

O inventor de signos nas fronteiras do canto

*Marcia Bianchi**

Resumo

Em diálogo com Ferreira Gullar e Walter Benjamin, esta escrita discute a contaminação das fronteiras da poesia. Ela parte de aprendizagens estéticas e políticas que possam deslindar uma discussão que venha a se estruturar como espaço de fluxo por meio de trocas simbólicas e imaginárias. O objetivo principal desta escrita é demonstrar a contaminação do canto e da imagem do galo como desintegração e reintegração nos poemas, tornando-os signos recorrentes na poesia de Ferreira Gullar, bem como viabilizar esses signos como (des)limites de fronteiras estéticas.

Palavras-chave: Ferreira Gullar. Trocas simbólicas. Fronteiras.

“Distante, e sobre tudo, ergue-se o canto dum galo” (Ferreira Gullar)

Os poemas de Ferreira Gullar apresentados ao leitor em *Muitas Vozes* (1999) são de aprendizagens estéticas e políticas e possuem, nos versos, um tom reflexivo, se relacionados com a experiência de *A Luta Corporal* (1954), cujos poemas possuem uma linguagem explosiva e inovadora, o que um poema como *Roçzeiral*, por exemplo, deixa patente. Com a publicação de *Poesia Completa, Teatro e Prosa* (2008), o leitor pôde conferir mais de perto toda a trajetória poética, corporal e visceral desse autor.

O conhecimento dos pequenos mundos da poesia de Ferreira Gullar torna mais prazeroso o trabalho de escavar alguns signos de sua composição. A aprendizagem do poeta se torna a aprendizagem do leitor, que procura, passo a passo, entre as ruínas da linguagem, (re)construir signos nas fronteiras do canto. E, como o próprio poeta diz, são as palavras, as imagens e as lembranças que se ligam ao processo de (re)construir poemas. A memória vista não como instrumento, não como algo estanque, mas como tesouro e mapa no (des)limite de fronteiras¹, como bem observou Walter Benjamin (2000, p. 239):

A linguagem indicou de modo inequívoco que a memória não é um instrumento para a exploração do passado, e sim, seu palco. A memória é o meio daquilo que vivemos, assim como a terra é o meio dentro do qual jazem, soterradas, as cidades mortas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado tem de proceder como um homem que cava [...]. E, sem dúvida, para ter sucesso nas escavações, é preciso um plano. Igualmente indispensável, porém, é a enxada cautelosa e experimental na terra escura, e priva-se do melhor quem só registra o inventário de seus achados, e não a obscura felicidade do local achado. A busca, mesmo em vão, é tão importante quanto o achado feliz.

Como na memória benjaminiana, muitas vezes o poeta revolve as lembranças para escavar das ruínas da memória, da linguagem e das imagens os poemas. O trabalho do poeta se assemelha ao do arqueólogo que opera a partir de ruínas, recompondo os quadros

esquecidos. Esse trabalho de poeta arqueólogo se aproxima, sob o viés de minha leitura, do processo de criação poética em *Muitas Vozes* como um contexto de signos no qual nem tudo pode ser interpretado. Ele pode deslindar a partir da perspectiva contraditória de fronteiras. Então, o primeiro passo é apurar o ouvido e (re)sentir esse livro de aprendizagem. Observar como o mundo das coisas e das imagens vai se revelando numa espécie de processo caleidoscópico, aproximação que é feita ao trabalho de composição poética para tentar explicar a desintegração e reintegração das imagens nos poemas, fazendo delas signos recorrentes na poesia de Ferreira Gullar.

Assim, ler-se-á a produção poética *Muitas Vozes* (1999) a partir da imagem recorrente do galo. Ela aparece em momentos marcantes no desenrolar dos versos da poesia de Gullar, que são (re)construídos pela memória e traduzem a trajetória do poeta. Sendo assim, a metáfora do canto conduz à imagem do *galo* que se constrói no espanto do grito pelo (des)limite de fronteiras simbólicas.

A dialética entre vida e morte, que traduz a permanência da poesia, conduz o eu lírico entre os momentos de tensão que o canto vem desencadear. Alguns momentos da poesia de Gullar assinalam essa dinâmica: *O Galo* (1950), *Galo Galo* (1954) e *Q'el Bixo S'Esgueirando Assume Ô Tempo* (1999).

O signo da imagem do galo, sobre a qual se sustenta esta análise, nasceu da leitura do poema *Q'el Bixo S'esgueirando Assume Ô Tempo*, em *Muitas Vozes*. A presença dessa imagem estilizada pelo tempo e traduzida pela memória faz de tal poema, em minha intenção de leitura, um dos mais significativos da obra, que traduz também, em sua totalidade, a “precariedade do canto” (LAFETÁ, 1982, p. 60)².

Para concretizar a análise, antes de mais nada, deve-se dar um mergulho no conjunto da obra e lembrar poemas como: *O Galo*, em que há a presença da “SILHUETA de galo”. Essa imagem retorna à poética no belo poema *Galo Galo*, de *A Luta Corporal*, e se esgueira até *Muitas Vozes*, no poema *Q'el Bixo S'Esgueirando Assume Ô Tempo*³. Pelo corpo desses poemas, o que se propõe para este momento de estudo é a observação de como canto e imagem sofrem uma metamorfose na memória que a poesia de Ferreira Gullar, a seu modo, compõe. E o

poeta se configura como o inventor de signos nas fronteiras do canto.

