantém com a tendência de abstração e refinamento estético leva-o a "Um programa de homicídio", e não a uma celebração.

Já nos "Sete poemas portugueses" que abrem o volume, encontra-se uma inquieta meditação sobre o tempo:

9

"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 este por sobre nós espelho, lento,
bebe ódio em mim; nela, o vermelho.
Morro o que sou nos dois.
O mesmo vento
que impele a rosa é que nos move, espelho!"

A princípio existem dois gestos, determináveis pela diferença entre o eu ("fluo obscuro de mim") e a rosa ("se

entrega ao mundo"), também "estrela tranqüila" no sistema de correspondências que o poeta faz enlaçar os seres da natureza. Dois gestos, dois tempos - identificáveis pela sombra íntima e pela luz da rosa/estrela, pelas conotações negativa ("obscuro") e positiva ("tranqüila"). Tempos simultâneos: "enquanto". Todavia, a oposição inicial perde o contraste interno diante de um contraste maior, que se dá a seguir entre o par eu/rosa e um tempo indiferente e indiferenciador. Tratado por figuras como "espelho" e "vento", esse tempo absorve as imagens, ainda tipificadas, e as arrebata para um destino comum. O ódio e a frustração, de um lado, e a cintilação e a cor, do outro, nada significam diante do mesmo, do "mesmo tempo", "do mesmo vento". Crispação e passividade, sofrer e brilhar convertem-se em puros reflexos que o tempo apreende da mesma forma. Perdido o contraste original (e o valor, e a identidade, e o sentido de ser), "morro o que sou nos dois".

Exterior e indiferente: qualidades do tempo quase sempre estendidas à natureza e aos objetos. Privado de sua ação no tempo e do reflexo direto sobre as coisas, o poeta se encontra dentro de "quatro muros de cal", "pedra soturna", e nesse emparedamento, nesse "recinto sem fuga", a própria voz, uma vez articulada e expressa, torna-se uma exterioridade e sucumbe: "tudo que é canto morre à face externa". São imagens tomadas ao poema "8" (p. 22), onde se concentram figuras da sombra e da esterilidade: "desertos nichos", "ecos vazios", "sombras insonoras", "pêndulo cego", "luta de sais",

"nem vestígios de vida", "penumbra do impossível". Uma aura de morte cercará, ainda, tantos outros poemas. Em "Galo galo" o porte guerreiro da ave não evita que permaneça "só, desamparado / num saguão do mundo", nem seu grito orgulhoso ilude: "Vê-se: o canto é inútil", pois "é mero complemento de auroras". Em "A galinha", a ave morta faz pensar num "ciscar quase feroz", que "Olhava o muro / aceitava-o, negro e absurdo". Em "O trabalho das nuvens", o ser e a natureza se definem pelo fenecimento: "A tarde é / as folhas esperarem amarelecer / e nós o observarmos". Em "As peras", o apodrecimento das frutas é também desafio à impotência do observador: "Paremos a pêndula. De- / teríamos assim a morte das frutas?". Em "A Avenida", as praias lembram a morte; em "O anjo", a figura deste está contida em "pedra / e silêncio"; em "A fera diurna", "esperamos a morte sem defesa".

É muito peculiar o sentido negativo assumido pela expressão artística. A meditação poética sobre o tempo, a morte, a natureza reificada, o homem desterrado etc., jamais se transforma em pura negatividade. Ao niilismo dos semas contrapõe-se, afirmativamente, o trabalho da construção de uma linguagem - e as representações do vazio, do nada, do sem-sentido trazem em si mesmas um paradoxo consolador: o conteúdo último é o de um testemunho humano, cumplicidade histórica, significação social. Um gesto concretizado em linguagem pode querer negar-se, num limite extremo; mas só a si confiará a tarefa de dizê-lo ... a um outro. A consciência poética sobrevive sempre às mortes que encena; aliás, sobrevive na in-

tensidade mesma com que quer desiludir-nos a seu respeito. Aceitando ser poética, aceitou uma forma interessada, cuja socialização relativiza-a como linguagem problemática, e não como pura ausência. Os conteúdos negativos daquelas imagens de Gullar não podem fugir (e na verdade não querem) à complexidade de si mesmos, sem a qual não seriam poéticos. É tarefa nossa nuançar os sentidos desse tempo ameaçador, para melhor entendermos os motivos do sujeito que o enuncia.

Algumas perguntas podem ajudar: diante do que ou de quem se faz negativo esse tempo? em relação a que outro imaginário opera o seu próprio? Tais questões partem de uma certeza elementar: a significação de um elemento poético, por mais poderoso que este seja em si mesmo, só existe quando articulada ao complexo geral dos elementos convocados no poema: temas, recursos estilísticos, traços psicológicos, biografia, determinações históricas. Se tomamos o tempo como recorrência expressiva, suficientemente particularizada para um primeiro contato com os poemas de A luta corporal, é preciso agora tomá-lo como valor: diante de quem se faz negativo esse tempo? Ou, invertendo a questão: quem o nomeia assim negativamente. A predicação vai compondo aos poucos esse sujeito:

"Vagueio campos noturnos
(...)
me perco em campos noturnos'
("3", p. 17)

"com a minha incerteza
vos ilumino"
("4", p. 18)

"Assim persigo-a, lúcido e demente"
("5", p. 19)

"Calco sob os pés sórdidos o mito
que os céus segura - e sobre um caos me
/assento"
("6", p. 20)

"Flore um lado de mim? No outro, ao contrário,
de silêncio em silêncio me apodreço"
("7", p. 21)

"Fui sempre o que mastigou sua língua e a
/engoliu "
("Carta do morto pobre",
p. 43)

"Eu jazo detrás da casa, aonde já ninguém vai
(onde a mitologia sopra, perdida dos homens,
entre flores pobres"
("A fala", p. 89)

"Eu te violento, chão da vida,
garganta do meu dia.
Em tua áspera luz
governo o meu canto"
("A fala", p. 98)

"Minha linguagem é a representação
duma discórdia
entre o que quero e a resistência do corpo"
("O inferno", p. 116)

Fragmentos podem ser sugestivos. Na enumeração acima, simples recolho de autodefinições e gestos da primeira pessoa, é possível vislumbrar aspectos de uma poética centrada no reconhecimento de um eu dividido: "lúcido e demente". O forte paradoxo não é golpe de efeito: é síntese coerente de uma divisão que é possível reconhecer em quase todos os fragmentos: "incerteza / iluminação"; "mito / caos"; "florir/

apodrecer"; "um lado / o outro"; "violentar / governar".

De forma explícita:

> "(...) minha linguagem é a representação
> duma discórdia
> entre o que quero e a resistência do corpo"

Cabe-nos acompanhar as representações dessa discórdia. Será útil tomar em conjunto os "Sete poemas portugueses", não apenas por abrirem o volume, mas por se enraizarem numa linguagem classicizante, de formas e simetrias rigorosas. São as origens da formulação poética de Gullar. Os nomes dominantes não traduzem um mundo urbanizado e presente, mas encarnam elementos de culturas remotas e uma natureza de puro valor figural: deuses, mitos, raios, aonjos; rios, relva, fonte, musgo, nuvens, pedra, estrela, rosa. Todos - como é fatal na poesia lírica - a serviço de uma representação íntima. Veja-se o poema "4":

> "Nada vos oferto
> além destas mortes
> de que me alimento
>
> Caminhos não há
> Mas os pés na grama
> os inventarão
>
> Aqui se inicia
> uma viagem clara
> para a encantação
>
> Fonte, flor em fogo,
> que é que nos espera
> por detrás da noite?
>
> Nada vos sovino:
> com a minha incerteza
> vos ilumino"

É uma espécie de profissão de fé, que incorpora com gravidade a expectação do leitor, dos outros homens. A idéia da palavra aguardada, da oferta lembra um tom messiânico, que o poema relativiza através da parte negativa ou restritiva que compõe a oferenda: "nada além destas mortes", "caminhos não há", "minha incerteza". Todavia, os índices sombrios têm uma dimensão profunda, que lhes contraria a face à mostra: as mortes por que passa o eu são seu alimento; a falta de caminhos propicia aos pés inventá-los; atrás da noite, o desconhecido pode ser "fonte, flor em fogo"; a incerteza se converte em luz. O paradoxo geral da luz e sombra simbólicas, lucidez e demência, faz lembrar uma passagem de Alfredo Bosi:

> "Como descrever o regime de luta poética entre o mundo-da-vida e os modos de ser dos sistemas dominantes (capitalismo, tecnocracia, burocracia, indústria cultural)? Talvez me ajude uma expressão paradoxal: esse regime é de alucinação lúcida. A raiz comum aos termos da expressão é: luz.
>
> Alucinação. Abre-se, primeiro, o tempo iluminado até o delírio e a febre do encantamento de que os seres são penetrados quando os contempla o olhar de fogo do poeta. Os nomes são imagens, estas são ícones, objetos sacralizados. Há um fascínio de origem mágica, que dá ao nome do ser uma aura de motivação arcana e medusante, difícil de separar da idolatria.
>
> (...)
>
> Mas lúcida. A intuição que dá vida à imagem é mediada pelo discurso, síntese de nome e verbo, sujeito e predicado, visão e ponto de vista." (3)

"Alucinação", "lucidez", "encantamento" são termos do ensaio; "invenção", "luz" e "viagem encantatória" são imagens do poema. Há neste, com efeito, aquele "fascínio de ori-

gem mágica", magia da metamorfose da "flor em fogo", da incerteza em lucidez. Ao interpretar a linguagem mitopoética, o ensaio lembra seu modo de ser histórico, propondo uma contextualização ampla e concreta. Por ora, apenas inicio o reconhecimento de uma linguagem. É preciso voltar ao poema e reconhecer nele um jogo de símbolos que traduz, sim, polaridades, mas também as modaliza: presente e futuro são os tempos em contraste. É a decisão lírica que lhes dá nitidez: o poema surge como passagem, como passo inicial de um tempo para outro: "aqui se inicia / uma viagem clara / para a encantação", viagem cujo sentido "os pés na grama (...) inventarão". À magia cabe suprir a falta da técnica, do conhecimento aplicado, exorcizando perigos ou seduzindo os deuses; ao eu deste poema cabe inventar caminhos (lembrando o famoso verso de António Machado). Sente-se, talvez, a falta de uma maior determinação, seja do sentido desse encantamento, seja das razões que o tornam necessário. Mas não cabe à linguagem tocada pela simbologia - como a adotada nesses "Sete poemas" - a revelação dos próprios símbolos. Os poemas apenas sugerem uma inquietação geral, uma discórdia ôntica, sem apoio direto na experiência vivida. Por força deste aspecto algo convencional, o Gullar desses poemas parece tatear os limites - sentidos, mas indeterminados - da expansão do corpo e da consciência. Movimenta-se através de "campos noturnos", "nuvens" "leito de ausência", "penumbra do impossível", sem outro consolo que não o de um canto mágico em si mesmo problemático (no poema "5", são versos finais: "vocabulário e corpo - deuses

frágeis - / eu colho a aúsência que me queima as mãos"). A entoação rítmica pode trair a significação pretendida: a última estrofe do poema "4" é anúncio de certa positividade:

"Nada vos sovino:
com minha incerteza
vos ilumino",

mas sente-se que a enfase do terceto sobreleva o termo "incerteza", abafando em pedal a expressão "vos ilumino". A decisão, semântica e consciente, matiza-se na expressão afetiva, mais complexa e menos controlável. "Os sete poemas portugueses" me deixam a impressão de que a busca sincera e pessoal não encontra, ainda, seus equivalentes formais. Impressão fortalecida pelos poemas seguintes do livro, capazes de desdobramentos éticos e estéticos mais reveladores de um drama pessoal.

A poesia de Gullar nasce, assim, estigmatizada por uma clara preocupação universalista, lança-se num tempo cósmico através de uma linguagem simbolizante, mas - curioso - sua vocação é a de uma luta corporal. No título do livro formula-se o desejo de uma dimensão corpórea, concreta, complexa de poesia, mas esta se fará predominantemente como busca intelectualizada, envolvida primeiro com categorias, e só mais timidamente com os motivos tomados à realidade. O eu se manifesta como consciência limitada pelo Outro (tantas vezes o Tempo), em meio a um mundo carregado de símbolos. A Poesia, como canto, é a esperança frágil de uma iluminação futura ou eco de um passado mítico:

"Nem vestígios de vida putrescível.
Apenas a memória acende azuis
corolas na penumbra do impossível"
("8", p. 22)

Contudo, o livro apenas se iniciou - e é preciso senti-lo como um caminho. Os poemas prosseguem como acumulação, busca de superação e, finalmente, saturação dessas experiências abstratas. O desejo de encarná-las, de enraizá-las na finitude e na identidade líricas, que supõem uma forma estritamente pessoal, move Gullar para uma variação de estilos e motivos, sem que jamais seja abandonado o obsessivo tema do tempo. Este ressurgirá quase materializado nos seres e nos objetos em que penetra: no galo que canta antes de morrer, na galinha já morta; nas folhas que amarelecem, nas peras que apodrecerão, no corpo da mulher decadente. A linguagem, prescindindo agora da métrica rigorosa e da forma fixa dos poemas iniciais, incorpora o verso livre, a prosa poética, a sintaxe quebradiça, chegando a pulverizar-se em suas frases e signos no espaço aberto da página. O desejo de enraizamento das palavras acabará por se expressar não através de uma imersão nas coisas, mas na instância de uma luta corporal com a própria linguagem. Sabe-se o quanto é moderna (e polêmica) essa pretensa forma de concreção da poesia. O peso do já dito de toda a tradição literária acumulada na História e o peso do tenho dito da ideologia dominante podem deixar à consciência a só imediatez de um código problemático, visto em si mesmo como último reduto da concreção. Este problema voltará a seu tempo.

Será preciso ir por partes. Deixo para o fim deste capítulo o exame das experiências mais radicais (que sucedem ao poema "O quartel"), limitando-me por ora aos textos intermediários. Para cuidar destes não me prenderei à sua disposição no livro, mas a um critério menos arbitrário e mais adequado a quem está, como estou, perseguindo a trajetória de uma consciência lírica. Refiro-me ao tom dos poemas, marcado pela presença ou pela ausência da ironia. Vista como atitude geral, e não apenas como figura de estilo, a ironia é decisiva para se determinar, em essência, as relações travadas pelo eu com o mundo e consigo mesmo. Poemas graves como "A fera diurna", "P.M.S.L." e "Os reinos inimigos", de um lado, e poemas mórbido-irônicos como "Carta do morto pobre", "Carta ao inventor da roda" e "Machado", de outro, não representam apenas momentos diferentes da consciência, mas sua conversão substancial. Para bem ilustrar a reviravolta que implica a passagem da atitude afirmativa ou indagativa para a atitude irônica, lembremos a trajetória de Machado de Assis: dois escritores em uma vida.

Esquematizando um pouco: o jovem Gullar de A luta corporal é, como foi visto, essencialista e metafísico diante do tempo cósmico, nos "Sete poemas portugueses"; em outros, buscará analisar a fatalidade desse tempo, detendo-se nos seres e nas coisas que se degradam; num terceiro momento, a certeza dessa degradação irrecorrível só lhe deixa as armas envenenadas do ódio e da ironia; finalmente, a instância última desse "programa de homicídio": a convulsão suicida da linguagem.

Um dos versos do poema "As peras" diz: "Tudo é o can-

saço / de si". Esta afirmativa pode bem sugerir o termo de uma avaliação longa e paciente. "Tudo" é definido pelo efeito último e unificador da ação do tempo - o cansaço; mas a avaliação inclui um ganho poético: com a busca de um reconhecimento mais concreto dos seres e das coisas (busca provocada pela rarefação metafísica dos primeiros poemas), o imaginário se adensa nas figuras mais próximas de frutas, flores, animais. A busca desse mundo sensível toca em espaços mais familiares à experiência corporal: quarto, varanda, avenida. Os nomes já não serão símbolos evanescentes: as flores que agora "no canteiro diário, / ardem, / em vermelhos e azuis" não são exatamente da mesma espécie daquela rosa emblemática que, no poema "9", "se entrega ao mundo, estrela tranqüila". A visualização mais imediata, embora modesta, sugere o esforço de uma aproximação entre o eu e o mundo empírico. Leia-se "As peras":

"As peras, no prato,
apodrecem.
O relógio, sobre elas,
mede
a sua morte?
Paremos a pêndula. De-
teríamos, assim, a
morte das frutas?
Oh, as peras cansaram-se
de suas formas e de
sua doçura! As peras,
concluídas, gastam-se no
fulgor de estarem prontas
para nada.
O relógio
não mede. Trabalha
no vazio: sua voz desliza
fora dos corpos.

Tudo é o cansaço
de si. As peras se consomem

no seu doirado
sossego. As flores, no canteiro
diário, ardem,
ardem, em vermelhos e azuis. Tudo
desliza e está só.
O dia
comum, dia de todos, é a
distância entre as coisas.
Mas o dia do gato, o felino
e sem palavras
dia do gato que passa entre os móveis
é passar. Não entre os móveis. Pas-
sar como eu
passo: entre nada.

O dia das peras
é o seu apodrecimento.

É tranqüilo o dia
das peras? Elas
não gritam, como
o galo.
Gritar
para quê? se o canto
é apenas um arco
efêmero fora do
coração?

Era preciso que
o canto não cessasse
nunca. Não pelo
canto (canto que os
homens ouvem) mas
porque can-
tando o galo
é sem morte."

As imagens recolhidas neste poema (as peras, sobretudo, mas também o relógio de pêndula, as flores, o gato entre móveis, o galo) revelam o esforço de uma captura de formas, a atenção que se dá aos elementos de um mundo sensível mais próximo, mais particularizado. Mas o processo de apreensão é intelectualmente muito rigoroso, fazendo lembrar uma experimentação científica: constata (vv. 1 e 2), pergunta (vv. 3 a 5),

formula uma hipótese (vv. 6 a 8), conclui (vv. 9 a 18) e universaliza (estrofe seguinte). O observador vê, além das peras, o processo temporal; além da medida mecânica e objetivada da pêndula, a ordem aberta para o infinito. Não pode se comprazer com as formas e a doçura das peras: nelas identifica o cansaço de "estarem prontas / para nada". O tic-tac do relógio "não mede". Formas não retêm. Tudo "trabalha no vazio", "tudo é o cansaço de si". Manuel Bandeira, senhor de um espaço íntimo, observador atento e humilde, vê numa maçã a fruta mesma e a semente da perpetuidade, a cor e o amor divino; mas o jovem cético formula-se, diante das peras, a questão absoluta: por que o Tempo? - para concluir, sem resposta: "Tudo desliza e está só". Peras, flores, gatos e galos passam. Os seres, efêmeros no mundo, são no poema imagens lábeis, deslizam de uma para outra. As determinações próprias ao modo de ser de cada coisa (peras douradas, flores vermelhas, gatos que passam entre móveis) tendem a diluir-se dentro do tempo. O poeta quer fixar imagens e encontra um processo, esforça-se para ver e é levado aos conceitos. Não será por outra razão que a poesia lhe parece, ela também, "apenas um arco / efêmero fora do / coração". Fora: eis aqui uma indicação útil. Já na primeira estrofe, referidos ao relógio, líamos os versos: "trabalha no vazio: sua voz desliza / fora dos corpos". Nada mais avesso à integridade lírica do que esta conotação, ampla e expressiva, do que está fora do ser e, ainda assim, traça o seu sentido (ou ausência de sentido). Lembro-me da conhecida frase de Terêncio: "Nada do que é humano me é alheio". Do ponto de vista

da lírica, o que é alheio ao eu não pertence à sua humanidade. Dado que a condição de alheamento deriva da ausência de relação entre o eu e o objeto, parece estar nesta ausência, em síntese, o conteúdo deste poema (e o pano de fundo de toda essa luta corporal). Aqui, a consciência poética não encontra nas coisas (ainda que douradas e ardentes, como as peras e as flores) senão o seu trabalho no vazio, isto é, seu fulgor "para nada". Uma vez mais, a condição comum é a da consumpção no tempo indiferente. Peras e homens "passam" ("como eu passo"), sem que a doçura das frutas ou o canto do poeta altere o destino de apodrecimento comum. A solidariedade é a solidão. Nesta ordem absurda, o poeta constata, com os olhos, o que o coração não pode aceitar. A ordem dos motivos e a ordem dos fenômenos não se refletem através do canto, do arco mágico, pois também ele é efêmero. Daí, na última estrofe, a menção nostálgica de um canto "que não cessasse nunca". Na finitude do tempo poético, Gullar vê a impossibilidade da magia absoluta, do triunfo sobre a morte. E inversamente: na tirania do tempo, o esvaziamento do valor de cada ser ou imagem.

É "O mar intacto" o título da seção composta por "As peras" e outros três poemas ("P.M.S.L.", "O trabalho das nuvens" e "A Avenida"). A imagem deste título faz ver, numa Natureza dinâmica, um ser inacessível, isto é, não-relacional. Ou por outra: o que seria imagem da natureza é logo interiorizado especulativamente pelo poeta, como forma sem espessura para os olhos. Transparentes, os aspectos do mundo perdem logo a singularidade e se confundem no espectro geral de um tempo que

corre dentro das coisas. Assim é que as peras prato são um apodrecer e os movimentos do gato um passar. Assim também em "P.M.S.L." o céu é "o nosso sucessivo morrer" e, em "O trabalho das nuvens", a tarde é "as folhas esperarem amarelecer / e nós o observarmos". Gullar sente como sedutora e traiçoeira a bela aparência do céu, da tarde, das nuvens e das frutas; sente essa atração pelo imanente como fácil e falsa, como um "disfarce de si". Os olhos querem negar-se a esse espaço de fora, aspecto desprezível:

> "Despreza o mar accessível
> que nas praias se entrega, e
> o das galeras de susto; despreza o mar
> que amas, e só assim terás
> o exato inviolável
> mar autêntico."

A dimensão "autêntica" não é a que "fácil se dá"; é a dimensão temporal, oculta à vida de fora. Não por acaso, as imagens que perseguem essa dimensão abissal desembocam com freqüência no regime do infinitivo substantivado, forma adequada ao <u>tempo</u> (que se quer materializar) e à <u>matéria</u> (que se quer mostrar enquanto duração):

> "Vê o céu. Mais
> que azul, ele é o nosso
> sucessivo <u>morrer</u>"
> ("P.M.S.L.)

> "Não se ama
> no amor, senão
> o seu próximo <u>findar</u>."
> (idem)

"Cujo crescer altera
a verdade e a cor
dos céus"
("O trabalho das nuvens")

"A tarde é
as folhas esperarem amarelecer
e nós o observarmos"
(idem)

"Mas o dia do gato, o felino
e sem palavras
dia do gato que passa entre os móveis
é passar"
("As peras")

E na segunda estrofe de "P.M.S.L.", mais desenvolvidamente:

"Na orquídea busca a orquídea
que não é apenas o fátuo
cintilar das pétalas: busca a móvel
orquídea: ela caminha em si, é
contínuo negar-se no seu fogo, seu
arder é deslizar."

A expressão "ludíbrio das corolas" caracteriza com justeza o modo como o Gullar de "O mar intacto" (mas também em outros poemas do livro) recebe o aspecto do mundo: natureza ilusória mas sedutora, fátua mas fatal. A tarefa de sua poesia é tentar perfurar essa superfície enganosa para encontrar, no cerne de cada coisa, o que lhe é essencial: "um contínuo negar-se". De qualquer modo, é na natureza - nessa sua visada dimensão íntima - que o poeta quer encontrar a representação da própria identidade humana. Os objetos do homem (cadeira, casas, prato, relógio, móveis) surgem naturalizados, como formas alhei-

as e condenadas à degradação. Dinâmico, propriamente, apenas o processo do tempo, que é a Morte. Apenas?

Mesmo a esterilidade precisa das imagens. Sobretudo a esterilidade provoca no criador o desafio de um nome para o que é ausência. Gullar despreza as formas que aparecem; também em sua linguagem será preciso reconhecer o que, como profundidade, pode transparecer. Já o vimos, em parte: é o tempo passando seu sentido de base. Resta o fundamental: ver como Gullar qualifica esse processo, que nomes podem ainda escapar à abstração dos infinitivos e fazer pousar no poema a matéria da imagem.

Primeiramente, observemos que essas imagens essenciais se dão, como é natural, na perspectiva de um dentro, ou, se se quiser, de um em si. Agem por simetria, opõem-se ao aspecto tomado como banal, como disfarce. O azul do céu é "mais que azul", "ele é o nosso sucessivo morrer". Contudo, a linguagem de Gullar, marcada pela metafísica, quer ser poética, não filosófica; precisa do azul para falar da morte, precisa do fogo para figurar a perpétua negação. O rendimento propriamente artístico de seu estilo está em aproveitar a dimensão de aparência para trabalhá-la no sentido de um aprofundamento, negando-a em primeira instância para, com a negação, desdobrá-la em sugestões essenciais. O efeito é paradoxal, mas não poderia ser outro: o processo do poema quer dar conta do processo da morte. O tempo, conquanto frio e alheio à condição humana, é o que surge como verdade essencial. Nessa poesia inaugural de Gullar há algum compromisso dos anseios da

consciência com o postulado clássico que identifica o belo com o verdadeiro. Não por acaso, as imagens da interioridade e da essencialidade são imagens de luz, fogo, cor e brilho, imagens de revelação, clareza e desnudamento. A própria morte escapa à tonalidade previsível da sombra para apresentar-se como um "sol que jamais somos". A afetividade possível se manifesta nesse sentimento de precariedade, que condena o homem a viver e a multiplicar os signos de sua morte - e só neles flagrar o essencial. A participação mágica da imagem converte a negação, implícita no Tempo, em afirmação sensível de si mesma, devolvendo à Natureza a capacidade de representar - que é o de que Gullar precisa para investigar a sua própria natureza.

É assim que o "fátuo cintilar das pétalas" pode se converter, sem sacrifício da analogia metafórica, em "contínuo negar-se em seu fogo"; é assim que o céu, de "azul", se faz "ácido"; e é assim que, "desamparada" nas corolas efêmeras da flor, a luz, no mar interminável, "crepita e fulgura". Cintilação e queda, fulgor e extinção, madurez e decrepitude, trabalho e vazio - pólos que recorrem nesse imaginário formado em aplicada dialética.

Em "O mar intacto" não há ainda o cinismo feroz e a agressividade escatológica de outras seções (como "Um programa de homicídio" e "As revelações espúrias"): há, por ora, a perplexidade, capaz de definir num só momento o poeta e o girassol:

"O girassol
vê com assombro
que só a sua precariedade
floresce. Mas esse
assombro é que é ele, em verdade."

Em "O mar intacto", há a consciência alucinada por saber-se "fonte única de si". Esvaziado pela impossibilidade de um valor íntimo e permanente, o homem vê na putrefação das peras a mecânica de seu próprio destino, a inocuidade da poesia: "Vê-se: o canto é inútil".

Mas o canto prossegue, e com modulações surpreendente. Vamos aos poemas da seção "A fala" e vejamos como Gullar desenvolve, em tom e estilo diferentes. sua apreensão do Tempo e da Natureza.

O título é sintoma de uma presença mais viva, estrategicamente dialogal, abrindo assim o círculo fechado de um eu em pura observação reflexiva para incorporar, já na fala, a inflexão afetiva que inclui "Vina": figura clássica e convencional de interlocutor, que legitima e vivifica a voz do sujeito recortada no cenário da natureza. Há mesmo vagas ressonâncias do nosso Gonzaga em expressõesm como "esta estrada, esta estrada de terra", "Aqui é o chão, o nosso", "Fora é o jardim, o sol", etc. - indicações para a buscada materialidade de um caminhar. Mas o idílio dos primeiros poemas logo se descaracteriza, para se ir adensando em discurso interior, de metáforas cada vez mais complexas. Ao fim, já nos esquecemos

de Vina - e o tom entre nostálgico e estóico do início torna-se ressentido e seco. Comparem-se estes dois fragmentos:

> As crianças riem no esplendor das frutas, Vina,
> o sol é alegre.
> Esta estrada, esta estrada de terra
> onde as velhas sem teto se transformam em aves.
> /O sol
> é alegre.
> Fala-me da ciência. O hálito maduro
> em que as folhas crescem donas de sua morte.
>
> Vina, as hortaliças não falam. Me curvo sobre
> /nós
> e as minhas asas tocam o teto.
> Aonde não chega o amor e o sábado é mais pobre,
> lá, ciscamos estes séculos.
> Os meus olhos, sábios, sorriem-me de entre as
> /pedras.
> Prossegue, eu te escuto, chão, usar a minha
> / língua.
> Vejo os teus dentes e o seu brilho. A terra,
> / dizes,
> a terra. Prossegue."
> (p. 85)

> "Na minha irascível pátria
> o perfume
> queima a polpa
>
> Nos fundos lagos o dia move
> seus carvões enfurecidos
>
> O silencio sustenta caules
> em que o perigo gorjeia"
> (p. 100)

No primeiro, que abre a seção, convivem a disposição reflexiva e um certo prazer telúrico. Em tom sereno, a alegria do sol e das crianças tece um contraponto meio doído com a sabedoria resignada do eu. Nesse "sábado mais pobre", dia da criação a que falta o amor, a fala se faz humilde, proxima da ter-

ra e das pedras.

No segundo, mais ao fim desta seção, a interiorização é intensa: os signos da natureza servem à intimidade convulsionada, são metáforas para a personalidade ("irascível pátria", "carvões enfurecidos") e para o canto tenso ("o silêncio sustenta caules / em que o perigo gorjeia").

Se os "Sete poemas portugueses" eram poesia cósmica e se "O mar intacto" buscava trazer para o sensível o sentimento de um tempo absurdo, "A fala" é sobretudo uma tentativa de composição entre canto e natureza. O poeta busca agora vencer sua diferença com o mundo neutro através de uma operação mimética: a linguagem é escavada nas coisas, e estas sugerem a matéria verbal. Entenda-se: a consciência lírica se dá à tarefa de suprimir o intervalo entre sujeito e objeto, entre canto e coisa; para isso, renuncia o quanto pode à especulação lógica (que marcava os poemas de "O mar intacto") e retorna a um "mais velho canto":

> "O teu mais velho canto,
> arrastado com sol, varrido
> no coração das épocas,
> eu o recolho, agora, de entre estas pedras,
> /queimado.
>
> Tua boca real,
> clareia os campos que perdemos.
> Eu jazo detrás da casa, aonde já ninguém vai
> (onde a mitologia sopra, perdida dos homens,
> entre flores pobres)."
> (p. 89)

O tempo - em outros poemas entidade monolítica, de uma

só face tirana - principia á se desdobrar em agora e em épocas perdidas que o eu recolhe. Há um "coração das épocas", há um "detrás da casa, aonde já ninguém vai". A poesia de Gullar vai explorando possibilidades:

"Cavamos a palavra. Sob o seu lustro
a cal; e cavamos a cal.

