

A LUTA CORPORAL, A NOVA ROSA

Roberto Dutra Jr.

O artigo aborda a publicação de *A luta corporal*, de Ferreira Gullar, como uma das raízes da literatura de vanguarda no Brasil. Analisa o livro e alguns poemas para mostrar como o autor escreveu a destruição e renascimento de sua linguagem poética. O artigo oferece uma visão panorâmica do livro, aprofundando sua análise em alguns poemas entendidos que apresentam uma característica mais forte de ruptura, como entendida no contexto da Literatura Brasileira da década de 1950.

This article is about the book of poems *A luta corporal*, by Ferreira Gullar. It presents this book as one of the roots of the vanguard literature in Brazil. It analyses the book as whole and some of its poems in order to show how the author wrote the destruction of this poetic language leading to its rebirth, as it follows. It offers an overview of the book and a more detailed analysis of some of the poems that present a strong aspect of transgression as it is understood in the context of the Brazilian Literature of the 1950's.

E descobri então que eu criara uma poética.
Ferreira Gullar

Ferreira Gullar publica *A luta corporal* em 1954. Um livro diferente do que o mercado editorial carioca presenciara até então. Gullar levou às minúcias seu trabalho na preparação dessa edição, cuidando pessoalmente da diagramação do volume. Era fundamental que a integridade espacial dos poemas fosse reproduzida nas páginas. Suas inovações gráficas e também a grande quantidade de palavras inventadas marcaram o volume como um dos primeiros a absorver as manifestações que, desde 1951, brotavam nas demais artes brasileiras (principalmente na pintura e na escultura), resultado das experiências de vanguarda da arte concreta. Da mesma forma que a revista *Noigandres*, publicada no ano anterior, o volume consolida as raízes de uma nova tendência na Literatura Brasileira.

Uma mudança complexa esteticamente, que traz à lume uma violenta oposição à retomada de elementos do Simbolismo pela chamada geração de 45. Gullar busca uma poética que se apura, oposta a refinamentos e preciosismos, na tradição da ruptura e do estranhamento. *A luta corporal* constitui-se, poema a poema, de uma descida a níveis de uma fluidez cada vez mais obscura da língua, atacando a

linguagem literária de sua época e desejando esfacelar as fórmulas estagnadas da literatura.

Esta experiência de transição é o desdobramento da busca do poeta por um sentido para a própria literatura. Gullar, no documentário *O canto e a fúria*, de Zelito Viana, filmado em 1996, narra um episódio, anterior ao livro *A luta corporal*, em que havia comprado um livro de contos de Hoffman num sebo e entregou-se à sua leitura numa certa tarde. À medida que lia, o poeta se dava conta que aquela literatura em nada se relacionava com sua vida, ela estava entregue ao mundo daquele livro mofado e de letras pretas sepultadas dentro das páginas. Uma literatura como aquela não fazia para ele o menor sentido, se fosse continuar poeta precisaria tomar uma posição diferente: “então, a poesia só tem sentido se ela mudar alguma coisa, inclusive, começar mudando a mim”ⁱ – afirma o poeta no documentário. Foi nesse curioso acontecimento que o poeta percebeu sua necessidade de abandonar aquilo que acreditava incoerente na literatura e tentar estabelecer-se numa lírica que pudesse mostrar uma confluência com a vida de uma forma mais contundente e profunda. A arte deveria ser capaz de expressar tal mudança e romper com aquilo que ele acreditava “mofado” e distante da vida. Como nos diz Gullar: “Todo o livro *A luta corporal*, ele é o desdobramento dessa indagação e dessa tentativa de encontrar um sentido pra própria literatura.” Gerou-se daí sua luta com a linguagem e sua aproximação de modelos de vanguarda que desde Baudelaire confundem a experiência vital com a experiência lírica e extrapolando o sistema de valores em que se encontrava o poeta.