No arquivo das ideias da poesia de Ferreira Gullar, o tempo, do lá e do cá, aparece para traduzir os movimentos de projeção do passado sobre o presente. A experiência profunda que ocorre percorre os poemas num tempo e no outro e surpreende pela inquietação que causa no poeta. Essa experiência é duplamente marcada por procedimentos poéticos que estão entre a inovação e a permanência. A presença simbólica do galo é permanente, por exemplo, mas seu canto é que vai traduzir as fronteiras desse signo pela diferença que pode ser percebida ainda no poema *As Peras* (1954): “É tranqüilo o dia/ das pêras? Elas/ não gritam, como o galo. [...] porque can-/ tando o galo/ é sem morte” (p. 17). O grito das peras é silencioso, tranqüilo, não é ardente como o barulho do canto do galo, que causa inquietação e independe da vontade do galo. Como fala o poeta:

Você vê que esse poema, ‘Galo Galo’, eu escrevi, eu devia ter vinte anos, vinte e um anos. Mas já está nele essa idéia de que o canto vem independente da vontade, é o canto obrigatório. Não é o galo que determina. É um canto que se elabora nas entranhas dele e sai. Esse caráter do canto que é ao mesmo tempo incontrollável e obrigatório, porque quando chega a hora tem que sair, é característica da poesia mesmo. Isso na verdade é uma coisa que está presente na minha poesia e é a razão porque [sic] eu escrevo pouco. Eu não posso criar artificialmente as condições pra que esse canto venha, porque senão ele não é de verdade, ele não é verdadeiro. (GULLAR, 2001, p. 254).

As duas coisas, o galo e o canto, aparecem para manifestar uma continuidade de suas identidades; porém, o deslocamento que o canto vai causar na poesia, à medida que as coisas giram sobre si mesmas – se aproximam e se isolam – cria, no percurso da linguagem, um universo semântico que vai se desdobrar num quadro onde a diferença é o canto e se opor simbolicamente em planos de mobilidade:

SILHUETA de galo / recortada em negro, / silenciosa, plana. // Mas a crista ardente. / Mas escancarado, / o

bico musical. // Simples silhueta / sôbre fundo claro.
// Mas que ferocíssimo / vento seu contorno / sopra
contra mim! // Galo imóvel, negro, / plano, plano,
plano. // Mas o canto irrompe / da garganta e explode,
/ abala os edifícios, / resvala no asfalto, / ressuscita
um sol / louco, que alvorece / louco, em plena tarde.
/Nessa aurora súbita, / galos tão longínquos / são
écos a êsse / canto profundo / e amanhecedor. //
Indomável galo, / tão feroz, tão rouco, / vence a vida
e a morte. // Na parede, apenas / a silhueta imóvel, /
silenciosamente / recortada em negro. / Plana, plana,
plana.⁴

Se o tempo “é um acabar que é um contínuo re-começar” (PAZ, 1982, p. 125), é preciso recomeçar pela força das relações estabelecidas no espaço do poema, pelo tempo e pelos objetos que o próprio poema aponta, verificar quais os espaços por ele construídos e as possibilidades de desdobramento do texto. No poema *O Galo*, que possibilidades o texto apresenta para que se viabilize uma leitura de suas fronteiras? Há várias dobras no leque de significações, o que aqui se tenta é identificar a imagem “galo” como signo e compreender a dinâmica de suas fronteiras.

Nos versos da primeira estrofe do poema, há um quadro paralisado diante de nós, uma “SILHUETA de galo / recortada em negro / silenciosa, plana”, que projeta contornos de sua própria sombra “recortada em negro”. Os contornos evocam o silêncio e uma força plástica, traduzida pela linguagem que, num primeiro momento, afasta a silhueta como numa cena comum entre luz e sombra. Se um aspecto meio que afasta o eu observador, um outro o aproxima da cena onde tudo parece ser normal. Mas o olhar do poeta sobre a silhueta do galo transforma o poema e cria uma espécie de tensão surda que aos poucos ganha voz entre as coisas.

Essa tensão é descortinada na segunda estrofe, introduzida por partículas adversativas: “Mas a crista ardente. / Mas escancarado, / o bico musical”, as quais exprimem oposição à cena inicial, criando uma expectativa particular no poema, que fica entre a ausência e a presença do canto do galo. A presença da imagem não garante seu canto, é preciso que alguma coisa aconteça para que este se instaure.

A passagem entre o recorte negro da primeira estrofe e o fundo claro da terceira, um dístico, recai no primeiro verso da segunda estrofe: “Mas a crista ardente”, onde a adjetivação “ardente” abre espaço para uma espécie de fusão entre luz e sombra que a linguagem vai operando. Ela dá início a um quadro gradativo no qual a presença da luz escancara o bico, musical, e apresenta o instante do canto, a metamorfose recaindo sobre a silhueta, agora “sobre fundo claro”. Esse momento pode ser observado como espanto, um choque ocasionado pela inquietação que a silhueta de galo causa no poeta, consagrando o instante como uma lição de poesia. Assim, paradoxalmente, da silhueta estática do galo alguma coisa, mágica, dispara contra o observador, contra nós, e indica uma ausência que é trazida, e traduzida, por uma linguagem que se pauta por certa agressividade: “Mas que ferocíssimo / vento seu contôrno / sopra contra mim!”. É também o vento que dá mobilidade aos fósseis em *Muitas Vozes* (1999, p. 55): “Até que de repente / um susto / ou uma ventania / (que o poema dispara) / chama / esses fósseis à fala /”, indicando que alguma coisa está faltando, mesmo que a imagem diga tudo.

