

## A Poética Intransitiva de Ferreira Gullar

**Luiz Valente**

*Universidade de Brown*

**Resumo:** Escrito no exílio e considerado um dos pontos altos da extraordinária obra poética de Ferreira Gullar, *Poema sujo* (1975) é geralmente lido como um desabafo contra o regime militar estabelecido no Brasil em 1964. Mais do que apenas um depoimento *sobre* os desmandos do regime de 64, contudo, trata-se de um texto que insere o leitor no cerne do desenvolvimento de uma consciência poética do mundo, na tradição do *Prelúdio* de Wordsworth. Todavia, diferentemente da poética romântica de Wordsworth, em que a subjetividade é anterior à escrita do poema, através do qual o poeta pretende recuperar uma totalidade e inocência perdidas, em *Poema sujo* uma subjetividade performativa é instaurada no próprio processo do fazer poético. Desta forma *Poema sujo* surge como um exemplo acabado de como a *escrita intransitiva* identificada por Roland Barthes pode funcionar como uma forma de resistência a um presente desumanizador e dessacralizado, na qual a poesia, material e corpórea antes que espiritual e transcendente, constitui uma afirmação de um humanismo consciente de suas limitações, mas ao mesmo tempo utópico e generoso.

**Palavras-chave:** escrita intransitiva, resistência, performativo, Gullar

**Abstract:** Written while Ferreira Gullar was in exile and regarded as one of his highest poetic achievements, *Poema sujo* [Dirty Poem] (1975) has been usually read as a cry of protest against the military regime established in Brazil in 1964. More than just a testimony against the brutality of the 64 regime, however, Gullar's text inserts the reader into the heart of a developing poetic consciousness, in the tradition of Wordsworth's *Prelude*. Nevertheless, differently from Wordsworth's romantic poetics, in which subjectivity is seen as pre-existing the writing of the poem and the poem is conceived as an attempt to recover a lost innocence and a sense of totality, *Poema sujo* inscribes a performative subjectivity in the very process of poetic

creation. Thus the poem emerges as an example of how the *intransitive writing* proposed by Roland Barthes may function as a form of resistance to a dehumanizing, dessacralized present, where poetry, material and corporeal rather than spiritual and transcendent, affirms a renewed humanism that, while aware of its limitations, remains generous and utopian.

**Keywords:** intransitive writing, resistance, performative, Gullar

Num conhecido ensaio, apresentado originalmente no legendário simpósio de outubro de 1966 na Johns Hopkins University, que introduziu o estruturalismo europeu à comunidade acadêmica norteamericana, e publicado no clássico volume editado por Eugenio Donato e Richard Macksey, *The Language of Criticism and the Sciences of Man: The Structuralist Controversy* (1970), onde foram coligidos os trabalhos e discussões do simpósio, Roland Barthes (1915-1980) propõe uma pergunta que servirá de fundamento teórico à nossa releitura de *Poema sujo*, de Ferreira Gullar: “Escrever: um verbo Intransitivo?”. As questões levantadas por Barthes podem ter perdido a aura de novidade que possuíam em 1966, mas as reflexões do teórico francês continuam a fornecer importantes fundamentos críticos para qualquer consideração do complexo relacionamento entre a biografia do autor e a produção do texto literário — e, por extensão, sua recepção pelo leitor.

Inspirado no projeto literário de escritores como Mallarmé, Proust e Joyce, o argumento de Barthes fundamenta-se na concepção da literatura como linguagem — e não simplesmente como representação mimética do mundo circundante ou expressão da subjectividade — e a correspondente rejeição da linguagem como um mero instrumento do pensamento, na medida em que o humano, tanto enquanto espécie como enquanto indivíduo, não existiria anteriormente à linguagem, isto é, não haveria “um estado no qual o homem está separado da linguagem, que ele então inventaria a fim de ‘expressar’ o que está acontecendo dentro dele: é a linguagem que nos ensina a definição do homem, e não o inverso” (Barthes 1972: 157). Barthes coloca em questão o que chama de “ideologia totalitária do referente” (*idem*: 159), característica segundo ele tanto do Realismo quanto do Romantismo, que pretendiam que a literatura fosse uma representação transparente do mundo exterior ou da subjectividade. Um dos traços mais marcantes da literatura moderna,

de Proust a Robbe-Grillet, seria, ao contrário, a consciência de que a forma literária não pode ser simplesmente “a expressão de uma interioridade constituída anteriormente e fora da linguagem” (Barthes 1972: 163). Concebendo a literatura semiologicamente como discurso, Barthes demonstra como a análise do relacionamento entre o escritor (significativamente referido como *scripteur* e não como *écrivain*) e o texto corporificaria três categorias linguísticas, que Barthes considera como inseparáveis: tempo, pessoa e diátese (voz).