Podemos, dessa forma, nos aproximar d’ *A luta corporal* tendo em mente que esta é uma luta para obter respostas a perguntas que se abatem sobre o poeta com tal força que são capazes de esvaziar o seu ser até o sofrimento literalmente. Como captar na página o que em sua voltaurgia? Como conter a vida no verso? Como explodir a palavra? Como irromper a vida da palavra? Era preciso reestruturar a linguagem como esta se apresentava – eis o furioso embate – e transportar a vida para dentro dos limites da página, no traço das letras, no signo falado. Assim, *A luta corporal* parece se organizar de modo a mostrar seu percurso na criação de uma nova linguagem.

Do aparente paradoxo de buscar e apurar modelos ao mesmo tempo em que os esfacela, o livro nos revela que o poeta traz para o nível do texto a angústia de quem, na verdade, busca uma nova expressão, tentando desta forma se libertar de tudo que havia sido feito até ali. Daí seu aspecto de deslimite; com sua característica deformante da linguagem, trazida à tona nos versos d' *A luta corporal*. O próprio poeta nos explica esse rompimento no seu ensaio auto-referente “Em busca da realidade”, incluído no volume de *Cultura posta em questão* (2002):

pode-se dizer que o autor, através de suas indagações poéticas e filosóficas, libertou-se de uma noção de poesia como algo exterior à linguagem e fora do mundo, para perseguir a poesia no mundo mesmo e tendo as palavras cotidianas como seu instrumento. Essa desmistificação da poesia levou-o a defrontar-se com a realidade cotidiana, como o “muro negro e absurdo”. Ele não aceita a realidade e quer destruí-la. (p.128)

Os “Sete poemas portugueses” constituem a primeira parte de *A luta corporal*ⁱⁱ, e representam um acerto de contas com a poesia metrificada e rimada. Embora se utilizando destes recursos, Gullar dispõe deles com uma liberdade nova, não se prendendo a uma retomada de valores que tais ferramentas retóricas poderiam ou deveriam conter. Não obstante, ao longo dos “Poemas portugueses” a imagem do muro atravessa os versos. Os muros “soturnos”, “paredes de solidão”, “de cal”, “pedra soturna” são descontinuados no “chão profundo” em que o poeta pisa “a manhã caída no cimento”. Este é o “leito de ausência” de onde o novo flui, obscuro de subjetividade. A série dos “poemas portugueses” nos coloca diante de uma nova perspectiva metaforizada centrada na imagem da morte, que no poema “9” aparece dividida por um espelho. Esta imagem reforça a idéia do paradoxo entre apurar e esfacelar modelos que mencionamos acima. Num dos lados, o poeta que flui obscuro, do outro a rosa tranqüila. De forma semelhante, o mesmo tempo que é frustração em seu ser, cintila do outro lado do espelho.

Essa reconsideração do exercício poético arrasta o lirismo para uma constatação dolorosa nos versos finais do poema “9”: “Morro o que sou nos dois./ O mesmo vento/ que impele a rosa é que nos move, espelho!” (2000, p.8) Essa morte dupla de apenas um eu lírico é o que lhe possibilita atravessar do muro para a liberdade. Os três versos finais – que são também dois decassílabos – apresentam-se assim

dispostos de modo a marcar o abandono de uma noção de poesia como algo exterior à linguagem. Percebemos a imagem de um reflexo fora do mundo, buscando do outro lado uma poética feita com o emprego de palavras cotidianas. A possibilidade de uma nova lírica abre-se além dos muros e cumpre-lhe seguir o caminho. De fato, o decassílabo já foi (cor)rompido.

O acerto de contas com o passado conclui-se nessa morte paradoxal. Apresenta-se, então, uma nova possibilidade, mais direta e mais próxima do cotidiano, que ao mesmo tempo em que questiona, revela o diário e o banal do homem quando (de)forma uma poesia feita de momentos simples, quase mínimos.

Segue-se logo o poema “Galo galo”. Este já é o primeiro passo além do muro. Palavras aparentemente apoéticas e recursos imprevistos utilizados nesse poema (como no verso “Anda”, que surge destacado espacialmente, dividindo, inclusive conceitualmente, o texto) sucedem-se também no poema seguinte, “A galinha”. Nos seus versos surge a pergunta: “Em que se apóia/ tal arquitetura?” (p.11) Nesta pergunta ergue-se a luta corporal com a linguagem. Na verdade parece dizer: em que premissas se ergue tal literatura?