A metáfora do sopro se apresenta algumas vezes nos grandes textos religiosos de todas as culturas: o homem é desenraizado como uma árvore e lançado para além, para uma outra margem, ao encontro de si mesmo – a vontade intervém pouco ou participa de uma maneira paradoxal. Se tiver sido escolhido pelo grande vento, é inútil que o homem tente resistir a ele. E ao inverso: qualquer que seja o valor das obras ou o fervor da súplica, não se produz o fato se o poder estranho não intervier. A vontade se mistura a outras forças de maneira emaranhada, exatamente como no momento da criação poética. Liberdade e fatalidade marcam encontro no homem. (PAZ, 1982, p. 148).

O processo gradativo que a linguagem vai criando desdobra um jogo entre a silhueta plana e a imitação do galo, enquanto cantor, pois seu canto é sua plenitude das fronteiras. A linguagem é que traduz a metáfora da ausência que é o canto, o instante do canto é a plenitude, é tudo. Essa plenitude é materializada na sexta estrofe do

poema, a mais longa, com doze versos, em contraste com o dístico que a antecede: “galo imóvel, negro / plano, plano, plano”; ela rompe com o plano estático das cinco estrofes anteriores, sua linguagem mostra a diferença do canto, e o poema perde o tom da negatividade traduzida pela ausência do canto. Há a hipótese de que o canto permaneça, e novamente os traços de sua apresentação ganham contornos agressivos: “Mas o canto irrompe / da garganta e explode / abala os edifícios / resvala no asfalto”. O tempo presente, indicado pelos verbos, cria um movimento de tensão em toda a estrofe.

O eu atormentado entre a silhueta do quadro na parede e a inquietação da crista ardente e do bico musical instaura um abismo entre a imagem e o canto. Esse abismo vai ser preenchido por um suposto “vento”, que aproxima o quadro estático no qual o canto é possível, e não há espaço para a destruição. O canto “ressuscita um sol / louco, que alvorece / louco, em plena tarde”, vinculando espaços construídos a partir da existência do canto no poema, mesmo que o poema seja o próprio canto.⁵

A movimentação que esse canto vai provocar no espaço contemporâneo da cidade, verificável por elementos como os edifícios e o asfalto, pode ser medida pelo deslocamento criado pelos verbos: “irrompe”, “explode”, “abala”, “resvala” e principalmente “ressuscita”. No espaço poético, o contraste que a presença do canto causa, entre coisas, é de uma voz dotada de presença fortíssima que pode dar ideia de uma divisão entre o poeta e o galo ou de uma fronteira, num movimento de interiorização do poeta com o canto que é a poesia. É como se o poeta operasse uma grande magia, brincando com o tempo, quebrando o relógio e fazendo alvorecer em plena tarde.

O canto opera no poema a quebra da linearidade do tempo e introduz uma “aurora súbita”, deslocada de sua origem que é o amanhecer, que transcende o canto usual do galo. Tudo isso acontece em meio ao rearranjo do sol, que arrasta com luminosidade a vida espelhada e espalhada pelo canto e produz “écos a êsse / canto profundo / e amanhecedor”⁶. Mas aos poucos a afirmação vai se degradando, pois o canto já está rouco, ainda que seja um vencedor:

“Vence a vida e a morte”. Essa degradação, que acontece no espaço poético legitimando a presença do canto, até o momento em que ele seja útil no processo da construção do poema, vai caminhando aos poucos ao silêncio, que retorna. A degradação do canto se torna necessária para fechar uma espécie de círculo que o poema cria, entre o silêncio inicial e o silêncio final. Nesse espaço, o canto é a metáfora da vida, que é a matéria-prima da poesia.

Ainda na última estrofe, novamente o ciclo estático aparece negando a afirmação da sexta estrofe de que o canto é possível. A destruição do canto e o silêncio vão ao encontro do silêncio inicial, no qual a imagem é recortada em negro. Se há, na sexta estrofe, a hipótese de que o canto aconteça, é possível verificar como a montagem do quadro estático é rompida pela presença do canto no jogo criado pelo poeta, um inventor de espaços, que se aproximam e se distanciam pela luz e pela sombra da linguagem. Esse é um procedimento poético que aparece em toda poesia de Gullar, como diz Alcides Villaça:

Mas o leitor terá notado que nesse ‘salto’ radical algo se conservou: em ambos os fragmentos a polarização se dá entre figuras de luz e treva, entre escuro e o que ‘cintila’, entre o ‘negror’ e o ‘acêndi’. Essa polarização é, na verdade, fundo comum de *A Luta Corporal* e persistirá obstinadamente em toda poesia de Gullar. (VILLAÇA, 1998, p. 90).