Onde jorrara a fonte, as pedras
secas. Onde jorrara
a fonte, jorrara a fonte.

Aqui jorrara a fonte"
(...)
(p. 91)

A tautologia mostra que as imagens, agora, não se labilizam facilmente; recorrem para deter-se, para dominar a seu modo o tempo, fazer pousar o canto. O trabalho poético não desponta como um trabalho "no vazio", "para fora": constrói um rosto que desafia a morte:

"Assim é o trabalho. Onde a luz da palavra
torna à sua fonte,
detrás, detrás do amor,
ergue-se para a morte o rosto."
(p. 90)

"E é assim que a alegria constrói,
dentro de minha boca,
o seu cristal difícil."
(p. 93)

Essa fala que se quer converter em natureza, baixando ao chão arcaico, funda-se como realidade própria, de onde pode afirmar: "Minha alquimia / é real".

Vê-se que, através da fala, com o testemunho instigante de presenças imaginadas, Gullar busca um canto fundador, cujo método é a penetração simbólica da terra. Não se elimina a solidão, nesta viagem tão pessoal ao cerne de um mundo primevo, mas com ela se pode erigir, altivamente, um sistema de semelhanças entre o indivíduo e as coisas. "Pátria irascível", mas pátria possível. O canto orgulhoso com a descoberta desse "terreno ganho , proclama: "o que é canto se redime sem ajuda".

A conquista real, fique claro, é a do "chão verbal / campos de sóis pulverizados". A metalinguagem dispensa, em sua trajetória, a presença de Vina, a alegria das crianças, o sol alegre, a estrada de terra - mas é o caminho possível para o cultivo da palavra, para sondar na palavra um tempo pré-lógico, para a tentativa de reenraizamento dos nomes. Daí a celebração de imagens do fogo e da luz, que voltam para figurar não mais uma idéia de consumação, mas a hipótese de vigília e recomeço:

"Eu te violento, chão da vida,
garganta do meu dia.
Em tua áspera luz
governo o meu canto."
(p. 98)

"Chão verbal", ali, "chão da vida", aqui, "dia" e "garganta" "luz" e "canto". São pares que revelam a fusão, a alquimia que une verbo e criação, que faz o canto germinar. São inúmeras, de fato, as imagens ligadas à fecundação, bem como as que indicam movimento subterrâneo e metamorfoses:

"infância dentro da luz dum musgo";
"alegria debaixo das palavras";
"um sol fechado";
"sopra no coração o sol das folhas";
"no coração das épocas";
"dentro de suas folhas mais fechadas";
"duma garganta clara o mar (...) se erguendo
/sem barulho";
"resguardado, o trigo";
"cavernas jamais tocadas / vibram";
"nos fundos lagos o dia move / seus carvões
/ enfurecidos";
"velhos sóis que a folhagem bebeu",
"rebenta no ouro a espiga".

Imagens que voltarão em outros livros, recontextualizadas - matéria-prima da coerência aberta e resistente.

Em síntese: "A fala" constitui, dentro de A luta corporal, sugestivo momento de conquista de uma mitologia poética, em que se confrontam criador e linguagem no desafio de todas as épocas. Mas momento de precária positividade, pois logo se esgotam o círculo da pura-nomeação e a extensão reduzida do "chão verbal". A insatisfação prossegue, somando perdas.

Creio que as seções "Um programa de homicídio", "O cavalo sem sede" e "As revelações espúrias" podem ser tomadas em bloco. Nestes três conjuntos de poemas há as marcas da ironia e do sarcasmo, que trazem a este livro poliédrico sua feição mais agressiva. Os poemas são agora sobretudo em prosa, e,

quando em verso, tendem ao discurso prosaico, desfazendo-se dos princípios da cuidadosa elaboração de poemas anteriores. Estes textos oferecem-se como matéria bruta, de imagens atropeladas, onde parece importar muito mais a corrente emotiva do que as pausas, os retornos, as simetrias. Em todos, mais ou menos intenso, o sentido de uma autodestruição do eu e da linguagem. É a ironia quem agora resseca os conteúdos do mundo e da subjetividade - mas para fazê-lo tem de mais claramente nomeá-los. Com isso, o tempo e a morte chegam a algum projeto de enredo, de historicidade, assumem detalhes do mundo, encarnam-se em pequenos segmentos narrativos. A linguagem se libera para uma pletora de signos, deixando-se levar pelas necessidades de uma consciência febril e saturada. Imagens de pesadelo, surreais, misturam-se a notações do cotidiano; seres e objetos sofrem um hiperdetalhamento descritivo e fantasioso. Neste momento, o título do livro se vê integralmente justificado.

Diz assim um trecho da "Carta do morto pobre":

> "Bem. Agora que já não me resta qualquer possibilidade de trabalhar-me (oh! trabalhar-se! não se concluir nunca!), posso dizer com simpleza a cor da minha morte. Fui sempre o que mastigou a sua língua e a engoliu. O que apagou as manhãs e, à noite, os anúncios luminosos e, no verso, a música, para que apenas a sua carne, sangrenta pisada suja - a sua pobre carne o impusesse ao orgulho dos homens. Fui aquele que preferiu a piedade ao amor, o amor ao amor. O que se disse: se não é da carne brilhar, qualquer cintilação sua seria fátua: dela é só o apodrecimento e o cansaço. (...) Vê o diamante: o brilho é banal, ele é eterno. O eterno é vil! é vil! é vil!
>
> Porque estou morto é que digo: o apodrecer é sublime e terrível. Há porém os que não apodrecem. Os

que traem o único acontecimento maravilhoso de sua existência."

(p. 43)

A onipresença com que vinha Gullar identificando a morte (vista sempre em seu processo, não em seu arremate), terá sugerido ao poeta êste ângulo autorizado do mais forte discurso de negação: o ângulo do morto. O suicida é aqui visto como o senhor do tempo, o artífice do seu próprio processo - e o poeta que lhe corresponde é aquele que "sempre mastigou sua língua e a engoliu". A vida e a arte convencionais (isto é, não-radicais) são brilho banal e traição; a ética e a estética humanas (isto é, mortais) têm a "seriedade cosmética" de aparências que se trabalham para "não se concluir nunca". A metáfora da luz (em futuros poemas tão cara à afetividade de Gullar) aqui se dá como "brilho vil", "cintilação fátua". Sendo o apodrecer "sublime e terrível", fracos e frustrados resultam os "pálidos" que, com a arte, buscam driblar a morte.

O que pretendo acentuar nesta paráfrase é a divisão de águas feita segundo o ódio desse maniqueu autorizado, que encarna no texto o que Camus caracterizou como "l'homme révolté" - mais precisamente, quando estuda a revolta metafísica (4). Definido de início como aquele que "se déclare frustré par la création", o revoltado metafísico vai ganhando, na análise de Camus, qualificações que quero aqui aproveitar. Em primeiro lugar: não seria um fenômeno de sempre. Desde que supõe uma visão simplificada da criação, a revolta metafísica teria surgido, a rigor, no final do século XVIII, com os tempos modernos.

Representado quase idealmente pelo precursor Marquês de Sade, o revoltado metafísico move sua negatividade extremada contra a ordem do mundo: "Rien n'est à moi, rien n'est de moi" - cita Camus. Esse estranhamento arrasador, metafísico porque "conteste les fins de l'homme et de la création", se dá de modo complexo: adota a forma compulsiva da paixão como termo a questões não satisfeitas sobre a ordem lógica do mundo. A raiz da revolta metafísica inclui, em sua negatividade, a interpretação de um mundo absurdo, sem sentido - mas também o sentimento difuso da possibilidade de um mundo que não fosse estranho e incompreensível para o homem. À falta de uma lógica real do mundo o homem revoltado opõe o rigor de sua própria lógica, identificada com a destruição (de si e dos outros). Nas palavras de Camus:

> "Suicide et meurtre sont ici deux faces d'un même ordre, celui d'une intelligence malheureuse qui préfère à la souffrance d'une condition limitée la noire exaltation où terre et ciel s'anéantissent." (5)

Este "Um programa de homicídio", título que é cálculo e destruição, implica, como implicarão outros momentos, o "suicide" e o "meurtre". A figura do primeiro é sugestivamente representada, no texto que estou a comentar, por expressões como "Fui sempre o que mastigou a sua língua e a engoliu" e "Há porém os que não apodrecem. Os que traem o único acontecimento maravilhoso de sua existência". Imagens semelhantes surgem no texto seguinte ("1", p. 44): a do escorpião, a do

"fruto enraivecido" e do coração, que se mastigam. Já o "meurtre" se traduz no tom de uma pedagogia aliciadora: "aprenderás, aqui, que o trilho é vil; aprenderás a mastigar o teu coração, tu mesmo" ("1"). No poema "3" (p. 47), dirigindo-se à mulher em quem avançam os sinais de decrepitude: "Deixe que lhe penetre a densa espera do chão". A poesia de Gullar ganha aqui o sentido de uma reação contra o mundo, face que se acrescenta à recepção cósmico do tempo nos "Sete poemas portugueses", ao desencanto dos sentidos de "O mar intacto" e à busca mítica da linguagem em "A fala". Para se bater diretamente contra o tempo absurdo e as coisas sem essência, a paixão se arma da ironia suicida, que garante a coerência de uma corrosão universal, de um amplo cultivo da morte. Com isso, vai-se a música dos versos, para dar lugar a uma programada análise da destruição, em que as palavras tendem para a morte: "queimo-as aqui". Tal como o "cometa de Halley", este Gullar, enquanto escreve, "inventa e queima o seu curso precípite".

Na perspectiva do homicida-suicida, a revolta metafísica culmina com um gesto não-metáfísico: a destruição do outro e de si mesmo. Para tal "programa", o eu encurralado terá de buscar no corpo e nos detalhes do corpo essa morte exemplar. O tempo já não se concretiza em momentâneas peras que apodrecem, mas em pelos que crescem nas virilhas, no ânus; nas unhas sem brilho, nos dentes gastos, nas nádegas amolecidas. "O homem é um peixe de cabelos e morte clara" ("2", p. 46). O homem é sórdido porque é mortal, parece dizer Gullar, e toda moralidade consiste em morrer. "O que somos não nos ama: quer

apenas morrer ferozmente" ("4", p. 49). Mas podemos continuar: se é "ferozmente", não é "apenas". A ferocidade faz suspeitar a emoção oculta e positiva de uma "outra ordem", que a metafísica não é capaz de acusar, mas que as imagens poéticas podem insinuar - como as surpreendidas num texto da seção "O cavalo sem sede":

> "Agora quis descer, e não havia chão; ou descer seria subir? Mas o espaço se perdia sem margem, sempre. Ela, a águia, era o centro. Se se movesse para o alto de si, para baixo de si, ainda seria o centro. Sou o centro, pensava já com certo orgulho, o pássaro. Mas se deu a voar numa só direção, no esbanjamento de seu privilégio. E a sua minúscula figura em marcha assinalava, sempre, uma referência entre um mesmo ponto do vazio e outro qualquer que não se quisesse. Depois, a necessidade de pousar cresceu como um olho de obsessão em seu corpo. E não havia terra. Apenas o ar. O ar, que só era um abismo porque ela estava ali. Voava, e o movimento das asas moía-lhe as articulações. Ela, a águia, sabia (não sabia por quê) que uma águia em vôo não deve fechar as asas, e por isso, talvez, gemia e continuava. Agora, o sangue, descendo-lhe das axilas, ensopava-lhe a plumagem do peito. Mas a águia não parou. Não parou nunca (nunca, nunca, etc.). Nem depois que seu corpo começou a rodar, precipitado. Ninguém dirá quando veio a morte. É certo, porém, que ela não teve a alegria de uma última descoberta. Mas vós tereis: ela caía na mesma direção de seu vôo, como se o continuasse." (p. 60)

Parece que o eu, aqui, se desmembra em águia e olho, em ave condenada a voar sem direção, à queda mortal (segura de que é o centro do mundo), e a consciência que acompanha sua necessidade de pouso e a precipitação final. Mais: avalia-se a grande fraude do vôo inteiro, que foi sempre um descer no espaço sem referências. Na morte da ave, o final da falácia de um

centro do mundo, da ilusão de alguma verdade axiológica. O espaço do vôo (tratado aqui semelhantemente ao das gravuras de Escher) se temporaliza em círculo - e os mesmos movimentos sobem/descem fora do plano. A "alegria" possível (do lado do observador) é saber disso, contra o puro instinto do vôo e do esforço inúteis.

São frequentes, no "Cavalo sem sede", imagens de pássaros e referências a vôos, quedas, ventos e vertigens - imaginário voltado para essa rarefação metafíssica que vai tragando a linguagem de Gullar. No poema da p. 57, o corpo é desfeito por um vento; no da 58, um "abutre no ar violento do quarto" ajuda a sugerir o quadro de um estranho Prometeu que, dobrado sobre si, devora o próprio estômago; no da 59, a imagem do inimigo surge na forma de um garoto ossudo que, espancado, transforma-se em pássaro sempre renascente e faz fugir o agressor, "num definitivo assovio sobre o envelhecimento dos sistemas: fiiiiiiiiiiiii"; no último poema da seção, o sujeito proclama-se

"eu habitante do vento
eu vento de vento
vento exvento"

A essa saturação temática corresponde uma saturação do estilo. O impasse dessa revolta programada para o fracasso já se traçara na certeza de que também as palavras são meios para não tocar as coisas ("a palavra te cobre - e debaixo dela estás rutilante como um astro ou um pássaro vivo na mão"). como

essa maçã do poema da p. 48. Gullar deixou para o último momento do livro a operação suicida. Mas vejamos antes em que grau a revolta e a ironia a preparam, em trechos como estes, da "Carta ao inventor da roda" (p.71):

> "(...)
> Inventor da roda, louvado a cada instante nos laboratórios de Harvard, nas ruas de toda cidade, no soar dos telefones, eu te amaldiçoo, e principalmente porque não creio em maldições."
> (...)
> Pois bem, tu inventaste o ressecamento precoce de minhas afinidades sexuais, de minhas probabilidades inorgânicas, de meus apetites pulverulentos; tu, sacana, cuja mão pariu toda a inquietação que hoje absorve o reino da impossibilidade visual, tu, vira-bosta, abana-cu, tu preparavas aquela manhã, diante de árvores e um sol sem aviso, todo este nefasto maquinismo sevicioso, que rói meu fêmur como uma broca que serra meu tórax num alarma nasal de oficinas de madeira."
> (...)
> Os teus dentes, odioso berne deste planeta incorrigível, serão utilizados pelos hermafroditas sem amigos e pelas moças fogosíssimas que às duas manhã, após toda a sorte de masturbações, enterram na vagina irritada e ingênua os teus queixais, caninos, incisivos, molares, todos, numa saudação à tua memória inexorável."

A linguagem seria a de um bestialógico, não servisse ela, exatamente, à produção de um libelo anticivilizatório. O discurso irrompe como que de um corpo mutilado pela roda e afogado em seus engenhosos sucedâneos culturais, que incluem os laboratórios de Harvard, os telefones, "as ruas de toda cidade". Espécie de monstro onívoro, a roda é um "nefasto mecanismo sevicioso", que acelera os passos de uma História inútil. Não se trata, é óbvio, de uma crítica ao progresso indiscrimi-

nado, pois indiscriminatório é o próprio libelo; valem, aqui, a exposição do corpo pessoal, para sempre ofendido, e o gozo vingativo diante da ossada do inventor da roda, "lambido de dia ou de noite pelas ondulações dum mesmo tempo increscido". O eu se torna agora aliado de seu tão familiar tempo indiferente, e se associa à natureza destrutiva contra o "pretencioso jogral". No último período, os ossos do inventor maldito servem à masturbação de "hermafroditas sem amigos" e de "moças fogosíssimas" - ritual vingador de um prazer que se nega à escalada progressista e acentua o corpo animal.

Outras dessas "revelações espúrias" são penosas à leitura. A massa de palavras concentradas em textos como "Carta de amor ao meu inimigo mais próximo" e "Denúncia ao comissário de bordo" parece pedir uma decifração improvável. Que significam expressões como "onomatopéias das essências", "polivalência dos recônditos afazeres de Jório", "acesso encontradiço nos pilares da dispnéia"? Ou frases inteiras como: "O certo é que as novas modorras esgotam a providência esfacelada no ápice deste mesmo controle"? Questão de contexto, pode-se imaginar; mas o contexto é um conjunto de outras expressões e frases igualmente enigmáticas, e seremos sempre remetidos à singularidade de cada uma delas. Mais do que significados, importa buscar a <u>atitude</u> dessa linguagem.

Ela serve, metodicamente, a um irracionalismo composto por alusões herméticas e chaves de expressão coloquial; embaralha personagens da História Antiga e da Mitologia (Ramsés, Ártemis) e espaços próximos (Lagoa Rodrigo de Freitas) e

longínquos (Hiroxima). A fragmentação não é estranha à poesia moderna, pelo contrário, mas exige sempre a justificativa de um sentido interno que assim a motiva (e a partir do qual a compreendemos como expressão). O Gullar destes textos aposta, justamente, no contra-senso como forma de esvaziamento do discurso e provocação do leitor. As "revelações espúrias" parecem pedir respostas igualmente espúrias, com a certeza de um fracasso final. Manifestamente: em "The sky above us" há referência ao "nosso contra-senso", e na "Denúncia ao comissário de bordo" lemos: "mórbidos estruturadores de um contra-senso". Imagens e frases abrem-se para quase infinitas (e indetermináveis) conotações, mas expressões como "creia-me, senhor", "quando estiveste em Buenos Aires", "nem sei mais o que lhe jure" iludem, pelo aspecto conativo, um caráter de comunicação e colóquio. É o efeito final que importa: uma trama verbal cerra-se para se desmanchar. O plural abusivo, a adjetivação abstratizante, os nomes exóticos e as sentenças gratuitas compõem monólogos verbosos sustentados numa sintaxe farsesca; o tom é parodicamente grave e afetadamente ressentido; os títulos prometem estranhamento. A armadilha está em suscitar no leitor a expectativa da ambigüidade ou da polivalência, quando o que os textos querem é encarnar o disparate de um in-consciente. De um autor que se identifica, aliás, na assinatura do último fragmento:

"Gullar gularratgfitunb girjwmxy"

Todavia, não há contra-senso sem senso. Qual é a matéria oculta a que a linguagem renuncia? Que valor tem esté

momento na cadeia de momentos que é A luta corporal? Lembro, ainda uma vez, que o livro dá forma às buscas originais de uma poesia nascida sob o signo da insatisfação, poesia múltipla e experimental. Seu tema básico é o tempo (ou a recepção dele pelo corpo e pela consciência), e os tateios formais vão da convenção ainda tímida dos "poemas portugueses" à metalinguagem sarcástica. Poesia no fundo comprometida com a metafísica, vai sofrendo em si mesma a busca frustrada do sensível, do que seja propriamente corporal. As "revelações espúrias" o são porque, na verdade, não fazem senão negar a si mesmas. O tempo é trazido ao espaço verbal como justificativa da liquidação de qualquer lógica. Ramsés e a lagoa carioca, Praxíteles e Saint-Germain des Près, a ONU e Ártemis não são apenas nomes que se interpenetram para se desqualificarem reciprocamente; são signos do mesmo tempo sem cara que imprime à consciência o estado de vertigem. Cabe ao eu confessar: "Perco-me definitivamente entre as sucessividades dos madeiramesopressos nas tempestuosas viagens do mundo" (p. 76) e reconhecer que "cada vento que chega já morreu entre os beiços da múmia" (p. 79).

"Ce bestiaire ne peut pas cacher tous les sens qu'on a voulu y trouver, mais il revèle au moins une volonté d'anéantissement qui prend sa source ao coeur le plus noir de la révolte". A interpretação de Camus (6) refere-se aos Chants de Maldoror, de Lautréamont, mas poderia se estender aos libelos de Gullar. Aceitando-se que a poesia do nosso maranhense se inscreve na tradição do que Camus chama de "poésie révoltée",

podemos com ele refletir sobre algumas hipóteses. O formidável impulso de negação que anima a essa poesia revoltada afirma, na verdade, a "nostalgie désesperée d'un ordre". A escolha do apocalipse e da destruição, prossegue Camus, vai contra a forma do mundo dado, mas não implica revolta definitiva do eu contra si mesmo; ainda que se veja impotente, a consciência lírica não se despreza. A revolta é adolescente, diz Camus, e traz dentro de si a contradição de uma negação absoluta nascida do desejo de uma verdade absoluta. Essa contradição vejo espelhada no título mesmo de A luta corporal, em seu diálogo com a maioria dos poemas. De um lado, o desejo pulsante, a biografia, São Luís, os afetos próximos - tudo o que se entranha na história e nos sentidos de um jovem de vinte anos; de outro lado, a literatura moderna e seus impasses, a questão da linguagem e a aventura estética. A figura do poeta tende a dissociar-se da realidade do indivíduo, mas este precisa daquele para sua expressão. A luta é do corpo, na idade perplexa e interrogativa, mas sua identidade quer alargar-se na medida dos ideais extremados. Antes que seja compreendido, o mundo é recusado por aquele que tem pressa. O que é História surge como o Mesmo. A linguagem, que em princípio buscaria a pessoa, logo se impõe, na tradição de recusas, como código a se superar. A construção do tempo pessoal se inicia pelas demolições.

A destruição da linguagem é a operação de base dos últimos poemas de A luta corporal. Mas o processo destrutivo e seu significado íntimo não são simples. A destruição do có-

digo exige que se o tome, preliminarmente, como código, e, simultâneo a ele, o agir de um seu sub-sistema paródico que funcione como espelho infiel, deformador ou criptônimo. Mais. a corrosão lingüística não tem, no conjunto do livro, o sentido de uma aventura ou de um puro jogo literário: atende, na verdade, à obsessão de Gullar por um logos rigoroso, por aquela ordem perfeita a que se refere Camus. Questão de sempre, o tema desses últimos textos é ainda o tempo fugidio e a eterna consumpção. As imagens que ainda se pode entrever são as do fogo e as que lhe derivam. Fogo que incinera agora a própria linguagem, cujos signos remanescentes podem lembrar o aspecto final de um rescaldo.

Poema-programa deste momento é "O inferno", em que nos podemos esclarecer de vez do que é básico no percurso do livro:

a) o árido momento da interioridade, que absorve os signos da morte ("porque este é um tempo meu, e eu sou a fome e o alimento de meu cansaço; e eu sou esse cansaço, comendo o meu peito");

b) o desgaste da expressão que se alimenta da própria negatividade ("se é no ódio que ela melhor se acende, o ódio não dura, e a sua luz se perde outra num rastilho suicida").

O corpo, negado pelo Tempo e pela expressão, ritualiza-se como matéria comburente, e com ele queima-se a linguagem, último reduto da "solidão irremissível".

É lúcida esta poesia que se vê como holocausto da subjetividade que sequer experimentou os limites sensíveis do corpo, mas que se fechou, desde o início, numa série de indagações transcendentes. Lúcida porque pode afirmar: "minha linguagem é a representação / duma discórida entre o que quero e a resistência do corpo", e, logo em seguida, avaliar: "é que nunca me vi nem me sei qualquer resíduo / para além dum fechado gesto de ar ardente / queimando a linguagem em / seu começo". É um percurso expressivo: a princípio, a aspiração da linguagem é a compreensão do tempo, da natureza, das peras, dos homens e dos animais; privada da matéria perseguida nos objetos, a linguagem se corporifica a si mesma, como concreção possível; mas, coerente com o jogo das impossibilidades, anula-se no lance final. O tempo se <u>verbaliza</u> ("tudo que aqui sopra é verbo") e submete o discurso ao seu poder de morte ("o fogo / queima o fogo"). Tudo se converte no Mesmo, "o mesmo tempo", "o mesmo vento" - imagens que encontrávamos num dos "Sete poemas portugueses", no início do livro. Há uma circularidade nessa poesia que aciona modos diferentes para a representação do tema invariável. A imagem do fogo tem a ambigüidade do que vive a consumir e a consumir-se, e servirá, enfim, à representação do <u>eu sacrificado na linguagem</u>: "carne de meu corpo / fornos da glória". Linguagem de que restarão, no fecho do volume, estes escombros:

"VRR VERÕENS
ÕR
TÜFUNS
LERR DESVESLEZ VÁRZENS"

Vistos no conjunto, os poemas de A luta corporal traçam um percurso que deixa, ao fim do livro, uma impressão de completude. Relativa completude, certamente, em que se expressam as possibilidades de uma consciência poética experimental - mas que não vacila em levar a cabo os processos desencadeados. Nesse sentido, é uma poesia radical: o silêncio não lhe surge como ameaça vaga ou alusão retórica, ~~mas~~ como desfecho coerente. A unificar poemas e linguagens tão diferenciados, a categoria comum do tempo - que no plano figurativo se desenvolve em topoi igualmente unificadores: a vileza da mortalidade, a degradação física dos seres e das coisas, o sem-sentido da História, a consumpção material da própria linguagem.

A poesia inicial de Gullar não passou completamente ao largo das influências e da atmosfera de saturação da geração de 45. Embora a diferença entre a atitude geral destes poetas e a de Gullar seja marcante (sobretudo porque o maranhense reconhece e executa um impasse estético-existencial), são visíveis alguns traços comuns. Destaco um: a ambiçao de se criar literariamente um tempo essencial, acima das circunstâncias históricas, a ser habitado por um Artista de novo cultor e sacralizador de formas. Também para muitos daqueles poetas (mas para seu proveito íntimo, não tormento) o tempo é sempre o mesmo Tempo, como nesta passagem de Péricles Eugênio da Silva Ramos:

"Quem sonha o eterno gera eternidade:

deuses sintamo-nos portanto,
com um rosto de ouro, os olhos de ouro, o cor-
/po de ouro,
porém de um ouro-chama, um ouro-luz e espírito,
um ouro que flameje, imortalmente, asas de cis-
/ne rumo ao sol" (7)

ou nesta outra, de Fernando Ferreira de Loanda (posterior a A luta corporal, mas tão fiel ao espírito de origem), muito próxima das primeiras preocupações gullarianas:

"A morte? Não existe; nada existe no efêmero,
o fim tão próximo do princípio, tão longe do
/desejado.
Há muito morre
a minha morte.
Somos insignificantes como a anônima semente
/que o vento carrega
para que nas encostas inacessíveis vicejem
/cores como bandeiras (8)

Nos poetas dessa direção, o tom e o sentimento podem ser eufóricos ou ressentidos, idílicos ou elegíacos, mas a forma final repousa sempre plácida na contemplação "essencial" de um tempo que é, sobretudo, a chancela do sentir privilegiado e distintivo do poeta: o eterno é o brasão geral dessa arte ciosa em reacender cintilações desmistificadas pelo Modernismo.

Esse "legado" formalista tem valor ambíguo na poesia inicial de Gullar: se lhe dá, de algum modo, as primeiras possibilidades de expressão poética, logo se revela insatisfatório; se engaja o nosso poeta numa tradição essencialista, que lhe serve como base para os primeiros versos, logo troca

de sinal e se converte numa obsessão pelo corpóreo, pelo concreto - obsessão para a qual o poeta não tem, ainda, rumo seguro a dar. O "legado" é, na verdade, um impasse, pois o prazer esteticista não elude anseios claramente vitais.

O caminho de Gullar pode se singularizar melhor quando o aproximamos de outros mais próximos. Lembro-me da poesia do piauiense Mário Faustino, nascido no mesmo ano de Gullar e que divide com ele algumas preocupações básicas. O título de seu livro de estréia é, aliás, O homem e sua hora. Em poemas como "Mensagem," Faustino problematiza, poundianamente, a questão da tradição e da invenção. No poema citado, o tempo é visto desdobradamente: o dos deuses, do "ontem de ouro", e o do "jogral verde", tempo de "obscura cinza". O sentido da degradação temporal se dá, em Faustino, como uma passagem do Mito para o Presente, do propriamente poético para o prosaico. Sua obsessão é a da lucidez, que possa "edificar um templo justo, exato, onde cantemos" (9). O projeto do poeta piauiense vai-se esboçando nos termos de uma pedagogia poética, de uma oficina literária, de uma arte auto-reflexiva e disposta, também, à fragmentação e às tensões de uma linguagem que se exponha enquanto caminha. Estudioso da linguagem, das artes e da poesia, Mário Faustino tem em vista sobretudo uma teleologia das formas poéticas; sua inquietude se traduz principalmente no plano da expressão verbal, para cujo desafio elaborou um projeto ambicioso, que a morte trágica, aos trinta e dois anos, não deixou experimentar.

Agora comparando: o Gullar de A luta corporal não

não confia ao experimento, em si, positividade alguma, nem credita à tradição (pois que o tempo lhe surge num agir uniforme) a possibilidade de revigorar o presente. Não há nele projeto possível, não há um tempo que se abra positivamente à construção do eu e da linguagem. Ou por outra: seu "projeto" dura apenas o passo rigoroso de um programa de homicídio (e de suicídio).

"A partir de então procuro nos filósofos a explicação que não encontrara na poesia", diz Gullar na crítica que faz à própria obra, em Cultura posta em questão (10). E o que procurara ele em A luta corporal? Tornar sensíveis, concretos os aspectos de um mundo apreendido, porém, em seu processamento cósmico; tornar corpóreo um regime de especulações; individualizar, pela expressão original, o que era todavia a generalidade e o amorfismo do Mundo. Enfim - identificar e identificar-se: operações de certa forma frustradas, mas de conseqüências agudas, como se verá.

2. Brilho fátuo, chama oculta

A fatura de determinada poesia por determinado poeta implica uma série de articulações temporais - na vida e na linguagem. Mas é fundante o sentimento do tempo (tomando a expressão meio drummondiana) dentro do próprio poeta, o modo como ele valoriza a dinâmica temporal e, dentro dela, seus próprios atos e os alheios. Para a formação desse sentimento concorrem determinações de toda ordem, que vão da biografia retida pela consciência e do período histórico vivido até às manifestações e projeções inconscientes dos desejos. A poesia, como linguagem, dá forma a esse sentimento; com tal prática, elabora-o, modifica-o e o problematiza. O aspecto mais visível desse sentimento estará, é óbvio, no plano temático e gramatical, onde o presente, o passado e o futuro surgem categorizados. É mesmo possível reconhecer uma tipologia de tendências poéticas conforme a eleição de um tempo predominante (memória, contemporaneidade, utopia). Com base numa distribuição eletiva, Alfredo Bosi vê os três modos gerais com que a poesia pode resistir à dominação ideológica: evocar (quando os mitos pessoais ou sociais se alojam no passado), provocar (quando a força de um presente negativo estimula o contra-ataque da sátira e da paródia) e convocar (quando o futuro é sentido como história a ser criada em reação ao presente) (11). É de se crer que as diferentes faces de um mesmo poeta, que vão implicando em diferentes poesias ao longo de sua vida, nasçam sobre-

tudo dos diferentes modos com que ele vai absorvendo e replicando ao tempo, identificando-o e sendo por essa escolha identificado. Nesse caminho, a interpretação de sua poesia passaria por perguntas como: qual aspecto do passado (por exemplo) é valorizado? que traços do presente são recortados? em que tipo de vivência presente se funda a raiz de quais projetos? que procedimentos lingüísticos adota e como os ajusta à sua eleição de base? Na poesia cabem todos os tempos e modos, idealmente, mas num poeta apenas os conquistados.

