UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

WALMIR JOSÉ BRAGA DE FARIA JÚNIOR

A VELOZ TRAVESSIA ENTRE A TRADIÇÃO E A INOVAÇÃO: A TRAJETÓRIA E A POÉTICA DO JOVEM FERREIRA GULLAR EM UMA SOCIEDADE EM MUDANÇA

CURITIBA

2022

WALMIR JOSÉ BRAGA DE FARIA JÚNIOR

A VELOZ TRAVESSIA ENTRE A TRADIÇÃO E A INOVAÇÃO: A TRAJETÓRIA E A POÉTICA DO JOVEM FERREIRA GULLAR EM UMA SOCIEDADE EM MUDANÇA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Sociologia.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Czajka

CURITIBA

2022

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA

Faria Júnior, Walmir José Braga de
A veloz travessia entre a tradição e a inovação : a trajetória e a poética do jovem Ferreira Gullar em uma sociedade em mudança. / Walmir José Braga de Faria Júnior. – Curitiba, 2022.
1 recurso on-line : PDF.

Doutorado (Tese) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Sociologia.
Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Czajka

1. Gullar, Ferreira, 1930-2016. 2. Literatura e sociedade. 3. Poesia brasileira. 4. Evolução social. I. Czajka, Rodrigo, 1976-. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Sociologia. III. Título.

Bibliotecária : Fernanda Emanoéla Nogueira Dias CRB-9/1607

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO SOCIOLOGIA - 40001016032P2

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação SOCIOLOGIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **WALMIR JOSÉ BRAGA DE FARIA JÚNIOR** intitulada: **A VELOZ TRAVESSIA ENTRE A TRADIÇÃO E A INOVAÇÃO: A TRAJETÓRIA E A POÉTICA DO JOVEM FERREIRA GULLAR EM UMA SOCIEDADE EM MUDANÇA**, sob orientação do Prof. Dr. RODRIGO CZAJKA, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 29 de Abril de 2022.

Assinatura Eletrônica
29/04/2022 18:15:12.0
RODRIGO CZAJKA
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica
29/04/2022 19:05:21.0
MARCELO SIQUEIRA RIDENTI
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS)

Assinatura Eletrônica
29/04/2022 19:38:40.0
JOSNEI DI CARLO VILAS BOAS
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO OESTE)

Assinatura Eletrônica
02/05/2022 17:46:21.0
MARIA ELISA BURGOS PEREIRA DA SILVA CEVASCO
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO)

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.
Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 179863
Para autenticar este documento/assinatura, acesse https://www.prppg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp e insira o codigo 179863

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO SOCIOLOGIA - 40001016032P2

ATA Nº16

ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE DOUTORADO PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE DOUTOR EM SOCIOLOGIA

No dia vinte e nove de abril de dois mil e vinte e dois às 14:00 horas, na sala online, remotamente, foram instaladas as atividades pertinentes ao rito de defesa de tese do doutorando **WALMIR JOSÉ BRAGA DE FARIA JÚNIOR**, intitulada: **A VELOZ TRAVESSIA ENTRE A TRADIÇÃO E A INOVAÇÃO: A TRAJETÓRIA E A POÉTICA DO JOVEM FERREIRA GULLAR EM UMA SOCIEDADE EM MUDANÇA**, sob orientação do Prof. Dr. RODRIGO CZAJKA. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação SOCIOLOGIA da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: RODRIGO CZAJKA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), MARCELO SIQUEIRA RIDENTI (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS), JOSNEI DI CARLO VILAS BOAS (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO OESTE), MARIA ELISA BURGOS PEREIRA DA SILVA CEVASCO (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO). A presidência iniciou os ritos definidos pelo Colegiado do Programa e, após exarados os pareceres dos membros do comitê examinador e da respectiva contra argumentação, ocorreu a leitura do parecer final da banca examinadora, que decidiu pela APROVAÇÃO. Este resultado deverá ser homologado pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais definidos pelo programa. A outorga de título de doutor está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, RODRIGO CZAJKA, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos demais membros da Comissão Examinadora.

Observações: O trabalho revela um invulgar talento de pesquisa. Tese muito instigante e criativa, escrita com fluência, demonstrando domínio do tema. Consegue articular bem sociologia e estudos literários. A banca recomenda a publicação da tese.

CURITIBA, 29 de Abril de 2022.