À medida que a leitura vai sendo tecida, cada vez mais parece se aproximar a identidade do signo como processo mnêmico, memória voluntária. A prancha de cera vai revelando, entre a luz e a sombra da escritura, como o sentido da experiência do poeta pode ser (re)construído com os restos, marcas, que o tempo e a memória vão deixando pelo caminho. A própria constatação, por exemplo, efetivada pela leitura do poema *O Galo*, de que alguns signos estão presentes em toda poesia de Gullar, torna possível a continuidade das escavações trabalhadas pela leitura e pela memória que vai aniquilando sentimentos, imagens e experiências em camadas superpostas de sentimentos defuntos, que, iguais ao canto, precisam ser ressuscitados. É como disse Baudelaire (1999, p. 191): “[...] a

paixão e a doença não têm química bastante para queimar estas marcas imortais.”

São experiências exteriores que ajudam a construir um arquivo. No mundo contemporâneo, existem as máquinas de arquivar que ajudam a processar mais rapidamente o ritmo simultâneo do turbilhão de informações que se recebe diariamente. No caso de Ferreira Gullar, esse trabalho de construção possui arquivo especial, que foi tecido na pele e nas peles que foram aparecendo na sua trajetória poética. Tanto a crítica literária quanto o próprio poeta são unânimes quanto à importância de *A Luta Corporal* em sua produção.

Ao falar do assunto, Gullar afirmou:

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. Percebi que, para isso, era necessário que eu me viciasse. Toda a vez que se formava certo domínio da linguagem, eu a arrebetava. Eu tinha que rejeitar a habilidade para chegar à essência. (GULLAR, 1998, p. 34).

Para Villaça, a leitura dos poemas de *A Luta Corporal* 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.” (VILLAÇA, 1984, p. 5-6). É sempre interessante olhar para trás para que as escavações se viabilizem de forma mais profunda, e talvez seja impossível escavar alguns signos da poesia de Gullar sem passar pela pele da sua luta nas fronteiras dos versos.

A busca constante da essência da linguagem, com preocupações temáticas e estilísticas, impulsiona o poeta a, cada vez mais, aperfeiçoar sua praxe, que é a de um inventor, perseguido pela inquietação da aventura que é reconstruir poemas e signos no espaço poético. A reconstrução faz aparecer os arranjos de signos e sua ressignificação dentro do espaço do poema. Um bom exemplo desses procedimentos pode ser viabilizado pelo poema *Galo Galo*. Diferente do poema com linguagem destruidora que é *Roçzeiral*, *Galo Galo* se aproxima da experiência de vida real e poética que o poema revela.

Por outro lado, para Lafeté (1982, p. 73), *Galo Galo* é o “[...] primeiro grande poema de *A Luta Corporal*, e sua temática, pelo viés de sua leitura, é a precariedade do canto que traduz na cadeia de signos o que ele mesmo chama de metáfora galo/poeta.”

Talvez se possa também falar em incompletude do canto, na presença/ausência que pertence a um tempo futuro, aberto. O canto é isso ou aquilo: atualmente presente / atualmente ausente, que pode ser submetido a novas discussões incorporadas à leitura do poema anterior, *O Galo*, por exemplo. Para avançar a discussão, é bom lembrar o poema *Galo Galo*:

O galo / no saguão quieto. // Galo galo / de alarmante
crista, guerreiro, / medieval. // De córneo bico e /
esporões, armado / contra a morte, / passeia. // Mede
os passos. Pára. / Inclina a cabeça coroada / dentro do
silêncio / que faço entre coisas? / – de que me defendo?
// Anda // no saguão. / O cimento esquece / o seu
último passo. // Galo: as penas que/ florescem da
carne silenciosa / e o duro bico e as unhas e o olho/
sem amor. Grave / solidez. / Em que se apóia / tal
arquitetura? // Saberá que, no centro/ de seu corpo,
um grito / se elabora? // Como, porém, conter, / uma
vez concluído, / o canto obrigatório? // Eis que bate
as asas, vai / morrer, encurva o vertiginoso pescoço /
donde o canto rubro escoa. // Mas a pedra, a tarde, /
o próprio feroz galo / subsistem ao grito. // Vê-se: o
canto é inútil. // O galo permanece – apesar/ de todo
o seu porte marcial – / só, desamparado, / num saguão
do mundo. / Pobre ave guerreira! // Outro grito cresce
/ agora no sigilo / de seu corpo; grito / que, sem essas
penas / e esporões e crista / e sobretudo sem esse
olhar/ de ódio, / não seria tão rouco / e sangrento //
Grito, fruto obscuro / E extremo dessa árvore: galo. /
Mas que, fora dele, / É mero complemento de auroras.
(GULLAR, 1997, p. 10-11)

O dístico que inicia o poema traz, já no primeiro verso, a presença do galo, que não mais é uma simples silhueta silenciosa na parede. Agora a imagem aparece deslocada, fora do lugar, “no saguão quieto”. As duas estrofes seguintes, que apresentam as adjetivações do galo, dão ao poema um tom mais alarmante de sua presença. Começa pela crista, anteriormente “ardente”, agora, “alarmante”. Aqui o galo é o

“guerreiro medieval” e está “armado/ contra a morte”:

De fato, não se trata de uma descrição, trata-se da criação de um símbolo; e a subjetividade vai penetrar no poema, transformando o galo no ‘correlativo objetivo’ dos sentimentos do poeta – isto é, metaforizando. Na segunda estrofe, ‘alarmante’ já tem um aspecto subjetivo; na terceira estrofe, o ‘armado contra a morte’ já prepara o clima que será desenvolvido depois; na quarta estrofe, o galo que medita sobre a sua situação no mundo já personificado; na quinta estrofe (notemos aqui de passagem o belo movimento dos versos ‘Anda/ no saguão’, em que o arranjo espacial reforça de novo o sentido) até as coisas ganham vida: o cimento esquece o último passo. (LAFETÁ, 1982, p. 74).