Esta mesma questão surgida nos versos do poema “Galo galo” remete ao poema português “6”, que em tom desafiante marca o caminho sobre um mito dominado que se encontra agora sob os pés do galo: “Calco sob os pés sórdidos o mito/ que os céus segura – e sobre um caos me assento” (p.7). A linguagem que outrora sustentava os céus, uma vez desmistificada, é trazida ao chão e ganha contundência na simples apresentação dos elementos do poema. Surge nos versos a nitidez que transfigura um galo tão verossímil que apenas a objetividade do próprio substantivo “galo” pode adjetivar a metáfora galo/poeta, logo: “Galo galo”. Este recurso deixa claro a força com que se dá a busca para abraçar a realidade. Não se quer ir além do galo, ou mistificá-lo, mas, acima de tudo, quer-se o animal em toda sua abrangência, sem metafísica alguma, que comece e acabe em sua presença que “Anda/ no saguão./ O cimento esquece/ o seu último passo” (p. 11). A palavra galo busca instaurar a força transfigurada do galo no texto; busca seu corpo emplumado nas linhas do verso.

Verificamos que sua investida na simplicidade de imagens e palavras e seu emprego inusitado do verso, isolando palavras e ainda assim preservando-lhe o ritmo,

produz na verdade, uma sofisticação poética, e nos poemas que se seguem o sublime poético passa a se realizar pelo uso de imagens corriqueiras trazidas ao poema. Essa característica traz a poética gullariana à superfície do “cimento”: o galo e o grito só neste subsistem, fora dali, são mero complemento de aurora. O poema não resiste, como uma pérola a ser extraída, ele apenas subsiste à tarde, sua transcendência é o momento. Quieta, no centro do saguão do mundo, armada contra a morte, uma poética que subsiste em si apenas: o canto é inútil além do corpo. Este era um dos níveis da linguagem a ser rompido.

“A avenida”, por sua vez, é um poema que traduz simultaneidade e impermanência. Muitos dos poemas d’ *A luta corporal* trazem o binômio impressões cariocas e a desintegração da linguagem. A impermanência – de “galhos erguidos no vazio” – é uma pulsão para não se ater a normas, aliada à urbanidade contraída à força. Os novos poemas que daí surgem vão dando corpo ao que se forma a partir da sensação de vazio diante da modernidade urbana.

Uma vez dominada a nova técnica, o poeta a abandona em prol de uma outra experiência. Seguem-se então, os poemas em prosa, divididos pelas outras seções do livro: “Um programa de homicídio”, “O cavalo sem sede” e “As revelações espúrias”. Aprofundando, assim, a dimensão de sua expressividade ainda não explorada, o poeta aproxima a experiência da linguagem a uma experiência surreal de uma simultaneidade angustiante e corrosiva. Contudo, cada vez mais desintegrando a coerência e desarticulando jogos de linguagem ao longo de seus versos. Afinal, aonde nos levará tal mergulho no subjetivismo e na escuridão do seu ser? Quem será o “*Gullar gularratgfitnb girjwmx*” (p.38) que desata e assina as “revelações espúrias” destruindo cada vez mais intensamente o sentido e sua própria identidade? Não se reconhece mais nem o próprio nome, ele se perdeu? Teria o poeta feito nascer uma nova ordem, descendo aos escombros da fala?

Segundo Roland Barthes, ao levar seu texto ao nível máximo de ansiedade, atuando no limiar do sentido e rompendo seus limites contra a “neurose”ⁱⁱⁱ, o escritor aflora seu caráter mais humano pelas subseqüentes colisões da linguagem que porventura obtenha. Ao destruir a linguagem o homem aproxima-se de si mesmo; de seu caráter mais humano. Ora, não seria a capacidade de associar elementos