Assinatura Eletrônica
29/04/2022 18:15:12.0
RODRIGO CZAJKA
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica
29/04/2022 19:05:21.0
MARCELO SIQUEIRA RIDENTI
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS)

Assinatura Eletrônica
29/04/2022 19:38:40.0
JOSNEI DI CARLO VILAS BOAS
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO OESTE)

Assinatura Eletrônica
02/05/2022 17:46:21.0
MARIA ELISA BURGOS PEREIRA DA SILVA CEVASCO
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO)

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.
Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 179863
Para autenticar este documento/assinatura, acesse https://www.prppg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp e insira o codigo 179863

Para a Ana, a melhor companhia nas alegrias
e pandemias dessa vida, por tudo.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço à política de financiamento em formação científica, realizada mediante a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), instituição que concedeu a bolsa sem a qual esta pesquisa não seria possível.

À minha companheira, Ana, por todo o carinho, apoio e compreensão em todos os momentos de doutorado e pandemia, experiências que impactaram sensivelmente em nossa vida e projetos.

Ao meu orientador, professor Rodrigo Czajka, por ter acreditado nesse projeto desde o início, pela leitura atenta e provocante, e por todo o aprendizado que tive nesses anos de convívio e trabalho.

À professora Maria Elisa Cevasco, pelas certeiras sugestões de leitura, por todo o conhecimento compartilhado e pelas palavras de estímulo na qualificação desta tese.

Ao professor Josnei Di Carlo, por todas as sugestões para o desenvolvimento deste trabalho e por me ajudar a ver algumas possibilidades abertas pela pesquisa.

Ao professor Marcelo Ridenti, por aceitar compartilhar seu conhecimento e experiência como pesquisador na banca de defesa desta tese, cuja avaliação foi muito levada em conta para a redação da versão final deste trabalho.

A todos os meus colegas do Grupo de Pesquisa Cultura, Política e Movimentos Sociais na América Latina, por todo o aprendizado ao longo dos últimos anos, em especial pelas boas conversas e trocas com os colegas Bruno Ribeiro, Dédallo Neves e Eduardo Ramos.

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFPR, aos quais devo tanto da minha formação, incluindo a graduação, o mestrado e o doutorado. Em especial, a Ricardo Costa de Oliveira, pelas aulas estimulantes e inclusivas do meu primeiro ano de graduação, que muito me incentivaram a permanecer apesar das dificuldades sentidas; à professora Marlene Tamanini, pela generosidade em sala de aula e trabalho intenso à frente da Coordenação de Ciências Sociais; à professora Ana Luisa Fayet Sallas, pelo imenso conhecimento partilhado; ao professor Dimas Floriani, pela tranquilidade sempre transmitida; à professora Maria Aparecida Bridi, pelo belo trabalho feito à frente da coordenação da pós; à professora Mônica Helena Goulart, pela postura inclusiva de sempre; aos professores Nelson Rosário, Tarcisa Bega e Simone Meucci, pelos meus primeiros aprendizados como pesquisador.

A todos os colegas e amigos do Programa de Pós-Graduação em Sociologia.

A todos os funcionários direta ou indiretamente ligados ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia, em especial ao seu secretário, Katiano Cruz, cujo trabalho foi essencial para a plena realização do meu trabalho no doutorado e o de meus colegas do programa.

Aos pesquisadores Marcelo Ribeiro Vasconcelos e Luiza Mader Paladino, pela generosidade com que compartilharam comigo fontes que contribuíram para esta pesquisa.

Ao antropólogo Nathanael Araújo, meu amigo e parceiro de projetos, pelos trabalhos que fizemos juntos, e também pelas sugestões e críticas pertinentes.

À professora Glaucia Villas Bôas, pela leitura estimulante que fez da versão inicial desta pesquisa, apresentada e publicada no Congresso Brasileiro de Sociologia, em 2017.

À professora Sabrina Parracho, pelas precisas sugestões feitas no início desta investigação, que me ajudaram a observar alguns caminhos e escolhas.

À professora Ana Lucia Teixeira, pelas estimulantes questões elaboradas no quarto fórum de sociologia da ISA, em 2021, que me fizeram pensar sobre as complementaridades nas diferenças entre as obras de Raymond Williams e Pierre Bourdieu.

À bibliotecária da Academia Maranhense de Letras, Arlene Alencar, pelo profissionalismo com que me recebeu. E a todos os profissionais das instituições visitadas ou consultadas, contactados ao longo desta pesquisa.