Já na quarta estrofe, o primeiro verso: “Mede os passos. Pára”, traz com os verbos um momento reflexivo no qual o eu procura “medir” o espaço lírico para conduzir a imagem. A relação lembra o fluxo do tempo da morte das peras, fato que indica ser o tempo uma recorrência expressiva na poesia de Ferreira Gullar. O galo serve de objeto de observação e vai apresentando a cena, agora “inclina a cabeça coroada / dentro do silêncio”. Esse posicionamento lírico estabelece uma relação de causa e efeito entre o poema e a imagem, dando passagem à metamorfose que esta vai sofrendo. Nos dois últimos versos, o que é revelado é a fala, e não o canto, registro da impotência do sujeito lírico: “– que faço entre coisas? / – de que me defendo?”. A cena parece se repetir no poema “As Pêras”: “Paremos a pêndula. De - / teríamos, assim, a / morte das frutas?”. As indagações propostas pelos versos lembram a inquietação do poeta em relação ao galo e, conseqüentemente, ao tempo que, no fundo, impõe uma necessidade de transformar a realidade em signo.

Na quinta estrofe, o galo “Anda/ no saguão”, seu espaço é o aqui e agora, o espaço da poesia. Mas a pedra, metaforicamente representada pelo cimento, apaga o traço, “esquece” o seu último passo. Ao contrário do que se supõe, a impressão não é apagada; segundo Freud, ela apenas se sobrepõe a outros traços, e a luz facultada a sua leitura, é voluntária, no momento que algum choque desperte sua escavação.

O vocativo galo, no primeiro verso da sexta estrofe, enuncia uma estranha arquitetura; entre coisas e silêncios, a imagem se transforma em pedra, a própria poesia: “carne silenciosa / e duro o bico e as unhas e o olho/ sem amor. Grave / solidez”. O silêncio da pedra é a sua educação, e com ele a pedra nos ensina a lição de poesia.

Desenvolvimento seco, bonito. Primeiro, a retomada objetiva (e totalizante) da descrição do galo, em que os traços mais agressivos são ressaltados: as penas guerreiras, o bico, as unhas e o olho ‘sem amor’. A solidez da construção é minada, entretanto, por uma dúvida: em que se apóia? E da dúvida passa-se para a interrogação sobre o canto, no interior do galo. Duas estrofes em forma de pergunta introduzem esse tema de maneira imediata. E o poeta parece considerar o canto como inconsciente (o galo saberá dele?), espontâneo (o grito se elabora) e inevitável (obrigatório, é impossível detê-lo). Há uma necessidade por baixo de tudo, e é como se, cantando, a figura do galo se completasse, se arrematasse, definitiva. O trecho encerra uma visão extremada e idealizada da poesia, uma visão de plenitude e totalidade. (LAFETÁ, 1982, p. 75).

Seguindo os passos da imagem, na sétima estrofe acontece a suposta elaboração do grito. Diferente do canto, ele anuncia a presença da morte, o galo grita quando esta se apresenta: “vai / morrer, encurva o vertiginoso pescoço/ donde o canto rubro – escoa”. O galo não quer gritar, e sim cantar, pois o canto não é dominado pelo galo, mas domina-o: “Como, porém, conter / uma vez concluído, / o canto obrigatório?”. O canto irrompe e é necessário, mas, por outro lado, “o canto é inútil”. É canto e, ao mesmo tempo, é nada; parece que a poesia não é necessária, não atinge seu objetivo. Há, sim, a necessidade de que o canto permaneça, mesmo que seja um canto rouco, um “grito, fruto obscuro / e extremo dessa árvore: galo”. Essa árvore inquietante, sólida, sem amor, pedrenta como nos versos de João Cabral de Melo Neto (1997, p. 4): “[...] o caroço de pedra, a amêndoa pétrea, / dessa árvore pedrenta (o sertanejo) / incapaz de não se expressar em pedra”.

São os movimentos múltiplos da linguagem no poema que criam esses abismos, entre a necessidade do canto e sua inutilidade,

atribuindo-lhe uma incompletude, pois ele não se concretiza na linguagem que o materializa. Ironicamente o galo permanece só, desamparado, num “saguão do mundo”, assim como o poeta se sente só em meio à multidão, e a poesia é o canto que a multidão precisa ouvir. O canto não é inútil e precisa ser desentranhado mesmo que seja um pouco rouco, ele precisa permanecer. A imagem do guerreiro permanece à margem pelo processo de degradação que o poema vai sofrendo pela ausência do canto – entre um grito e outro. Na última estrofe, ele é um sigilo entranhado no corpo junto com sua precariedade.