Não é de se estranhar que, entre jovens artistas, a poesia tenda à metafísica, ao conceitual e ao genérico: ela aspira à abstração (numa fase de opções vitais, concretas e decisivas) pressentindo, quem sabe, o fato de que a inteligência do mundo não exclui a dor das experiências acumuladas no tempo - que tenta evitar pela antecipação imaginária. Dá-se, com freqüência, que a obra dos jovens poetas se vá fazendo, nos termos de Northrop Frye, "da obscuridade para a simplicidade" (12). Quero continuar acompanhando, na poesia de Gullar, os diferentes sentidos desse tempo, que vão fazendo sua poesia caminhar.

Os poemas seguintes a A luta corporal, escritos entre 1954 e 1960, foram reunidos no livro O vil metal. A pergunta que salta imediatamente é: que poesia terá o poeta encontrado para continuar o que parecia ter-se encerrado em absoluto impasse, no livro anterior? Que matéria e que modos de expressão podem se seguir à degradação irrecorrível que o

processo do tempo impusera aos seres, aos objetos e à própria linguagem? Digamos, (ainda sem passar pelas necessárias análises) que o sentimento de um tempo corrosivo foi algo aplacado através de uma maior sensualização e espacialização do mundo e da linguagem. De certo modo, o poeta está agora mais paciente e disciplinado no olhar, no palpar, no relacionar cores e formas, luzes e sombras de um espaço mais próximo, mais familiar, mais corporeo. O poeta não se transformou, absolutamente, num contemplativo, nem suas emoções se tornaram mais complacentes ou generosas; persiste a inquietude de base, de modo a minar (agora com mais sutileza) qualquer simulacro de expressão triunfal. Em O vil metal já não encontraremos o sarcasmo e a escatologia sistemáticos que caracterizam seções inteiras do livro anterior. Nem a linguagem ameaça desandar (com exceção do primeiro e do último poemas) para a total incomunicabilidade. Há mesmo, pelo contrário, poemas de comoção simples (como o fluente e inteiriço "Oswald morto"), poemas do primeiro húmor modernista ("Ocorrência"), poemas de circunstância e paródia; mas predomina um surrealismo de base (que sinto mais como instrumento do que fim expressivo), de que Gullar se serve para desenvolver, transfiguradamente, os aspectos sensíveis recolhidos ao mundo.

Num regime de mais intensa visualização (com menor espaço para a especulação conceitual), uma figura é caminho para outra, dentro de uma cadeia associativa nem sempre muito clara, onde se preservam relações de plasticidade

comum. Tais relações atenuam um pouco a composição fragmentária e mais abstrata que marcava tantos poemas de A luta corporal (lembremo-nos dos que compunham as seções "Um programa de homicídio" e "As revelaçõe rias", por exemplo). Continuam intensas as recorrências de um imaginário composto por "luz", "flamas", "facho", "incêndio", "archote", "fogo", "chamas", "sol", "clarão", "auréola", "fogo-fátuo", "íris", etc. Variamente combinados, esses termos produzem imagens que convergem para o título e o explicam: o metal que brilha tem cintilação sedutora mas precária, e é por isso vil. O tema (verdadeiro leitmotiv) do brilho fátuo não é novo, como sabemos, já se desenvolvera amplamente em A luta corporal; mas seu tratamento é agora modulado, como se vê no poëma "Frutas":

"Sobre a mesa no 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"

É uma pura visão das frutas num prato o que nos apresentam os cinco primeiros versos; os cinco restantes elaboram liricamente o material apresentado. É como se duas naturezas se oferecessem, em dois tempos destacados: a reconhecida pelos olhos (com formas, cores, planos, perspectiva) e a

trabalhada pelas impressões (através de sinestesias e paradóxos). Em outros termos: uma "natureza morta", picturalmente imobilizada, se faz convulsa e sugestiva em outra que a traduz. No primeiro plano (cinco versos iniciais), as figuras centrais são as prosaicas "duas maçãs e oito bananas" sobre a mesa, com o aspecto menos rigoroso de "duas manchas vermelhas e uma faixa amarela com pintas de verde selvagem"; no segundo plano (cinco versos finais), a visão quase delirante é a de uma "fogueira sólida / acesa no centro do dia" que se desenvolverá, já num regime de associações mais abstratas, nos três últimos versos. A separação entre os planos do poema não elimina, porém, a permuta que traçam entre si. Como pano de fundo à natureza morta das frutas, a expressão "(o mar atrás!)" desperta uma estranha inquietude: inquietude de algo que está "atrás" não apenas espacialmente, mas como perturbadora camada de sentido. Já as imagens flamejantes do segundo plano conservam algo da solidez das frutas ("fogueira sólida", "alimenta"). Há frutas e frutas no título: maçãs/bananas e chamas. Os elementos plásticos da primeira cena são temporalizados na segunda visão: a "mesa no domingo" se torna "o centro do dia". A própria sugestão de fogo se desdobra de "fogueira sólida" (ainda preso à corporeidade das frutas) em "fogo escuro", fogo ausente, "que não cabe hoje nas frutas". Por que não cabe? Porque as frutas estão no auge do viço (maçãs vermelhas e bananas amarelas), estão prontas e alimentam, enquanto que o "fogo escuro" é o fogo que não cabe ainda - fogo da consumpção, da morte, do apodrecimento. Os

olhos do poeta pararam, desta vez, na vitalidade da fogueira, mas não deixaram de entrever, como um "mar atrás", a antítese de um fogo escuro. Em outro poema ("No quarto", p.128) há imagens que participam desta mesma visão: "O incêndio derrubado: o ontem dado / nas fruteiras" precisam o sentido desse fogo escuro.

> "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." (13)

Estas considerações de Bachelard, que introduzem poeticamente seu estudo sobre as diferentes formas de assimilação prática e simbólica do fogo pelos homens, destacam a duplicidade básica do que é vida e é morte, fascínio e temor. Segundo esta ambigüidade original, o fogo vai-se particularizando como devaneio, sexualidade, vingança, alimento, trabalho, purificaçao... E enquanto imagem para a poesia, o fogo é síntese e multiplicação de sentidos, sensação e expressão de uma dialética sem a qual não se alcança a poesia:

> "Não se faz poesia no seio de uma unidade: o único não tem propriedade poética. Na impossibilidade de fazermos e de alcançarmos imediatamente a multiplicidade requerida, podemos utili-

> zar a dialética como se fosse um estampido que desperta ressonâncias adormecidas" (p. 188).
>
> "Temos, com efeito, tentado demonstrar que o fogo é, entre os fatores de imagens, o mais dialetizado. Só ele é sujeito e objeto."(p.190) (14)

No poema "Frutas", o fogo é "uma fogueira sólida" e é "fogo escuro"; no primeiro caso, é chama e iluminação das cores das frutas, cores acentuadas no domingo claro; no segundo caso, conota interioridade, sombra. Bachelard fala em pureza e impureza, referindo-se, respectivamente, ao fogo-chama ("onde a cor dá lugar a uma vibração quase invisível") e ao fogo já residual, adormecido na cinza ou na fuligem. O princípio da vida incluindo o da consumpção: claro e escuro das frutas, entre a pintura espacializada e o tempo destrutivo.

Em A luta corporal podíamos ler:

> "Um fogo sem clarão queima os frutos
> neste campo. Onde a vegetação não ri." (p.91)

Ainda nesse livro, eram expressões como "finda o meu / sol" e "negror n'origens" que sugeriam a impossibilidade de a poesia continuar.

Os desdobramentos continuam em O vil metal. No poema "Dezembro", o plano lírico e o da natureza solar convergem no momento positivo do ato amoroso:

> "Fora da casa

o dia mantém solidário
seu corpo de chama e verdura

Dia terrestre,
falam num mesmo nível de fogo
minha boca e a tua"

mas em "A bela adormecida" ("que dorme / fora da esperança") a natureza ardente ganha um aspecto de rito macabro:

"E a flora suicida
vai dançando em volta
seus fachos mortais"

Gullar encontra nas imagens do fogo e da luz a concreção poética capaz de figurar sua realidade íntima e dúplice: luz que queima, fogo que ilumina são a substância do regime de alucinação lúcida (voltando à expressão de Alfredo Bosi). De fato, sua poesia se faz ora como dialética expressa desses dois pólos, ora como tentativa de fixação de um deles. Havia em A luta corporal a busca analítica de compreensão das peras morrendo em pleno fulgor e a imersão suicida ("O inferno", p. 116) num fogo que "queima o fogo". Em O vil metal predomina a necessidade de composição entre esses momentos que são, no fundo, o do sim e o do não. João Luiz Lafetá[7] vê este segundo livro de Gullar como um tempo de "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". (15) Estas observações fazem justiça ao que parece ser, então, uma maior aceitação do literário,

um maior acatamento ao sentido de elaboração do poema. Com exceção de dois ou três, que ressoam ainda ecos do primeiro livro, os textos de O vil metal não querem figurar com o próprio corpó da linguagem a perversão destrutiva do tempo; a linguagem é, por ora, instância da consciência - e consciência formal - aplicada sobre o que é o vil metal das cintilações mundanas. O corpo já não se identifica com a fenomenologia da destruição, mas a observa e a traduz plasticamente, assimila-a já transfigurada em material literário. Gullar impõe-se agora certa separação entre atitude vital e forma artística, entre o momento de impulso e o momento de convenção. Não é sem algum amaneiramento de si mesmo que isto ocorre: à maior maturidade do artista corresponderá certo recuo do sujeito mais febril do primeiro livro (veja-se a indicação que introduz o "Poema de adeus ao falado 56": "No melhor estilo moderno com aliterações, alusões e leve tom de humor e melancolia"). De fato, é um observador algo "neutro" quem registra a seguinte "Ocorrência":

"Aí o homem sério entrou e disse: bom dia
Aí o outro homem sério respondeu: bom dia
Aí a mulher séria respondeu: bom dia
Aí a menininha no chão respondeu: bom dia
Aí todos riram de uma vez
Menos as duas cadeiras, a mesa, o jarro, as
/flores, as paredes,
o relógio, a lâmpada, o retrato, os livros,
/o mata-borrão, os
sapatos, as gravatas, as camisas, os lenços"

Os sucessivos "bom día" levam a fórmula de saudação

a um mecanismo de absurdo, a um nonsense que provoca o riso geral - nonsense que o poeta acentua com a construção anafórica. Entre a seriedade individual e o riso coletivo (mas também antes e depois desses momentos), permanece o estar silencioso dos móveis, objetos e roupas da família. Há, de novo, dois tempos distintos: o tempo pontuado pela ação, tempo seqüencial de fatos e efeitos, e o tempo incapturável das coisas sem reação, imóveis e indiferentes. O poeta narra e o poeta descreve, mas se limita ao mínimo de narrativa ("aí (...) aí (...) aí (...)") e ao mínimo de descrição (enumeração seca), sem explicitar nexo algum entre os dois planos. A "ocorrência" prometida no título é quase nada - mas suficiente ilustração do absurdo da seriedade ou do riso frente a coisas opacas e silenciosas - como opaco e silencioso é o tempo que abre e fecha a "ocorrência". Assim como no poema "Frutas" a imagem "o mar atrás" funcionava como índice de uma dimensão perturbadora, assim também as coisas sem reação funcionam aqui como um acorde grave, por trás dos risos cotidianos. É sempre Gullar desdobrando um plano de superfície para flagrar um plano essencial; é sempre o poeta transfigurando a passividade das primeiras imagens sensíveis, num trabalho de penetração e iluminação interna. Fogo e luz se descobram dos olhos para a consciência, do corpo para a linguagem - e por que não da substância do metal para a recepção moral e qualificadora do vil? Pois falta ao poeta, como já lhe vinha faltando desde os primeiros poemas, o sentimento de um tempo justificado, a cer-

teza de um conteúdo autêntico na relação entre sujeito e objeto, sem o qual a luta é vil e a poesia se esgota na condição de um inventário do absurdo. Essa condição tem como princípio a falta de particularização de cada ser, de cada coisa, aceita a fatalidade de que o tempo, comum a tudo, é indiferente e indiferenciador. Esse regime, que recusa a nitidez de contornos e fronteiras entre os elementos do mundo, sustenta-se, poeticamente, através de uma operação de correspondências, onde cada coisa remete a outra e todas a um mesmo absurdo - elevado, assim, à categoria de ordenamento geral do mundo. Antes de atormentar-se, o Gullar de O vil metal busca a mimese desse ordenamento - cuja poética se pode acompanhar em "Recado" (p. 147):

"Os dias, os canteiros
deram agora para morrer como nos museus
em crepúsculos de convalescença e verniz
a ferrugem substituída ao pólen vivo.
São frutas de parafina
pintadas de amarelo e afinadas
na perspectiva de febre que mente a morte.
Ao responsável por isso,
quem quer que seja,
mando dizer que tenho um sexo
e um nome que é mais que um púcaro de fogo;
meu corpo multiplicado em fachos.
Às mortes que me preparam e me servem
na bandeja
sobrevivo
que a minha eu mesmo a faço, sobre a carne
/ da perna,
certo,
como abro as paginas de um livro
- e obrigo o tempo a ser verdade."

Importa aqui compreender o sentido do último ver-

so - afirmação altiva e por certo vital para o plano das preocupações que nos movem. O símile inicial entre dias e canteiros, de um lado, e museus, do outro, apóia-se no elemento comum da morte, que não deixa distinguir entre ferrugem e pólen vivo, entre frutas naturais e frutas de parafina. A essa dualidade inicial que o tempo integra num único sentido de morte opõe-se o eu, definido aqui como o que tem "um sexo / e um nome que é mais que um púcaro de fogo; / meu corpo multiplicado em fachos", ou seja, como o que tem uma complexidade que o singulariza diante dos canteiros e dos museus. Mas o privilégio desse eu está na preparação da própria morte, como quem abre as páginas de um livro. Seu privilégio está na multiplicação "em fachos" do próprio corpo, possibilidade do binômio sexo/nome, geração e identidade, com que a consciência obriga "o tempo a ser verdade" - isto é, que a consciência formaliza com suas próprias forças. O "privilégio" é por certo relativo: o verso final permite uma leitura na contramão, de que talvez resulte o seu sentido último: ao <u>fazer sua</u> a própria morte, sobrevivendo à que lhe escolheram, o poeta traz sua verdade à condiçao temporal da poesia, material e mortal como a carne da perna. O "recado" não é, portanto, a vitória sobre o tempo tirânico, mas o tomar a si a consciência desse tempo, cuja verdade o poeta ilumina - para poder morrer sob um golpe que reconheceu e nomeou. Acusado na vileza, o metal já não ofusca - e a fatalidade do tempo prossegue, sim, mas obrigada à luz da revelação lírica.

No caminho dessa recepção de um mundo dúplice, há um poema em que a divisão fundamental se mostra em imagens meio prosaicas - mas por isso mesmo mais visíveis e espessas: trata-se de "Um homem ri" (p. 140), onde o sujeito em questão exibe um riso franco enquanto uma coceira insuportável lhe ocupa a mão por dentro da cueca. O poema se abre com um achádo de humor:

'Ele ria da cintura para cima"

a que logo se somam notações minuciosas:

"(...) Abaixo
da cintura, atrás, sua mão
furtiva
inspecionava na roupa."

A estrofe seguinte (e última), com seus vinte versos, é prolongada interpretação da binomia acima. De um lado, imagens que sustentam o riso exibido: "um clarão", "flor carnívora", "corola", "doçura do mel", "auréola"; do outro, o percurso furtivo: "descia o braço", "a mão e os dedos à altura das nádegas trabalhavam", "a mão buscava o cós da cueca", "um calombo", "uma pulga", "qualquer coisa que fazia a vida pior". A verdade do momento deste homem que ri é o incômodo grotesco, a tortura minúscula, o pequeno desprazer que o obriga à descompostura; mas sua expressão é o riso aberto e luminoso, que serve à exterioridade e encobre a vileza da "vida pior". O micro-realismo do poeta

apanha aqui, num lance da vida, a substância mesma do vil metal, ou do fogo obscuro, ou do tempo surdo que mina sob as coisas. Gullar não leva a cabo o que poderia ser um acompanhamento cômico da situação; vê a contradição entre os dois gestos simultâneos e reconhece, atrás deles, as contradições todas que fazem a "vida pior". O que apreende, uma vez mais, é o "ludíbrio das corolas", o intervalo agônico entre um conteúdo impreciso e uma expressão artificial.

Atualizado em O vil metal, o caminho de A luta corporal ameaça repetir o mesmo impasse: se a expressão autêntica é impossível, à falta de um conteúdo autêntico que sobreviva à fome do tempo, para que a poesia? Para que tantos versos e imagens, se as palavras mesmas são (como o riso falso daquele homem) cintilações fátuas? Gullar dera já resposta a estas perguntas destroçando o alfabeto, no primeiro livro; em O vil metal, reincidência discursiva aparentemente mais serena, o poeta sonda as possibilidades de uma linguagem mais contida e mais substancial. Tais atributos vão constituindo uma poética nova que se pode rastrear ao longo de vários textos. A última estrofe de "No quarto", por exemplo, é uma quadra de decassílabos compostos integralmente por substantivos, que se multiplicam em inúmeros cruzamentos semânticos:

"Archote lepra livro caramujo
verão ferrugem sono cofre baba
galinhas hastes fogo cabeleira
campina dente cona ornosdestaules"

Em "Biografia", a memória de um quadro sensual e condensa nos três nomes finais:

"pólen corpo incêndio"

O poema "Definições", tal como o título indica, se constrói a partir de uma série de nomes em caixa alta, que provocam desdobramentos e particularizações: CHÃO, SEXO, OSÍRIS, ÁLCOOL, LUA, FAUNA, ANIMAL, ESCULTURA, ANJO. Mas é sobretudo no poema "Vida", já ao final do livro, que essa poética parece estar prescrita, condensando o novo caminho:

"Vida,

a minha, a tua
eu poderia dizê-la em duas
ou três palavras ou mesmo
numa

corpo

sem falar das ampla
horas iluminadas,
das exceções, das d
das missões,
dos canteiros destroçados feito a boca
que disse a esperança

fogo

sem adjetivar a pele
que rodeia a carne
os últimos verões que vivemos
a camisa de hidrogênio
com que a morte copula
(ou a ti, março, rasgado
no esqueleto dos santos)

Poderia escrever na pedra
meu nome

gullar

mas eu não sou uma data nem
uma trave no quadrante solar
Eu escrevo

facho

nos lábios da poeira

lepra

vertigem

cona

qualquer palavra que disfarça
e mostra o corpo esmerilado do tempo
câncer
vento
laranjal"

Até pela variação tipográfica o poema indica dois planos de leitura: no sentido vertical, os nomes-chaves (vida, corpo, fogo, etc.); no horizontal, as estrofes discursivas que medeiam esses nomes e os comentam, desenvolvem, antecipam - discurso que se denuncia em sua condição de metalinguagem periférica. O efeito global dos varios momentos discursivos é o da prolixidade consciente, o de uma quase tautologia poética - referências "externas" à carga de poesia ultraconcentrada nos substantivos em destaque. Os primeiros versos afirmam que a expressão da vida pode se dar através de "duas / ou três palavras", "ou mesmo numa". Vida é a palavra vida - parece traduzir Gullar de Mallarmé. Ou corpo. Ou fogo. Ou gullar. Ou... Eis o jogo: cada signo, qualquer signo parece poder obrigar o tempo a ser verdade, fazendo corresponder à indiferença de Cronos o aleatório do Verbum: "qualquer palavra que disfarça / e mostra

o corpo esmerilado do tempo". Ao vil metal do mundo corresponderia o vil metal da expressão que disfarça e mostra, que vela e revela, dúplice e móvel. Gullar chega aqui ao cerne de um código sucinto, que se faz conhecer palavra a palavra, "sem adjetivar a pele / que rodeia a carne". Contra a sintaxe, contra a retórica, contra o tempo em processo - o golpe seco do nome-pedra, nome auto-suficiente. Dentro dessa natureza não relacional, o nome não se integraria à corrente do tempo, mas quisera repetir sempre a sua mesma matéria, contra a variação, contra qualquer outro que o nega. Seu reino periférico é o do silêncio, sua imagem é o seu próprio espelho. Todavia - e isto é importante - o poeta não exulta com a "conquista", que prefere relativizar e problematizar, ainda que o faça através de um discurso "vil". Na verdade, a poética de "Vida," não afirma o ganho da redução do código à matéria-prima do nome; vê-se a si mesma como hipótese. Gullar caminha do "eu poderia dizê-la", "poderia escrever" ao "mas eu não sou uma data", "eu escrevo (...)". Qual o sentido desse caminho? Parece que há, a princípio, um elenco de palavras vitais, extraídas do plano mais pessoal de sua lírica: corpo, fogo, e a identidade mesma, gullar. Palavras sem desdobramento, sem transitividade, que poderiam ser escritas "na pedra"; mas é a própria consciência lírica que se vê a si mesma como fluida e temporal, móvel: "mas eu não sou uma data nem / uma trave no quadrante solar". Por isso, os nomes deslizam da pedra para os "lábios da poeira", e passam a reverberar

associações descontroladas ("lepra", "vertigem", "cona"), e retornam a um tempo de indeterminações, ao plano de um repertório arbitrário ("câncer", "vento", "laranjal").

Em "O sopro", poema imediatamente anterior à "Vida,", podemos ler:

"a turva mão na flor

Fico ouvindo meu corpo me dizer seu nome
- dos fornos do osso, a primavera vem
mas já saudosa regressa
aos seus metais de origem"

Também aqui a identidade do eu - sua capacidade de reconhecer as coisas e reconhecer-se - é a questão de base. Por um momento o corpo diz seu nome, mas logo a primavera volta "aos seus metais de origem". A consciência não se fixa, o corpo não tem permanente corporeidade: a mão, na flor, é turva, e o sopro identificador do nome logo se instala naqueles "lábios de poeira" (do poema "Vida,"), perdendo-se no tempo.

A busca poética de Gullar vai-se fazendo entre esse desejo de fixidez, de auto-reconhecimento, e a fatalidade de um mundo múltiplo, móvel, indeterminável. A expressão de sua poesia quer agora traduzir, a um só tempo, o desejo e a fatalidade, e é por isso "primavera" e "metal", fogo-chama e fogo-escuro, esplendor e apodrecimento. Como linguagem, é sentida em seu poder de revelar e encobrir: ao dizer, o nome brilha, faz aparecer a coisa - mas a desmente na palavra seguinte, no tempo seguinte, ao sabor do discurso. A poesia de

Gullar enfrenta neste livro o dilema entre a corrente quase descontrolada de poemas como "Fogos da flora" (p. 125) e "Réquiem para Gullar" (p.157) e a ponderação absoluta da palavra única, do nome essencial, do Signo a inventar. O poeta chama para si a tarefa de lutar contra a sua própria dispersão no tempo abstrato - a tarefa é existencial; e precisa fazer pousar nas palavras a expressão clarificadora dessa busca - a tarefa é estética. Na impossibilidade de uma e de outra, o tormento de um vazio interior se confunde com o vazio da inexpressibilidade. O sentimento do mundo absurdo passa pela transfiguração da ordem cotidiana ("as portas batem as toalhas voam") e anuncia a "véspera do dia em que de repente enlouquecerei". Dentro do mundo absurdo, tudo perde a consistência original ("Debrucei-me à janela o parapeito tinha uma consistência de sono") e a poesia são "letras flores de defunta euforia ruínas do canto". Pele e letra distendidas até à transparência e ao rompimento, fecha-se a Gullar a possibilidade de triunfo sobre o círculo vicioso da vida-discurso, círculo que gira em torno do sentimento de um tempo destrutivo.

> "Nossa existência se desenvolve principalmente sob o impulso imediato da realidade que deve ser determinada e dominada. Essa determinação impelente e este domínio constituem a realização de nossa existência." (16)

Estas palavras de Ernesto Grassi podem apontar para o sentimento angustiado da poesia inicial de Gullar, às voltas com o mundo do homem contemporâneo que, continuando

com Grassi, "se sente exposto como nunca a uma multiplicidade de possíveis interpretações significativas, que parecem todas aceitáveis". (17) Diante do tempo, nosso poeta absorve justamente essa multiplicidade de aspectos simultâneos que lhe dão, desde já, a sensação de vertigem - dentro da qual a consciência não se localiza e a poesia enfrenta, no tempo veloz, a fugacidade das palavras. A decantada fragmentação da lírica moderna é sobretudo a fragmentação desse sujeito que não se determina a si mesmo e não pode expressar mais que suas faces múltiplas. Dotado de lucidez, o discurso de Gullar rejeita convictamente o aspecto fácil da unidade ilusória, do falso brilho de um mundo "unívoco". Tampouco alimenta a ingenuidade (em tantos casos necessária e positiva para a poesia) de revelar para si uma dimensão inteiramente nova do mundo: sua pesquisa pessoal dos seres e das coisas não ignora o peso da convenção literária, da tradição moderna dos códigos poéticos, da metalinguagem refinada. O lado mais agressivo de sua luta íntima resulta, para o próprio poeta, extremamente relativizado: como conteúdo do tempo indiferente e como amaneiramento de formas artísticas já gastas. Em muitos de seus poemas se percebe o estado dessa solidão profunda de quem se deixa atingir pelo caráter de precariedade da vida. Nascerá desse sentimento, ou como reação contra ele, um de seus recursos prediletos: a enumeração impulsiva (como quem quer rapidamente acolher a todas as coisas). No "Réquiem para Gullar", o poema vai-se alimentando de uma série interminável de elementos: "Boca de fumo argolas

africanas açaí bandeira lanterna", "Tardes tardas a lente o estojo de ebonite sumaúma pião roxo tuberculose", "Pires cachorro muro carambola cajueiro", "Jaca verde bago duro guerra aviões camapum merda jarro Stalingrado rabo torto baba boca cega sujo terra podre brilho umidade (...)", "mel podridão calendário lepra sermão" ...

"Tudo é bom para obter de certas associações a desejada instantaneidade", pregava André Breton no "Manifesto do Surrealismo" de 1924, onde tomava para si o direito exclusivo e definitivo de definir o Movimento como

> "(...) automatismo psíquico puro, pelo qual se pretende exprimir, verbalmente ou por escrito, ou de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento na ausência de qualquer vigilância exercida pela razão, para além de qualquer preocupação estética ou moral" (18)

Já por aqui é possível reconhecer certas aproximações e certos distanciamentos da primeira poesia de Gullar em relação ao Surrealismo. Repercutem em nosso poeta as idéias bretonianas que dizem respeito ao prosaísmo do mundo acabado, já-feito ("Está tudo pronto, as piores condições materiais são excelentes"), à valorização do acaso ("divindade mais obscura do que as outras"), ao esgarçamento da identidade pessoal ("tu não tens nome"), bem como aos procedimentos técnicos da livre-associação, da colagem, dos cortes sintáticos, etc. Mas certamente Gullar não se alimenta daquele amoralismo bretoniano, segundo o qual são os artis-

tas "surdos receptáculos de tantos ecos", artistas cuja função é servirem apenas "para orquestrar a maravilhosa partitura", como "modestas máquinas registradoras". Se por mais de uma vez Gullar parece afinado com o diagnóstico que faz Breton da arte e do mundo modernos, não comunga com ele o princípio da necessidade de abstração do próprio gênio e do próprio talento: em Gullar, o caráter de luta, para o sujeito, e a qualidade de vil, para o mundo, constituem brechas profundas na atitude de isenção e mecanicismo que o artista surrealista adotaria. A corrente nervosa que passa pelos poemas de Gullar é sempre sinal de uma vitalidade profunda, insatisfeita e ansiosa de outra expressão. No tempo que corre sem nome, sua luta vai-se deslocando do corpo para a palavra, do mundo plural para as coisas singulares, do discurso perplexo para o signo concentrado. Como vimos no poema "Vida," (e em outros), o caminho de Gullar vai-se fazendo na direção de imagens mais e mais recortadas, de palavras mais e mais insuladas - como quem avalia o excesso visionário e quer, até mesmo espacialmente, capturar objeto por objeto, nome por nome. Impelido pela coerência da poesia já vivenciada, Gullar pretende retirar os elementos de seu curso temporal, fixá-los na página, reduzi-los a um átomo essencial de significação, num estado de pré-sintaxe, de pré-articulação. É a busca de uma objetividade segura, indivisível, dentro da qual se supere a condição atormentada da luta e o valor do mundo vil. Nesta perspectiva, desapareceria o ponto de vista do sujeito que predica, para resultar, como

matéria-prima e pura, as palavras originais, os nomes fundadores. Gullar creditará a esta saída formalizante a virtude da concreção do que se impõe aos olhos - sobretudo aos olhos - como sentido concentrado no espaço.

3. Espaço físico, tempo abstrato

Data de 1955 o primeiro contato de Gullar com Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, poetas paulistas que faziam, em conjunto, as experiências poéticas de vanguarda que viriam dar, sistematizadas e projetadas, na Teoria da Poesia Concreta (19). Gullar, em Cultura posta em questão (20), e Augusto de Campos, em Poesia antipoesia antropofagia (21), relataram esse encontro. O texto deste último abre polêmica sobre precedências históricas, que não é o caso de explorar aqui. A questão da precedência me parece menos importante, nesta avaliação da trajetória de Gullar, que o reconhecimento da coerência íntima que liga as diferentes fases de sua poesia e se prolonga nos "Poemas concretos e neoconcretos" (1957-1958).