criativamente até constituir uma linguagem justamente um dos aspectos que definem o homem? Portanto, estamos diante de outro paradoxo (talvez o mesmo, desde o início), mas agora podemos tentar explicar a arquitetura que sustém o canto. Diz Barthes: “Daí, talvez um meio de avaliar as obras da modernidade: seu valor proviria de sua duplicidade.” (Barthes, 1999, p.12) Quando mencionamos duplicidade, retomamos a oposição destruição/renovação da linguagem que encontramos nos poemas d’ *A luta corporal*. É ainda Barthes que nos aponta que redistribuir a linguagem é típico da obra de arte. O escritor seleciona possibilidades e dispõe novas estruturas, ordenando-as no espaço/tempo da realização de seu texto. Seu potencial criativo estende-se aos limites da sensibilidade, levando a tensão instaurada pela obra até sua transcendência, articulando forças contraditórias na página. Na base de uma visão estética encontra-se o conjunto de princípios criadores que organizam a multiplicidade consciente e inconsciente do artista. Seja dita abertamente pelo autor ao longo de sua obra, ou permanecendo implícita, uma poética é movida pela constante tensão de elementos que levam a obra a seus limites, impelindo-a a uma antiarte que resulta em arte. Em resumo: uma maior tensão causa maior desestruturação; conseqüentemente, aflora o humano, como imanência da procura da poesia.

A obra não é autobiográfica, mas autobiograficamente constituída. Há uma porosidade que permite que diversos momentos pessoais e de sua trajetória cultural sejam transfigurados em materialidade para sua poesia. Este recurso, certas vezes resulta em uma intrincada teia, que ora se fragmenta, mas que certamente é uma base de sua poética: para conceber o poema como um organismo vivo, o poeta coloca-se nele transcrito. Desta maneira, podemos compreender o estranhamento diante de certas passagens que poderiam até ser ditas de conteúdo puramente surrealista, tal a profusão de imagens que surgem das mãos do poeta. Falamos, por exemplo, de seus poemas em prosa, assim como na “Carta do morto pobre”, em que temos:

O homem é um peixe de cabelos e morte clara. Os pés no chão. O rosto no ar do mundo, no vácuo conciso, sem tempo, porque onde nada sucede para além do engano. Sabe-se: os cristais brilham no fundo do chão. O silêncio é terra. Chove.
Em Saturno, as primeiras flores descobrem os anéis que os lábios envelheceram. (Gullar, 2000, p.24)

Percebemos que, embora algo de substancial ocorra nas dimensões do cosmo, uma tomada de consciência é presente, pois há “os pés estão no chão”, dando solidez à arquitetura que sustenta a lírica. Uma verdade sólida parece irromper do fundo do chão, aquém do vácuo que o rosto do poeta presencia no mundo de enganos.

Passamos à “luta” com a linguagem: o nível da fala, trazido a nós na seção do final do livro intitulada simplesmente de “A fala”. Nela percebemos todos os poemas envoltos em uma atmosfera de fogo, queimação e clarão. Sua rota de transgressão levou o poeta até o chão, onde ele deve continuar pela estrada de terra, único caminho: “Não te posso dizer: ‘vamos’ – senão por aqui.” (p.41) Não obstante chamar-se “A fala”, nesta seção há uma estruturação mais clara da linguagem poética que retorna à forma versificada:

Esta linguagem não canta e não voa,
 não voa,
 o brilho baixo;
 filha deste chão, vento que dele se ergue
 em suas asas de terra.
 Aqui, a pouca luz,
 ganha um sol fechado, soluça

Sopra no coração o sol das coisas, Vina,
 é verão nas minhas palavras.

...

Fora, é o jardim, o sol – o nosso reino.
 Sob a fresca linguagem, porém,
 dentro de suas folhas mais fechadas,
 a cabeça, os chavelhos reais de Lúcifer, esse diurno.

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. 41-42)

O poeta chega ao “chão verbal”. Resta-lhe, contudo, a identidade. Seu rosto ergue-se para também se desintegrar na morte. A prosa das cartas das seções anteriores o levava a um novo ímpeto que viria se resolver em uma arremetida à estrutura versificada. A palavra, essa rosa “dum jardim contrário”, cerca essa

liberdade nova e está atenta: “A palavra erguida/ vigia/ acima das fomes/ o terreno ganho.” (p.46) A tensão é elevada ao máximo e as palavras começam a fundir-se em estranha cosmogonia: “há os trabalhos e um sono inicial, HÁ/ zostrabalhosehàzumsonoinicial” (p.54). Até finalmente “nos dar as chamas dum// exato// vácuo// VOCABULAR”. Nasceria daí uma nova rosa?