Pode-se perceber, pela evolução do processo de aproximação e distanciamento, como a imagem do galo sofre a pressão do tempo e por ele mesmo vai se reconstruindo; no poema anterior, a presença marcante recai sobre o canto do galo, aqui é seu grito que traduz a diferença. No entanto, ele entra no mundo dos signos e abre um leque de procedimentos poéticos que fazem da sua presença um universo de ressignificações, que será desdobrado pelos versos do poema. É por esse viés que ocorre a possibilidade de a imagem ser transformada em signo permanente. Como se pode observar, no poema *Galo Galo*, a força poética que acompanha a imagem do galo é muito significativa e pode ser revista no poema *O Galo*. Neste, a construção da imagem poética começa por um procedimento diferenciado, que é a forma de apresentação da imagem como uma simples silhueta. Naquele, a imagem do galo irrompe logo no primeiro verso, traduzindo nos versos seguintes uma imagem que perturba pela presença do grito que vai se degradando num fruto obscuro e ingênuo.

A presença desse signo é marcante no poema *Q’el Bixo S’Esgueirando Assume Ô Tempo*, que dá à imagem do galo um novo arranjo: uma espécie de cena prosaica, anunciada em 1ª pessoa, revela a presença do eu observador. A cena das experiências poéticas e estéticas, revividas pelo impacto de uma imagem inesperada, conduz a um choque entre as similitudes que a natureza oferece: os canteiros de crista-de-galo. Assim:

Quando cheguei ao / sanatório / em Correias com
/ uma horrível / maleta / cor-de-abóbora e vi / os

canteiros de / crista-de-galo / e me disse parecem / de
fato cristas / de galo / isso foi / num relance que / eu
estava mesmo / era com medo de morrer // semanas
mais / tarde na / varanda / do quarto (na / doce luz
/ da manhã) debruçado / olhando os / canteiros vi
um galo / no meio das / cristas-de- / galo e me disse
/ o quê? um galo? não / deve ser é só / porque aquele
dia / pensei que essas / plantas se parecem com /
cristas mas aí / o galo andou e saiu de entre as plantas.
(GULLAR, 1999, p. 33).

É possível que nesse poema ocorra uma nova experiência da linguagem e das coisas. Nos poemas há pouco discutido, *O Galo* e *Galo Galo*, a presença da imagem da ave provoca no espaço lírico uma espécie de explosão do tempo. No primeiro poema, causa uma “aurora súbita”, que aproxima a imagem do galo da de um vencedor: “vence a vida e a morte”. No segundo poema, o galo é um lutador, um guerreiro que precisa enfrentar e vencer a morte, alegoria do grito, para que seu canto permaneça, mesmo que seja “mero complemento de auroras”. Por outro lado, no poema *Q’el Bixo S’Esgueirando Assume Ô Tempo*, o eu lírico se individualiza, se concretiza, e assume a alegoria do tempo, representado pelas cristas-de-galo: “[...] vi / os canteiros de / crista-de-galo / e me disse parecem / de fato cristas / de galo [...]”.

Nesses versos, ocorre a constatação de que “de fato” são cristas-de-galo. Para enfatizar isso, observa-se o uso de um recurso estilístico próprio: “cristas/ de galo”, o substantivo aparece em versos distintos e sem hífen; “de galo” forma um verso, corporificando a imagem. O mesmo procedimento pode ser observado no poema *As Pêras*: “[...] De -/ teríamos, assim a/ morte das frutas? / ...Pas/ sar como eu/ ... can/ tando o galo...”

O fato de eu botar em linhas diferentes, até cortar aqui – ‘os anos?/ minutos?’ – é uma forma de mutilar o discurso, de dar densidade a ele, de te fazer parar, de refletir sobre o que está dito, e de valorizar cada sílaba, cada palavra, cada som que está ali. É uma forma de buscar, pelo deslocamento da situação, pelo inusitado da forma, de chamar a atenção para a expressividade dessas palavras. (GULLAR, 2001, p. 260).

A imagem do galo agora emerge de um campo uniforme e se diferencia por causa dele, ela é semelhante, mas não idêntica: “isso foi / num relance que / eu estava mesmo / era com medo de morrer”. O eu como indivíduo assume a condição temporal e funde-se com ela: “Para escapar de sua condição temporal não tem outro remédio a não ser fundir-se mais plenamente no tempo. A única maneira que tem de vencê-lo é fundir-se com ele.” (PAZ, 1982, p. 232). A fusão do eu com a imagem aparece para assinalar uma forma mais reflexiva da constatação da presença da imagem, estilizada pelo tempo, pois o tempo do poeta é “[...] viver em dia; e vivê-lo simultaneamente de duas maneiras contraditórias: como se fosse interminável e como se fosse acabar agora mesmo.” (PAZ, 1982, p. 324).