Em carta a Gullar (depois que este lhe lembrara que "a poesia se realiza no tempo e não no espaço, como a pintura") Augusto de Campos responde:

> "O problema, insisto, não é eliminar o tempo, proposição obviamente absurda porque impossível, mas superar a noção de tempo por outra mais complexa e dinâmica, e que é até mais fiel à realidade: o espaço-tempo." (22)

No depoimento de Cultura posta em questão, Gullar faz ver que seu interesse não era, ao tempo das experiências concretistas, assentar princípios de uma nova poética, mas sim continuar perseguindo a palavra que, desde A luta corporal, aparecia-lhe como "um ser ambíguo com um extremo mergulhado no homem e outro preso aos objetos cotidianos" (23). Um e outro extremos: como relacioná-los? Gullar vira bem a questão, já na carta a Augusto de Campos: "Creio ser a Sintaxe, que é o elemento principal da linguagem discursiva, o ponto crucial, o problema fundamental da nova poesia." (24) Aqui, sintaxe é também a relação entre o ser e as coisas, além da relação entre palavras. Gullar aproxima a sintaxe do discurso e a fatalidade do tempo, num mesmo registro negativo. A generalização com que vê o tempo leva-o a outra generalização: admitindo que no discurso a palavra se expõe com mais subjetividade (enquanto integrada à necessária predicação), Gullar quer agora evitá-lo para que ele não volte a ser a expressão de uma fragilidade dentro do tempo que ele mesmo constrói. Propõe-se, então, a encontrar a palavra dura, ponderada, tão objetivamente identificada consigo mesma que possa, daí, tirar sua força de concentração e enfrentamento do plano temporal. É no curso de sua própria trajetória que Gullar recorta o corpo das palavras, singularizando-as ao má-

ximo, querendo que entre elas avulte - igualmente materializado como significação - o silêncio/branco/papel. Em sua aproximação da vanguarda paulista, Gullar levara já um sentido de "concretude" dos signos, concretude cujo equívoco de base Antonio Houaiss tão precisamente aclarou (já em 1957), no ensaio "Sobre poesia concreta", onde se pode ler:

> "Parece que o desejo de concretizar os conceitos merce do isolamento, do insulamento, da desantenação das palavras do seu contexto lingüístico, vale dizer, sistemático, em lugar de concretizar, abstratiza mais ainda os conceitos, já de si abstrações." (25)

Os poemas concretos de Gullar buscarão explorar o limite da intransitividade, ou a só transitividade para o silêncio. É tentar assimilar como ganho (de especificidade, de concreção) o que, na realidade, é perda (de particularização real, de articulação sensível). É esta, aliás, a alquimia pretendida pelo Concretismo: tornar positiva a carência dos nexos afetivos, racionalizar a ambigüidade, preparar a sensação estética no estrito cumprimento de um programa teórico e conceitual.

João Luiz Lafetá, refletindo sobre a guinada de Gullar para o experimentalismo concretista, classifica-a como a passagem de um "extremo destrutivo" (de certos poemas de A luta corporal) para o do construtivismo (26). Lafetá se lembra aí de uma frase que Gullar colhera de João Cabral de Melo Neto: "Eu preciso de ordem, basta o caos que eu já tenho em mim mesmo." (27) A frase é ilustrativa da

necessidade que tem Gullar, nesse momento, de dotar a poesia de uma função nitidamente compensatória: instituir uma ordem própria, destacável da realidade psicológica do eu, do caos em que se move a consciência. O homem revoltado (para retomar a expressão de Camus) projetaria no espaço da página uma ordenação positiva que não vê no mundo, na História.

Não será sem dúvidas e interrogações que Gullar se lança a essas pesquisas de expressão: o "vão vocábulo exato" (figura do "Poema de adeus ao falado 56") não parece ter em nosso poeta um eco de pura euforia. Em carta (de 23 de abril de 1955) a Augusto de Campos, Gullar reflete sobre o estado problemático da palavra-coisa (perseguida nos projetos concretistas), lembrando que a palavra é "um complexo de som-SENTIDO-forma (sic), e é o sentido o seu elemento principal, pois é dele que tira a sua existência própria - o sentido que é uma alusão ao mundo exterior" (28). Tal convicção de momento não o impedirá, porém, de lançar-se à experiência de uma poesia que vença o "desenvolvimento uni-direcional a que a sintaxe submete a linguagem": entre 1957 e 1958, paralelamente à fatura de versos discursivos, Gullar dedica-se a composições como esta:

verme olho

lacre maça

vermelho

alarme boca

verde velho

Diferentemente de uma tela, cujo impacto primeiro é o do conjunto, aqui sentimos logo a necessidade de determinarmos um princípio construtivo por trás da dispersão dos signos, algo que se refira muito mais ao processo de elaboração do que ao resultado. É este, aliás, um dos objetivos expressos da poesia concreta. A leitura convencional, linear, poderia ser tão válida quanto qualquer outra, se a questão é uma dinâmica de fato "multidirecional". Mas não se pode deixar de perceber que o atrativo maior do engenho é justamente provocar-nos quanto à sua lógica íntima, quanto às leis de seu processo, impondo-se logo a sua performance formalista (o pleonasmo não é injusto).

A construção toma a forma de um grande X; os signos se organizam de modo a sugerir duas linhas oblíquas que se cruzam. A palavra vermelho é o ponto de intersecção, é o centro da página e da figura. Parece estar aí um começo possível: ler quatro conjuntos de três substantivos cada, a partir do nome central irradiador: vermelho/lacre/verme; vermelho/maçã olho, vermelho/boca/velho; vermelho/alarme/verde. O segundo nome de cada uma dessas tríades tem pouca ou nenhuma ressonância fônica de vermelho (ao contrário dos terceiros), mas se prende a este por associação semântica (maçã vermelha, boca vermelha, etc.). Assim, as palavras das extremidades (verme, olho, verde e velho) parecem se desentranhar, fonicamente, de vermelho, passando por uma espécie de indicativo semântico, que seria o segundo termo. Por exemplo: o vermelho se corporifica em maçã para o olho, ou

em boca para o (desejo do) velho; a tríade vermelho/alarme/verde sugere uma seqüência de semáforo. E por que não fazer uma leitura integrada de todos os cinco nomes de cada uma das duas linhas? E por que não tentar ler de modo a desenhar, com os olhos, dois ângulos agudos unidos pelo vértice? E por que não combinar os nomes à vontade? Engenho pede engenho - e a satisfação se assemelha à do menino que brinca com cubos de palavras, acrescida da seriedade do adulto que sistematiza e conceitua o próprio prazer. Em outra composição (a da página 167) Gullar não confiará tanto na boa operosidade do leitor: fornece em rodapé uma "indicação de leitura", que numera uma ordem ideal para a codificação dos signos em desordem, obtendo-se, a partir dessa indicação, a figura de uma espiral. Na maioria desses poemas concretos não há lugar para os verbos; a expressão propriamente temporal é evitada como uma espécie de impureza para o que pretende ser uma natureza espacializada. Não há subjetividade que predique (trazendo a marca de algum afeto) para o que se deseja como pura realidade objectual. As ausências fundamentais são o tempo e o valor - penosa vingança contra a metafísica e a indiferença cósmica que faziam o eu discursar em delírio, nos primeiros poemas.

Fechando a série dos "Poemas concretos & neoconcretos", encontra-se o texto seguinte:

o cão vê a flor
a flor é vermelha

anda para a flor
a flor é vermelha

passa pela flor
a flor é vermelha

Veja-se que a substância nominal do poema é constituída por três elementos: cão, flor e vermelha - em si mesmos já a matéria-prima necessária à confecção de um poema concreto mais ortodoxo. Arrisquemos imaginá-lo:

cão

flor
vermelha

cão
flor
vermelha

flor
vermelha

cão

Aboliram-se verbos, artigos e preposição, como desnecessários ("discursivos"). Perdeu-se, contudo, o fundamental do poema de Gullar: a oposição entre os verbos de ação (ver, andar, passar) e o verbo de estado (ser). Cão e flor opõem-se aqui, simbolicamente, em seus planos de mobilidade (transitoriedade) e de fixidez; planos do interesse (do cão) e da indiferença (da flor). O ocultamento do sujeito cão, a partir da segunda estrofe, opõe-se à permanência do sujeito flor; a determinação maior de cão (alcançada por três predicações distintas) singulariza-o diante da espécie flor-vermelha, que parece eterna, e não passa. Com um mínimo de elementos objetivos - mas agora sem abandonar a sintaxe e o

tempo - Gullar recupera sua obsessão original, não lhe concedendo, porém, marcas afetivas: vê na figura transitória do cão a trajetória linear, diferenciada e mortal do ser dentro do tempo; na flor vermelha, a natureza indiferente e auto-identificada, corpo simbólico do tempo Mesmo. Aqui, Gullar recorta e desbasta a sensação que anteriormente se expressava assim:

> "Calaste o mundo, e o mundo, sem quem fale,
> não te dará do tempo a flor da flor."
> ("A fera diurna", p. 24)

Do discurso ao não-discurso, da frase ao signo isolado, a poesia de Gullar vai-se fazendo no interior daquela faixa da lírica moderna que inclui, como condição mesma da poesia, a reflexão sobre a linguagem. A convenção literária já não precede o poema (como "tendência de época") ou decorre dele (como poética em germe), mas se faz com ele na medida em que cada poema tende ao máximo de sua individualização, buscando figurar em seu interior o impulso bruto de uma palavra original e, muitas vezes, a agonia e dispersão dessa palavra. Poesia sobretudo voltada para a cultura, incidindo diretamente sobre questões estéticas, aproveitando como matéria as especulações sobre a mimese, as alusões intertextuais. Os motivos da vida, os impulsos sensuais, a captura afetiva do cotidiano quase sempre se confundem com a expressão da dificuldade da expressão. Nos termos de Hugo Friedrich:

> "A língua poética adquire o caráter de um experimento, do qual emergem combinações não pretendidas pelo significado, ou melhor, só então criam o significado." (29)

Esta afirmação interpreta uma grande parte da busca poética de Gullar - mas não podemos nos esquecer de que a outra parte (a mais propriamente lírica, onde predominam os afetos pessoais) é vital para a situação dialética criada ao longo de sua poesia. O diálogo aberto, a idéia de luta se dão justamente pelo conflito entre uma certa impessoalidade (ditada pelas exigências de uma aguda objetivação do mundo e da linguagem) e o anseio de auto-identificação. É sintomático que o próprio nome Gullar surja, por vezes, como matéria verbal lacerada: o que se quer rosto pessoal se transfigura em substância fonêmica, ruído, letra de máquina (ver o poema "Machado", p. 78), assim como, entre os gestos de indagação lingüística o poeta afirma: "aqui trabalho meu corpo" ("Inferno", p. 116). A identidade depende da expressão original, mas esta depende da identidade - e o círculo vicioso acaba tendo para Gullar o sentido de uma contínua degradação, uma vez que o jogo dilemático se cola a um tempo que é absorvido como alheio à subjetividade. Carne e palavra cintilam para logo desaparecerem; vem o desejo de subtrair o tempo, senão da vida, ao menos da sintaxe em cujos modos de articulação e em cujo ritmo ele se instala. A poética concretista pode acenar com certa cristalização dos signos na superfície do papel; o discurso é estrategicamente a-

tirado para fora do poema: para a teoria que o explica e o justifica em outro tempo. Vê-se que o concretismo não dispensou o discurso, pelo contrário: é pela lógica cerrada da prosa teórica que se quer precisar o sumo da sua expressão poética, vista como síntese de um processo analítico, mas dele separada. O engenho do poema concreto não dispensa a interpretação engenhosa, que por sua vez não dispensa algum conhecimento da teoria. É pelo lado dessa radicalização formal que Gullar afoga, transitoriamente, todo o outro lado da dúvida subjetiva, da identificação pessoal, do cotidiano temporalizado. Mas o jogo de pêndulo de sua trajetória não demorará em impor um movimento contrário.

Edoardo Sanguinetti, em Ideologia e linguagem (30), vê a experiência da vanguarda artística marcada pela ambigüidade original de uma arte a um só tempo refratária ao gosto dominante (e, portanto, contestatária) e embriagada pelo prazer do novo, que é também um valor de mercado: anti-mercadoria do presente e moeda projetada para a consagração que virá (momentos que Sanguinetti classifica como "heróico-patético" e "cínico", respectivamente). A rebeldia de origem, ao afirmar-se como nova ordem, tende quase sempre ao exclusivismo e à cristalização da própria positividade; no fundo, há a aspiração à aceitação canônica de que desfrutava a ordem precedente. Não é difícil que o crítico literário eleja a ruptura desses momentos como coordenada de valor estético: a ocorrência do novo como que lhe garante um ponto de vista moderno (tantas vezes identificado com "refinamento").

Para o artista, todavia, não é fácil fazer durar por muito tempo essa contestação que dia a dia se esgarça: as determinações pessoais do artista não vêm forçosamente da convenção e das academias de qualquer instância, mas das formas de vida particularizadas em sua consciência e em sua sensibilidade. A inconformidade do artista é efeito da procura constante de sua própria forma: recusa do "brilho vil", negação do "vil metal". Gullar logo se lança à radicalização do que adotara como vanguarda, acabando por negar a própria existência objetiva e concreta do produto artístico, na Teoria do não-objeto (31). Atinge, algo perplexo, a "perfeição" utópica da Arte que dispensa o artifício para se dar como puro Absoluto: branco da tela, silêncio da poesia e da música. A radicalização da técnica desemboca, quem diria, num idealismo de ausências.

Destrutiva ou construtivamente, ponderada ou vertiginosamente, a poesia de Gullar vai explorando as possibilidades da consciência e da expressão literária, fazendo recair ora em uma ora em outra a decisão do que é livre discurso ou formulação entrecortada. A experiência concretista faz aprofundar, não há dúvida, a reflexão sobre questões formais da objetivação lingüística e semiológica, mas ao mesmo tempo quer deter (como que por estranha magia iluminista) o curso das imposições subjetivas, o afloramento das raizes sensíveis do homem histórico. Para aproveitarmos metáforas básicas do imaginário do nosso poeta: a linguagem espessa e opaca da poesia concretista adquire, justamente,

aquele brilho chapado de um aparecer, sem dar lugar à dimensão profunda do "fogo escuro", que o poeta incorporara dolorosamente à sua avaliação do mundo precário. Subtraídos ao valor, corpo e metal se confundem no mesmo estatuto de signos, dispensando a relação qualificadora que enlaça o sujeito e o objeto, dispensando a relação que concretiza de fato o eu e o seu mundo. Ainda Sanguinetti, a propósito da vanguarda: "(...) o tema da fuga tende a substituir o arcaico tema da aventura, ou, se se preferir, mostra ser dela uma adequada versão." (32)

Mas é a inquietude profunda quem uma vez mais deslocará Gullar do centro da investigação essencialmente formalista para o plano de uma arte expressamente política. A passagem, logo se vê, não é mais de uma poética para outra, simplesmente, ou de um para outro estilo: trata-se da conversão substancial de uma em outra visão de mundo. Esse deslocamento transcende, mesmo, a noção de fase literária: implica reviravolta profunda na consciência do homem. Que essa reviravolta seja polêmica quanto a seus frutos literários, não há dúvida que o é; mas é certo, também, que diante dela devem deslocar-se os ângulos de valor da própria leitura crítica. De fato, a análise de texto parecerá por vezes insuficiente para acompanhar o mergulho do poeta num projeto e numa atuação política, dentro da qual a face artística talvez já não seja seu lado mais identificador.

4. Um "popular" para o povo

Para o leitor que vá fazendo uma leitura linear e desprevenida do volume Toda poesia, resultará quase escandalosa a passagem do último dos poemas concretistas para o primeiro dos "Romances de cordel" (1962-1967). Para quem acabara de ler: "o cão vê a flor / a flor é vermelha // anda para a flor / a flor é vermelha // passa pela flor / a flor é vermelha" - será surpreendente ler agora:

"Vou contar para vocês
um caso que sucedeu
na Paraíba do Norte
com um homem que se chamava
Pedro João Boa-Morte"

A contigüidade artificial, no livro, exaspera o contraste entre os horizontes desses dois momentos. A primeira impressão é que se passa da vanguarda para as formas tradicionais da poesia popular. É isto, sem ser bem isto. Que são, afinal, os "Romances de cordel"?

São quatro poemas narrativos: "João Boa-Morte - Cabra marcado pra morrer", "Quem matou Aparecida", "Peleja de Zé Molesta com Tio Sam" e "História de um valente". Sua estrutura formal básica é tomada à poesia cantada e publicada nos folhetins de cordel: versos setissilábicos, rimados, em estrofes de extensão média (predomínio das de

seis a nove versos), de ritmo bem marcado, imagens contrastadas (por antíteses, paradoxos, paralelismos), com "agudezas" de versejador hábil; sintaxe via de regra fluente, próxima à da fala; relativa independência de versos como unidades de ritmo e de sentido. São todos narrados em terceira pessoa, com intervenções em discurso direto. Seus protagonistas: um lavrador paraibano, uma favelada carioca, um cantador cearense e o camponês e militante pernambucano Gregório Bezerra. Comum a todos os poemas, o conflito exasperado entre explorados e exploradores, conflito conduzido de modo explicativo e aberto à resolução futura. Tema, linguagem e propósito surpreendentes para quem vinha seguindo os fios de uma outra trama complexa, cujo enredamento básico se dava entre a consciência problemática e a expressão precária, no interior de um tempo tirânico e indiferente ao destino humano. Em uma entrevista (33) Gullar nos fala dessa reviravolta. É indispensável a citação extensa:

> "(...) eu entendi que o impasse da minha poesia se devia menos a problemas realmente estéticos do que ao meu desligamento da minha própria realidade cultural e social. Foi nessa época que um amigo meu estava lendo um livro de um padre francês, La Pensée de Karl Marx, que expunha na primeira parte o pensamento de Marx e na segunda mostrava que esse pensamento, por ser como era, não podia ser adotado por católicos. Mas, na primeira parte, era muito honesto ao expor o pensamento de Marx. Então eu li e fiquei fascinado. E quando comecei a ler a segunda parte, eu realmente me desinteressei; a partir daí fiquei marxista e quis ler mais Marx.
>
> (...) Como eu vinha de uma experiência de vanguarda, foi muito difícil sair dessa experiência e fazer uma poesia mais ligada à participação política, à questão social. Foi um abismo muito gran-

> de porque minha experiência de vanguarda foi muito radical, eu fui um poeta ligado às experiências mais requintadas da poesia moderna. Se no plano da consciência política eu tinha mudado, no plano da experiência poética eu era a mesma pessoa. E nesse sentido o CPC me ajudou. Um dia, o Vianinha me propôs o seguinte: "Olha, nós vamos fazer uma peça sobre reforma agrária; essa peça deve ter um cantador que acompanha, que vai narrando, cantando um poema popular, um poema de cordel, enquanto a ação se desenvolve. Então você faz esse poema." Aí eu fiz o "João Boa-Morte", que não foi feito como um poema, mas como estrutura de uma peça. Feito o poema, surgiu a idéia de editá-lo em cordel, o que foi o início de uma série de cordéis editados pelo CPC." (34)

A passagem da vanguarda estética para a arte política não se dá como ruptura fulminante: o interesse pela arte popular é simultâneo à pesquisa vanguardista. A descoberta de Marx e os apelos à militância política numa época de grande efervescência fizeram Guller integrar-se ao CPC e optar por uma arte dirigida ao povo - tal como rezava a orientação do Centro. Não se trata, como já disse, de mais uma "fase" de poesia, mas de um deslocamento da experiência literária de seu horizonte estético para o interior da prática política. Se no primeiro caso o poema resultava como um produto final da relação problemática entre o eu e a realidade, coroando de alguma forma o desempenho artístico dentro de uma série literária, agora o poema é o instrumento da interferência do eu na realidade social - vista como processo conflituoso dos interesses de classes. Que interferência é esta? Qual o corte produzido na realidade pela visão adotada? Sobretudo: qual o valor dessa interferência. Questões a que se deve tentar responder a partir da expressão poética

dos Romances de cordel.

São poemas com destino e objetivos definidos pela linha de atuação dos CPCs: levar ao povo (nas favelas, nas fábricas, nos sindicatos, nas associações) uma expressão didática da exploração do trabalho pelo capital. A encenação dramática e o verso popular contribuiriam para essa expressão personificando os pólos em tensão (através de personagens emblemáticos) e sintetizando os argumentos políticos (através dos recursos da linguagem poética). Logo se vê (isto é: decorrido muito tempo) que a missão é espinhosa, por contraditória: deseja integrar na expressão particular da arte os conteúdos pré-estabelecidos por uma estratégia política geral. Insisto na idéia de consecução desses dois momentos: o momento da definição (política) antecedendo ao da realização (poética). Trata-se, por exemplo, de fazer um poema sobre reforma agrária para integrar uma peça teatral de cunho popular, que acentue as contradições entre os interesses do lavrador e os do proprietário da terra. Aproximemo-nos do resultado dessa proposta, o poema "João Boa-Morte - Cabra marcado pra morrer".

É possível acompanhar esquematicamente os passos narrativos do texto: à exploração do lavrador sucede sua rebeldia, à rebeldia segue-se a punição (é expulso da terra e rejeitado, com a família, por todos os fazendeiros da região); da rejeição resultam a fome agravada, o desespero e o desejo de morrer. Até aí reina a lógica do poderoso sobre o fraco rebelde. Mas - e a adversativa é o crucial - coloca-

-se a possibilidade de o fraco se tornar forte, associando-se a seus iguais da Liga Camponesa - e renasce a esperança na vida: "(...) o caminho da vitória / está na revolução". A passagem é a do rebelde para o revolucionário, marcadas nitidamente as diferenças de alcance entre a decisão pessoal, isolada, e a ação em conjunto, orientada (à época - 1962 - as forças mais progressistas lançavam-se a uma campanha nacional pela reforma agrária). Não faltam, dentro do esquema geral, sugestões mais sutis, como a dos versos:

"cansado de fazer prece
e de votar em burguês"

em que, em duas tacadas, se eliminam as "soluções" isntitucionais da fé e do voto - a partir do que se reforça o caráter compulsório da saída revolucionária.

Está caracterizado, creio, um projeto político para a narrativa poética (projeto, aliás, revisto e criticado depois por muitos de seus participantes, Gullar inclusive). Mas estará caracterizada a poesia como seu veículo eficaz? Eu diria que o texto sugere mais a presença de um poeta do que propriamente da poesia. A familiaridade com a técnica dos versos, com o sentido de ritmo; a precisão vocabular, as construções simétricas, o andamento emocional - tudo isso garante alguém do ramo (o que também ocorre com as boas peças da literatura de cordel). Mas a estrutura ideologicamente programada do poema retira-lhe o que não falta como poesia aos cantadores autênticos: o sentimento mágico, o fantás-

tico, elementos de cultura regional combinados com lances agudos de observação realista. Em certo sentido, o poema de Gullar corrige o que possa haver de sentimentalismo e irracionalidade, de trágico ou de cômico nos poemas de cordel, substituindo-os por conteúdos construtivos da racionalidade marxista. Por isso, a narrativa não pode se fechar: a "aurora", "a luz nova" estão no horizonte; a luta continua (a sugestão do slogan é irrecusável). Por isso, o "caso" anunciado nos primeiros versos

"Vou contar para vocês
um caso que sucedeu
na Paraíba do Norte",

que promete a excepcionalidade dos casos que fascinam e justifica sua publicação nos cordéis autênticos, logo se vê desmentido em seu caráter de excepcionalidade - já que aspira a ser paradigmático tanto na origem da situação do lavrador quanto no encaminhamento político dela:

"Sucedeu na Paraíba
mas é uma história banal
em todo aquele Nordeste"

(...)

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

É bem verdade que o poeta Gullar não se reduz, aqui, ao só esquematismo - o que tornaria o poema insupor-

tavelmente prosaico; um certo senso do pormenor, do detalhe mais concretizante tempera um pouco a condução ideológica. Assim, por exemplo, o facão de cortar mato, o chapéu e o tico-tico de João Boa-Morte entram na composição mínima de sua imagem; a lembrança da Maria mais bela que a de então, consumida pela penúria, concretiza também na memória afetiva um sentido de perda; versos como

"E antes que Boa-Morte
levado pela aflição
em seis peitos diferentes
varasse seu coração"

são lampejos de um pensamento poético não de todo abafado. Mas é também verdade que, dentro do espírito propagandístico do poema, a necessidade do exemplo pode sacrificar uma estrofe inteira de maus versos:

"Pedro Teixeira lutara
ao lado de Julião
falando aos caboclos para
dar melhor compreensão
e uma Liga organizara
pra lutar contra o patrão,
pra acabar com o cativeiro
que existe na região,
que conduz ao desespero
toda uma população,
onde só o fazendeiro
tem dinheiro e opinião."

O poema "João Boa-Morte" pode nos lembrar - pelo tema central e por uma série de motivos coincidentes - um poema famoso de João Cabral de Melo Neto: "Morte e vida severina". A situação de base, em ambos, é a do sertanejo

sem trabalho e sem destino. João e Severino indagam-se se a vida vale a pena; pensam em matar-se; mas há a interferência de alguém, que lhes reabre a esperança. Em ambos a forma é inspirada na tradição popular: cordel e auto-de-natal pernambucano. Os protagonistas são paradigmáticos: "todo cabra da peste / ali se chama João" e "somos muitos Severinos / iguais em tudo e na vida". Vejamos as diferenças.

No plano político, o poema de Gullar seria mais imediato e conseqüente no trato com a esperança: dá-lhe nome e endereço (Liga Camponesa), enquanto que no de João Cabral a esperança parece se inscrever na própria Natureza, sacralizada a cada criança que nasce e que enfrenta, teimosamente, a fome e a privação. Seria: mas a esperança é, em si mesma, um valor abstrato: é preciso que nos convençamos com o esperançoso. E é na criação do sujeito dessa esperança que Gullar malogra e João Cabral acerta. João Boa-Morte é o espelho do que Gullar lhe deseja e projeta como evolução política para um determinado nível de consciência; a fala de Chico Vaqueiro produz de imediato a iluminação "no rosto magro de João", enquanto a "aurora, do chão / de Sapé, se levantava". O didatismo do poema não dá muito tempo para a construção da figura de João Boa-Morte, traçada nitidamente como exemplo:

"Já vão todos compreendendo,
como compreendeu João,
que o camponês vencerá
pela força da união."

O resultado poético é magro: João Boa-Morte, criado para ser "todo cabra da peste", não chega a essa pretendida generalidade senão no que deseja Gullar para todos os camponeses: que eles vençam pela força da união. A ansiedade do poeta na orientação prática da sua personagem não lhe permite a atenção que ela requer para se fazer concreta, complexa, problemática. Entenda-se bem: a condição problemática do camponês real não elimina a obrigação de o artista representá-lo problematicamente; a mimese tem suas exigências, as palavras não são os seres. A penúria, a humilhação, o sofrimento do lavrador, enquanto provocam o desejo de sua representação verbal, são simplesmente temas - cuja escolha se faz por simpatia humana, por decisão política; o que resta (quase tudo) é enraizar o tema no regime particularizante das imagens, para que a mimese alcance, em seu nível, o estado de concreção da matéria nomeada. Caso não ocorra este tipo de enraizamento, o discurso resultante não irá muito além da prosa ideológica, que desenvolve passos conceituais segundo uma necessidade de argumentação mecânica, dispensando-se o sujeito de verificar a relação de seu discurso com a dinâmica complexa de seu objeto. Ainda quando a poesia adota um procedimento mais próximo do epos que da lírica (como ocorre nos "Romances de cordel"), é a subjetividade do artista quem seleciona e valoriza os fatos, quem responde pela complexidade deles, sem cuja interiorização não podem ganhar forma artística.

Será útil voltarmos ao paralelo entre João Boa-Morte e Severino. Por que a imagem global deste último é incomparavelmente mais forte e atuante que a do primeiro? Não se trata, me parece óbvio, de um mero problema de extensão dos respectivos textos, o que justificaria pela quantidade de um o que falta como qualidade no outro. Se a medida das peças é realmente desproporcional, imaginemos m "João Boa-Morte" alongando-se em versos e mais versos, sem deixar de conservar as características didáticas: a comparação lhe será ainda mais desfavorável. A vitalidade de Severino como personagem não está, isoladamente, no sofrimento do retirante, ou nos passos de sua trajetória em busca de trabalho, ou na manutenção da esperança, ao final; está no conjunto de todas estas e de outras passagens que remetem, compulsoriamente, à sua identidade cultural problemática. Com o Severino de João Cabral não conhecemos simplesmente o recorte da relação capital/trabalho, a partir da qual se imponham as alternativas da desistência suicida ou do engajamento revolucionário nas Ligas Camponesas; com ele, vamos realizando um percurso no interior da cultura nordestina, cujas personagens e manifestações se definem diante de Severino e definem, também, ao próprio Severino. O encontro do retirante com os "irmãos das almas", com as carpideiras; a conversa que ouve dos coveiros; o diálogo com seu José, mestre carpina; o testemunho do nascimento de uma criança, dos presentes humildes que lhe chegam dos vizinhos; asppofecias feitas pelas "ciganas do Egito"; a fala

final de mestre carpina - tudo isto é constituição íntima da personagem e do seu mundo. A retirada lhe permite reconhecer, sob vários modos, a ação real da miséria e da morte; seu roteiro vai multiplicando personagens e sentimentos: o realismo da "mulher na janela" e o corte bem-humorado que fazem das classes sociais os coveiros dos cemitérios classistas; a fala amarga dos trabalhadores no enterro do companheiro e a pronta solidariedade dos vizinhos à mão do recém-nascido. A poesia anti-sentimental de João Cabral não descuida essa emoção bruta de cada fato, que faz representar com a riqueza do pormenor preciso, ponderado por um sentido de adequação verbal, por um ritmo seco, pela falta de comentário lírico. Severino é a expressão dessa cultura que oficia as carências e da liguagem que (Cabral faz crer) brota do interior dessa cultura, não como natureza imediata, mas como inevitável representação. A multiplicidade de personagens, de momentos, de falas e de sentimentos repercute na progressiva criação do protagonista, que só então se faz imagem-síntese da morte e da vida severina.

O exame dos outros "Romances de cordel" não surpreenderia um desempenho poético muito melhor. Pelo contrário: um poema como "Peleja de Zé Molesta com Tio Sam" desce ainda mais fundo no poço dos equívocos literários e ideológicos. Zé Molesta personifica a habilidade do cantador nordestino, que lhe valerá como trunfo diante do Imperialismo, personificado por outra caricatura: Tio Sam. O "desafio",

ingênuo como proposta de batalha a um tempo retórica e política, poderia ser divertido (como o são os desafios reais), não fosse a interferência irritante do poeta-narrador, que não descuida do banho ideológico de seu pupilo Zé Molesta: faz com que este vá primeiro ilustrar-se no Rio de Janeiro, com alguns intelectuais marxistas, antes de derrotar Tio Sam na "disputa mundial", em pleno edifício da ONU, NY:

"Lançado o seu desafio
Zé Molesta se cuidou.
Correu depressa pro Rio
e aqui se preparou.
Falou com Vieira Pinto,
Nelson Werneck escutou
e nos Cadernos do Povo
durante um mes estudou.
"O resto sei por mim mesmo
que a miséria me ensinou."

