



Testemunho

T. S. Eliot escreveu certa vez que toda revolução poética implica um retorno à linguagem coloquial. Essa afirmação encontra respaldo no movimento modernista que renovou a poesia brasileira no começo da década de 20. De fato, com os poetas da Semana de 22, a poesia desceu do Parnaso para as esquinas de São Paulo e os deuses gregos foram substituídos pelas três mulheres do sabonete Araxá. E, mais que isso, os poetas abandonaram uma linguagem que se sofisticara e requintara para falar com as pessoas comuns, para usar a linguagem de todos.

Se a afirmação de Eliot é correta, por que isso ocorre? Qual a razão dessa volta à linguagem coloquial? Ao que tudo indica, esse é um fenômeno cíclico que se dá quando a linguagem poética atinge um grau excessivo de saturação: ao chegar a determinado nível de sofisticação estilística, surge a necessidade de retornar às fontes, de reaproximar a poesia da experiência vivida.

FERREIRA GULLAR
é poeta e crítico de arte. É autor de, entre outros, *Cidades Inventadas* (José Olympio)



A poesia brasileira, de 22 para cá, percorre os diferentes momentos desse processo. Nos primeiros anos, dá-se o desmonte da linguagem parnasiana e a adoção de uma linguagem prosaica, às vezes vulgar, que troca a temática comovida pela piada e o tom solene pela irreverência e o prosaísmo. Mas esse é um primeiro momento – o da desmistificação – ao qual os poetas não poderão se ater sob pena de não alcançarem o nível poético propriamente dito. Guiados ou não pela reflexão, o fato é que os demolidores da poesia acadêmica vão aos poucos incorporando a sua poética preocupações formais e um aprofundamento temático que se ampliará com a geração de 30, digamos assim, Drummond, Jorge de Lima, Murilo Mendes, Vinícius de Moraes, etc., mas também os pioneiros como Bandeira, Mário de Andrade, Raul Bopp e Cassiano Ricardo.

Cabe a essa segunda geração modernista recuperar os valores poéticos universais, que o poema-piada, por sua própria natureza, não alcançaria. E não só: cabe também a ela construir uma poética, superar o imprevisto, a tirada espirituosa, o *jeu de mots*.

Nesse aspecto, Carlos Drummond de Andrade é quem desempenha o papel decisivo no processo, realizando a passagem da piada à reflexão, sem concessões à velha poesia. Mas, sobretudo, reestruturando a linguagem poética, emprestando-lhe densidade e emoção, a partir dos valores da própria fala cotidiana. Por isso mesmo, atinge com sua poesia um nível que o situa entre os fundadores da poesia contemporânea.

Mas o processo é complexo, rico, diversificado pela contribuição das diferentes personalidades que constituem essa geração. Percurso significativo, por sua originalidade e complexidade, é o de Jorge de Lima, que vai da poesia de temática regional à audaciosa aventura espiritual da *Invenção de Orfeu*, experiência limite da expressão poética.

Retomemos, porém, a linha do processo. Dentro dele, a terceira etapa seria aquela em que cada um desses poetas alcança, simultaneamente, uma maior sofisticação formal e um maior afastamento da experi-

ência cotidiana. Uma coisa, de certo modo, implica a outra, uma vez que o trabalho sobre a linguagem, o apuro do instrumento vocabular, a exploração das sutilezas implícitas na formulação verbal, é ao mesmo tempo causa e consequência daquele afastamento.

É nessa altura do processo que surge a geração de 45 e faz, em face dele, sua opção. Não se trata de uma geração revolucionária, como tampouco o foi a geração de 30, continuadora da revolução de 22. Sucede, porém, que em 30, a revolução de 22 estava viva e em pleno desdobramento, enquanto em 45 o processo, como se viu, atingira a maturação. Os novos poetas que surgem têm diante de si os monstros sagrados do modernismo, os “mestres” de 22 e seus continuadores legítimos. Não há como contestá-los. E se não há como contestá-los, há que continuá-los. Mas o que seria continuá-los?