Por outro lado, “semanas mais / tarde”, um choque provoca um espanto no observador, quando na “varanda / do quarto / (na/ doce luz/ da manhã) debruçado / olhando os / canteiros vi um galo / no meio das / cristas-de- / galo [...]”. Parece que o poeta faz chegar a similitude da crista do galo até o canteiro e, assim, provoca uma fusão ajudada pela luz da manhã, tornando a cena uma espécie de delírio que as imagens múltiplas das cristas-de-galo projetam, e que dá espaço para outro espanto: “o quê? / um galo?”, uma estupefação do eu por constatar que ainda há galo (e um prometer de canto). Essa positividade que o poema constrói se materializa no último verso, com a certeza: “o galo andou e saiu de entre as plantas”, momento que lembra o “[...] renascer e remorrer e renascer contínuos. Essa revelação que os poetas nos fazem encarna-se sempre no poema e mais precisamente nas palavras concretas e determinadas deste ou daquele poema.” (PAZ, 1982, p. 231).

O significado da imagem no poema nunca é dito de maneira explícita, mas, no conjunto da obra, é possível escavar alguma aproximação de sentido que a imagem constrói, como associá-la ao tempo e à construção do canto, como um signo recorrente na poesia de Ferreira Gullar. Percurso que se tentou assinalar pela escavação dos poemas apresentados:

[...] uma verdadeira lembrança deve, portanto, ao mesmo tempo, fornecer uma imagem daquele que se

lembra, assim como um bom relatório arqueológico deve não apenas indicar as camadas das quais se originam seus achados, mas também, antes de tudo, aquelas que foram atravessadas anteriormente. (BENJAMIN, 2000, p. 240).

Revolvendo o passado soterrado, é possível construir um diálogo com outro “galo” que canta em *Tecendo a manhã*, onde João Cabral de Melo Neto tece o poema e a imagem numa perfeita simetria, de modo que o canto não se consolida apenas com uma voz, mas com muitas vozes. Essas vozes nascem da relação do poeta com o poema, como num grande lance de dados, criando um círculo que vai da tela à tenda, do toldo ao tecido e se transforma em “luz balão”. Todavia:

Um galo sozinho não tece uma manhã: /ele precisará sempre de outros galos. / De um que apanhe esse grito que ele / e o lance a outro; de um outro galo / que apanhe o grito que um galo antes / que com muitos outros galos se cruzem / os fios de sol de seus gritos de galo, / para que a manhã, desde uma teia tênue, / se vá tecendo, entre todos os galos. // E se encorpando em tela, entre todos, / se erguendo tenda, onde entrem todos, / se entretendo para todos, no toldo / (a manhã) que plana livre de armação. / A manhã, toldo de um tecido tão aéreo / que, tecido, se eleva por si: luz balão. (MELO NETO, 1997, p. 15).

Na verdade, a imagem em si não é o mais importante, e sim as repercussões desencadeadas pela sensibilidade do canto, que vai sendo tecido não por um galo sozinho, mas pela presença de outros galos. Assim, do teor assertivo do primeiro verso: “Um galo sozinho não tece uma manhã”, a linguagem dos versos seguintes vai criando uma espécie de contágio entre as aves que despertam, por meio de gritos, a cadeia que o poema constrói pelo corte assintático: “De um que apanhe esse grito que ele / e o lance a outro; de um outro galo / que apanhe o grito que um galo antes / e o lance a outro; e de outros galos.”

Esse entrelaçamento do “eu” com o “outro” é o fio, a teia, para que a manhã vá se tecendo entre todos os galos, sobre todos os homens. O envolvimento de todos os participantes, que vai sendo

tecido, estabelece, a partir de um relacionamento fragmentário, um processo de destruição.

Já na segunda parte do poema, na qual é tecida tanto a manhã quanto o poema, ocorre um processo analítico de construção que, “se encorpando em tela”, vai se “erguendo em tenda”, criando uma espécie de metamorfose. O contágio dos gritos vai tecendo com os fios do sol a manhã, fio a fio, a vida sendo despertada; paralelamente um processo mimético recria, pelo contágio da cena, o tecido do poema.

A verificação dos possíveis espelhamentos que se viabiliza pelos poemas *O Galo*, *Galo Galo* e *Q’el Bixo S’esgueirando Assume Ô Tempo*, na poesia de Gullar, vai aos poucos se aproximando da educação do “engenheiro” João Cabral de Melo Neto, que tece seu tecido poético no poema *Tecendo a manhã*, com a presença marcante da imagem do galo. Assim, signos se desdobram na tradição da poesia moderna, bem como na plasticidade de galos composta pelo artista plástico Aldemir Martins. A atmosfera que emerge de seus trabalhos se caracteriza por uma sensualidade tensa, traduz uma festiva expressão física. A combatividade do galo, em sua expressão plástica, parece ir ao encontro da combatividade do galo poético de Gullar, que ora é silhueta, ora é guerreiro medieval, ora é uma similitude em meio à crista-de-galo. Na plástica, o galo passeia orgulhoso com suas cores vivas, a crista atrevida. O tom atribuído à imagem (Figura 1) pelas cores a envolve num clima de vida e sensualidade. A cor azul, na qual a imagem do galo se corporifica, é uma alusão ao Brasil, ao céu, ao mar, à vida. Nos momentos da poesia de Gullar que contemplam a presença do galo, o envolvimento acontece pelo canto e pelo grito. Sinalizando a polarização entre a vida e a morte, mediada pelo desafio da permanência do canto, a trajetória da imagem é desdobrada pela metáfora do tempo, metamorfoseando-a em alegoria do poeta, uma fusão do tempo no tempo. A imagem do galo une a arte e a literatura; no entanto, a maneira de transmitir ao mundo o que cada um carrega dentro de si é que marca a diferença e cria uma teia de significantes que falam a vida e a poesia; de artistas e de poetas que, nas fronteiras imaginárias com seus (des)limites, inventam signos.