Ao meu pai, Walmir, pelo carinho e por não ter saído de casa nessa pandemia, este foi o maior presente que poderia me dar e nunca vou esquecê-lo.

À minha mãe, Rosalda, e minhas irmãs Camila e Marcela, pelos estímulos.

Aos meus avós, Eloir (1933-1999) e Clara (1939-2012), por tudo que fizeram por mim. Com ele, aprendi que não é preciso saber ler para contar as melhores histórias desse mundo; com ela, tive as melhores lições sobre o poder do afeto.

A todos os trabalhadores e trabalhadoras, cujas lutas permitiram que um dia as cotas sociais existissem, sendo implementadas e sancionadas pelo governo brasileiro. Cotas sem as quais eu não poderia ingressar na vida universitária.

A todas as pessoas que, de alguma forma, participaram desse longo processo, dedico o meu mais fraterno agradecimento.

RESUMO

Esta tese investiga como se articulam a trajetória social e a obra do poeta Ferreira Gullar no período 1947-1954, e o que esta análise revela sobre fatores sociais e culturais mais amplos. Dessa maneira, a pesquisa se desenvolve mediante algumas trocas entre os Estudos Literários e a Sociologia, utilizando as contribuições de autores como Raymond Williams, Antonio Candido, Pierre Bourdieu e Gisèle Sapiro. A estratégia de resgatar a trajetória social do autor contribuiu para dar legibilidade aos seus dois primeiros livros de poesia, *Um pouco acima do chão* (1949) e *A Luta Corporal* (1954). Além disso, ao incorporar a forma destas obras à análise, também foi possível apreender parte da série de relações sócio-históricas que nelas foram concretizadas. Ao reconstruir a trajetória de Gullar em São Luís/MA, cidade de origem do poeta, foi possível verificar que, tal como outros intelectuais, ele colaborou para capilarizar a dominação da classe dominante local sobre espaços relevantes da vida social e para rotinizar símbolos em sintonia com tais interesses. Analogamente, *Um pouco acima do chão*, o livro de estreia do autor, revelou-se um terreno fértil para perceber a relação ambivalente de Ferreira Gullar com tal atmosfera social e seu ambiente literário, isso seja pelo fato de o autor contribuir na recriação da tradição poética herdada, pela convenção romântica adotada, seja pelo escritor romper com tal parâmetro ao fim do livro. Além disso, as conexões do jovem poeta com a elite local, assim como o seu vínculo com uma roda de intelectuais que orbitava entre o Rio de Janeiro e São Luís, mostraram-se relevantes para se compreender como ele pôde se estabelecer no Rio de Janeiro. Na então Capital Federal, o autor passou a cultivar laços com o intelectual Mário Pedrosa, e com o círculo de amigos, artistas e intelectuais que girava ao redor do crítico de arte e que, no início dos anos de 1950, passou a ser conhecido como o *Grupo Frente*. Ao analisar esta formação cultural, foi possível registrar, entre outras coisas, como os vínculos entre Gullar, Pedrosa e o círculo são essenciais para se entender como o primeiro pôde se reinventar como poeta, havendo um considerável contraste entre a tradição (re)inventada em seu primeiro livro e as inovações vistas cinco anos depois em *A Luta Corporal*. Além do mais, argumentamos que o mergulho anterior de Gullar na tradição e sua dedicação em recriá-la foram tarefas fundamentais para que o autor pudesse depois se reinventar como um poeta inovador. Esta veloz travessia entre a tradição e a inovação estava relacionada à sociedade em mudança do período, com suas transformações e continuidades, ambivalências e contradições, e à mutação em curso da classe social intermediária a que o jovem escritor pertenceu. Vale destacar, ainda, que a análise da forma de *Um pouco acima do chão* e de *A Luta Corporal* mostrou-se relevante para se verificar o valor heurístico do livro de poesia como fonte para a Sociologia, ao trazer à luz as respostas profundas do jovem escritor ao modo de vida concreto e possibilitar uma outra leitura da sociedade da época.

Palavras-chave: Ferreira Gullar. Trajetórias. Literatura e sociedade. Poesia. Formações culturais.