Apoiando-se no linguista Emile Benveniste (1902-1976), Barthes argumenta que as línguas indo-europeias possuem um sistema dual de tempo linguístico: o tempo que inclui o presente do enunciador de um lado e, de outro, o tempo da história ou do mito, distante e separado do enunciador. Essa espécie de passado puro, descontínuo com o presente da enunciação, seria representado gramaticamente pelo aoristo grego ou pelo *passé simple* francês, preferido por um historiador como Jules Michelet, por oposição ao *passé composé*, utilizado, por exemplo, por Albert Camus em *L'Étranger*, onde a narração, segundo o crítico, coincide temporalmente com a sua escrita. A narrativa de Camus evidencia a oposição radical entre a pessoa (sujeito) e a não-pessoa (objeto), mas, ao mesmo tempo, revela a impossibilidade de se recuperar inocentemente a totalidade de uma identidade que teria sido previamente forjada, anterior ao discurso. Poderíamos dizer que algo de semelhante ocorre com o narrador de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, diferentemente do que pretende, por exemplo, o romance picaresco, onde o narrador se situa num presente fora e distante dos eventos narrados, apesar de, em ambos os casos, a narração ser feita em primeira pessoa. A parte mais desafiadora do argumento de Barthes são suas considerações sobre a diátese, ou voz. Barthes sublinha que contrariamente aos fatos físicos e biológicos, os fatos culturais, tais como a literatura, sempre nos remetem a alguma outra coisa. O escritor sempre escreve *algo*. Assim, a narrativa realizaria, em princípio, a voz ativa, na qual, ao contrário da voz passiva, a ação aponta para fora do sujeito, e a escrita tenderia a ser, portanto, transitiva. Entretanto, Barthes nos lembra de que os estudiosos do indo-europeu demonstraram que a verdadeira oposição diatética não ocorre entre a voz ativa (onde o sujeito realiza uma ação) e a voz passiva (onde o sujeito sofre os efeitos de uma ação realizada por outros), mas entre a voz ativa e a voz média, na qual o sujeito afeta a si próprio

no ato do discurso, isto é, performativamente. O exemplo clássico, citado por Benveniste, seria o verbo sacrificar (no sentido ritualístico), *ativo* quando descrevemos como o sacerdote sacrifica a vítima (em nosso nome), mas *médio*, quando, tomando a faca das mãos do sacerdote, eu realizasse o sacrifício, em meu próprio nome. De acordo com Barthes, se a voz ativa corresponderia à postura do romance realista, a voz média corresponderia à situação do verbo *escrever* na modernidade, onde a escrita seria contemporânea à construção do sujeito que escreve. Esse sujeito seria diferente do sujeito psicológico do Romantismo, este também ativo, antes que médio, porque “*anterior* ao processo da escrita” (Barthes 1972: 166). O caso do narrador prousteano seria o exemplo acabado da voz média na medida em que “ele só existe na escrita” (Barthes 1972: 166), comentário que acredito ser possível estender a alguns dos narradores machadianos, como indiquei acima, bem como ao narrador de *Grande sertão: veredas*.

Escrito no exílio e considerado um dos pontos altos da extraordinária obra poética de Ferreira Gullar, *Poema sujo* (1975) é geralmente lido como uma tentativa do poeta no sentido de recuperar seu passado, a partir do contexto dos desmandos do regime militar estabelecido no Brasil em 1964, dos quais havia sido vítima. Acredito que essa leitura biográfica, hoje canônica na crítica sobre Gullar, embora seja consistente com o contexto histórico da gestação e publicação de *Poema sujo*, acaba por empobrecer o poema, espartilhando-o numa espécie de reflexo da narrativa familiar de Gullar e da história brasileira das décadas de 30 a 70, o que colide com a própria poética anti-realista do autor. É bom lembrar que Gullar defendeu a necessidade da arte exatamente porque “a realidade é pouca, não nos basta. Copiar a realidade é chover no molhado” (Gullar 2010) e, mais recentemente, afirmou o seguinte: “Mas o realismo não é chato apenas nas artes plásticas; ele o é também na literatura. Pelo menos para mim, pois acho que não se faz arte para imitar a vida e, sim, para inventá-la” (Gullar 2012). Mais do que um depoimento sobre a formação identitária de Gullar como indivíduo e como intelectual engajado, *Poema sujo* insere o leitor no cerne do desenvolvimento de uma *consciência poética* do mundo, na tradição do *Prelúdio* de Wordsworth. Todavia, diferentemente da poética romântica de Wordsworth, na qual a subjetividade seria anterior à escrita do poema, através do qual o poeta pretende recuperar uma totalidade e inocência perdidas, em *Poema sujo* uma