Figura 1 – Aquarela de galo



Fonte: Martins (1985, p. 68).

Notas

¹ Possui graduação em Letras pela Fundação Educacional Unificada do Oeste de Santa Catarina (UNOESC-Chapecó), em 1994. Mestrado (2002) e doutorado (2011) em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina. Pesquisadora vinculada ao NIM - Núcleo de Investigações Metafísicas da UFSC. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura brasileira, atuando nos seguintes temas: poesia brasileira contemporânea, literatura e filosofia, crítica literária. Professora de Ensino Superior, atua também no Ensino Médio nas disciplinas Língua portuguesa e Literatura brasileira na Rede Estadual de Ensino do Estado de Santa Catarina.

² O que se propõe como discussão em (des)limites de fronteiras se estrutura como espaço de fluxos e trocas simbólicas e imaginárias no campo semântico da arte. Não há demarcações rígidas de natureza linguística ou estéticas.

³ Expressão usada por João Luiz Lafeté no ensaio *Traduzir-se: ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar*, que será aproveitada em nosso estudo para tentar demonstrar como ocorre essa precariedade do canto.

⁴ A imagem do galo se espalha em vários momentos da poesia de Ferreira Gullar; por exemplo: *O arsenal* (1954), *O inferno* (1954) e *Poema sujo* (1975). Porém, para este momento de reflexão acerca de sua poesia, são em especial pertinentes os poemas acima citados.

⁵ Inédito no livro, o poema “O Galo” ganhou o 1º lugar de poesia em junho de 1950 e foi publicado pelo Instituto Moreira Salles em 1998, na 6ª edição dos Cadernos de Literatura Brasileira.

⁶ Essa passagem lembra os versos do poema *Motivo* de Cecília Meireles: “Eu canto porque o instante existe/ e a minha vida está completa./ Não sou alegre nem sou triste: sou poeta.” (MEIRELLES, 1996, p. 11).

⁷ Canto que pode ser ouvido pela voz da poesia de João Cabral de Melo Neto quando vai “Tecendo a manhã”: “Um galo sozinho não tece uma manhã:/ ele precisará sempre de outros galos.” (MELO NETO, 1997, p. 15).

Referências

BAUDELAIRE, Charles. Um comedor de ópio. In: _____. **Paraísos Artificiais**. Tradução Alexandre Ribondi, Vera Nóbrega e Lúcia Nagib. Porto Alegre: L&PM, 1999. p. 81-204.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2000. (Obras escolhidas, v. II).

GULLAR, Ferreira. No calor da obra: Encontros com a produção cultural contemporânea – entrevista com Ferreira Gullar. **Revista de Letras**. Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Curitiba: Editora UFPR, n. 55, p. 237-267, 2001.

_____. A Luta Corporal. In: _____. **Toda Poesia**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1997. p. 10-11.

_____. A trégua – entrevista. **Cadernos de Literatura brasileira**, São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 6, p. 31-55, set. 1998.

_____. O Galo. **Cadernos de Literatura Brasileira**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 6, p. 85, set. 1998.

_____. Q'el Bixo S'Esgueirando Assume Ô Tempo. In: _____. **Muitas Vozes**. 3. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1999. p. 33.

_____. **Poesia Completa, Teatro e Prosa**. Organização e estabelecimento do texto Antonio Carlos Secchin, com a colaboração de Augusto Sérgio Bastos. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

LAFETÁ, João Luiz. Traduzir-se: ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar. In: _____. **O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1982. p. 57-128.

MARTINS, Aldemir. Aquarela de galo. In: MARTINS, Aldemir; PACOTE, Edwaldo; ARAÚJO, Emanuel. **Linha, cor e forma**. São Paulo: Edições KMWM, 1985.

MEIRELES, Cecília. Motivo. In: _____. **Melhores Poemas**. 8. ed. São Paulo: Global, 1996. p. 11.

MELO NETO, João Cabral de. Tecendo a manhã. In: _____. **A Educação pela pedra e depois**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p. 15.

_____. O sertanejo falando. In: _____. **A educação pela pedra e depois**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p. 4.

PAZ, Octavio. **O arco e a Lira**. Tradução Olga Savari. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

VILLAÇA, Alcides Celso Oliveira. Gullar: a luz e seus avessos. **Cadernos de Literatura**, São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 6, p. 88-107, set. 1998.

_____. **A Poesia de Ferreira Gullar**. 1984. 187 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1984.

Abstract

Engaging with the work of Ferreira Gullar Ferreira and Walter Benjamin the present study brings to light as to how the boundary of poetry has been contaminated. Taking aesthetics and policies as our starting point, the study evolves through a series of symbolic and imaginary exchanges between both protagonists. The main objective of our study is to demonstrate how the song has become contaminated and the sheer picture of the rooster as disintegration and reintegration in poems, turning them out as signs recurring in the poetry of Ferreira Gullar. As well as facilitating such signs as the breaking limits of aesthetic boundaries.

Keywords: Ferreira Gullar. Symbolic exchanges. Boundaries.