RÉSUMÉ

Cette thèse étudie comment s'articulent la trajectoire sociale et l'œuvre du poète Ferreira Gullar dans la période 1947-1954, et ce que cette analyse révèle sur des facteurs sociaux et culturels plus larges. Ainsi, la recherche se développe à travers des échanges entre les études littéraires et la sociologie, en utilisant les contributions d'auteurs tels que Raymond Williams, Antonio Candido, Pierre Bourdieu et Gisèle Sapiro. La stratégie de sauvetage de la trajectoire sociale de l'auteur a contribué à rendre lisibles ses deux premiers recueils de poésie, Un peu au-dessus du sol (1949) et A Luta Corporal (1954). De plus, en incorporant la forme de ces œuvres dans l'analyse, il a également été possible d'appréhender une partie de la série des relations socio-historiques qui s'y concrétisent. En reconstituant la trajectoire de Gullar à São Luís/MA, ville d'origine du poète, il a été possible de vérifier qu'à l'instar d'autres intellectuels, il a collaboré à capillariser la domination de l'élite dominante locale sur les espaces pertinents de la vie sociale et à routiniser les symboles au diapason avec de tels intérêts. De même, Un peu au-dessus du sol, le premier livre de l'auteur, s'est avéré être un terrain fertile pour percevoir la relation ambivalente de Ferreira Gullar avec une telle atmosphère sociale et son environnement littéraire, c'est-à-dire parce que l'auteur a contribué à la recréation d'une poétique héritée de la tradition, par la convention romantique adoptée, ou par l'écrivain rompant avec un tel paramètre à la fin du livre. De plus, les liens du jeune poète avec l'élite locale, ainsi que son lien avec un cercle d'intellectuels qui gravitaient entre Rio de Janeiro et São Luís, se sont avérés pertinents pour comprendre comment il a pu s'établir à Rio de Janeiro. Dans la capitale fédérale d'alors, l'auteur a commencé à cultiver des liens avec l'intellectuel Mário Pedrosa, et avec le cercle d'amis, d'artistes et d'intellectuels qui tournaient autour du critique d'art et qui, au début des années 1950, est devenu connu sous le nom de Groupe Front. . En analysant cette formation culturelle, il a été possible d'enregistrer, entre autres, comment les liens entre Gullar, Pedrosa et le cercle sont essentiels pour comprendre comment le premier a pu se réinventer en tant que poète, avec un contraste considérable entre le (ré)inventé tradition dans son premier livre et les innovations vues cinq ans plus tard dans A Luta Corporal. En outre, nous soutenons que l'immersion antérieure de Gullar dans la tradition et son dévouement à la recréer étaient des tâches fondamentales pour que l'auteur se réinvente plus tard en tant que poète innovant. Ce croisement rapide entre tradition et innovation est lié à l'évolution de la société de l'époque, avec ses transformations et ses continuités, ses ambivalences et ses contradictions, et à la mutation en cours de la classe sociale intermédiaire à laquelle appartient le jeune écrivain. Il convient également de mentionner que l'analyse de la forme d'Un peu au-dessus du sol et d'A Luta Corporal s'est avérée pertinente pour vérifier la valeur heuristique du livre de poésie comme source pour la sociologie, en mettant au jour les réponses profondes des jeunes l'homme, l'écrivain au mode de vie concret et permettre une autre lecture de la société de l'époque.

Mots-clés: Ferreira Gullar. trajectoires. Littérature et société. Poésie. Formations culturelles.

ABSTRACT

This thesis investigates how the social trajectory and the work of the poet Ferreira Gullar in the period 1947-1954 are articulated, and what this analysis reveals about broader social and cultural factors. In this way, the research is developed through some exchanges between Literary Studies and Sociology, using the contributions of authors such as Raymond Williams, Antonio Candido, Pierre Bourdieu and Gisèle Sapiro. The strategy of rescuing the author's social trajectory contributed to give legibility to his first two poetry books, A little above the ground (1949) and A Luta Corporal (1954). Furthermore, by incorporating the form of these works into the analysis, it was also possible to apprehend part of the series of socio-historical relationships that were concretized in them. By reconstructing Gullar's trajectory in São Luís/MA, the poet's city of origin, it was possible to verify that, like other intellectuals, he collaborated to capillarize the domination of the local dominant elite over relevant spaces of social life and to routinize symbols in tune with such interests. Similarly, A little above the ground, the author's debut book, proved to be fertile ground for perceiving Ferreira Gullar's ambivalent relationship with such a social atmosphere and his literary environment, that is because the author contributed to the recreation of tradition inherited poetics, by the romantic convention adopted, or by the writer breaking with such parameter at the end of the book. In addition, the young poet's connections with the local elite, as well as his link with a circle of intellectuals that orbited between Rio de Janeiro and São Luís, proved to be relevant to understand how he was able to establish himself in Rio de Janeiro. In the then Federal Capital, the author began to cultivate ties with the intellectual Mário Pedrosa, and with the circle of friends, artists and intellectuals that revolved around the art critic and who, in the early 1950s, came to be known as the Front Group. By analyzing this cultural formation, it was possible to register, among other things, how the links between Gullar, Pedrosa and the circle are essential to understand how the former could reinvent himself as a poet, with a considerable contrast between the (re)invented tradition in his first book and the innovations seen five years later in A Luta Corporal. Furthermore, we argue that Gullar's previous immersion in tradition and his dedication to recreating it were fundamental tasks for the author to later reinvent himself as an innovative poet. This swift crossing between tradition and innovation was related to the changing society of the period, with its transformations and continuities, ambivalences and contradictions, and the ongoing mutation of the intermediate social class to which the young writer belonged. It is also worth mentioning that the analysis of the form of A little above the ground and A Luta Corporal proved to be relevant to verify the heuristic value of the poetry book as a source for Sociology, by bringing to light the profound responses of the young man. writer to the concrete way of life and enable another reading of the society of the time.