Súbito, um verso irrompe numa tarde: “Ao sopro da luz a tua pompa se renova numa órbita”. Era o derradeiro passo para a sua mais radical experiência, um poema que misturava palavras e no seu título as palavras roça e rosa fundem-se em uma união – para dizer o mínimo – incomum: “Roçzeiral”.

Au sôflu i luz ta pom-
pa inová’
órbita

FUROR
tô bicho
‘scuro fo-
go
Rra

...
Rozal, ROÇAL
...

MU
LUI SNADO
VU
GRESLE RRA
Rra Rra
GRESLE
RRA
I ZUS FRUTO DU
DUZO FOGUARÉO
DOS OSSOS DUS
DIURNO

RRRA (p.55-57)

Na busca de uma nova linguagem poética o autor havia chegado às veias do radicalismo, rejeitando não apenas as características sonoras, mas abolindo praticamente toda inteligibilidade de demais elementos que antes nos permitiam identificar o poema fora do raio da experimentação vanguardista. Seu texto havia chegado aos escombros da linguagem, dissolvendo imagens e o sentido das palavras em algo irreconhecível. O estranhamento e a fricção de sons guturais que chocam-se e fundem-se com a palavra “rosa” (por conseguinte, seu também conteúdo imagético) constitui um exemplo da nova estética praticada no poema. Gullar fica surpreso e alegre com o resultado totalmente original que havia conseguido, mas o poema acaba sendo rejeitado pelos amigos que não conseguiam ler os versos destroçados. O poeta tem que acalmar os amigos: “Meus amigos não se preocupem, eu não vou cortar a minha orelha!” (Novaes, 2001, p.35)

Fora dos limites do canto, o poema “Roçzeiral”, é a radicalização da experiência gullariana. Depois de desarticular o discurso, o poeta desarticula a palavra e compromete nosso entendimento levando a expressão a um nível de absurdo. As palavras desintegradas erguem-se do novo incêndio. Tornou-se impossível neste ponto, trilhar o caminho do autor e quando uma identificação surge (por exemplo: “lavram”, “z’olhares”, “sur ma parole”), logo se perde qual “*bicho/ ‘scuro fo-/ go/ Rra*” (p.55).

A rosa que ali floresce ao mesmo tempo em que inova a lírica, carrega na sua agressividade a inutilidade do canto – se retomamos o poema “Galo galo”, percebemos o prenúncio: “Vê-se: o canto é inútil.” (p.12) O discurso foi destruído, e as imagens perdem-se escorrendo pela página em letras, ruídos de uma fala primordial. Porém, esta linguagem absolutamente chã, denota uma coerência artística de Ferreira Gullar levada até as últimas conseqüências. O professor João Luiz Lafetá (2004), afirma que mesmo com uma linguagem fundada em oposições (os escombros de uma língua destruída oferecendo uma expressão nova), o poeta enfim compõe uma espécie de antimitologia antiliterária. Claro que a negação não é excludente, “anti” é um conceito que determina aquilo que é dizendo precisamente aquilo que não é.

Logo, uma antipoética é uma posição estética do mesmo caráter que uma poética. Ao passo que opostas, as posições se definem pelas suas divergências. Estamos ao âmago da experiência e novamente nos deparamos com um paradoxo. Entretanto, ao dismantelar a linguagem, Gullar volta a literatura contra ela própria fazendo de seu texto o palco de questionamento da lírica; é um estrangulamento metalingüístico.

O poema “O inferno”, que sucede “Roçzeiral”, é um segundo retorno nessa nova poética, a última etapa de sua luta corporal com a linguagem. O primeiro retorno, como vimos, foi aos versos, este último é o retorno ao discurso. “O inferno” é um poema de forma híbrida, mesclando prosa e verso e trazendo de volta à tona o eu lírico, morto desde o início do livro, na série “Sete poemas portugueses”. Entretanto ele se encontra só, num reino do verbo. Acreditamos que com este poema o autor tenha chegado o mais longe na experiência da fusão poema e corpo. Admitindo o poema como um corpo, ou o seu corpo poético e desperto na lírica, notamos que, sua língua se estrutura na sua pele, sua carne são seus versos: “Estamos num reino de palavra, e tudo que aqui sopra é verbo, e uma solidão irremissível./ ... / aqui trabalho meu corpo, em claro para atingir teu sopra.” (p.58,59).