Não estou fazendo, com estas observações, muito mais que o próprio Gullar já fez, ao avaliar "aquilo em que o CPC tinha errado - que era ter subestimado a qualidade em função da coisa política" (35). Mas acho importante precisar essa subestimação no lugar em que ela se expressa, na forma com que ela se dá no texto. Fiz a comparação com João Cabral porque acompanho a ambos como poetas, e busco neles, mais do que atitudes ou opções pessoais, o resultado traduzido em poesia. O ângulo do leitor de poesia pode ser injusto para o que quer ser mais do que ela: fatos históricos imediatos. Mas será justo, por outro lado, com que é menos poético. A defesa conseqüente da poesia não se confunde com a defesa das belas-letras; a poesia é uma forma de integrida-

de expressiva muito problemática, que não admite simplificação(embora admita simplicidade). O percurso eu/linguagem/ mundo, de cuja expressão cada poema é uma síntese, não pode ser negligenciado em nenhum de seus termos, embora seja fatal que predomine como tema ora a interioridade mesma do artista, ora a fenomenologia da linguagem, ora a objetivação de um motivo mais "exterior". Nos "Romances de cordel", Gullar viu a linguagem como o lado menos problemático. Pior: considerou-a como solução já dada:

> "Na verdade, fazer "João Boa-Morte" foi um começar de novo, um bê-a-bá.
> Quer dizer, pelo meu próprio comprometimento político, eu tinha que começar por uma linguagem que fosse mais perto da linguagem popular. Então já havia uma linguagem que era a linguagem do cordel, e foi por aí que eu recomecei." (36)

O "começar de novo" era urgente, não podia ser por um "bê-a-bá": já havia uma linguagem. Os "romances de cordel" são uma expressão imediata desta adoção nada dialética. Só após a tentativa cepecista a poesia de Gullar, segundo ele mesmo, "foi ganhando nuances, complexidade, uma re-valorização do literário." (37) Essa complexidade implica uma permanente disposição em não subestimar a capacidade que a poesia tem, em sua prática própria, de expressar um "encontro dos tempos", na expressão de Alfredo Bosi :

> "Vejo, nesta altura, o texto como uma produção multiplicadamente constituída por vários tempos:

a) os tempos descontínuos, díspares, rotos, da experiência histórico-social, presentes no ponto de vista cultural e ideológico que tece a trama de valores do poema;

b) o tempo relâmpago da figura que traz à palavra o mundo-da-vida sob as espécies concretas da singularidade;

c) o tempo ondeante ou cíclico da expressão sonora e ritmada, tempo corporal do pathos, inerente a todo discurso motivado." (38)

A poesia moderna tem chamado para si a tarefa de exteriorizar, pelos próprios recursos poéticos, a consciência dessa multideterminação - o que por muitas vezes a coloca, paradoxalmente, sob o controle de uma só determinação essencial: a do discurso auto-reflexivo. Ela é capaz de descartar o que havia de ingênuo ou de sentimental (lembrando os termos de Schiller) para expressar, decididamente, o momento de uma crítica própria (retórica por vezes, política outras). O que lhe resta de magia (tempo da imagem, do pathos) desloca-se para uma espécie de autojustificação, que seria a condição-limite do poema moderno. Justificação pedagógica (exibir o próprio fazer-se do poema), justificação política (demonstrar a justiça de propósitos históricos), justificação ético-moral (aceitar ou recusar o valor desta ou daquela atitude) - justificações que não escondem um certo temor, por parte do poeta, pelo que possa haver em si de má-consciência, remorso de uma voz progressivamente acanhada no confronto com a universalização eletrônica dos slogans, com a semiologia aliada à cibernética, com a sucessão de discursos para massas em muitos megatons. Para servir aos mais diferentes fins, a poesia tem incor-

porado um caráter alusivo. Enquanto alusão, a linguagem poética se desqualifica como praxis, em nome da crítica que quer exercer sobre um plano concreto para além de si mesma. O poeta acaba por se tornar excessivamente ambicioso (porque destina à poesia uma missão para além do que são capazes as imagens, em seu regime afetivo) e, ao mesmo tempo, impotente (porque nega a essas imagens o estatuto da polivalência, da subjetividade, da expressão complexa onde se aloja toda a sua força).

Os "Romances de cordel" são peças de um projeto político-cultural que define valores (artísticos, inclusive) antes de sua experimentação criativa. Que terá a arte para conhecer e revelar se a análise e a expressão do real têm seus fundamentos estabelecidos antes dela? Qual a contribuição da poesia (que não a de sua pura técnica) nessa tarefa de achar o achado? Nos "Romances de cordel" Gullar se serve de uma forma tradicional para a veiculação de conteúdos revolucionários; a dicotomia estaria salva (segundo a perspectiva do nosso poeta de então) por uma concepção de cultura que resgata a primeira pelos últimos: "A cultura popular é, em suma, a tomada de consciência da realidade brasileira." (39) A "tomada de consciência está bem clara naquela passagem citada da "Peleja de Zé Molesta com Tio Sam": trata-se de aliar a "escola da vida" (sofrimento, miséria), que é do povo, à argumentação dos intelectuais de esquerda, que é popular e revolucionária. É a distinção feita por Carlos Estevam Martins no Anteprojeto do CPC:

> "Com efeito, a arte do povo é tão desprovida de qualidade artística e de pretensões culturais que nunca vai além de uma tentativa tosca e desajeitada de exprimir fatos triviais dados à sensibilidade mais embotada. É ingênua e retardatária e na realidade não tem outra função que a de satisfazer necessidades lúdicas e de ornamento." (40)

> "Os artistas e intelectuais do CPC escolheram para si outro caminho, o da arte popular revolucionária. Para nós, tudo começa pela essência do povo e entendemos que esta essência só pode ser vivenciada pelo artista quando ele se defronta a fundo com o fato nu da posse do poder pela classe dirigente e a conseqüente privação de poder em que se encontra o povo enquanto massa dos governados pelos outros e para os outros. Se não se parte daí não se é nem revolucionário nem popular, porque revolucionar a sociedade é passar o poder ao povo." (41)

Em outra passagem do Anteprojeto percebe-se que a hierarquia atinge a qualidade mesma das emoções:

> "Para nossa arte há de ser incomparavelmente mais pungente uma fogueira de toneladas de café do que as mesquinhas paixões de um marido traído." (42)

A suspeita de traição deu ao marido Otelo, em Shakespeare, uma personificação trágica do ciúme que em nada anula o outro sentimento de revolta, que nasce pela queima estratégica de toneladas de café, com vistas à recuperação de preço no mercado. Por que o plano das mais fundas emoções pessoais estará, na visão de Carlos Estevam Martins, fatalmente preso à classe dominante? Por que seriam mesquinhas as paixões de um homem traído? A separação entre subjetividade e objetividade é caricata, aqui: à primeira se reserva o ridículo do engano, na segunda está o efeito social que conta. A "opção por ser po-

vo" - premissa da argumentação do Anteprojeto - implica uma compulsória adesão à racionalidade administrada pelo CPC.

Os versos "Do lado de cá, escuro / e do de lá, colorido", do romance de cordel "Quem matou Aparecida", não dizem apenas da oposição miséria/riqueza que se aloja no sentimento da favelada que vê, do morro, o mundo dos ricos; dizem também da necessidade que tem o Gullar desse momento em construir dois imaginários simétricos para opô-los um ao outro: de um lado, o povo que "é tão pobre quanto bom", do outro o patrão estuprador, a patroa vingativa, a prostituição, a polícia - tudo o que sugere como resposta final (à pergunta do título: "Quem matou Aparecida") aquilo que engendra o "mundo sinistro": o Capitalismo. Se aceitamos que a resposta é correta (em sua descomunal generalidade), não por isso desobrigaremos o artista de interrogar permanentemente o que não seja tão claro para nós e é, pela arte, multiplicável em suas possibilidades. A História ainda não conheceu uma época em que o tempo iluminado da Civilização tenha acendido, no interior do homem, um tempo sem sombras e anseios. É próprio da poesia querer reconhecer essas sombras e esses anseios - passo que é seu no reavivamento ou recriação das utopias.

5. O fogo dentro da noite

O golpe militar de 64 cortou a meio os desdobramentos, fosse qual fosse sua direção, do projeto cultural do CPC. Nas minhas considerações acerca dos "romances de cordel", referi-me às debilidades estéticas e aos equívocos políticos desses poemas de Gullar - sobretudo a tentativa feita pelo poeta de identificar à sua própria a voz do camponês, da doméstica, do cantador, imaginando que para isso fossem suficientes o puro desejo e o compromisso ideológico. A partir de então, Gullar não deixa de conduzir a sua arte de forma política, mas com uma diferença fundamental: é sua pessoa mesma, de poeta, cidadão e intelectual militante quem se manifesta contra os desequilíbrios sociais e a favor de um caminho revolucionário, agora muito mais longo e dramático. O poeta não estará imune, como veremos, a poemas ainda simplificadores - mas surgirão momentos de forte poesia, sob a forma desse sentimento angustiado que se aloja entre o desejo e a realidade, e que dá ao poeta a dimensão realista de uma distância, de uma carência que fazem a poesia necessária em primeiro lugar para o poeta mesmo.

São poemas escritos entre 1962 e 1974, que Gullar reuniu no volume Dentro da noite veloz (aos quais juntou vários outros, sob o mesmo título, em Toda poesia, 1980). Momentos de lirismo e de protesto, de recordação e de crispação

se alternam num jogo de maior largueza poética do que a permitida a cada um dos momentos singulares de sua poesia anterior. Sente-se, no conjunto destes poemas, que o mundo se diversificou para os olhos do poeta: tanto lhe desperta a atenção um menino caminhando no capinzal quanto a multidão que vai e vem na Avenida Nossa Senhora de Copacabana; um poema pode se fazer sobre a morte de Che Guevara e outro pode recordar um avião que, em certa tarde da memória, sobrevoou São Luís do Maranhão. Há, no Gullar de agora, a ação de uma consciência poética dentro de muitos tempos, e a convicção de que o que cabe à poesia é tentar determiná-los. Predominam poemas regidos por um forte sentimento de responsabilidade (do poeta, da poesia) diante de fatos como a fome ("A bomba suja", "Poema brasileiro"), o golpe de 64 ("Agosto de 1964"), a guerra do Vietnam ("Por você, por mim"), a prisão política ("O prisioneiro"), o exílio ("Dois poemas chilenos"). Nestes e em outros Gullar reflete sobre as formas de ação do poema, confrontando-as com as exigências políticas do momento. Embora possa afirmar, em certo instante, que "O poema, senhores, / não fede / nem cheira", ainda assim não se furta à memória lírica, a momentos de doçura e magia ("Cantiga para não morrer", "Uma voz"), a imagens carregadas de afirmação e esperança ("A vida bate", "Coisas da terra"). Percebe-se que nos treze anos durante os quais foram escritos, os poemas testemunham oscilações de toda ordem, do quase derrotismo de "Voltas para casa" até à utopia de "Homem comum". Muitos de nós sabemos o que significaram esses momentos de indignação e revolta surda, de sentimentos culposos e de es-

perança meio envergonhada. A poesia de Dentro da noite veloz expressa esse trânsito de um cotidiano esvaziado para a fatalidade do exílio desenraizador, diante dos quais um poema é, a um só tempo, resistência íntima e impotência prática - mas sempre a luta para fazer convergir "poesia / paixão / revolução".

Os termos do título do livro traduzem categorias importantes na definição de uma poética: a definição espacial do sujeito é a de pertencer à interioridade negativa de um tempo de sombras; o tempo é vertiginoso, portanto dinâmico; a questão são os movimentos do passageiro desse tempo, igualmente ativo no seu interior. A sensação de velocidade parece implicar o sentimento de urgencia, de imediatez: o caráter sombrio exige a contrapartida da iluminação, do reconhecimento, da atenção dada a cada fenomeno que compõe a sombra e a velocidade. Imagens da luz (do fogo, do sol) e paralelismos temporais (memória e presente, sensação íntima e quadro exterior) serão recursos poéticos importantes para a definição desse eu que se move dentro da noite. Assumindo sua identidade civil, sua própria voz, Gullar explicita um sujeito para os desejos, um ponto de vista pessoal diante dos fenômenos. Em torno desse sujeito, complexo como todos, o real escapará muitas vezes do puro recorte ideológico, para se oferecer igualmente complexo. Mais: a linguagem desse eu de agora tampouco minimizará, como critério geral, sua própria complexidade: há em grande parte dos poemas um sentimento verbal da poesia (digamos assim), uma preocupação com a existência mesma da poesia, com seu

significado quase gestual. Veja-se "Meu povo, meu poema", que Gullar escolheu para introduzir Dentro da noite veloz (na edição de Toda poesia, que vimos acompanhando):

"Meu povo e meu poema crescem juntos
como cresce no fruto
a árvore nova

No povo meu poema vai nascendo
como no canavial
nasce verde o açúcar

No povo meu poema está maduro
como o sol
na garganta do futuro

Meu povo em meu poema
se reflete
como a espiga se funde em terra fért--

Ao povo seu poema aqui devolvo
menos como quem canta
do que planta"

Lado a lado, no título, os nomes povo e poema enganchem-se no mesmo pronome meu, raiz de uma aproximação já sugerida, mas ainda não modalizada. Termos de uma frase bimembre, aliterativa, anafórica, parecem encaminhar uma identidade; mas a vírgula (e não um verbo) é que os medeia: dois sintagmas simétricos, duas unidades rítimicas equivalentes. A relação só estará verdadeiramente qualificada com o poema. E cada um dos termos só se determinará na medida em que se particularize a referência ao eu que os chama para si e que resultará, ao final do texto, igualmente determinado.

A construção temporal é inequívoca: todos os verbos estão no presente (indicativo, gerundivo perifrástico), e sua

semântica geral é a descrição de um processo contínuo: presente móvel no tempo, presente atualizado a cada passo. As imagens centrais, recolhidas do desenvolvimento vegetal, são figurações da vida que brota e que matura. Duas a duas em cada estrofe, são símiles para os dois termos do título: povo e poema.

Primeiro verso: meu povo e meu poema crescem juntos. A mesma ação e o mesmo tempo fazem entrelaçar-se povo e poema. Ambos participam de um mesmo movimento, reforçam-se mutuamente. Crescer junto = crescer com = con-crescere: a etimologia de concreto (que aponta para o vário e simultâneo) não desmente essa possibilidade de se definir um elemento pela relação com outro. No restante da estrofe, a concreção das imagens: "fruto" "árvore nova". Como cresce no fruto a árvore nova? Como se dá o símile? O modo de concreção é apontado: árvore e fruto são pontas de um mesmo processo inclusivo: o que está em um está em outro. A árvore já madura tem o fruto, e este tem a árvore nova: ambos crescem juntos, como juntos crescem "meu povo e meu poema": a relação de posse é de mão dupla, o que atualiza o sentimento do título: meu povo me contém, meu poema me contém, eu cresço com ambos e ambos crescem comigo.

Fruto e árvore dão lugar a canavial e açúcar, na segunda estrofe. A relação de inclusão se dá agora ainda mais singularizada: "no povo meu poema vai nascendo". Do ciclo vital o poeta escolheu um ponto para o movimento se iniciar: "no povo". Para o açúcar que vai nascendo escolheu um qualificativo: "verde" (que é cor (da cana) e incipiência (do açúcar)). A esse

"verde" vai-se opor o "maduro" da terceira estrofe. Qual a condição para a madurez? É a de que se reforce a inclusão do meu poema no povo, ampliada num tempo novo (o da árvore nova): futuro. O elemento de fecundação e amadurecimento está no símile "sol"; a metáfora "garganta do futuro" temporaliza a voz do poema no projeto de uma aurora. O futuro não se faz aqui presente como tempo gramatical (verbo), mas como nome: sol que ainda não é. Como se, dentro da noite, um crescimento surdo e solidário preparasse o fruto, o açúcar, o sol.

A quarta estrofe enriquece os diferentes modos de inclusão: é agora o poema o termo inicial do movimento, nele se refletirá o povo. A espiga não se desliga da terra fértil: funde-se nela. A espiga é o anúncio, a expressão da fertilidade de sua terra, a quem pertence e tornará a fecundar: semeadura dos grãos. A espiga retorna e realimenta o processo:

> "Ao povo seu poema aqui devolvo
> menos como quem canta
> do que planta."

O último momento do poema é uma reversão do título: o que era meu povo, meu poema, é agora o povo e seu poema: o produto retorna ao processo, visto finalmente no conjunto maior da ação central: o trabalho. Plantar não é extrair da terra o que me pertence, mas pertencer-me à Natureza que realimento e me alimenta. É neste imaginário naturalista que o poeta Gullar funda as imagens de uma dialética histórica entre indivíduo e sociedade, dialética onde um se define na relação com o outro

e ambos no mesmo movimento trabalhoso de crescer.

Na poesia, a Natureza pode oferecer os modelos de convivência que a História ainda não aprendeu. Um poeta pode voltar as costas para uma e para a outra. Pode tentar apagar os séculos de Civilização e buscar num rio, por exemplo, o caminho inverso das águas: busca mítica do manancial perdido. Pode tentar abafar a recepção sensível do sol, do vento, da chuva e fixar-se no calor da forja, num corredor de edifício, na goteira mecânica do quarto. Mas pode, também, aproximar os repertórios do instinto aos da vontade, fazendo surgir para os nossos olhos uma natureza motivada e motivadora, isto é, expressiva e sugestiva. Na poesia, as imagens são fragmentos de uma natureza artística que exige concreção no aqui e agora delas, independentemente do tempo aludido pelo tema ou modalizado pelos verbos. Mais forte que o tempo anunciado ou recordado é o tempo em que se anuncia e se recorda. Em "Meu povo, meu poema" a força poética está nessa convicção presente de que o canto e a natureza podem ser símiles para o encontro do indivíduo com o social, convicção de que o futuro é um presente enquanto processo. Convicção, enfim, de que o dinamismo do eu e o do povo não se excluem, mas se animam reciprocamente.

Uma última palavra sobre o critério de seleção que Gullar aplicou à natureza para aproveitar dela o que lhe pareceu mais sugestivo: escolheu a árvore que tem fruto, a cana que dá o açúcar, a espiga que contém o milho - natureza que alimenta, imagem de um canto substancial. Na escolha, uma visão de poesia mais próxima do fruto que da flor. Fruto e flor nos re-

metem de volta para antigas fixações do poeta, em A luta corporal: peras e rosas. Submetidas lá a um desligamento da subjetividade (já que cada ser e cada coisa se fracionava no interior de um Tempo implacável), a rosa brilhava numa cintilação precária e as peras maduras traziam em si o cansaço e o apodrecimento. O tempo, lembremo-nos, era assim reconhecido:

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

As mudanças são extremamente significativas: em "Meu povo, meu poema" o tempo trabalha dentro: da árvore, do fruto, do canto. A luz não é cintilação exterior: é o sol dentro da garganta. O poema está no povo, o povo está no poema. O tempo não surge disperso e incaracterístico, mas concentrado e qualificado no interior dos seres como crescimento. Mas crescimento que não se faz sem obstáculo: há esforço e trabalho na Natureza e no homem. Vai-se criando na poesia de Gullar uma dialética entre interior e exterior, que se traduz em imagens onde o conteúdo força o continente, sendo este, mais que barreira, uma deformação do significado daquele. Vai-se dando mesmo, gradativamente, uma positividade maior para tudo o que é contido, ao mesmo tempo em que se vai atribuindo um valor de negatividade à matéria que retém. São categorias por demais genéricas para dispensarem alguma exemplificação. Vejam-se as imagens:

"E passamos
carregados de flores sufocadas.
Mas dentro, no coração,
eu sei,
a vida bate. Subterraneamente
a vida bate."
("A vida bate")

"sob lençóis de lama e acetileno, a aurora,
o relógio da aurora, batendo, batendo"
("Por você, por mim")

"de dentro do meu corpo
estou vendo
o universo noturno"
("Vendo a noite")

"Sob a pele da treva, os frutos
crescem
conspira o açúcar"
("Dentro da noite veloz")

"até que o dia
(de dentro dos monturos) irrompa
com seu bastão de turquesa"
(idem)

"a gente podia ser
simplesmente
nossas mãos nossos pés nossos cabelos
e o que queimava dentro
no escuro"
("Anticonsumo")

"Do fundo do meu quarto, do fundo
de meu corpo
clandestino
ouço (não vejo) ouço
crescer no osso e no músculo da noite
a noite"
("Madrugada")

Seria fácil multiplicar ocorrências como estas. Examinemos seu processo mais de perto.

Em seu estudo "A dialética do exterior e do interior", Bachelard nos adverte contra o geometrismo fácil que está no atribuir a essa dialética "a nitidez decisiva do sim e do não",

e recomenda que aprendamos mais com os poetas que com os filósofos ou psicólogos acerca da complexidade dessa relação (43). Dá ele mesmo o exemplo, analisando fragmentos de Henri Michaux, Jean Pellerin, Tristan Tzara e outros.

As passagens que tomei acima dos poemas de Gullar são claras quanto à manifestação da vitalidade contida (mas não anulada) do que está dentro. E o que está dentro do quê? Vida, aurora, açúcar, dia, o que queima estão dentro de lama, treva, monturos, escuro, noite. Não há como desconsiderar o sentido dinâmico e antitético de tais relações; não há como deixar de lhes reconhecer valores.

É comum à poesia lírica essa obstinação pelo que a define: expressão de um plano subjetivo. Cada poeta lírico trabalha a seu modo essa interioridade, sem lhe ser dado furtar-se a ela, seja no plano temático, seja no plano das imagens mais sugestivas, seja na espacialização do próprio eu em relação ao que vê como exterioridade. Quando examinamos a poesia lírica de épocas e estilos diferentes, aprendemos que a idéia de um eu-determinante lhes é sempre central - o que varia é a própria concepção de eu , ao longo da História; o que varia são as formas de representação desse eu. A lírica moderna, no que diz respeito a esse sujeito representado, tem-se pautado justamente pela impossibilidade dele fixar-se dentro de um mundo vertiginoso, pela compulsão que o leva a experimentar sucessivas representações de si mesmo, num processo de apego e desapego às várias faces de seu rosto múltiplo. Há o Drummond gauche, tímido, ressentido, irônico; há o Drummond afetuoso e pungente; o metafísico; o indignado; o revolucionário. Em Manuel Bandeira, a

trajetória percorre os vários planos que medeiam o homem espiritualizado, terno, platônico, e o homem materialista, irônico, lúbrico. Não estou me referindo a fases estanques: são humores e temperamentos múltiplos que compõem uma identidade complexa - que sugeriu a Mário de Andrade, atribuída a si mesmo, a qualidade-matriz do arlequinal. Nesses, e em tantos outros poetas, o desafio de base não é o exame complacente das próprias emoções, idealízáveis em planos cada vez mais abstratos, mas o modo como essas emoções tomam forma com o mundo (visto como o plano próximo do sensível e do cotidiano, como o plano das relações sociais, como o plano já interpretado pela cultura, etc.). O tempo do poema já não é tomado como um tempo de duração fechada e garantida, já não carrega consigo a certeza de uma forma e de uma substância cristalizadas; pelo contrário, sua força parece estar justamente na captação do efêmero, captação que traz em si a insegurança do que é instante, momento, passagem. É esse tempo veloz (entenda-se: tempo composto por fatos velozes, por transformações rápidas, por conflitos amiudados) que provoca na consciência lírica respostas imediatas, múltiplas e distintas, que despoja o eu da possibilidade da contemplação paciente ou o envenena com o remorso de quem se agarra à contemplação de si mesmo. Se o poema lírico, como quer Hegel (44), não tem outro conteúdo senão a própria subjetividade, a subjetividade moderna raramente encontra algum conteúdo fora da expressão de seu processamento pelo mundo. A "imensidão íntima" (para usarmos um termo bachelardiano) é um espaço descontínuo segmentado pela açao agres-

siva de valores em marcha: valores da ordem autoritária do Estado centralista, dos diversos comandos publicitários, das dissenções ideológicas, das determinações de classe, função e trabalho, da seriação burocrática, das camadas hierárquicas. É extremamente problemática, para o poeta moderno, a mitologia mesma de alguma totalidade positiva. Comumente enraizado (ou desenraizado, se se preferir) em grandes centros urbanos, a própria Natureza - como repertório de sugestões - lhe surge mediada pelo urbanismo, pelo planejamento viário voltado para os automóveis, pela alteração da atmosfera, das luzes e das cores. A Natureza presente em tantos poemas modernos é uma natureza herdada literariamente de outras épocas, a oferecer-se muito mais na condição de signo convencional, nostálgico, intertextual, do que na de imagem sensível a revelar-se. Flor é a palavra flor.

Dentro da noite veloz é poesia de uma interioridade que não quer se reconhecer senão como processo. A convicção profunda do Gullar desses poemas é a de que a salvação da própria subjetividade passa pela condição de compreender-se enquanto parte de um processo histórico - cuja direção o poeta quer ver determinada pelos trabalhadores, e não pelo capital. A poesia é parte desta luta, não uma totalidade mística; a poesia toma partido.

É este processo que vejo comandar a própria dialética entre interior e exterior, na poesia de Gullar. O que é interiorizado (freqüentemente: sufocado) deseja exteriorizar-se (libertar-se). A poesia (que liberta o eu) e a revolução (que liberta

os oprimidos) aproximam-se como tempos simultâneos de uma luta comum. Em "Meu povo, meu poema", os símiles utilizados diziam sempre respeito a essa conjunção de forças subterrâneas ou insuspeitadas (fruto, açúcar, espiga, poema) que trabalham para o afloramento, na direção simbólica de um sol que está no futuro. Nas várias passagens poéticas que citei há pouco havia a figuração geral de um movimento conspiratório que trabalha por dentro ou por trás de uma totalidade aparentemente hegemônica (lama, escuro, noite).

Se comparamos este momento da poesia gullariana ao dos "Romances de cordel", o contraste pode ser esclarecedor de um e de outro. Nos "Romances", a consciência do eu lírico se pretendia anônima (na medida em que desejava identificar-se com a generalidade dos trabalhadores espoliados), mas acabava por se formalizar como uma consciência desprovida de qualquer interioridade: consciência deslocada para um futuro idealizado, de onde indicava o caminho. Em Dentro da noite veloz, os poemas mais significativos não abdicam da intimidade problemática do eu, registrada em seu esforço para o devir. Com isso, a linguagem readquire a complexidade da poesia, que está no fato de uma voz poder desdobrar-se como recepção e expressão do mundo, isto é, uma visão do e para o mundo. O lado do sujeito quer identificar-se com o lado do social que seu afeto elegeu: a poesia não está, neste caso, na identificação que ainda não é, mas no querer que seja. A formulação do desejo não antecipa o político: é a promessa do poético, sua qualidade mesma, quem garante a presença do desejo. Por sua vez, a qualidade do poético não pode

dispensar a presença da subjetividade (que consegue, no máximo, afetar ausentar-se através do modo irônico). A dialética entre interior e exterior, que à primeira vista pode esgotar-se como sugestão meramente espacial, surge em Gullar como representação de dois tempos: o que é e o que deseja que seja. Sua poesia se dá como consciência onde se forjam as imagens para a conversão de um em outro, sem contudo ignorar que essa passagem é crítica. Em "Meu povo, meu poema", a identidade entre a voz interior e a voz social está num movimento comum de interfecundação - mas note-se que o entrelaçamento das imagens tomadas à natureza se dá dentro de um tempo que não é ainda "o sol na garganta do futuro". É este acorde que descaracteriza a hipótese de algum idílio, de harmonia que se feche em círculo para a autocontemplação.

A leitura de outros poemas de Dentro da noite veloz vai precisando e nuançando o sentido dessa dialética entre interior e exterior. O processo vai-se qualificando à medida em que cada vez mais se determinem os elementos vivos que o compõem. Veja-se o poema "Madrugada":

"Do fundo de meu quarto, do fundo
de meu corpo
clandestino
ouço (não vejo) ouço
crescer no osso e no músculo da noite
a noite

a noite ocidental obscenamente acesa
sobre meu país dividido em classes"

Aqui, a interioridade se aprofunda gradativamente: quarto, corpo, osso e músculo. Mas leiamos bem: quarto e corpo

se referem ao eu; osso e músculo pertencem à noite. O que aconteceu? Na gradação, no meio de seu processo, há uma ruptura: a lógica da seriação esperada das imagens seria uma penetração mais e mais funda na subjetividade, algo como

a. "do fundo do meu quarto"
b. "do fundo do meu corpo"
c. "do fundo dos (meus) ossos e músculos"

mas a corporeidade do eu é interrompida por uma outra corporeidade, que se dá como um crescer fora do sujeito, que este não vê, apenas ouve. Um crescer diferente, oposto àquele expresso em "Meu povo, meu poema"; aqui, o que está dentro da noite é uma outra noite:

"a noite ocidental obscenamente acesa
sobre meu país dividido em classes"

Por que obscenamente acesa? No plano histórico, é a noite que segue triunfal enquanto se impõe, enquanto ditadura, enquanto conservação e aprofundamento da divisão de classes, enquanto expressão vitoriosa ("acesa") do golpe militar. No plano dos motivos poéticos, a noite é a exterioridade que se opõe, com sua luz obscena, à intimidade de um "corpo clandestino". A noite é a negação mesma do eu e de seus desejos; é o corpo cujos ossos e músculos invisíveis parecem extraídos do sujeito que nada mais conserva além de uma interioridade acuada: "do fundo", "do fundo". Esses dois tempos são sugestivos também como pontos de vista: tempo oficial e tempo clandestino, momento do vencedor

e momento do vencido. A experiência concreta da clandestinidade participa decisivamente da formação dessas imagens. A história pessoal e o imaginário poético emprestam, um ao outro, modos de concreção: crescem juntos. Nesta "Madrugada" (em que o sol sequer se vislumbra na "garganta do futuro") os olhos do leitor podem absorver, como contraste, a dimensão profunda da sombra, que oculta a consciência atormentada, e a luz objetiva de fora, da força que governa. "Freqüentemente, é pela concentração no espaço íntimo mais reduzido que a dialética do interior e do exterior adquire toda a sua força", diz Bachelard (45), traduzindo um tipo de intensidade poética que se ajusta bem à deste poema.