subjetividade performativa é instaurada no processo do fazer poético. Não devemos esquecer que para Wordsworth o poema é “the spontaneous overflow of powerful feelings; it takes its origins from emotion recollected in tranquillity” (Wordsworth 1969: 740), definição totalmente oposta à postura de Gullar perante a criação poética desde seu envolvimento inicial com o Concretismo. Ao contrário, em *Poema sujo* o eu lírico vai-se configurando na própria escrita do poema, numa espécie de eterno presente da própria enunciação (“não é possível estabelecer um limite/ a cada um desses / dias de fronteiras impalpáveis” Gullar 2008: 221), que paradoxalmente “escorre” no exato momento em que o poema também se constrói: “dias que se vazam agora ambos em pleno coração / de Buenos Aires” (Gullar 2008: 221). A memória não aponta nostalgicamente para a plenitude de experiências passadas que se perderam e que se pretendem reconstruir. Como Gullar já havia dito em *Dentro da noite veloz*, livro que prepara o caminho para *Poema sujo*,

Mas a distância é vasta  
tão vasta que nenhuma voz alcança.  
O que passou passou.  
Jamais acenderás de novo  
o lume  
do tempo que apagou. (Gullar 2008: 165)

Em *Poema sujo* a voz poética, embora recolhendo “benjaminianamente” as ruínas do passado, contempla ao mesmo tempo, sem qualquer nostalgia, a possibilidade de um futuro que não seja simplesmente uma repetição do que passou e que, como o autor havia sugerido nos versos citados acima, não se pode recuperar:

e todos esses dias enlaçados como anéis de fumaça  
girando no catavento  
esgarçando-se nas nuvens  
e o alarido das pipiras na sapotizeira  
às seis da tarde  
ou  
no cubo de sombra e vertigem  
da água

do dito poço  
da dita quinta  
que os anos não trazem mais  
  
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 (Gullar 2008: 223)

A nostalgia implícita no verso “que os anos não trazem mais,” ironicamente emprestado ao famoso poema “Meus oito anos,” do poeta romântico Casimiro de Abreu, com que se fecha a primeira estrofe da citação acima, é imediatamente desconstruída pela estrofe seguinte, em que os restos do passado não constituem uma perda, mas se rearticulam em novas possibilidades. Esses versos nos situam não numa tentativa de recuperação de um passado irreparavelmente perdido, mas no que Walter Benjamin concebeu como *Jetztzeit* — diferente do mero presente ou *Gegenwart* (Benjamin 1969: 261) — isto é, numa dimensão distinta da linearidade do tempo meramente cronológico, na qual presente, passado e futuro se fundem na possibilidade de uma utopia:

e o clarão do sol morrendo na platibanda em frente à nossa  
janela  
tão reais que  
se apagaram para sempre  
Ou não? (Gullar 2008: 207)

Em outras palavras, configura-se aqui um tempo intrinsecamente humano — e, portanto, autenticamente histórico — em contraste com o tempo cronológico, o qual homogêneo, repetitivo e impessoal, é, para usarmos as palavras de Gullar, “um fenômeno / meramente químico” (Gullar 2008: 226). Pois como sugeriu Benjamin em “Teses sobre a filosofia da história”, “articular o passado historicamente não significa reconhecê-lo ‘como ele realmente foi’ (Ranke). Significa, ao contrário, apoderar-se de uma lembrança no instante

em que ela lampeja perigosamente” (Benjamin 1969: 255), momento representado no poema de Gullar pela imagem do “alarme agora em minha carne”. Instaure-se, portanto, uma subjetividade performativa, antes que contemplativa ou imitativa, definida pela materialidade do corpo (sujo) — “debaixo das minhas unhas” — antes do que pela “alma” ou “espírito” (puro), isto é, em oposição àquele estado que Wordsworth, comentando sobre seu poema “Intimations of Immortality from Recollections in Early Childhood,” havia romanticamente chamado de “my absolute spirituality, my ‘all-soulness’” (Wordsworth 1969: 139). Essa nova subjetividade está brilhantemente encapsulada no oximóron da sombra que é clarão, assinatura alegórica da invenção de uma nova consciência poética, a qual, ao mesmo tempo uma nova consciência do mundo, se abre, a partir do indivíduo, para a história:

Muitos  
 muitos dias há num dia só  
                                   porque as coisas mesmas  
 os compõem  
 com sua carne (ou ferro  
                                   que nome tenha essa  
 matéria-tempo  
                                   suja ou  
                                   não) (Gullar 2008: 220)

Em contraste com a narrativa histórica oficial, unificadora, totalizante e linear — o que Benjamin chamou pejorativamente de *historicismo* (Benjamin 1969: 262) — o poema configura uma consciência histórica alternativa cuja universalidade repousa não em generalizações abstratas mas na humanidade mais básica, concreta, compartilhada por cada ser humano na medida em somos todos caminhantes “sob a fantástica imobilidade / da Via Láctea” (Gullar 2008: 226), a qual, ao mesmo tempo generosamente plural, reconhece nossas diferenças psicológicas, sociais e económicas:

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. (Gullar 2008: 227)

À guisa de conclusão, examinemos a belíssima, conquanto enigmática, abertura de *Poema sujo*:

turvo, turvo  
a turva  
mão do sopro  
contra o muro  
escuro  
menos menos  
menos que escuro

menos que mole e duro menos que fosso e muro: menos que furo

escuro  
mais que escuro  
claro

como água? como pluma? claro mais que claro claro: coisa alguma

e tudo  
(ou quase)

um bicho que o universo fabrica e vem sonhando desde as entranhas

azul  
era o gato

azul  
era o galo  
azul  
o cavalo  
azul  
teu cu  
tua gengiva igual a tua bucinha que parecia sorrir entre as folhas de banana  
entre os cheiros de flor e bosta de porco aberta como uma boca do corpo (não  
como tua boca de palavras) como uma entrada pura  
  
eu não sabia tu  
não sabias  
fazer girar a vida  
  
com seu montão de estrelas e oceano  
  
entrando-nos em ti (Gullar 2008: 205)

Construída musicalmente, como se fosse o primeiro movimento de uma sinfonia ou a profonia de uma ópera, a primeira página e meia de *Poema sujo* repousa sobre imagens que se repetem como verdadeiros *leitmotive*, dialogam entre si, e se desdobram caleidoscopicamente em outras imagens. Significativamente — trata-se, afinal, de uma abertura — a passagem parece aludir à iniciação sexual do eu poético, mas não se exaure romanticamente na rememoração desse fato apesar de ser este a sua matéria prima. Como Gullar sugeriu no conhecido *Manifesto neo-concreto* de 1959, co-assinado por artistas plásticos como Amílcar de Castro, Lygia Clark, Reinaldo Jardim e outros, “é porque a obra de arte não se limita a ocupar um lugar no espaço objectivo — mas o transcende ao fundar nele uma significação nova — que as noções objetivas de tempo, espaço, forma, estrutura, cor etc. não são suficientes para compreender a obra de arte, para dar conta de sua ‘realidade’” (Gullar 1959). Exigindo uma leitura não-linear e não-mimética, esses versos exercem uma função fundadora, na medida em que constituem uma iniciação (“entrada”) na temática e retórica *sujas* do poema, onde uma cosmovisão que inverte a suposta inferioridade do corpo impuro em relação à alma pura, hegemónica na nossa tradição judaico-cristã, e reconhece a precariedade do humano perante um cosmos indiferente (como indicam as últimas cinco linhas), demanda uma linguagem deliberadamente “antipoética”. A progressiva passagem da