Na verdade, há na atitude dos poetas de 45 uma disfarçada contestação aos novos mestres da poesia brasileira. Eles os reverenciam mas, ao mesmo tempo, exaltam a objetividade do trabalho poético, a universalidade temática em contraposição aos temas regionais e nacionais; em suma, colocam-se no pólo oposto ao dos revolucionários de 22, anárquicos e despreocupados com as questões formais. E vão adiante, retomando as formas clássicas da poesia anterior ao modernismo: o soneto, a redondilha, etc. João Cabral de Melo Neto, a principal figura dessa geração, tinha por mestre Paul Valéry e buscou à sua maneira realizar uma poesia de estrito rigor formal. Se é verdade que, na prática, nunca foi um acadêmico, uma vez que, após a etapa inicial mais abstrata, manteve-se fiel a temáticas concretas e referências à experiência vivida, considera a estrofe medida e rimada uma condição *sine qua non* à existência da própria poesia. Não obstante, essa ligação com o mundo concreto é, na geração de 45, uma exceção; o que prepondera são as temáticas abstratas e o rebuscamento formal e vocabular, que conduziram alguns poetas da geração a tentar o renascimento de usos

Na outra página,
o poeta e crítico
literário T. S.
Elliot

poéticos caprichosos como a “coroa de sonetos”.

Nascido distante dos grandes centros, no início de minha experiência poética, começo a me informar sobre a poesia que se fazia no Brasil. Só então conheço a obra de Bandeira e Drummond, depois a de Murilo Mendes, Jorge de Lima, Oswald e Mário de Andrade. E, em seguida, a poesia de João Cabral, Ledo Ivo, Péricles Eugênio da Silva Ramos, Afonso Félix de Sousa, etc. Minha formação, ao contrário da desses poetas, que cedo conheceram a poesia moderna, foi acadêmica. Os poetas com que, em São Luís, fiz meu aprendizado poético, afora os românticos com os quais não tinha muita afinidade, foram os parnasianos: Raimundo Corrêa, Olavo Bilac, Alberto de Oliveira e Vicente de Carvalho, como também os simbolistas, Alphonsus de Guimaraens e Cruz e Sousa. Cedo aprendi de cor alguns sonetos de Augusto dos Anjos. Assim, a descoberta da poesia moderna, em 1950, foi para mim uma espécie de choque, a que, no primeiro momento, reagi negativamente. Mas queria entendê-la, descobrir os valores em que se apoiava. Tratei de ler os críticos modernos: Carpeaux, Alvaro Lins, Mário de Andrade e outros, menos conhecidos, que descobria nos suplementos literários e revistas do Rio. Ao mesmo tempo, lia e relia os poemas de Drummond, Bandeira, Murilo, Jorge. A poesia dos poetas mais jovens me parecia hermética, difícil.

O abandono do verso rimado e metrificado, por mim, resultou de uma ruptura radical com minha concepção poética anterior. Entendi que o uso continuado do metro e da rima tornara-se um automatismo que condicionava a minha expressão. A nova poesia passou a significar, para mim, a busca de uma nova linguagem poética, sem métrica e sem rima, e apoiada numa estrutura interna. E sobretudo a rejeição de qualquer princípio formal preestabelecido. Adotei como lema uma frase que durante um tempo atribuí a Gauguin e hoje não sei de quem é: “quando aprender

a pintar com a mão esquerda, passo a pintar com a direita; quando aprender a pintar com a direita, passo a pintar com os pés”. Ganhara horror a toda e qualquer habilidade. Desse modo, no momento em que a geração de 45 tentava recuperar o verso metrificado e a rima, a redondilha e o soneto, eu rompia com essas formas e reiniciava, por conta própria, a busca de uma nova linguagem baseada no verso livre e na ausência de regras. Entro assim na contramão da história, como um modernista que chegou com trinta anos de atraso.

Mas não foi bem assim. Por já conhecer tanto a poesia modernista da primeira hora como seus desdobramentos posteriores, não teria cabimento repeti-los. De fato – embora não tenha sido uma opção consciente – retomei a linguagem moderna no estágio maduro. Mas minhas preocupações eram outras, decorrentes como era natural de minha personalidade e da condição de provinciano, que se sentia vivendo à margem da história, numa ilha tropical, paradisíaca, mas condenado à morte. Vivia uma espécie de alucinação onde o deslumbramento se confundia com o desespero. Acredito que isso contribuiu para que eu radicalizasse a busca da expressão poética. A rejeição da habilidade (de que vale ser hábil diante da morte?) se transformará na exigência de inventar a linguagem juntamente com o poema: ambos deveriam nascer no mesmo momento. Essa busca me conduziu – e teria de conduzir – à desintegração da linguagem, como ocorreu no poema “Roçzeiral”, um dos últimos do livro *A Luta Corporal* (1950-53). Certo de que chegara a um beco sem saída, publico o livro em começos de 1954, dando por finda a aventura poética.