No prefácio à Fenomenologia do Espírito, onde cuida de esclarecer as categorias e o movimento de seu sistema filosófico, Hegel toma da natureza uma ilustração para o movimento dialético:

> "O botão desaparece no desabrochar da flor, e pode-se dizer que é refutado pela flor. Igualmente, a flor se explica por meio do fruto como um falso existir da planta, e o fruto surge em lugar da flor como verdade da planta. Essas formas não apenas se distinguem mas se repelem como incompatíveis entre si. Mas sua natureza fluida 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." (46)

Eu diria que a poesia de Gullar muitas vezes oscila entre um plano propriamente poético - de imediatez, particularizações e imagens - e um plano político-filosófico - de mediações,

generalizações, conceitos. A oscilação implica possibilidades distintas: do lado do eu lírico, a consciência pressionada recua para dentro de si mesma e se alimenta do que lhe é mais próximo:

"O sonho na boca, o incêndio na cama,
o apelo na noite
agora são apenas esta
contração (este clarão)
do maxilar dentro do rosto"
("No corpo")

Do lado da praxis urgente, a consciência quer romper o círculo da imediatez e identificar-se com a ação histórica que a reclama:

"E é essa clandestina esperança
misturada ao sal do mar
que me sustenta
esta tarde
debruçada à janela de meu quarto em Ipanema
na América Latina"
("A vida bate")

Mais importantes que esses momentos de alguma fixação me parecem ser os que Gullar reserva para a oscilação mesma, para o próprio movimento pendular de um pólo ao outro:

"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"
("Maio 1964")

A oscilação é dramática quando, de um lado, o imaginário íntimo, suas projeções, sua autocontemplação surge como "armadilhas", e, do outro lado, está a vida pública esvaziada de sentido presente. Armadilhas:

"No mundo há muitas armadilhas
e o que é armadilha pode ser refúgio
e o que é refúgio pode ser armadilha"
("No mundo há muitas armadilhas")

Esvaziamento:

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

Consumiste o dia numa sala fechada,
lidando com papéis e números.
Telefonaste, escreveste,
irritações e simpatias surgiram e desapareceram
no fluir dessas horas. E caminhas,
agora, vazio,
como se nada acontecera."
("Voltas para casa")

A dicção desta passagem é drummondiana, pelo estilo e pelo espírito. O solilóquio composto por frases curtas, secas; o cotidiano pardo; o mundo funcionário; o sentimento de

solidão profunda; a consideração meio ressentida sobre as mocinhas, os namorados e as empregadas como personagens de um mundo sem lugar para os gauches - tudo isto integra um "sentimento do mundo" bastante familiar à poesia de Drummond (na qual, aliás, é intensa a luta entre as exigências de uma consciência altiva, inteligente, especulativa, e os apelos do "mundo do presente, da vida presente, dos homens presentes"). Os versos conclusivos deste poema

"Apertas o botão da cigarra.
Amanhã ainda não será outro dia."

indicam o gesto de recolhimento compulsório à intimidade da casa (e de si mesmo) e a certeza de que a noite será muito, muito longa.

A impossibilidade imediata de resgatar as esperanças revolucionárias, a clandestinidade, o confronto surdo com um regime mais e mais opressivo determinam, em Gullar, uma avaliação sobre o próprio sentido da poesia. Avaliação por vezes rancorosa, por vezes positiva, o eu está ora preso às malhas culposas do limite verbal, ora procura distendê-lo até um ponto máximo de comunicabilidade - ponto perigosamente próximo dos lugares-comuns, como aqui:

"E sobretudo é preciso
trabalhar com segurança
pra dentro de cada homem
trocar a arma da fome
pela arma da esperança."
("A bomba suja")

Mas fiquemos com momentos mais ricos. Neles, como já frisamos, o eu não se parcializa no só-ressentimento pessoal ou no só-combate político, mas se reconhece, mais realisticamente, como encontro complexo entre subjetividade e desejo de ação.

A constante atualização desse confronto geral entre o interior e o exterior vai também atualizando um tempo tenso, que é o sentido profundo de grande parte dos poemas do livro: o tempo da espera. Não se trata, como já parece ter ficado claro, da espera passiva, estática, contemplativa; trata-se da espera de quem avalia as condições reais de resistência política e o poder específico da palavra poética. Há, sem dúvida, poemas impacientes e poemas desesperançados, mas o tonus geral do livro é dado por imagens do que ainda não é, do que se encerra vivo, do que queima dentro. Ao final de muitos poemas o leitor terá a sensação de que lhe foi retirado de sob os pés a firmeza de um solo presente: com o poeta, ele incorpora a expectativa. É como se mesmo um imaginário poético mais rico e mais produtivo estivesse além do poema, sofrendo uma impossibilidade no presente. Por vezes, uma analogia mais fecunda, uma sucessão rítmica que promete prolongar-se, uma enumeração tendente à exaustão são cortadas pelo temor do poeta diante do que lhe parece um abandono de si mesmo às sugestões mais íntimas da linguagem lírica. É quase visível a presença desse controle rigoroso da consciência, que recusa a possibilidade de um embevecimento, de uma ternura mais gratuita. Mas, de algum modo, a ternura não consumada, a deflagração lírica não liberada atuam como ausência

sugestiva, deslocando-se para um tempo aberto, que espera em vigília. Nos casos (raros) em que Gullar se compraz com a possibilidade de uma imagem vir a gravar-se, por sua própria força de sugestão num poema mais solto, o poeta não deixa de acusar o caráter excepcional, suspensivo que tem aquele momento de distensão e abandono. É o que ocorre no poema "Poster"(p. 278). Nele, o poeta são os olhos extasiados diante de um cromo onde se reproduz a figura de uma bela suíça de biquíni, ao sol. Os olhos deslizam pelo corpo, despem-no por completo, reconhecem nele a "pantera" e a "menina"; vão ao fundo do corpo; desejam-no. É "sonho no papel", sim, é "mercadoria à venda", sim, mas nada disto elimina o desejo do homem, desejo corpóreo e objetivo diante da sugestão. Mas quais foram mesmo os primeiros versos do poema? Estes:

"Ajuda saber que existe
em algum ponto do mundo
(na Suíça)
uma jovem de mais ou menos
um metro e setenta de altura
com uma aurora em cabelos na cabeça
e um dorso dourado
voraz como a vida."

Detenho-me no primeiro verso: "Ajuda saber que existe". Ajuda em quê? Vejo o verbo como índice de um momento psicológico bastante denso. Os olhos do homem maduro repousam na figura de papel; a consciência lhe dá logo a função no mercado ("mercadoria à venda"); o desejo precisa deslocar-se para uma instância legitimadora (que só pode estar, para quem se aplica rigor e vigilância, fora do só-sensível). Daí, ajuda: ajuda a

viver, ajuda a esperar, ajuda a ter esperança. O desejo preciso, condenado à frustração e suspeito pela imediatez, já no primeiro verso é objeto de uma sublimação que o fará funcionar em outro plano: dá forças a quem espera. Não por acaso, as imagens que servem à concretização poética dessa loura distante são as mesmas que Gullar convoca para figurar aquilo que resiste, o fogo interior, a revolução: "aurora em cabelos na cabeça", "dorso dourado", "do fundo do corpo nos fita", "a escondida menina na pantera". O poeta busca a vida deste corpo na mesma direção em que resgatava do plano superficial do brilho vil um fogo escuro e verdadeiro. Seu desejo, que tem início na voracidade atribuída ao corpo da loura suíça (outro deslocamento), quer alçar-se ao plano mais espiritual dos olhos, onde surpreende, por trás da modelo profissional, a "escondida menina". A seqüência desses momentos estaria igualmente interpretada pelo final de outro poema, "A poesia", onde se lê:

"poesia
paixão
revolução"

O brilho e o calor do fogo não deixam esquecer o eros algo culposo do poeta responsável. Entre tantos outros males, maiores e menores, as ditaduras têm como sub-produto a força de aguçar intoleravelmente, dentro dos que lhe resistem, aquela responsabilidade que degrada o sensível até à sua total incompatibilização com o político. Já não é no plano das correspondências poéticas, mas no da autovigilância restritiva da consciência que se produzem comparações como esta:

você é tão bonita quanto o Rio de Janeiro
em maio
e quase tão bonita
quanto a Revolução Cubana
("Cantada")

A poesia permite - até mesmo exige - que se aproximem termos de contextos e grandezas diferentes. Mas a consciência ponderada só o tolera mediante as restrições prudentes: "quase".

O temor da entrega da consciência à expressão dos sentimentos mais imediatos leva a poesia de Gullar, em Dentro da noite veloz, à busca de uma objetividade política limitadora para o que, no poeta, é viva pulsação: linguagem corporal latente, sensitiva, a pedir livres associações e ritmos soltos. A estratégia de contenção desse Gullar de agora é a do salto (muitas vezes mortal) da imagem mais espontânea, que acabou se gravando, para a contrapartida do conceito, do comentário que relativiza o lirismo anterior. O salto é em si emocional (pelo contraste que acaba firmando), mas parece ser desejo do poeta que sobre a negatividade mais rigorosa do segundo momento. O lirismo surge para ser objeto de renúncia; um estado mais contemplativo é expresso para que, no verso seguinte, se lhe oponha algum duro golpe de realismo. O circuito que desta forma se estabelece submete a imagem a uma verificação de sua possibilidade no mundo prosaico. O instante dos olhos, dos sentidos (que pode ser imediatamente afável, como momento real) é avaliado projetivamente contra o imenso pano de fundo do futuro histórico: QUE FAZER?

No poema "Homem comum" (p. 229), o verso "Cruzo a Avenida sob a pressão do imperialismo" diz muito desse contraste não sem afetação entre o corpo do sujeito, transeunte urbano, e a consciência do Capital (que se quer igualmente corpórea: "pressão"). O momento singular do pessoal ("cruzo a Avenida") e o da análise genérica ("a pressão do imperialismo") tentam se encontrar no mesmo gesto ("cruzo (...) sob pressão"), mas o efeito final me parece desafinado: acabo por não sentir nem o caminhar concreto, nem o esmagamento invocado. Falta algum elo decisivo nesta cadeia poética. Tomemos como comparação estes versos inesquecíveis de Drummond, cujo sentido é bastante próximo aos de Gullar:

> "Preso à minha classe e a algumas roupas
> vou de branco pela rua cinzenta."
> ("A flor e a náusea") (47)

Dissesse Drummond, por hipótese:

> "Preso à minha classe e a algumas roupas
> vou pela rua"

quanto não perderíamos de poesia com a supressão de "de branco" e "cinzenta"? São estas, exatamente, as imagens unificadoras que fazem <u>ver</u>, em profundidade, a distinção de classe, a individualidade quase escandalosa, a massa saturada e sombria da rua. E quanta sugestão não acumulam essas tonalidades invocadas para figurar um contraste real? Ao verso de Gullar sinto faltar um aspecto de inteireza poética, a qual não dispensa o trabalho de

articulação de imagens - a partir da qual o sentido se ofereça vivamente determinado para nós. Sinto, também, a pressa do nosso poeta em ligar a sensação à consciência, o imanente ao super-estrutural. Nesta pressa (afinal de contas, também um significado) perde o poder de articular e, com a perda, o que seria mais poeticamente concreto.

O próprio Gullar parece se ressentir, por vezes, dessa poesia que lhe escapa na urgência da nomeação; e é à poesia que culpa por não comportar a carga de decisão prática num tempo escasso:

"Mas a poesia é rara e não comove
nem move o pau-de-arara.
Quero, por isso, falar com você,
de homem pra homem,
apoiar-me em você
oferecer-lhe o meu braço
que o tempo é pouco
e o latifúndio está aí, matando"
("Homem comum", p. 229)

Há, expressamente, a idéia de que muita coisa "não cabe no poema" ("Não há vagas", p. 224) e, por isso, a conclusão impiedosa:

"O poema, senhores,
não fede
nem cheira"

Em outro ("Agosto 1964") dá adeus a Rimbaud; em outro ainda, desdenha Valéry ("Boato"). O "Poema brasileiro" é todo composto de variações na distribuição dos versos:

"No Piauí de cada 100 crianças que nascem
78 morrem antes de completar 8 anos de idade"

Diante dos fatos brutos, a tarefa bruta transcende a poesia que o poeta não quer abandonar. Ele convive com os limites da palavra poética para condenar essa limitação, enquanto mantém no horizonte a ação que não pode executar. A ansiedade de base é a de colocar o poema no limite da Revolução, confundir seus momentos, integrar canto e luta.

Em "Por você por mim" a impotência criada pelo quadro da política nacional se transfigura na esperança da guerrilha vietnamita. Os nomes das localidades e dos guerrilheiros de lá chegam ao poema do brasileiro como sons de percussão e canhões, canção e guerra que ecoam em Da Nang, Tram Van Dam, que martelam na reiteração de um ritmo guerreiro (ou do coração, onde "bate a aurora"). Magia poética e conflito histórico podem se casar, como se vê, sem anulação de um em outro. Veja-se que os versos iniciais deste poema trazem imagens expressionistas, fortes, que aproximam pela força da poesia a longínqua batalha em Thua Thien:

"A noite, a noite, que se passa? diz
que se passa, esta serpente vasta em convulsão
/esta
pantera lilás, de carne
lilás, a noite, esta usina
no ventre da floresta, no vale,
sob lençóis de lama e acetileno, a aurora,
o relógio da aurora, batendo, batendo,
quebrado entre cabelos, entre músculos mortos,
/na podridão
a boca destroçada já não diz a esperança,
batendo

Ah, como é difícil amanhecer em Thua Thien.
Mas amanhece."

Essa proximidade realizada pela poesia não pode ter a força, por exemplo, das imagens dos noticiários de televisão, que captam com a câmera a morte e a dor, durante alguns instantes, para nos minutos seguintes remeter-nos a um problema do trânsito local, ao horóscopo para amanhã, à liquidação do grande magazine. Fundindo fatos tão diversos num ritmo pragmático de cortes e contrastes, as representações dos meios de massa costuram-se num mesmo fio de consumo: seu tempo é o de uma devoração dos nossos sentidos e da nossa consciência, impondo-se como sintaxe de impacto e arrefecimento. A poesia, como sabemos, tem outra força: a de criar o tempo necessário (e sempre recuperável) para que cada fração sensível de cada imagem particular vá estabelecendo, entre o poeta e o leitor, uma solidariedade de afetos e de crítica - tempo da atenção concentrada, comungada e reveladora:

> "O poeta produz o belo pela atenção fixada no real. Do mesmo modo, o ato de amor. Saber que este homem, que tem fome e sede, existe realmente tanto quanto eu - isso basta, o resto vem por si." (48)

O realismo do poema que se quer colar ao campo de batalha não se dá como fruto do olho empírico, submetido ao fato que não julga, mas como realismo de um ponto de vista implicado, interessado, que se vê também a si entranhado no fato. O realismo decisivo não é o da distância que preserva o <u>dado</u>, mas

o que reconhece dentro do quadro objetivo tanto a multiplicidade de aspectos que o compõem como a complexidade de quem o avalia, para além de sua força empírica. O primeiro verso de "Por você por mim" é já a pergunta fundamental:

"A noite, a noite, que se passa?" ,

perplexidade de quem quer compreender, compromisso de quem precisa revelar(-se). Toda a estrofe é um caminho dessa "noite" para o "amanhece" de seu último verso; é o semi-tom da luz-e--sombra o que primeiro surge para os olhos que querem distinguir, no quadro difuso da madrugada e da História, espectros que se vão iluminando. Não se separam a meia-luz da quase-aurora e o modo de ver do poeta: sombras reais e formas sugestivas se integram no primeiro reconhecimento da cena. O tempo real é vivo, caminha da noite para a manhã, "relógio da aurora, batendo, batendo" - mas dentro dele, estáticos, estão os frutos da morte, cabelos, músculos e boca que compõem (aos pedaços) o combatente abatido. Mas o poema não se admite a pacificação elegíaca: a morte prosseguirá, colada ao tempo sinistro, "pantera lilás" que integra a fome da besta, o movimento da noite, a cor do céu, a sugestão de sangue. Que se passa? A obsessão gullariana de ver o que se move dentro capta "uma usina / no ventre da floresta": ação invisível por trás dos efeitos, convulsão que se desdobra em histórias e geografias múltiplas:

"Que se passa em Huê? em Da Nang? No Delta
do Mekong? Te pergunto
nesta manhã de abril no Rio de Janeiro,
te pergunto,
que se passa no Vietnam?"

A manhã ensolarada nos dá um Rio de Janeiro em abril, contraponto da madrugada vietnamita. A pergunta inicial - "Que se passa?" - não deixará de se insinuar sobre o "dia feito em Botafogo", habitado por "homens de pasta, paletó, camisa limpa", "mulheres que voltam da feira", "crianças que passam para o colégio". O quadro inicial, da morte, não contrasta com este apenas pelos conteúdos: Gullar lhes dá o contraste de modos de representação diferentes. Se, no primeiro, a noite se transfigura em serpente, pantera, usina - naturezas expressionistas da morte -, no segundo a manhã se descreve em "as nuvens nuvem / e as águas batem naturalmente em toda a orla marítima" - natureza autocentrada da "normalidade" do tempo de paz. É difícil aceitar essa normalidade tautológica de "nuvens que nuvem", do Rio de Janeiro, depois de se reconhecer a mobilidade de pantera da noite em Thua Thien. Depois das imagens complexas e convulsivas, a objetividade descritiva, apresentada em seu aspecto de harmonia, soa falsa e inconvicente. O contraponto estilístico cria entre os dois quadros a tensão entre a agônica realidade da luta, profunda e múltipla, e a superfície pacificada do cotidiano classe-média da cidade. É uma estratégia poética que, sem ser totalmente irônica, explora o contraste entre um significado expressivo (a noite-animal do Vietnam) e um significado aparente (a harmonia solar do Rio de Janeiro). Em outros termos: Gullar

dá ao noturno quadro de pós-combate de Thua Thien, em princípio estático, o extremo dinamismo do pano de fundo revolucionário, apreendido metaforicamente; e dá ao quadro matutino do cotidiano da metrópole, em princípio agitado, a estaticidade inconvincente com que o querem ver os crédulos da "ilha de prosperidade", descrita pela aparência. Sinto mais uma vez a presença viva do contraste entre um "fogo escuro", real e subterrâneo", e a luz "vil" da aparência que encobre aflições, penas, diferenças.

O conflito não está, no entanto, apenas descrito; o poeta não se contenta em justapor imagens para fornecer um contraste. Como parte envolvida, submete-se ele mesmo ao dilema também íntimo entre o discurso lírico, memorial, que enuncia

> "coisas da infância, a hortelã, os sustos
> do amor, aquela tarde aquela tarde clara, amada
> aquela tarde clara"

para constatar que

> "tudo se dissolve nas águas marrons
> e entre nenúfares e limos
> a correnteza arrasta para o mar o mar o mar
> / azul"

Que se passa, aqui, com o chavão "o mar azul" (é depois dele que o poeta se remete ao "dia feito em Botafogo")? O lugar-comum beletrista surge para receber a carga desconcertante das "águas marrons" que vêm de muito longe e onde se diluem a memória lírica e o amor de uma tarde clara; águas lodo-

sas, lençóis de lama de Thua Thien têm secreta relação com "o mar o mar azul" que a tudo quer aplacar em sua massa e em sua superfície. Elevado a símbolo, o mar de Botafogo é o diluente fácil para os olhos e para a consciência que se querem pacificados com a pura aparência. "Nenhuma ameaça pesa sobre a cidade". De fato, parece ser assim; mas se há um avião que cruza pacificamente o céu rumo a São Paulo, há um outro avião, um Thunderchief da USAF que leva bombas e foguetes para Hanói. O dia claro de Botafogo não elimina a pantera de carne lilás da longínqua Thua Thien.

Lembro-me de como li este poema pela primeira vez, numa tarde de 1968, encostado à estante de uma livraria do centro de São Paulo. Lembro-me de como a luz daquela tarde ("aquela tarde clara") ficou confusa à saída da livraria, e como me pareceram estranhos os "homens de pasta, paletó, camisa limpa" que cruzavam apressadamente a rua barulhenta. Levava ainda comigo as imagens finais de um homem chamado Tram Van Dam

"com o grampo no dente
com braço no ar
por você por mim
Tram Van Dam
onde bate a aurora
por você por mim
no Vietnam"

que se sobrepunham às imagens da rua com uma outra carga de objetividade. Não se tratava apenas de sentir esse poder que tem a arte de tornar estranho o que há pouco era tão familiar, mas de me haver com o você do refrão, que me ligava a um eu dis-

tante, no Rio de Janeiro, e a um ele um pouco mais presente, em Da Nang. A duração das imagens é efeito da força do poeta, em nós; suas conseqüências se tornam fantasma ou compromisso.

O locus que Gullar elegeu para o ponto de vista de sua consciência poética é certamente ambicioso: centro de convergência de muitos tempos e muitos lugares, onde estes se cruzam e se determinam. Essa ambição geral (predominante em Gullar pelos menos desde a década de 60) faz de nosso poeta um obsessivo sincronizador. A sincronização é propósito muitas vezes explícito da poesia de Gullar. No pequeno poema "Vendo a noite" sente-se bem um aspecto dela:

"Júpiter, Saturno.
De dentro de meu corpo
estou vendo
o universo noturno.

Velhas explosões de gás
que meu corpo não ouve:
vejo a noite que houve
e não existe mais -

a mesma, veloz, em Tróia,
no rosto de Heitor
- hoje na pele de meu rosto
no Arpoador."

Trata-se, literalmente, de uma visão planetária, que adivinha as explosões galáticas e identifica o próprio rosto ao de Heitor, em Tróia, dentro de uma mesma noite veloz. Heitor e Arpoador são as rimas insólitas dessa sincronização de base. É preciso analisar mais de perto este recurso que estará, tantas vezes mais, estruturando os poemas.

A sincronização, ou necessidade dela, parece nascer como efeito de uma recusa, que recai, desde os primeiros poemas, sobre a mobilidade fragmentária do mundo. Nos livros iniciais, essa fragmentação era identificada com o próprio processo temporal - cósmico, absoluto, indiferente, atomizador - e o poeta não tinha alternativa além de flagrar a marcha de uma permanente degeneresc̃ncia universal. Mas o engajamento político e a vocação para um profundo rigor consigo mesmo fizeram de Gullar não um poeta "reducionista", como querem alguns, mas onívoro, do ponto de vista da expressão. Quer dizer tudo, estabelecer todas as relações possíveis entre as coisas, adotar pontos de vista diferentes mas simultâneos. Cria, com isso, um parâmetro exigentíssimo para a valiação da própria poesia, fornece ele mesmo as medidas largas com que quer se determinar. Não vejo os versos (por exemplo) "A poesia, senhores, não fede/ nem cheira" como índice de modéstia ou humildade de quem dela se ocupa, pelo contrário: há nesses versos uma consciência que se quer erguer além da própria poesia.

A sincronização é o recurso que busca triunfar sobre o empirismo: seu horizonte está no reconhecimento de um grande Sistema geral, do qual cada coisa se destaca e para o qual todas as coisas convergem. A dialética do particular e do geral é muitas vezes a primeira condição para que as imagens surjam com um caráter de exemplar sincronismo. Grande parte deste verdadeiro programa cognoscitivo se realiza, de fato - mas deixando visível, na trama do discurso poético, sua preocupação sistêmica, organizadora, sincronizadora.

Sirvam as observações anteriores como introduçao à leitura de um belo poema, "Uma fotografia aéraa", que transcrevo e comento:

"Eu devo ter ouvido aquela tarde
um avião passar sobre a cidade
aberta como a palma da mão
entre palmeiras
e mangues
vazando no mar o sangue de seus rios
as horas
do dia tropical
aquela tarde vazando seus esgotos seus mortos
seus jardins
eu devo ter ouvido
aquela tarde
em meu quarto?
na sala? no terraço
ao lado do quintal?
o avião passar sobre a cidade
geograficamente
desdobrada
em si mesma
e escondida
debaixo dos telhados lá embaixo sob
as folhas
lá embaixo no escuro
sonoro do capim dentro
do verde quente
do capim
lá
junto à noite da terra entre
formigas (minha
vida!) nos cabelos
do ventre e morno
do corpo por dentro na usina
da vida
em cada corpo em cada
habitante
dentro
de cada coisa
clamando em cada casa
a cidade
sob o calor da tarde
quando o avião passou

II

eu devo ter ouvido no meu quarto
um barulho cortar outros barulhos

no alarido da época
rolando
por cima do telhado
eu
devo ter ouvido
(sem ouvir)
o ronco do motor enquanto lia
e ouvia
a conversa da família na varanda
dentro daquela tarde
que era clara
e para sempre perdida
que era clara
e para sempre
em meu corpo
a clamar
(entre zunidos)
de serras entre gritos
na rua
entre latidos
de cães
no balcão da quitanda
no açúcar já-noite das laranjas
no sol fechado
e podre
àquela hora
dos legumes que ficaram sem vender
no sistema de cheiros e negócios
do nosso Mercado Velho
- o ronco do avião)

III

eu devo ter ouvido
seu barulho atolou-se no tijuco
da Camboa na febre
do Alagado resvalou
nas platibandas sujas
nas paredes de louça
penetrou nos quartos entre redes
fedendo a gente
entre retratos
nos espelhos
onde a tarde dançava iluminada
Seu barulho
era também a tarde (um avião) que passava
ali
como eu
passava à margem do Bacanga
em São Luís do Maranhão
no norte
do Brasil
sob as nuvens

IV

eu devo ter ouvido
ou mesmo visto
o avião como um pássaro
branco
romper o céu
veloz voando sobre as cores da ilha
    num relance passar
no ângulo da janela
como um fato qualquer
    eu devo ter ouvido esse avião
    que às três e dez de uma tarde
há trinta anos
    fotografou nossa cidade

V

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

O ponto de vista aéreo é o do descortino, do domínio de uma amplitude que se oferece aos olhos. Amplitude compósita, que o poeta cuida de multiplicar e organizar, para não perder os objetos vários e, com eles, os modos de ver. O objeto inicial está no título: uma fotografia aérea de sua São Luís, que o poeta irá desdobrar: a) como passado ("aquela tarde") e como

presente ("meu rosto agora / sobrevoa"); b) como espaço aberto da cidade geográfica ("palmeiras", "mangues", "rios") e como espaço doméstico ("meu quarto", "família na varanda"); c) como fotografia materializada no papel; d) como a página do poema.

No conjunto, os desdobramentos fundem tempos e espaços distintos numa visão simultânea. São Luís é uma cidade, uma foto, um poema; o poeta é o menino entre as coisas, que vê o avião da terra, e o homem que recorda as coisas, "sobrevoando" a cidade, a foto, o texto. Criaturas, criador e criação cruzam seus tempos e modos próprios de ser, num instante de magia. A sensação é vertiginosa, em princípio; mas o poeta não quer embaralhar os regimes de existência de cada fenômeno no seio de um processo metafórico: adota o ângulo mais cauteloso da enumeração (que acumula sem fundir), a divisão do poema em partes e planos bem marcados (que interrompem a enumeração e reativam, anaforicamente, o "eu devo ter ouvido"), o processo de auto-referências (que explicita os ângulos de visão). Com isso, a simultaneidade se dá não como condensação, mas como paralelismos: o conhecimento do todo vai-se fazendo mais por análise que por síntese. Daí resulta, visível, o esforço de Gullar para não perder a identidade de nenhuma das partes desdobradas, nem do conjunto final (em que elas se somam), nem do processo mesmo de composição. O pensamento que constrói o poema é forçosamente analógico, próprio da visão mnemônica, mas submete os termos da analogia geral a um princípio de circularidade entre a parte e o todo, o todo e a parte, de modo a não per-

mitir que um detalhe se singularize e se desdobre por si mesmo, levando assim o poema para uma rota mais aventureira, mais espontânea e incontrolável. Tão velozmente quanto mergulha, em vôo rasante, nos detalhes mínimos do objeto aproximado ("formigas", "cabelos do ventre", "capim", "folhas") retorna, ao fim de cada parte, à altura generalizante do avião ("quando o avião passou", "o ronco do avião", "sob as nuvens", "fotografou nossa cidade"). A dialética interna do poema é, no fundo, a luta entre a memória pulsante, desdobrável ao infinito, e a visão organizadora (sincronizadora) do presente. O impulso maior do poema está numa conjunção de forças: a da imanência da matéria lembrada (viva, detalhada, veloz, desentranhada, íntima, dispersa) e a do princípio construtivo (sincronizador, generalizante, determinante). A dualidade implica em que o próprio sujeito se desdobre em criador e criatura, reservando-se para o primeiro a presença final e definitiva, quando tudo converge para o papel (da foto e do poema) que "podemos rasgar". Vejo, nesta última expressão, um misto de melancolia e de sua superação objetiva: podemos rasgar. A destruição da foto, do poema, está nas mãos de quem os contempla; todo o passado que já houve e ali se condensou sugestivamente não é tão imperativo que já não possa ser transcendido por uma consciência orgulhosa que, se quiser, o apaga.

Esta dolorida relação com a memória está intensamente permeada pelo sentimento do exílio. Lembremos que Gullar, entre 1971 e 1977 (período em que deve ter escrito "Uma fotografia aérea") esteve fora do Brasil, por pressão dos órgãos de segu-

rança. Ousemos identificar as sensações de um exilado: não será a memória, para ele, refúgio e tormento, base de consolo e de desespero, ao mesmo tempo? O desenraizamento compulsório, que nenhuma convicção internacionalista pode sublimar por completo, exige do sujeito a resistência à pura nostalgia (que o envenenaria para o presente), ao mesmo tempo em que só pode avaliar seu presente como produto das ações passadas. Explorar a fotografia da cidade natal, em seus aspectos físi os e nas impressões psico-sociais que deixou, é cultuar afetivamente as próprias origens e suas formas de presença; rasgar a fotografia é, simbolicamente, gesto de superação do passado e enfrentamento dedidido dos tempos novos. O primeiro momento é lírico, natural, generoso; o segundo é determinante, voluntarioso, necessário. A cidade lembrada se converte em tempo ("horas do dia tropical", "tarde vazando em seus esgotos"), luzes e cheiros ("Tarde / que era clara", "legumes que ficaram sem vender"), tatos e ruídos ("verde quente do capim", "gritos na rua", "latidos") - mas é também a cidade no papel, no poema, longe daquela tarde "para sempre perdida". "É aquela São Luís mítica e realíssima onde o Sol irradia por um céu cruelmente azul e arde como um fogo que é a própria figura do Tempo" - palavras com que Alfredo Bosi reconhece na cidade de Gullar "a matriz do seu mundo poético". (49)Mas ela é também um manancial problemático para a consciência que não quer se entranhar nas sugestões vertiginosas do passado, que não quer perder de vista o sentido rigoroso da diferença entre o que é e o que foi, o que esteve e o que está, o que houve e o que haverá. No fundo, a questão se dá

como busca de equilíbrio entre um imaginário dionisíaco, que promete sempre engolfar uma imagem em outra, numa cadeia incontrolável, e uma ordem dialética que pesa e pondera a massa das emoções em bruto.

De fato, em "Uma fotografia aérea" a imagem do avião tanto sobrevoa a cidade como faz vôos rasantes sobre as "platibandas sujas" e penetra, mesmo, "nos quartos entre redes": imagem que corporifica um ponto de vista capaz do mais próximo e do mais distante, que flagra o objeto minúsculo e ganha imediatamente altura para abarcar o panorâmico. É do avião, enfim, que se detona a máquina fotográfica - congelamento do tempo, imobilização da imagem, representação objetivada no papel que se pode rasgar.