Em um de seus depoimentos Gullar nos diz que todo o livro é o desdobramento da sua tentativa pessoal de encontrar um sentido para a literatura.^{iv} Após essa panorâmica sobre *A luta corporal* notamos que, em resumo, esse desdobramento segue um projeto, ou ao menos poderíamos dizer que seu curso é bem anotado. Assim temos que, depois do acerto de contas com uma estética de moldes simbolistas (os “Poemas portugueses”), o meio de aproximar poesia e vida foi levar a poesia ao seu sentido mais coloquial, tentando captar a realidade da maneira mais objetiva e vívida possível. Desta maneira, extrapolando a experiência da busca de uma linguagem nova, o poeta mergulha mais fundo em si, destrói os códigos até chegar aos escombros da língua. Fazendo brotar uma nova rosa (poema) do corpo dessa linguagem em frangalhos, sem significados além ou aquém do próprio poema ali apresentado. Compreendemos que a estética d’ *A luta corporal*, com seus paradoxos de destruir e redescobrir a linguagem, consiste na elaboração de uma poética que melhor apreendesse o mundo; uma exacerbação da mimese de forma que a linguagem ultrapasse sua estrutura e assumisse um corpo verossímil e vivo como o do poeta.

Desta aproximação, poeta e linguagem confundem-se fenomenologicamente para serem entendidos como uma só coisa, assim a poesia refere-se a ela mesma, ou seja, mostra-se até a mais profunda explicitação (“Roçzeiral”), para, das próprias entranhas, reestruturar-se. Segundo nos esclarece Ferreira Gullar:

Hoje eu entendo que você apreende o mundo de acordo com o seu instrumento de expressão. Meu instrumento era a linguagem parnasiana. ... Quando abandonei essa linguagem, fiquei sem instrumento. ... Eu tinha que chegar às formas, ao cerne da linguagem que não estava nas formas preestabelecidas. *A luta corporal* foi essa busca de como chegar à essência da linguagem. ... Toda vez que se formava um certo domínio da linguagem, eu a arrebatava. Eu tinha que rejeitar a habilidade para chegar à essência. ... Era como se fosse uma fruta: eu não queria me referir a ela, queria que o poema fosse a fruta. ... Queria introduzir, na realidade, o delírio e o “deslimite”. ... Não queria uma poesia de sonho. Apenas revelar o que há de delirante no real. (entrevista, *Cadernos de Literatura Brasileira*, 1998, p.34,35)

É interessante comparar essas considerações com a última etapa d’ *A luta corporal*. Em “O inferno”, como um retorno do deslimite, temos um eu lírico de uma impressionante lucidez que recorre a uma estrutura de prosa em versos para mostrar seu percurso pelo interior da linguagem. Mantendo o fôlego – único elemento talvez, que não se perde ao longo da busca – ele anuncia seu novo começo que é um misto de florescimento e amadurecimento de fruto em ar ardente, sem certezas, pois em constante conflito de suas forças internas. A fruta que o poeta queria que o poema fosse já havia sido por ele descascada, a língua havia sido devorada e no seu centro restava um mar de palavras e o homem que já havia se perdido no que há de delirante no real. Ao dinamitar a língua, Gullar havia ido ao seu inferno. Quando chegou no limite da linguagem, o poeta não era mais ele mesmo, só poderia continuar adiante, renascendo no poema, se retornasse às palavras e ao discurso. O homem que ressurgiu, entretanto, não é um infante, é crescido, porém queima-se na própria experiência:

LUTEI PARA TE LIBERTAR
eu-LÍNGUA,
MAS EU SOU FORÇA E
A CONTRA-FORÇA,
MAS EU NÃO SOU A FORÇA

E NEM A CONTRA-FORÇA
 E É QUE NUNCA ME VI NEM ME SEI QUALQUER RESÍDUO
 PARA ALÉM DUM FECHADO GESTO DE AR ARDENTE
 QUEIMANDO A LINGUAGEM EM
 SEU COMEÇO
 PORQUE HÁ O QUE FLORESCE ENTRE
 MEUS PÉS E O QUE REBENTA
 NUM CHÃO DE EXTREMO DESCONHECIMENTO.
 PORQUE HÁ FRUTOS ENDURECENDO A CARNE JUNTO
 AO MAR DAS PALAVRAS. E HÁ UM HOMEM PERDENDO-SE
 DO FOGO E HÁ UM HOMEM CRESCIDO
 PARA O FOGO
 E QUE SE QUEIMA
 SÓ NOS FALSOS E ESCASSOS INCÊNDIOS DA SINTAXE. (p.59)

Paradoxo torna-se uma palavra fundamental para compreender a luta com a linguagem. Diante do aparente fracasso, o discurso outrora abandonado é retomado, a destruição da linguagem seria destruição de si mesmo. A única solução diante das entranhas da língua (o “Roçzeiral” do jardim contrário) é retroceder, com o poema – “lepra”, que ao mesmo tempo em que choca, comove – endurecendo em sua carne. Assim, lemos ao fim do livro: “finda o meu/ sol/ pueril/ o ilícito/ sol/ da lepra acesa da pele” (p.61).

O exame das etapas d’ *A luta corporal* nos revela uma poética constituída ao longo de uma crise do eu lírico que, para expressar-se, luta para abandonar tudo o que lhe fora legado e reinventar sua essência diante do mundo. O resultado é que tudo que ele nega é, na verdade, aquilo que o que o constitui. A linguagem que ele queria destruir funde-se a seu corpo e, em pedaços, retorna endurecendo-se na carne.

Notas

ⁱ Este é um trecho extraído do depoimento de Ferreira Gullar no documentário *O som e a fúria*, de Zelito Viana, demais citações do poeta nesse parágrafo têm a mesma origem.

ⁱⁱ In: GULLAR, Ferreira. *Toda poesia*. 9ªed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000. Para todas as referências a esta obra foi utilizada esta mesma edição, assim, doravante referida apenas por página, parenteticamente.

ⁱⁱⁱ Não temos a intenção de qualquer abordagem psicanalítica da obra ou do autor. Este termo aparece assim como empregado por Barthes (1999). A procura de uma nova linguagem, apesar de levar o escritor ao seio da loucura para apreender o aparentemente impossível, sacia seu desejo. Indicando que se escreve contra a neurose, que seria a não-saciedade.

^{iv} Menção ao depoimento que consta no documentário *O canto e a fúria*, de Zelito Viana.

Roberto Dutra Jr é mestre em letras pela PUC-RJ, em Literatura Brasileira, com ênfase em poética. Especialista em literaturas de língua inglesa, escreve para ambas as áreas, com publicações em revistas acadêmicas de universidades brasileiras.

Referências

- BARTHES, R. *O prazer do texto*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- Cadernos De Literatura Brasileira – Ferreira Gullar*. n.6. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, setembro de 1998 (Semestral).
- FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- TELES, G. M. *Vanguarda européia e Modernismo brasileiro*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- GULLAR, Ferreira. *Projeto Conspiração*. Curadoria: Heloisa Buarque de Hollanda. Sítio oficial do poeta. Disponível em: <<http://portalliteral.terra.com.br/>>
- GULLAR, F. *Cultura posta em questão/Vanguarda e subdesenvolvimento*. 2ª e 4ª ed. Rio de Janeiro. José Olympio, 2002.
- _____. *Toda poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio. 9ª edição comemorativa dos 70 anos do autor, 2000.
- _____. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta*. Rio de Janeiro: Nobel, 1985. 3ª ed. 1999 (b)
- LAFETÁ, J. L. “Traduzir-se: ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar”. in: Gullar. *A dimensão da noite*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004 (p.114-212).
- MOURA, G. *Ferreira Gullar: entre o espanto e o poema*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.
- O canto e a fúria*. Direção de Zelito Viana. Mapa filmes, 1996.