escuridão para a claridade revela o nascimento (“um bicho que o universo fabrica e vem sonhando desde as entranhas”) de uma nova consciência poética do mundo, fincada, diferentemente da poesia pura pretendida pelos simbolistas, na materialidade do corpo humano e da realidade circundante (“tua gengiva igual a tua bucinha que parecia sorrir entre as folhas de banana / entre os cheiros de flor e bosta de porco aberta como uma boca do corpo”) — na *historicidade*, portanto. Aqui o etéreo *azur*, que em Mallarmé conota ao mesmo tempo o ideal e impossibilidade de exprimi-lo, se materializa: “azul / era o gato / azul / era o galo / azul / o cavalo / azul / teu cu”. Não se trata, contudo, de mera *representação*. Poderíamos dizer, pois, que estamos inseridos numa corporificação poética dos princípios do neo-concretismo, segundo os quais “as novas dimensões ‘verbais’ criadas pela arte não-figurativa” (isto é, não-mimética), negando “a validade das atitudes científicas e positivistas em arte e [repondo] o problema da expressão construtiva” são utilizadas para “expressar a complexa realidade do homem moderno dentro da linguagem estrutural da nova plástica”. Colocando em questão uma concepção meramente instrumental da linguagem, essas palavras parecem ecoar o comentário de Barthes segundo o qual a nova consciência do papel fundador da linguagem retoma na contemporaneidade a função atribuída ao *trivium* dentro do grandioso sistema de classificação do universo codificado no *septenium* medieval, isto é, como parte fundamental da “exploração do cosmos” (167).

Como intelectual público, Ferreira Gullar participou de movimentos políticos que *transitivamente* levantaram sua voz contra os desmandos do regime de 1964, mas como artista buscou também uma outra forma de dissidência mais especificamente poética perante aquela “situação de emergência” — para citarmos as célebres palavras de Walter Benjamin (Benjamin 1969: 257). Num momento em que a linguagem era utilizada pelo regime como instrumento de controle e imposição de uma visão unívoca da nação brasileira, corporificada em frases como “Brasil, ame-o ou deixe-o” ou “Ninguém segura este país” — o que os manuais da Escola Superior de Guerra chamavam de “objetivos nacionais permanentes” (*Doutrina básica*: 29-30), supostamente imunes a qualquer discussão — Gullar reinventa a linguagem poética como fundadora de uma alternativa mais humana, incorporadora de diferenças. E contestando a noção oficial de progresso, baseada numa concepção linear e historicista do tempo, cujo carro chefe foi o chamado “milagre

econômico”, que beneficiou as elites mas continuou a excluir vastos segmentos da população, Gullar celebra a multiplicidade nesse poema concebido “perfeitamente fora / do rigor cronológico” (Gullar 2008: 207). *Poema sujo surge*, assim, como um exemplo acabado de como a escrita *intransitiva* referida por Roland Barthes não precisa se comprazer no esteticismo da mera auto-referencialidade, mas pode funcionar como uma forma de resistência a um presente desumanizador e dessacralizado, através da qual a poesia, material e corpórea antes que espiritual e transcendente, constitui a afirmação de um humanismo consciente de suas limitações, mas ao mesmo tempo utópico e generoso.

## Bibliografia

Barthes, Roland (1972), "To Write: An Intransitive Verb?", in *The Structuralists from Marx to Lévi-Strauss*, Ed. Richard e Fernande DeGeorge, Garden City, Doubleday.

Benjamin, Walter (1977), *The Origin of German Tragic Drama*, trad. John Osborne, NY, Verso.

-- (1969), "Theses on the Philosophy of History", in *Illuminations*, trad. Harry Zohn, NY, Schocken Books: 155-167.

Camenietzki, Eleonora Ziller (2006), *Poesia e política: a trajetória de Ferreira Gullar*, Rio, Revan.

Donato, Eugenio / Richard Macksey (1970) (ed.), *The Language of Criticism and the Sciences of Man: The Structuralist Controversy*, Baltimore, Johns Hopkins UP.

*Doutrina básica* (1979), Rio, Escola Superior de Guerra.

Gullar, Ferreira (7 de março de 2010), "A pouca realidade", *Folha de São Paulo*, <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0703201022.htm>> (acessado em 30/6/2013).

-- (23 de março de 1959), "Manifesto neo-concreto", *Suplemento dominical do Jornal do Brasil*, <<http://www.literal.com.br/ferreira-gullar/por-ele-mesmo/ensaios/manifesto-neoconcreto/>> (acessado em 30/6/2013).

-- (2008), *Poesia completa, teatro e prosa*, Rio, Nova Aguilar.

-- (29 de julho de 2012), "Toda arte é atual", *Folha de São Paulo*, <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/57282-toda-arte-e-atual.shtml>> (acessado em 30/6/2013).

Wordsworth, William (1969), *Poetical Works*, London, Oxford UP.