Em outro poema - "A vida bate" (p. 243) - a perspectiva aérea e a perspectiva próxima são assim consideradas:

"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. (...)"

Friso alguns termos: do alto, "se entrega inteira": a cidade é um todo abarcável e dócil; de perto, é uma "carnadura

de pânico". Sinto implicações simbólicas nessas duas perspectivas. Da primeira, o sujeito sente dominar o objeto; da segunda, se vê envolvido por ele. A estratégia poética (e política) de Gullar quer garantir-se a consciência do conjunto e a sensação do particular; para tal, adota um 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. Está visto que não é um ponto de vista confortável: vive, precisamente, da inquietude de quem não se fixa nem fora do objeto (para poder formalizá-lo de uma distância serena), nem dentro dele (para poder se confundir com seu conteúdo imediato).

A imagem do fogo, fundamental na simbólica de Gullar, expressa admiravelmente essa junção de perspectivas. Não é difícil considerar essa imagem, em sua riqueza básica de calor e de luz, como síntese viva do que queima (por contato, por proximidade) e do que revela (pelo clarão, num espaço mais largo). Bachelard estuda ambas as propriedades e a passagem do fogo-que-queima para o fogo-que-ilumina: identifica essa passagem como purificação, como aprofundamento da consciência individual que se torna, com a passagem, apta à socialização (50).

A "passagem" bachelardiana (avaliável como um ganho, em sua qualidade de superação) não é, todavia, de mão única na poesia de Gullar. Venho tentando demonstrar que a melhor poesia dele tem-se pautado pela capacidade de trânsito da matéria afetiva para a crítica rigorosa, e desta para aquela. Muitos poemas (menos expressivos, no meu modo de ver) buscam fixar-se no pólo da superação do lirismo, visando a um epos de compromisso

e afetando a superioridade da praxis revolucionária sobre o ser poético. Ora, a praxis revolucionária da poesia está em ser intensamente poética, entendido este "intensamente" como uma virtude de sua expressão social, e não como tema decidido pelo poeta. A imagem do fogo é básica na poesia de Gullar não por conotar a chama revolucionária, ou a paixão instintiva, ou a lucidez perseguida, mas por representar-se como a raiz viva de uma inquietude geral que está acima do poder de decisão do próprio Gullar. Ao se decidir sobre a forma do poema, ao determiná-la, o poeta não formula um dogma: apenas estrutura um conflito (consigo mesmo, com o senso comum, com o discurso dominante, com a ideologia). Imagens do fogo resistem a guinadas bruscas na poesia de Gullar, e permanecem sob sugestões diversas. Matrizes poéticas - atadas à história de vida, ao inconsciente, aos primeiros momentos de socialização - são indivisíveis em sua condensação; se violentadas, desfiguram a própria identidade que ajudaram a construir. Gullar aprendeu, aprende e por certo ainda aprenderá muito com a sugestiva resistência desse fogo, que serve à representação de seu regime poético mais expressivo: paixão e lucidez, calor e luz, em irrecusável dialética.

6. Memória e dialética

É com o Poema sujo - um poema/livro de quase dois mil versos - que Gullar conquista um amplo reconhecimento de sua poesia. Escrito no exílio, em Buenos Aires, em 1975, o poema é lançado entre nós um pouco antes do retorno do poeta ao Brasil. Vivíamos os ainda tímidos e incertos primeiros passos da distensão política assumida messianicamente por Geisel, dentro de uma estratégia de lento e gradual arrefecimento da repressão militar. Antecipando-se ao poeta, o poema trazia notícias suas num discurso poético autobiográfico de grande fôlego. Preparava sua chegada, por assim dizer, e era mais um indício de que os espaços da cultura e da política estavam se tornando menos comprimidos. Dentro destas circunstâncias, o Poema sujo ganhou um certo peso simbólico - o que é todavia insuficiente para explicar o verdadeiro arrebatamento que provocou em tantos leitores, e ainda vem provocando, em sucessivas edições. Ao impacto inicial seguiu-se a polêmica que sobrevém a todo fenômeno artístico - e no caso contava também o fenômeno político. Sendo o autor poeta e militante, as saudações ao primeiro foram freqüentemente ouvidas como aclamação da linha partidária do segundo. Além da polêmica propriamente ideológica, o Poema sujo reacendeu antigas discussões sobre o dilema arte política versus arte de vanguarda. O fato é que com ele Gullar alcançou de grande parte da crítica uma verdadeira consagração,

cujo alcance pode ser medido numa frase de Otto Maria Carpeaux: "O Poema sujo mereceria ser chamado Poema nacional". E o que é o Poema sujo?

Não será o caso de analisá-lo em minúcias. O trabalho, além de imenso, certamente viria a duplicar muitas observações já feitas ao longo deste estudo sobre os vários momentos da poesia gullariana. É que a força do Poema sujo não está, propriamente, em nos revelar uma face insuspeitada do poeta, mas na sua capacidade de agora orquestrar, em grande fôlego, (um painel de 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 entre a matéria sensível e a consciência avaliadora. Tudo se aplica agora numa incansável e bem lograda tentativa de recuperar, pela força da memória e da poesia, o retrato do indivíduo no conjunto de um retrato social. O menino é inseparável de sua casa, de sua família, de seus vizinhos, que são inseparáveis de suas ruas e de sua cidade - e tudo é inseparável da visão de mundo presente. Os menores e mais remotos objetos do quintal entram numa órbita reconstitutiva, ao lado de imagens amplas da cidade, do mar, da serra; pequenos enredos familiares integram uma História "que foi fundada pelos franceses em 1612" e inclui "Buenos Aires / maio/outubro 1975" - notação que fecha o poema com a força de dois versos desconcertantes. A matéria múltipla do Poema sujo vai absorvendo o leitor numa sucessão de

tantos ritmos e imagens que lhe fica difícil a visão mais crítica do conjunto; é com paciência e atenção que se chega a alguns princípios estruturadores do poema e, com eles, à sua qualidade mesma de obra.

Em entrevista publicada na revista VEJA, Gullar depõe sobre a gestação e o nascimento do poema:

> "Puxa, eu podia fazer um poema em que vomitasse tudo que tenho dentro de mim logo na primeira página e a partir dessa matéria bruta fosse desfiando todo o poema". Como já era tarde da noite, fui me deitar com aquela idéia sem sair da cabeça e no dia seguinte cedo me sentei na frente da máquina e disse: "Agora vou vomitar tudo". Mas o vômito não saía porque não existe uma garganta verbal onde você meta o dedo e vomite a linguagem. Então fiquei assim meio besta, frustrado e pensando: "Pombas, o grande poema da minha vida é inviável porque não consigo vomitar o meu passado". Aí fiquei andando um pouco, voltei para a máquina e comecei a escrever o princípio do poema: "turvo, turvo, a mão turva do sopro contra o muro...", que era a tentativa de ir o mais longe que minha memória podia alcançar, ali onde ainda não existe nada, é tudo impreciso, "escuro, mais que escuro, claro...". E aí começa "um bicho que vem sonhando..." eu entro dentro de mim e disparo o poema. Nessa hora fiquei muito excitado e achando que alguma coisa se tinha aberto dentro de mim, que realmente eu tinha rompido alguma coisa que começava a manar lá de dentro." (51)

As palavras de Gullar são muito sugestivas: tratava-se de arrancar do corpo, quase literalmente, a matéria viva e madura do poema; vencer uma ainda resistência de bolsa placentária que, uma vez rompida, permitiria à poesia "manar lá de dentro". Os termos dessa resistência profunda nos são familiares, vêm de muito longe, dos primeiros poemas de A luta corporal. Neles, já líamos expressões como estas:

"muros soturnos
paredes de solidão
sufocam minha canção"
(poema "3")

"quatro muros de cal, pedra soturna"
(poema "8")

"Olhava o muro,
aceitava-o, negro e absurdo"
("A galinha")

presenças antigas do "muro / escuro" com que Gullar de novo se defronta (desta vez vencedor) nos primeiros versos do Poema sujo:

"turvo turvo
a turva
mão do sopro
contra o muro
escuro"

Este muro resistente tem a "resistência do corpo", a "consistência dos tecidos" - imagens do poema "O inferno" (A luta corporal), onde também se lê:

"Minha linguagem é a representação
duma discórdia
entre o que quero e a resistência do corpo"

Para a consciência que se vê a si mesma como luz, clarão, relâmpago, que se exige lúcida e abrangente, o corpo (enquanto dimensão do instinto, raiz de paixões, pulsação carnal) pode adquirir o valor de uma temida irracionalidade, de vertigem e alucinação. No poema "O inferno" desventra-se a ma-

para percebermos o estágio avançado desta persistente luta corporal: o poeta se desentranha a si mesmo de um turvo mundo interior, inconsciente, para nascer (como bicho, como fezes, como falo fecundador) diante de si mesmo, no exílio, como quem só tem a si para gravar a dimensão do rosto e os contornos históricos de cada linha que o compõe. A atitude passiva que surpreendíamos no poema "O sopro," - "fico ouvindo meu corpo me dizer seu nome" (O vil metal) - se converte agora na ação do sujeito sobre o próprio corpo, escavação de si. A matér a é por certo suja no que frauda o controle da pura lucidez e de seus discursos iluminados; mas uma vez exposta é forma viva e limitada, submete-se às instâncias do ritmo e da imagem, e vai aos poucos organizando-se em compassos da memória.

Assim vejo este longo poema: seqüências internamente soltas e arrebatadas, do ponto de vista do ritmo e das analogias, mas subordinadas a um verdadeiro sistema de construção, cuja fórmula, expressa por vezes, implícita sempre, traduz a idéia de que uma coisa está em outra (sempre o sentido de um desentranhamento). Com isso, Gullar se possibilita trazer para a linguagem um elenco quase infindável das sugestões do mundo empírico rememorado e, ao mesmo tempo, orientar para o presente da consciência histórica o sentido globalizante dessas moléculas do passado. Imprime, pois, ao seu já conhecido recurso da sincronização um fôlego novo, que desta vez atravessa a rigidez de conceitos contra-poéticos, ideológicos, "políticos" (no mais estreito sentido do termo) e, para além do muro escuro, descortina toda a sua Cidade: São Luís do Maranhão e dos desejos todos

téria perigosa, encerrada no corpo: "silêncio sexualizado", de "odor caprino cáprico cálito" - sedimentação básica da sujeira do Poema sujo. Não será difícil identificarmos esta sujeira através de muitas outras acepções, graduadas do plano mais literal ao mais abstrato: sujeira da lama podre dos mangues, das palafitas, da carniça do Matadpuro, das bananas em decomposiçao na quitanda, do pútrido rio Anil; sujeira moral das gavetas secretas da família; sujeira do estilo "vomitado"; sujeira da vida. Mas todas estas dimensões do sujo dependem, para sua expressão, de um gesto inicial, doloroso: o empenho em uma verdadeira defecação de sentimentos represados, que o poeta logo representa pela imagem corpórea de "um bicho que o universo fabrica e vem sonhando desde as entranhas", defecação apresentada como tal na crueza deste trecho:

"Rolamos com aquelas tardes
no ralo do esgoto
e rolo eu
agora
no abismo dos cheiros
que se desatam na minha
carne na tua, cidade
que me envenenas de ti,
que me arrastas pela treva
me atordoas de jasmim
que de saliva me molhas me atochas
num cu
rijo me fazes
delirar me sujas
de merda e explodo o meu sonho
em merda."

Os primeiros versos do Poema sujo associam as bocas do corpo à "boca de palavras". Não é necessário ir mais longe

de um corpo que se quer desentranhar. Já não se trata de vomitar palavras ao estilo das páginas surrealistas escritas na década de 50; longe do aletório verbal, da fingida "naturalidade" com que um estilo da cultura desfiava no papel frutos da técnica livre-associacionista, o que agora se apresenta (são fatos em sucessão, imagens enraizadas nas personagens, coisas e espaços do passado. No Poema sujo, a consciência presente identifica-se o quanto pode com a história corporal do eu e de suas relações, igualmente corpóreas, com a cidade que é o seu mundo.)

Num pequeno ensaio - "Em torno do Poema sujo" - (52) já busquei reconhecer alguns procedimentos temáticos e estruturais do texto. Escrito em 1978, meu estudo na verdade iniciava - pelo fim - uma leitura mais cuidadosa da poesia de Gullar. Agora, quando percorro um a um os diferentes momentos dela, sinto que posso manter o que haja de conclusivo naquele ensaio, mas com a vantagem presente de quem buscou esclarecer cada etapa do processo poético de que o Poema sujo é um momento privilegiado. Fica difícil não ser repetitivo em relação ao ensaio. Desdobrarei um pouco as observações dele e me estenderei mais generosamente nas exemplificações.

Uma das matrizes do Poema sujo já está no poema que dá o título ao livro Dentro da noite veloz, em que se lê:

"A noite é mais veloz nos trópicos
(com seus monturos)
na vertigem das folhas na explosão
das águas sujas
surdas
nos pantanais
é mais veloz sob a pele da treva, na
conspiração de azuis
e vermelhos pulsando
como vaginas frutos bocas
vegetais
(confundidos nos sonhos)
ou
um ramo florido feito um relâmpago

parado sobre uma cisterna d'água
no escuro"

Compare-se com este segmento do Poema sujo:

"Já por aí se vê
que a noite não é a mesma
em todos os pontos da cidade;
a noite
não tem na Baixinha
a mesma imobilidade
porque a luz da lamparina
não hipnotiza as coisas
como a eletricidade
hipnotiza:
embora o tempo ali também não escorra,
não flua: bruxuleia
se debate
numa gaiola de sombras."

A idéia comum a ambos os trechos (idéia-chave no Poema sujo) é a forma como o poeta absorve e determina o tempo. Se "a noite é mais veloz nos trópicos", ou "se não é a mesma / em todos os pontos da cidade" é porque o tempo que corre já não é aquele tempo homogêneo e indiferente que apontávamos em A luta corporal. A qualificação diversificada do fluir temporal, de suas várias velocidades, prende-se à diversidade dos acontecimentos (que têm pesos diferentes), dos estratos sociais (com funções e valores diferentes), das pessoas (com afetos e interesses diferentes). É o modo de existir das coisas e dos seres que qualifica distintamente o tempo que corre - e não a ação padronizante de uma temporalidade metafísica que determina a substância e a fenomenologia das coisas e dos seres. O efeito dessa inversão de perspectiva se dá como neces-

sária multiplicação dos regimes de existência, numa problematização do ponto de vista poético que, para poder acompanhar toda essa luralidade da vid , desdobra-se a si mesmo, velozmente. O diálogo do eu de agora não se faz, de modo altivo e presunçoso, com o Tempo cósmico que a tudo pode degenerar; o diálogo se dá com um outro humano e multiplicado concretamente nas personagens da vida. Com isto, o próprio eu resulta mais determinado e concreto: sua fisionomia vai-se traçando à medida que vamos somando os elementos biográficos e as sugestões que a partir deles germinam.

Gullar não pode e não quer abandonar, no Poema sujo, a perspectiva lírica que a memória lhe abre: afetividade e subjetivismo. Mas sobre que fatos, pessoas e situações fundaram-se os sentimentos? A matéria mesma da memória é apresentada, via de regra, por pequenos nódulos narrativos que, sem propriamente compor uma trama cronológica (no sentido de fatos organizados linearmente na memória), acabam por constituir um detalhado painel da história de certo menino e adolescente de uma família modesta de São Luís do Maranhão. Desse passado Gullar extrai sua matéria-prima narrativa, através de uma imersão quase selvagem no mundo das sensações, dos cheiros, das cores, da luz e do calor; do presente, o poeta aproveita um modo de ver sincronizador, modo maduro com que a consciência quer dialetizar fato e valor, sensação empírica e significado, autobiografia e história social. Em certo sentido, coexistem dois sujeitos no Poema sujo: o primeiro, colado à imanência dos fatos passados, fornece uma história captada pelos limites do corpo,

história impressiva e viva do que já houve; o segundo, instalado no presente da elaboração poética, reflete e interpreta esse passado. A passagem seguinte é exemplo do primeiro caso:

"piuí piuí piuí
adeus meu grupo escolar
adeus meu anzol de pescar
adeus menina que eu quis amar
que o trem me leva e nunca mais vai parar"

É do menino-que-viaja a sensação de partir, marcado o mundo que fica por tudo o que constitui seus centros de interesse: a escola, a pescaria, o namorico. Mas será do adulto-que-recorda o ponto de vista desta outra passagem:

"Meu pai levava a maleta
eu levava uma sacola
(...)
o que pra ele era rotina
pra mim era aventura
(...)
talvez mais feliz que eu
por me levar na viagem"

A coexistência desses dois pontos de vista básicos não se dá, como é óbvio, de modo a alternar mecanicamente o que poderíamos chamar de visão ingênua e visão crítica. O exemplo acima, em que comparo duas passagens de um mesmo segmento narrativo, é caso-limite de uma separação a que o poeta não pode se entregar sob pena de reduzir o passado e o presente a quadros estáticos e estanques. O que ocorre via de regra é um entroncamento dos dois tempos, de modo que o fato passado e a interroga-

ção crítica se fundam no momento da expressao. Veja-se o seguinte trecho:

> "Que importa um nome a esta hora do anoitecer em
> São Luís do Maranhão à mesa do jantar sob uma
> /luz de febre entre irmãos
> e pais dentro de um enigma?"

A poesia essencial deste segmento está na falta de separação entre o artista que interroga ("que importa um nome") e o menino "à mesa do jantar sob uma luz de febre entre irmãos e pais". Nem o passado se congela num quadro nostálgico, nem a questão metalingüística se conserva abstrata diante do referente que a instiga. Esta observação me parece válida para todo o Poema sujo - que não vejo, portanto, como poesia idílica ou memorial autocomplacente. É tendência de Gullar, pelo contrário, fazer prevalecer sobre o lembrado o juízo crítico do presente, representado por alguma fórmula de alcance mais geral e abstrato, como sucede no verso "Quantas tardes numa tarde" (premissa da visão simultânea), ou no verso "um rio não apodrece do mesmo modo que uma perna" (premissa da visão particularizante), ou ainda nestes: "o homem está na cidade (...) / e a cidade está no homem" (premissa da dialética entre a parte e o todo).

É a partir dessa visão dupla, dessa coexistência de dois sujeitos poéticos que se estrutura o Poema sujo. O que vejo como marca básica do poema, portanto, é o diálogo entre o homem maduro (com sua linguagem, com sua consciencia, com sua visão política) e o menino e adolescente que esse homem foi (com

sua cidade, com suas impressões, com seus sentimentos). O menino está no homem, certamente, como todo passado se inclui no presente de cada um; mas aqui, na linguagem da poesia, também o homem está no menino, como visão criadora e formalizadora do próprio passado. Um está em outro - e a tentação é a de se extrair daí uma ampla harmonia geral: uma coisa está em outra. Mas não fiquemos com as facilidades das fórmulas: como uma coisa está em outra? Se nos limitássemos a responder com o texto, duplicaríamos as afirmações do poeta, isto é, reproduziríamos o que ele já anuncia a nível temático ("cada coisa está em outra / de sua própria maneira" etc.). Não iríamos muito mais longe do que, em Gullar, parece ser influência de certa poesia de João Cabral de Melo Neto, em que o poeta pernambucano, entregue à máxima objetivação, se esmera no discernir as múltiplas faces da existência de cada coisa (ver poemas como "Jogos frutais", "O cão sem plumas", etc.). Para além do que é tematizado como processo de construção pelo próprio Gullar, importa reconhecer o processo mesmo - o que significa investigar o interior das imagens predominantes. Como uma coisa está em outra?

Impõe-se uma amostragem desse profuso imaginário do que está incluso, do que se move dentro, do que se encerra vivo - e que atualiza, a cada passo, o sentido original daquele "bicho que vem sonhando desde as entranhas". Vamos às imagens:

"irmãos e pais dentro de um enigma"
"debaixo de lençóis de lama e de terror"
"formigas brotando aos milhões negras como
/golfadas de dentro da parede"
"era a vida a explodir por todas as fendas da
/cidade"

"um saco / vazio / que guarda as vísceras
/todas / funcionando"
"no fundo de tua noite"
"esse coração oculto / pulsando no meio da noite"
"canos / onde moravam peixes sabão"
" gramas crescendo obscuras sob meus pés"
"dentro da tarde a tarde-locomotiva"
"catedral que se move envolta em vapor"
"poço da quinta coberto pela sombra"
"penetrar / no cerne de cada um desses muitos
/ dias"
"a sua sombra / debaixo das minhas unhas"
"a natureza (...) guarda seus bichos entre as
/ pernas,
põe as aves dentro das frutas"
"o punho fechado das águas dentro dos canos"
"o punho fechado da vida dentro da lama"
"a apodrecer (...) debaixo das palafitas"
"guerreiros (...) ocultos entre as folhas"
"as famílias debaixo das telhas"
"uma alegria ainda que suja e secreta"
"vergonhas que a família abafa / em suas gavetas
/ mais fundas"
"rotação do sono sob a pele"
"luz solar / arrastando-se no pó debaixo do guar-
/da-roupa"
"tantas mortes e vidas / que se desdobram / no es-
/curo das claridades"
"vozes / e gargalhadas / que se acendem e apagam
/nas dobras da brisa"

Comum a todas as imagens é a estruturação de dois elementos, que se relacionam segundo o critério espacial do dentro e fora, ou, se quisermos retomar os termos bachelardianos, segundo uma dialética do interior e do exterior. Já tivemos oportunidade de particularizar esse movimento por ocasião da leitura de poemas de Dentro da noite veloz; é vê-lo agora funcionando como princípio de construção do Poema sujo.

Já as imagens iniciais, na antítese turvo/claro, sugerem um deslocamento ou tradução do "interior/exterior" para um regime de "sombra/luz", o que por sua vez conota a luta da amorfia do puro sentimento lírico para alçar-se a um plano de

expressão. Portanto: as imagens do interior e do exterior servem também à representação do esforço poético, do caminho que o artista percorre para iluminar com a consciência presente a substância turva de uma memória ainda inexpressa - mas que se debate viva contra o esquecimento. O claro que se impõe é o dar à luz o que se mexe no passado: o sentido da própria história do sujeito. O "que vem sonhando desde as entranhas" é o menino que busca o poeta em viagem veloz, em luta corporal, dentro da noite que a poesia pode aclarar. A força do Poema sujo está nesse violento desentranhamento, nessa sucessão de seres e coisas enumeradas, de pequenas tramas narradas, que vão confluindo com pressa para uma biografia do poeta em suas circunstâncias mais determinantes (família, classe, cidade) - tudo motivado pela circunstância última do exílio, onde aquelas tantas raízes ameaçam perder-se. O recurso poético da sincronização se torna agora uma exigência para o sobreviver, o imperativo de afirmação da própria identidade no interior de uma cultura estrangeira:

> "A cidade está no homem
> quase como a árvore voa
> no pássaro que a deixa"

É em muitos sentidos, pois, que uma coisa está em outra. Mas Gullar não constata, simplesmente, o fenômeno dessa inclusividade geral; ele percebe que entre uma coisa e outra há uma relação de forças, e que coisas contidas não são as coisas que as contêm. Pelo contrário: a sugestão geral (que cada imagem

vai realizando a seu modo particularizante) é a de que as coisas contidas estão em luta para desprender-se das que as contêm; a matéria ainda oculta, para poder aflorar à expressão e ganhar a objetividade de sua forma própria, tem que perfurar uma casca de aparências e dissimulações, sob a qual se agita. O desafio está lançado para a memória pessoal e para a história social em que o sujeito se inscreveu. Os fatos, enquanto brotam do simples esforço de lembrar, vão constituindo uma empiria fragmentária e algo aleatória; mas à medida em que se relacionam entre si, segundo uma visão que lhes reconheça a complexidade do conjunto, vão-se tornando concretos e se fazendo, propriamente, história. A permuta é clara: o ganho do presente está em alimentar-se do que é mais vivo no passado; o ganho do passado é revitalizar-se na forma atualizadora que lhe dá o presente. Uma coisa está em outra é também a expressão-síntese desses dois tempos que se encontram na poesia. A simultaneidade atinge uma dialética, na consciência que a elabora, ao mesmo tempo em que serve à obsessiva natureza do corpo que quer participar de todas as coisas, as sujas e as belas (as sujas e belas).

Nesta ordem de idéias, aproximo o que é "sujo" do que é "complexo". Para além da sujeira materialmente denotada (do rio poluído, das telhas encardidas, dos esgotos, dos monturos, do capim oleoso) há no Poema sujo a sujeira de quem não quer e não pode se afastar da matéria mesma da vida (falsa moralidade, violência social, mascaramento ideológico) - que a História oficial recompõe e depura segundo o interesse de quem

dela se apropria, mas de que a poesia brota sem trair. Pois não era "suja" a culpa adolescente diante da "bucetinha que parecia sorrir entre as folhas de banana"? Não eram "sacanas" os "carinhos mais doces"? A ilha asséptica do mapa escolar não se desfazia no confronto com o "cheiro de lama podre" do mangue? Não era sujamente traidora "a morte já misturada / na garganta" de Lucinha, que se embalava na rede com um riso claro? Não era sujo o ódio de Maria do Carmo pelo pai, depois que "entregava os peitos enormes / pros soldados chuparem" e "deixava que eles esporrassem / entre suas coxas quentes / (sem meter)"? Não era suja a vida na lama das "palafitas da Baixinha"? Pois sujo é o poema em que tudo se mistura, em que a reminiscência lírica e as culpas da consciência rigorosa se turvam por aspiração ao claro = o sujo revelado.

> "Sujo pela composição das diferenças, pelas águas revolvidas, pelo estilo que vai da mão solta no papel à cadência rigorosa de uma avaliação, sujo é o poema moderno em seu passo crítico. Mas sujo, também, porque participa de uma história não-oficial, secreta, que soma a consciência abafada e o corpo prisioneiro de vontades caladas. Dentro do moderno iluminismo de propaganda das efígies, a esfinge da poesia é cada vez mais seu reverso: suja, como signo de outra pureza." (53)

Tenho lido e ouvido críticas a respeito da sujeira do Poema sujo. Segundo uns, a sujeira é puramente nominal; torna-se harmônica e pacificada na composição do texto. Segundo outros, haveria no poema uma certa arrogância triunfal de quem, alumbrado com a luz de sua própria matéria desfiada, assinala o êxito no tom mesmo da linguagem, e absorve um ponto de vista

"higienizado". Em ambos os casos, o título do poema não apenas deixaria de corresponder à sua verdadeira natureza como ainda a teria convenientemente mascarado. Ainda que fossem válidas tais observações, convenhamos que o equívoco do poeta poderia estar no título, cuja intenção não anula o fato maior que é o desenvolvimento do longo texto.

Em estudo recente, João Luiz Lafetá considera o problema desta forma:

> "Esse último talvez seja o ponto principal: produto da memória, o Poema sujo evoca com muita nitidez os objetos, as pessoas, as casas, as ruas de nomes sonoros da ilha cortada por um Rio Azul que apodrece. Mas o fedor não chega até nós. A miséria vem abafada como um eco, a crueldade de um mundo dividido em classes dilui-se no tom bucólico da pobreza de uma cidadezinha qualquer. A sujeira do poema não é agressiva, é quase calma e às vezes doce como a infância, como o sujo do menino. Onde está a chaga? Lá nos longes da distâncias. Ou melhor: é doída e está presente, mas como lembrança, e a lembrança suaviza a dor. A volta ao estilo modernista faz parte dessa consciência atenuada da realidade, e diminui o impacto de negatividade do poema." (54)

/ Creio haver um equívoco por trás dos argumentos desta passagem: o de se considerar o Poema sujo como um poema sobre a miséria (que seria, assim, o núcleo da sujeira a que o título se refere). Lafetá toma a imagem do "rio Azul que apodrece" para observar que "o fedor não chega até nós" - mas a mimese poética não logra tanto. Insisto no turvo da memória que de fato dissolve - justamente por ser memória - essas fronteiras (que julgamos claras, no presente) entre o positivo e o negativo, o bucólico e o revolucionário. O lado corporal da me-

mória não quer ser controlado politicamente (o desafio está no vomitar a matéria toda); o menino não era um revolucionário, não se indignava ideologicamente contra a "crueldade de um mundo dividido em classes"; e o poeta maduro não quer trair as percepções do menino. Mas ao mesmo tempo lhe oferece, sim, o contraponto do presente - o que a meu ver impede apaziguamentos ou triunfalismos: há a reconquista ampla do passado contra o que poderia ser a indesejável e mortal negatividade dos sentimentos do exilado, se remoídos em círculo. Para lembrarmos Hegel: "A poesia lírica liberta o espírito não do sentimento, mas no sentimento." (55)

Boa parte do Poema sujo, já o observamos, é constituída por segmentos narrativos, pequenos casos, pequenas histórias - momentos de unificação das imagens e de alguma seqüencialidade cronológica. Certos momentos são mais desenvolvidos (a viagem de trem com o pai, a história das três filhas de seu Cunha), mas a predominância é a de flashes narrativos que deixam entrever uma história maior, um drama mais complexo. Nossa imaginação trabalha a partir do poder alusivo de passagens como estas:

"e o riso claro de Lucinha se embalando na rede
com a morte já misturada
na garganta
sem que ninguém soubesse"

"Maria do Carmo
que entregava os peitos enormes
pros soldados chuparem

na Avenida Silva Maia
sob os oitizeiros
e deixava que eles esporrassem
entre suas coxas quentes (sem
meter)
mas voltava para casa
com ódio do pai
(e malsatisfeita da vida)"

Esses rápidos lances narrativos vão compondo aos poucos um quadro social, na órbita dupla do menino (que os viveu ou testemunhou) e do homem maduro (que os avalia). Momentos de diacronia trazem consigo os afetos e as sensações estimulados no passado; conjugados sincronicamente, estabelecem com o eu-poeta um eixo substancial. A matéria da memória - fragmentária, analógica, fixada por forças inconscientes - é aceita em sua variedade e é apresentada por uma forma que a acolhe em seus muitos modos, seus muitos tempos, suas simultaneidades e suas diferenças. Não sinto placidez neste lembrar: há no Poema sujo, a todo instante, a consciência que se vê a si mesma processualmente, que se vê como um necessário outro diante do passado. É a consistência deste outro - o eu do presente - que dá aos cortes mnemônicos a estrutura de uma biografia poética, e à biografia poética os laços que capturam uma história social. Gullar expressa neste seu poema uma sensação concreta do tempo como valor, na certeza de que esse valor não está na interioridade cósmica do próprio tempo, nem tampouco é determinado pela narrativa oficial da História (que o centraliza e ideologiza); sabe que o tempo se multiplica em tantos sujeitos quantos o vivem, e que é das diferenças entre esses sujeitos que nasce o tempo complexo de uma História real. Por isso,

"muitos dias há num só", :"numa noite há muitas noites", e sobretudo a idéia de que há no tempo "inumeráveis centros". Essa verdadeira obsessão pelo multiplicativo afeta a questão do ponto de vista lírico, que se desautoriza a si mesmo como visão exclusiva do mundo, ao mesmo tempo em que afirma incansavelmente as particularidades insubstituíveis dela. O eu lírico de Gullar não recolhe a variedade da vida à homogeneidade de uma emoção redutora; o que faz é enunciar seu passado afetivo e submetê-lo à diversidade desses tempos gerados pelos indivíduos, pelas famílias, pelos grupos sociais. No menino, o desejo íntimo cruza com o preconceito, os anseios espontâneos cruzam com a culpa ("buscando / em mim mesmo a fonte de uma alegria / ainda que suja e secreta"); corpo e moralidade, corpo e desequilíbrio social, corpo e máscaras públicas - a instância lírica se vê às voltas com a rudeza dos fatos, com a cidade tão querida, tão bela e tão suja. Já não pode haver, neste tipo de conhecimento poético, qualquer convicção acerca da "interioridade do saber (anamnese) e portanto de um espaço interior do mundo" - qualidades da poesia rilkeana apontadas por Galvano della Volpe (56). É de vertigem a sensação predominante - tal como expressam, por exemplo, os versos em que o poeta se dirige ao espaço aberto da cidade:

"Me levanto em teus espelhos
me vejo em rostos antigos
te vejo em meus tantos rostos
tidos perdidos partidos
refletido
irrefletido"

A vertigem nasce da sensação de pluralidade de que o eu é tomado ao investigar as múltiplas faces da cidade e do seu próprio rosto, multiplicado no tempo. A ambição do Poema sujo é tornar-se eixo de confluência dessas diversidades objetivas e subjetivas, externas e internas, dialetizá-las em sua própria natureza complexa - mas sem perder com isso a marca particular de uma voz. A curiosidade do menino o faz perambular pelas ruas e limites da cidade, vivendo e respondendo à imediatez dos fatos e das sensações: "Que me ensinavam essas aulas/ de solidão / entre coisas da natureza/ e do homem?". A lembrança do adulto estabelece a diferença entre esse viver corporal e o sentido histórico que a consciência lhe dá: "E eu nunca pensara antes que havia / uma história dos pássaros / embora conhecesse tantos". A sugestão, aqui, é valiosa: poderá um poeta limitar-se ao inventário dos pássaros da infância, das personagens da infância, dos casos da infância - multiplicando momentos na pura vertigem das analogias? Ou não será crucial que a linguagem poética recuse esse doce idílio das duplicações benevolentes, em nome de sua própria ordem, de sua própria criação presente? Gullar sabe que a nostalgia casimiriana, ao mitificar o tempo passado como pura idealidade, nega-o como tempo real; mas sabe também que nossas matrizes estão lá, matéria de permanente reconhecimento. O jogo é conflituoso: trata-se de ir e vir, de mergulhar nas imanências do menino envolvido com os pássaros e emergir para a compreensão de uma "história dos pássaros"; de multiplicar-se em tantos passeios antigos pela cidade para compreender, agora, que uma cidade sobrevive dentro de um homem. A ten-

tação de polaridade é forte dos dois lados: pieguismo nostálgico ou abstração iluminista. O Poema sujo supera o dilema ao admitir e acentuar a tensão permanente dos tempos em contraste. Cita-se o Casimiro de "que os anos não trazem mais" (p. 328) para se prosseguir:

"E trazem cada vez mais
por ser alarme agora em minha carne
o silêncio daquela água
por ser clarão
a sua sombra
debaixo das minhas unhas"

Do "silêncio" para o "alarme", da "sombra" para o "clarão", o tempo é metamorfose e dialética, e as palavras são coisas vivas,

"e vibram da alegria do corpo que as gritou
têm mesmo o seu perfume, o gosto
da carne
que nunca se entrega realmente
nem na cama
senão a si mesma
à sua própria vertigem"

(...)