No final desse ano sou contactado pelos poetas da revista *Noigandres* que lançaria o movimento da poesia concreta em 1956. Os primeiros contatos evidenciam afinidades mas também divergências. E a divergência fundamental residia no modo de ver a poesia que, neles, era marcadamente objetivista, racionalizante, cons-

Na outra página,
*Retrato de Jorge
de Lima aos 53
Anos*, de Silvia
Meyer, 1946



trutivista, enquanto em mim era subjetiva, existencial e intuitiva. Enquanto, eles acreditavam que o poema deveria ser construído de fora como um produto industrial, segundo normas preestabelecidas por um plano-piloto, eu o via como resultado de uma experiência intuitiva, que buscava ativar faculdades e provocar revelações situadas além da razão objetiva. Para eles, de certo modo, a forma precedia o poema, enquanto, para mim, ela era o resultado final.

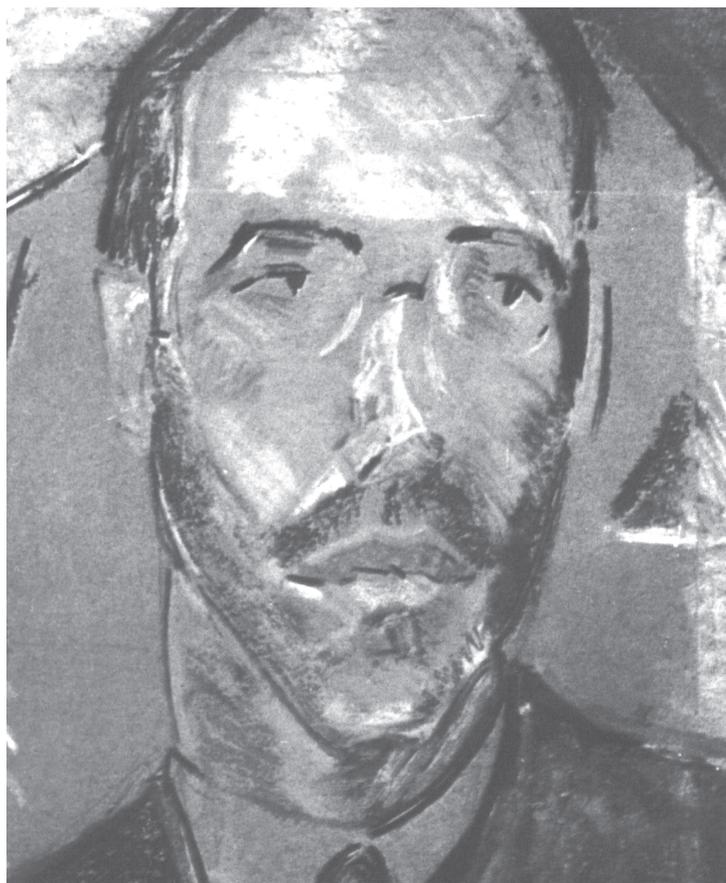
O ponto convergente residia no propósito tanto deles como meu de deixar para trás a linguagem poética em voga. Eles falavam de um “novo verso”, enquanto eu, que vinha da implosão da linguagem, propunha a superação da “sintaxe unidirecional”, ou seja, a busca de uma nova estruturação da linguagem verbal. Coube a eles descobrir essa nova estruturação: construir o poema a partir, não da linguagem discursiva, mas da justaposição das palavras em função de suas qualidades verbivocovisuais. O modo,

porém, como passamos a explorar essa nova construção do poema também diferia: eles se atinham a estruturas espaciais às vezes figurativas (como “ovo novelo”, de Augusto de Campos), compostas pelo processo de palavra-puxa-palavra, articuladas por aliteração e certo funcionamento automático da leitura; já eu me preocupava em explorar a duração da palavra, sua irradiação semântico-fonética no silêncio da página e sempre mantendo referência a alguma experiência vivida. Essas duas atitudes diversas determinaram o rumo que tomaria no futuro a poesia deles e a minha: no caso deles, a crescente preponderância da racionalidade na realização do poema, culminando com a proposta, jamais realizada, de uma poesia feita segundo fórmulas matemáticas; quanto a mim, caminhei para o *livro-poema*, os *poemas espaciais* e o *poema enterrado*, que se caracterizam pela introdução do fator temporal nessa poesia eminentemente espacial e pela participação física do leitor no poema.

A poesia concreta surgiu como um movimento oposto à geração de 45 e como uma revolução. Hoje, com a perspectiva que o tempo oferece, percebe-se que ela foi, na verdade, o desdobramento exacerbado do formalismo da geração de 45. Continuação e não ruptura; desdobramento e não revolução, uma vez que não se dá, com ela, a volta à linguagem coloquial e, sim, pelo contrário, um distanciamento ainda maior dessa linguagem, já que elimina o próprio discurso. A poesia concreta não foi, portanto, o começo de uma nova poesia mas o derradeiro surto do formalismo a que chegara a poesia moderna brasileira, nascida em 22; e, em certo sentido, o formalismo presente nas experiências de vanguarda do final do século passado e começo deste, como *Un Coup de Dés*, de Mallarmé, e algumas tentativas de Apollinaire e Kurt Schwitters.