E nelas há
uma iluminação mortal
que é da boca
em qualquer tempo"

As palavras ganham agora essa positividade da permanência, do fazer permanecer, associadas à contínua diversidade dos tempos. Fixar com o movimento, determinar através do múltiplo, identificar pelas diferenças - eis as operações básicas do

Poema sujo, postas por Gullar a serviço de si mesmo, de sua história, na certeza de que em sua vida cruzaram e cruzam muitas vidas. O compromisso político do homem maduro recupera a infância para a solidariedade com o mundo dos homens. Quando "uma coisa está em outra", não se pertence completamente, nem é possível se ver a si mesma senão como parte; quando o homem considera seu tempo de menino no conjunto maior de outros tempos, ultrapassa o autismo da mitologia infantil e assume a condição mais sofrida de uma consciência concreta. Mas não apenas sofrimento: pela consciência, a poesia também se formaliza e se determina, "para que não se extinga / o fogo / na cozinha da casa". Não estará nestes versos a resposta a uma questão inicial do próprio Poema sujo:

"Que importa um nome?"

7. O dia e a noite no espelho

Com o Poema sujo Gullar recolhe e determina os temas e as imagens fundamentais de toda a sua poesia. É esta determinação, é este sentido de obra que faz do seu longo poema o encontro produtivo dos sentimentos líricos com a consciência crítica, encontro marcado por um processo de adensamento (termo de Alfredo Bosi), dentro do qual nosso poeta alcança "uma dimensão coral sem por isso perder o calor daqueles afetos singularíssimos que só as imagens da sua cidade de São Luís seriam capazes de provocar" (57). Creio ter mostrado, no capítulo anterior, como se dá essa determinação (pelo permanente tensionamento entre a matéria da memória, corporal e detalhista, e os processos de avaliação do presente, mais abstratos e gerais).

Por sua condição mesma de estuário, o Poema sujo recolhe a força de muitas águas, que vinham de muito longe - mas terá como contrapartida de seu vigor algum arrefecimento nos poemas seguintes. De fato, os versos que Gullar recolhe em seu último livro - Na vertigem do dia (1975-1980) - dão, alguns, a impressão de amaneiramento de soluções melhor obtidas no livro anterior, e, outros, uma impressão de recaída em antigos maniqueísmos. É exemplo do primeiro caso o poema "Bananas podres", e, do segundo, "O poço dos Medeiros".

Em "Bananas podres" o leitmotiv do apodrecimento é sustentado, como no Poema sujo, por imagens de simultâneas re-

lações entre as coisas. Enquanto as bananas apodrecem no balcão da quitanda, "ardendo em água e ácidos / a caminho da noite", as pessoas conversam na cozinha, o sol de verão escalda os telhados, os fregueses bebem cachaça, etc. A indagação "Que tem a ver o mar / com estas bananas / já manchadas de morte?" fora já exaustivamente respondida, no Poema sujo, com as inúmeras imagens que iam particularizando a fórmula uma coisa está em outra. Ameaçam também esgotar-se agora, pela repetição, as figuras da interioridade, da vertigem e do fogo. O poema é individualmente belo, mas o leitor de uma obra poética tem o direito de esperar, em seu percurso, pelo momento de criação propriamente dita. Em "Bananas podres" não há nada que já não pudesse estar no Poema sujo - e aqui falo em termos de tema, ritmo e imagens. No grande poema de 1975 podíamos ler:

"uma banana
não apodrece do mesmo modo
que muitas bananas
dentro de
uma tina

(...)

um rio
não apodrece como as bananas
nem como, por exemplo
uma perna de mulher"

passagens de que o poema de Na vertigem do dia é glosa com discretíssimo poder de atualização.

Em "O poço dos Medeiros" o prejuízo me parece ainda maior. Neste poema, recuperando o tom de peças pouco felizes de Dentro da noite veloz, Gullar novamente se insurge contra o "ca-

pricho do poema", contra a "mentira da poesia" - em nome da "manhã que virou lixo", das "águas / ainda que sujas e rasas". Ora, o dualismo discurso limpo versus realidade suja soa como investida anacrônica contra mal localizados academismos (geração de 45? diluição dos epígonos?), frágeis em si mesmos e há muito colocados à sombra pela poesia maior de Bandeira, Drummond, Cabral - e do próprio Gullar, em seus melhores momentos. O efeito acaba sendo quase o inverso do pretendido: é o próprio poeta de Na vertigem do dia quem parece se sentir ameaçado por uma retórica já vencida, quem traz para o nível temático afirmações que só se tornam conseqüentes pela prática da forma. Aqui, sim, enunciar a sujeira é simplesmente enunciar a sujeira - espécie de profissão de fé cuja prática já conhecêramos nos momentos muito mais complexos do Poema sujo.

Se insistências como estas são incômodas para o leitor, podem todavia ser indícios (ainda que mal formulados) de dilemas que recorrem no poeta - quem sabe as garantias de futuro revigoramento. Promessa de momentos mais fecundos é o poema "Traduzir-se", expressão notável da divisão do artista moderno entre os apelos mais fundos da subjetividade e o sentido de compromisso que o convoca para a urgência de uma praxis social. Composto com depurada economia verbal, "Traduzir-se" é um poema e uma poética do melhor Gullar. Quero analisá-lo extensivamente, aproveitando sua leitura para resumir algumas preocupações centrais deste trabalho.

Eis o poema:

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?

Formalmente, o poema é uma estrutura de elementos que se reiteram dentro de um ordenamento dialógico e simétrico - o que lhe dá, já à primeira vista, rigor e regularidade. O esquema dialógico se faz originalmente no interior de cada estrofe; a simetria é obtida na relação entre as estrofes. A combinação desses procedimentos faz com que o diálogo interno de cada es-

trofe potencia um diálogo maior, no conjunto geral do poema. Mas o poema não é inteiramente uniforme: a simetria é quebrada no último momento (7a. estrofe), quando também se dá uma modulação no tema dialógico.

O diálogo consiste, basicamente, na contraposição dos termos gerais "uma parte" e "outra parte", que abrem (ou constituem integralmente) os versos ímpares. Em apoio à divisão, o ritmo e a pontuação gráfica destacam os dois primeiros dos dois últimos versos de cada estrofe. Em cada uma dessas partes, pontifica uma expressão de significação central; os dois elementos centrais, em cada estrofe, particularizam uma antítese correspondente ao diálogo geral entre "uma parte" e "outra parte", assim:

1a. estrofe - "todo mundo" / "ninguém"
2a. " - "multidão" / "solidão"
3a. " - "pesa, pondera" / "delira"
4a. " - "almoça e janta" / "se espanta"
5a. " - "permanente" / "de repente"
6a. " - "vertigem" / "linguagem"

O esquema simétrico se dá: a) pela bimembração das estrofes; b) pelas anáforas alternadas ou repetição de versos; c) pela manutenção das antíteses; d) pela atualização temporal do presente do indicativo; e) pela ordem sintática; f) pela composição rímica (dos versos pares).

Vejam-se agora as singularidades da última estrofe, dissonante no esquema geral do poema: a) cinco versos (e não uma quadra); b) integração sintático-semântica dos termos até então separados e dialogantes ("uma parte / na outra parte"); c) maior complexidade temporal (acrescentando-se o infinitivo presente e o futuro do indicativo); d) maior complexidade rítmico-sintática (por efeito da oração intercalada); e) mudança do enunciado afirmativo para o interrogativo e, conseqüentemente, na entonação de leitura.

A análise formal, aqui e sempre, pode dar conta das ocorrências e recorrências lingüísticas, pondo a nu uma estrutura - mas não fornece em si mesma um valor. A análise reconhece o engenho, mas não propriamente o poético. Uma primeira pergunta para se chegar ao caráter artístico (ou não) de uma estrutura formal é se a relação que esta mantém com o plano semântico é motivada ou arbitrária, isto é, se o plano da construção e o plano do sentido se traduzem mutuamente ou não, como partes de uma mesma natureza. Uma segunda questão incide sobre o modo como essa natureza se faz histórica, ou seja, como é que ela se articula com os diferentes planos da História (que vão desde a história pessoal do poeta até às manifestações da cultura de que ele participa). São as respostas a estas duas questões que embasam, por sua vez, o argumento do gosto, que responde à questão definitiva para o poema: eu gosto do que li?

Admitamos desde já que a natureza do gosto é, para usarmos uma imagem deste poema, um "fundo sem fundo". Mas o fato de tão dificilmente ser determinado não significa que o

gosto seja arbitrário ou acidental: ele se enraiza fundo nos valores pessoais, que se enraizam no todo de um passado, que se enraiza na vida em sociedade. A identificação do gosto está condicionada à maior ou menor consciência que o indivíduo tem dos valores de seu passado mais vivo e dos valores que ele projeta para o futuro, na medida concreta de sua ação presente. Conhecer o próprio gosto é conhecer-se; defendê-lo é objetivar-se. Mas nunca o subtraímos por inteiro de seus motivos inconscientes. Preconceitos, próprios ou herdados, constituem uma espécie de limbo crítico que não nos é dado desvendar e que colabora, a seu modo, na constituição da nossa própria identidade. Gosto e preconceito são, em certa medida, inseparáveis, variando em cada indivíduo a intensidade maior ou menor com que a lucidez do gosto formulado e a dissimulação do preconceito atuem um sobre o outro. Esta luta íntima, determinada e determinante na sua relação com a vida social, é também ela valorizável: será vista positivamente, por quem a entenda como componente fatal de sua própria história e da História dos homens; será negativa, para quem a considere malogro pessoal ou interrupção do Prazer. A apreciação da arte é profundamente marcada por essa divisão geral do gosto: arte-corrosão e arte-idílio seriam os limites ideais dessas expectativas.

/O poema "Traduzir-se" pertence ao Gullar com quem melhor se afina o meu gosto: poesia de diálogo vital, faz justiça ao lado mais inquieto e inquietante do poeta, lado que nos poupa da simplificação ideológica, da conformação vanguardista (sic) da edificação panfletária. Voltemos ao poema./

A questão lançada já no título - "Traduzir-se" - é também a questão final, "de vida ou morte". Empenhemos a leitura no sentido de determinar a idéia de tradução que o texto desenvolve. Fique como pano de fundo o enunciado implícito: traduzir-se = traduzir uma parte na outra parte. Será preciso ver com clareza os elementos que vão particularizando as duas "partes". A propósito: todas as denotações da palavra traduzir implicam o relacionamento de dois termos:

a) traduzir = transpor de uma língua para outra;

b) traduzir = representar uma coisa através de outra;

c) traduzir = interpretar uma coisa através de outra.

Eis aí a necessária motivação da estrutura dialógica do poema.

Lembremos ainda que a ação de traduzir se dá no poema através de duas diferentes formas verbais: a) forma pronominal, do título, que traz consigo as hipóteses de ação reflexiva ou recíproca; b) regência bitransitiva, na última estrofe, com o sentido de reciprocidade. Se o poema mantém, como direção final (mas implícita a cada momento) a hipótese: traduzir-se = arte?, parece-me justo afirmar que Gullar investiga a si mesmo e à sua poética. Farei uma leitura linear.

Na primeira estrofe (e em todo o poema) o eu se apresenta dividido em duas partes, sempre referidas na terceira pessoa. O efeito é paradoxal: para falar de si, o eu se vê como duas referências gramaticais externas: ela (uma parte) e ela (a

outra parte. Ele se instala, pois, num ponto de vista diferente de ambas, eqüidistante de ambas. Quem fala? Quem, acima da própria divisão, se vê dividido? É resposta para o final da interpretação. Nesta estrofe, a antítese central vai da extrema generalidade ("todo mundo") para a exclusão obsoluta ("ninguém"). Mas observe-se: o termo "ninguém" se prolonga e se aprofunda na imagem do "fundo sem fundo": espaço de abismo, de infinitude, de queda vertiginosa.

Na segunda estrofe o diálogo se dá entre "multidão", de um lado, e "estranheza e solidão", de outro. Já é visível que, enquanto "uma parte" se vai determinando pela simples nomeação objetiva, a "outra parte" se aprofunda na imagem, ganha contornos mais complexos. Por força das antíteses, somos levados a ver "uma parte" ("todo mundo", "multidão") caracterizada de modo inequívoco, enquanto a outra se adensa em sugestões. Tudo, ainda, através de predicativos; mas a terceira estrofe introduzirá uma variação.

A variação é de que agora são as ações verbais que atualizam a antítese, confirmando valores já apontados nas estrofes precedentes: "pesa, pondera", de um lado, e "delira", de outro, reforçam a natureza de objetividade, finitude, determinação de "uma parte" e a natureza de desmedimento e indeterminação da "outra parte". As simetrias vão acentuando os elementos dialógicos, constituindo duas séries paralelas de motivos em desenvolvimento simultâneo (sintaxe de coordenação).

Na quarta estrofe os conjuntos em oposição são "almoça e janta", de um lado, e "se espanta", do outro. Aqui, "uma

parte" ganha o aspecto da vida cotidiana, do tempo sucessivo, do prosaico de uma casa, enquanto a "outra parte" se espanta: consigo mesma? com a mecânica do "almoça e janta"? com a vida? As indagações dão prova da quase impenetrabilidade, da indeterminação desta "outra parte" sombria, esquiva - ainda mais sombria e esquiva no contraste com a primeira, que se mostra e se ilumina sem maior adensamento subjetivo. Mas - veja-se bem - a estrutura formal (dialogismo e simetrias) vai funcionando como uma verdadeira balança a equilibrar pesos desiguais.

Na quinta estrofe tematiza-se o próprio tempo e, com ele, a idéia de simultaneidade. A oposição não se representa apenas pela relação "permanente" / "de repente"; está sobretudo entre os verbos "é" e "se sabe". "Se sabe" altera o conjunto semântico da "outra parte" (até então, lembremo-nos, constituída por "fundo sem fundo", "estranheza", "delira e "espanta"). Como índice de súbita lucidez, de iluminação, "se sabe de repente" desvia a série de sua trilha de inconsciências. Este desvio se projeta e se aclara na estrofe seguinte, fundamental para a compreensão do poema:

"Uma parte de mim
é só vertigem:
outra parte,
linguagem."

À primeira vista, o poeta teria processado a uma inversão nas simetrias que vinha desenvolvendo com bastante rigor. O termo "vertigem" parece ligar-se muito mais à série da

"outra parte", enquanto que o termo "linguagem" condiziria melhor com a primeira, mantendo-se, pois, a lógica das seqüências:

a) "todo mundo", "multidão", "pesa, pondera", "almoça e janta", "permanente", "linguagem";
b) "fundo sem fundo", "estranheza e solidão", "se espanta", "de repente", "vertigem".

Todavia, bem observadas as coisas, percebe-se que o rigor simétrico na verdade não foi quebrado: o que ocorreu nesta estrofe não foi uma inversão na posição dos elementos, mas sim uma reversão dos significados até então correspondentes a "uma parte" e "outra parte". Quer dizer: o poeta, sempre pela simetria, absorve e transfigura a realidade objetiva de "uma parte" numa inesperada "vertigem", enquanto que o aspecto delirante da "outra parte" de repente "se sabe", isto é, se faz "linguagem". A dialética se dá agora não apenas entre os termos, mas também no interior de cada um deles.

De fato, com a palavra vertigem (que aliás está no título do livro) Gullar costuma caracterizar a sensação que lhe provoca não o lado inconsciente da subjetividade, mas a realidade múltipla e solar do cotidiano, da vida social, da agitação urbana, da multidão. No poema "Minha medida" (p. 436), por exemplo, termos como "o dia terrestre", "o pessoal aí", "nossa gente", "o povo" se situam dentro de um espaço qualificado como "desmedido". No poema "Arte poética" (p. 431), a "cidade inteira" e os "fogos do dia" são assimilados "vertiginosamente". No poema "O poço dos Medeiros", a expressão "na vertigem do dia"

prende-se à "voz / dizendo coisas banais / entre risos e ralhos". Perguntado, aliás, sobre a constância das sensações de velocidade e vertigem na sua poesia, Gullar responde:

> "Essa sensação de coisa vertiginosa, de velocidade, é uma sensação que eu tenho da vida, sensação permanente em mim. Isso está no Poema sujo, quando se fala das várias velocidades da tarde, as várias velocidades do dia e mesmo das coisas. A velocidade da água é uma, a do mel é outra. É a sensação da vida como uma coisa em permanente transformação. É uma certa vertiginosidade com que vejo a vida passar." (58)

Neste momento capital do poema, a revefsão dos significados de uma parte e outra parte continua a determinar - embora com sinais diferentes - a oposição e o desencontro entre a subjetividade, agora dona de uma forma, e o real, agora com um aspecto vertiginoso. Essa não-coincidência entre o momento lírico e o plano histórico-social é marca aguda da poesia moderna. Carpeaux vê bem a questão no ensaio "Poesia e ideologia" (59). Refere-se ali à capacidade que tem o poeta de estruturar uma linguagem, de organizar as palavras, de dar uma ordem ao mundo. Fala, também, de como é difícil a leitura dessa ordem poética das palavras - por nós, indivíduos envolvidos pela desordem prosaica do mundo, "leitores" compulsórios das doutrinas e ideologias dominantes. Em seus próprios termos:

> "São as ideologias estéticas que se opõem à compreensão da poesia. São as ideologias de toda ordem que se opõem à compreensão do mundo. Por força das ideologias, estamos impedidos de "construir frases", de ler poesia. Por força das ideologias, esta-

> mos impedidos de ler no dicionário do Cosmos, de "construir o mundo". As ideologias opõem-se à ordem. E um caso especial dessa resistência ideológica é a nossa atitude caótica perante a suprema ordem das palavras, a poesia." (60)

Chega-se à estrofe final com a expectativa de quem vem acompanhando um desencontro sistemático entre o eu e o mundo - mas nela se formulará a possibilidade de um encontro:

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

A "questão" é de "vida ou morte", transcende os limites da pura estética, projeta-se para além de uma poética: quer a resposta no plano integral da existência. Sentimos que a reversão de significados ocorrida na sexta estrofe aponta aqui, justamente, para a possibilidade de a ordem social inspirar à subjetividade (através da linguagem) a necessária expressão do indivíduo, enquanto este reconhece no mundo os ingredientes mesmos de seu próprio delírio multiplicado. Em outras palavras: os elementos dialógicos se fazem móveis, cambiantes, dentro de um processo dialético onde uma parte deixa de se opor à outra para alimentá-la, e ser por ela alimentada. Retomando a frase de Hegel: não se trata de libertar o espírito do sentimento (subtraindo daquele a dimensão inconsciente, abismal), mas no sentimento (objetivando-o pela linguagem, mantendo-o vivo para a apreciação dos outros homens). No sentimento: "uma parte na

outra parte.

A pergunta "será arte?" soa-me um tanto retórica, nesta altura, necessariamente prudente para preservar a linguagem poética de uma definição ensaística. A pergunta abre espaço para além do texto; a entonação interrogativa lança para nós a questão "de vida ou morte". Dentro da idéia geral de tradução (de que "uma parte está na outra") coloca-se o sentido de uma autêntica participação, interação entre partes. Se uma coisa está em outra, uma parte se traduz em outra. A simultaneidade é o recurso de que Gullar lança mão para dialetizar com a linguagem (ao mesmo tempo sua e social) o indivíduo e o coletivo. O eu que fala no poema, aparentemente acima da própria divisão, é na verdade o eu que se produz com o reconhecimento da divisão. A forma rigorosa do poema, estruturada em dialogismo e simetrias, é em si mesma a convicção de que o aspecto vertiginoso não pode predominar como desordem final; para Gullar, o momento definitivo é o de uma ordem verbal - que toma a subjetividade e o inconsciente como temas, não mais como ética destrutiva. Nosso poeta não recai no incendiarismo de momentos mais antigos, quando, para expressar a dificuldade de uma ordem interior, fazia a desordem transbordar inocuamente no próprio código, perdendo com ele a chance de alguma ordem estética e de alguma ponte social. A traduzibilidade recíproca do par Eu/Mundo é um motivo para a ação da poesia e para a participação na vida.

Tomo este momento para fechar minha leitura da poesia de Gullar - que continua a escrever "O poema duro / o poema mur-

ro/ sujo / como a miséria brasileira". O compromisso é ambicioso, algo desconcertante, e seu desafio está bem formulado nos versos "que o povo não cantará / (mas que nasce dele)". Antes de ver estes versos publicados em livro, li-os num cartaz com letras graúdas, afixado numa banca de jornal. Não é fácil, realmente, deteminar a quem de fato pertencerá uma poesia como esta. Que ela seja inquieta, incerta, viva, prova que já é no mínimo a expressão de um homem e de seus momentos - e por isso há nela matéria em que nós, os leitores de poesia do Brasil, também inquietamente nos sentimos traduzidos.

São Paulo, dezembro de 1983.

Notas bibliográficas

(1) - FRIEDRICH, Hugo - Estrutura da lírica moderna. S. Paulo, Duas Cidades, 1978 (p. 15).

(2) - HEGEL - Estética - O Belo artístico ou o Ideal. Lisboa, Guimarães, 2a. ed., 1964 (p. 76 e ss.).

(3) - BOSI, Alfredo - O ser e o tempo da poesia . "O encontro dos tempos". S. Paulo, Cultrix, 1977 (pp. 120-21).

(4) - CAMUS, Albert - L'homme révolté. Paris, Gallimard, 55a. ed., 1951.

(5) - CAMUS, Albert - Op. cit., p. 18.

(6) - CAMUS, Albert - Op. cit., p. 111.

(7) - Antologia dos poetas brasileiros - Poesia da fase moderna (org. por Manuel Bandeira e Walmir Ayala). Rio, Ouro, 1967 (p. 54).

(8) - Idem, p. 110.

(9) - FAUSTINO, Mário - Poesia de Mário Faustino. Rio, Civilização Brasileira, 1966 (p. 43).

(10) - GULLAR, Ferreira - Cultura posta em questão. Rio, Civilização Brasileira, 1965 (p. 122).

(11) - BOSI, Alfredo - Op. cit., "Poesia Resistência".

(12) - FRYE, Northrop - The bush garden.

(13) - BACHELARD, Gaston - A psicanálise do fogo. Lisboa, Estúdios Cor, 1972 (pp. 21-22).

(14) - Idem, ibidem.

(15) - LAFETÁ, João Luiz - "Traduzir-se" (Ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar), in O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira - Artes plásticas e Literatura. S. Paulo, Brasiliense, 1982 (p. 87).

(16) - GRASSI, Ernesto - Arte como antiarte. S. Paulo, Duas Cidades, 1975 (p. 16).

(17) GRASSI, Ernesto - Op. cit., p. 16.

(18) BRETON, André - Manifestos do Surrealismo. Lisboa, Moraes, 1969 (p. 47).

(19) CAMPOS, Augusto de, PIGNATARI, Décio, CAMPOS, Haroldo de - Teoria da Poesia Concreta (Textos críticos e manifestos - 1950-1960). S. Paulo, Duas Cidades, 1975.

(20)GULLAR, Ferreira - Op. cit.

(21) CAMPOS, Augusto de - Poesia Antipoesia Antropofagia. S. Paulo, Cortez & Moraes, 1978.

(22) - Idem, ibidem, p. 66.

(23)- GULLAR, Ferreira - Op. cit., p. 123.

(24) - CAMPOS, Augusto de - Op. cit., p. 63.

(25) - HOUAISS, Antonio - Drummond mais seis poetas e um problema. Rio, Imago, 1976 (p. 244).

(26) - LAFETÁ, João Luiz - Op. cit., p. 90.

(27) - Idem, ibidem, p. 91.

(28) - CAMPOS, Augusto de - Op. cit., p. 62.

(29) - FRIEDRICH, Hugo - Op. cit., p. 17.

(30) - SANGUINETTI, Edoardo - Ideologia e linguagem. "Sobre a vanguarda". Porto, Portucalense Editora, 1972.

(31) - GULLAR, Ferreira - Teoria do não-objeto. Rio, Edições SDJB, 1959.

(32) - SANGUINETTI, Edoardo - Op. cit., "Vanguarda, sociedade e compromisso" (p. 71).

(33) - PEREIRA, Carlos Alberto M., e BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa - Patrulhas ideológicas - Arte e engajamento em debate. S. Paulo, Brasiliense, 1980.

(34) - Idem, ibidem, pp. 65-66.

(35) - Idem, ibidem, p. 62.

(36) - Idem, ibidem, p. 66.

(37) - Idem, ibidem, p. 66.

(38) - BOSI, Alfredo - Op. cit., p. 123.

(39) - GULLAR, Ferreira - Cultura posta em questão, cit., p. 3.

(40) - Arte em Revista 1 - Anos 60. S. Paulo, Kairós, 1979 (p. 72).

(41) - Idem, p. 73.

(42) - Idem, ibidem

(43) - BACHELARD, Gaston - A poética do espaço. Rio, Eldorado, s/d (p. 157).

(44) - HEGEL - Estética - Poesia. "A poesia lírica". Lisboa, Guimarães, 1964.

(45) - BACHELARD, Gaston - A poética do espaço, cit., p. 168.

(46) - HEGEL - Fenomenologia do Espírito. S. Paulo, Abril, 1974 (p. 12).

(47) - ANDRADE, Carlos Drummond de - Obra completa. Rio, Aguilar, 1967 (p. 140).

(48) - WEIL, Simone - A condição operária e eoutros estudos sobre a opressão (org. por Ecléa Bosi). Rio, Paz e Terra, 1979 (p. 387).

(49) - BOSI, Alfredo - "Roteiro do poeta" (Prefácio a GULLAR, Ferreira - Poemas de Ferreira Gullar. S. Paulo, Global, 1983).

(50) - BACHELARD, Gaston - A psicanálise do fogo, cit., "O fogo idealizado: fogo e pureza".

(51) - GULLAR, Ferreira - Entrevista às "páginas amarelas". Revista VEJA, Abril, 2 de março de 1977.

(52) - VILLAÇA, Alcides - "Em torno do Poema sujo". Encontros com a Civilização Brasileira (nº 9), 1979 (p. 184).

(53) - Idem, ibidem, p. 192.

(54) - LAFETÁ, João Luiz - "Dois pobres, duas medidas". Os pobres na Literatura Brasileira. VV. AA., org. de Roberto Schwarz. S. Paulo, Brasiliense, 1983 (p. 200).

(55) - HEGEL - Estética - A poesia , cit., p. 291.

(56) - VOLPE, Galvano della - Crítica do gosto (vol. II). Lisboa, Presença, s/d.

(57) - BOSI, Alfredo - "O roteiro do poeta", cit., p. 10.

(58) - GULLAR, Ferreira - Entrevista a Luiz de Miranda - "Ferreira Gullar: um poeta e seu tempo". Oitenta (4). Porto Alegre, L & PM, 1980 (p. 179).

(59) - CARPEAUX, Otto Maria - Origens e fins. Rio, C.E.B., 1943.

(60) - Idem, ibidem, pp. 34-35.