O caminho que percorri esgotou-se com o *poema enterrado*. Ao conceber um poema, que era na verdade uma sala no subsolo em que o leitor entrava e, após

Mário de Andrade, em pastel de Anita Malfatti



levantar o cubos que se encontravam embutidos uns nos outros, encontrava apenas uma palavra, detive-me a refletir. Tinha consciência de ter penetrado um campo inédito na exploração da expressão poética mas, ao mesmo tempo, percebia que aquele caminho me impediria de expressar um mundo de vivências outras que trazia comigo. Não podia iludir-me quanto ao fato de que aquela linguagem me desligava de relações mais ricas e mais complexas com a realidade. Essa reflexão me conduziu à crise que me deixou paralisado por algum tempo e me obrigou a buscar outro rumo.

Estávamos em 1961 e fui convidado a dirigir a Fundação Cultural de Brasília. Minha transferência para aquela cidade recém-nascida me repôs em contato com minhas origens nordestinas (o candango) e me levou a me debruçar sobre a realidade de meu país e de minha época. A realidade concreta, política, social, econômica. Ao mesmo tempo, a renúncia de Jânio e a ascensão de Jango empurraram o Brasil para confrontar-se também com sua realidade. Começou a luta pela reforma agrária, contra a dominação econômica dos países ricos, etc., etc. Essa erupção do Brasil real quebrou a casca do desenvolvimentismo e pôs à mostra as contradições profundas de nossa sociedade. Era impossível, diante disso, continuar a fazer poesia concreta ou neoconcreta.

Sem alternativa, volto ao Rio e me integro no CPC da UNE. Sugerem-me escrever um poema de cordel que servisse de estrutura a uma peça sobre a reforma agrária. Escrevo *João Boa-Morte, Cabra Marcado pra Morrer*, que me faz retornar às fontes populares de poesia nordestina. Trata-se, de algum modo, de um recomeço mas minha preocupação naquele momento não era fazer literatura e sim usá-la como instrumento de conscientização política. Esse reencontro com a realidade social e com a fala que cuida das questões do dia-a-dia (fome, trabalho, luta de classes, etc.) obriga-me mais tarde a operar a alquimia poética em cima de uma linguagem banal que incorpora

inclusive termos da realidade política. A assimilação desse vocabulário aliada à necessidade de realizar uma poesia estreitamente vinculada ao mundo real contribuíram para a reconstituição da linguagem poética num plano diferente daquele em que a elaborava na época de *A Luta Corporal*.

A elaboração dessa linguagem poética se deu paralelamente à elaboração de minha visão das questões sociais e do processo revolucionário. A experiência e a reflexão revelavam-se um universo cada vez mais rico e contraditório que exigia, por sua vez, uma linguagem aberta e flexível, ainda que rigorosa, para expressá-lo. Pertencem a essa fase os poemas de *Dentro da Noite Veloz* (1967-75).

O *Poema Sujo*, escrito em 1975, em Buenos Aires, assinala uma espécie de implosão da linguagem apurada nos últimos anos, para tentar apreender a matéria, muitas vezes demasiado vulgar, que alimentou o poema. Intitulei-o de *sujo* por várias razões, inclusive, por esta, estilística: nele se misturam diferentes modos de expressão e estilos, numa espécie de síntese das diversas fases por que passara minha poesia.

De lá para cá, nos livros que se seguiram – *Na Vertigem do Dia* (1980) e *Barulhos* (1987) –, apenas faço uso da linguagem conquistada que, no meu entender, tenta transformar em poética a linguagem prosaica. A lição que aprendi nesse longo percurso – que se estende por quase cinquenta anos – é de que há tantas linguagens poéticas quantos são os poetas, uma vez que cada um imprime, na linguagem de todos, a sua marca particular. Cada um tem sua própria dicção. Entendo, no meu caso, que o poema é o lugar onde a prosa vira poesia mas não toda a prosa, de modo que, por isso, o poema é impuro, mescla de prosa e poesia mas, ao mesmo tempo, ativo, porque lê-lo é precipitar a transformação do prosaico em poético. Daí por que, contraditoriamente, quanto mais prosa mais poesia, como numa fornalha onde quanto mais carvão houver mais fogo haverá.