Key words: Ferreira Gullar. trajectories. Literature and society. Poetry. Cultural formations.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FOTOGRAFIA 1 – FOTOGRAFIA DE FERREIRA GULLAR (À DIREITA) COM O JOVEM POETA LOCAL LAGO BURNETT (À ESQUERDA) E O PROF. NASCIMENTO MORAIS FILHO, PRESIDENTE QUE NESTA NOITE ENTÃO SE REELEGIA NO CENTRO CULTURAL GONÇALVES DIAS..... 49

FOTOGRAFIA 2 – FOTOGRAFIA DA OBRA *CONSTRUÇÃO Nº 75*, 1955, COLAGEM SOBRE CALOR E PRESSÃO E GUACHE, S/ CARTÃO, 43,5 CM x 35 CM. AUTORIA DE IVAN SERPA..... 180

FOTOGRAFIA 3 – FOTOGRAFIA DA OBRA *QUADRADO CONVEXO*, 1956, ÓLEO SOBRE TELA, 55 CM X 55 CM. AUTORIA DE ALMIR MAVIGNIER..... 180

FOTOGRAFIA 4 – FOTOGRAFIA DE OBRA SEM TÍTULO, 1953, GUACHE SOBRE CARTÃO, 30 CM X 41,5 CM. AUTORIA DE JOÃO JOSÉ DA SILVA COSTA..... 181

FOTOGRAFIA 5 – FOTOGRAFIA DO GRUPO FRENTE, EM 1954, COM A PRESENÇA DE CESAR OITICICA, VICENT IBBSERSON, IVAN SERPA, ERIC BARUCH, ABRAHAM PALATINIK E LYGIA PAPE..... 182

FOTOGRAFIA 6 – FOTOGRAFIA DO TEXTO *MACHADO:*, DO LIVRO *A LUTA CORPORAL*..... 210

FOTOGRAFIA 7 – FOTOGRAFIA DO POEMA *O INFERNO*, CUJA PRIMEIRA VERSÃO APRESENTAVA FORMAS DETALHADAMENTE POSTAS EM RELAÇÃO, RELEMBRANDO FORMAS GEOMÉTRICAS,

CONSTITUÍDAS POR BLOCOS COM LINHAS E ESPAÇOS EM BRANCO..... 214

FOTOGRAFIA 8 – TRECHO DO POEMA *ROÇZEIRAL*, COM A INOVAÇÃO DO USO INUSITADO DOS CARACTERES TIPOGRÁFICOS E DA INVENÇÃO DE NOVAS PALAVRAS..... 214

FOTOGRAFIA 9 – FOTOGRAFIA DA OBRA *QUEBRA DA MOLDURA* (COMPOSIÇÃO Nº 5), 1954, ÓLEO SOBRE TELA E ÓLEO SOBRE MADEIRA, 106 CM X 91 CM. AUTORIA DE LYGIA CLARK..... 244

FOTOGRAFIA 10 – FOTOGRAFIA DO TÍTULO INVERTIDO DO TEXTO *MACHADO:* 247

LISTA DE SIGLAS

AEP – Análise do Espaço de Propriedades

AML – Academia Maranhense de Letras

COLUMBIA – Companhia Nacional de Seguros de Vida

DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda

IAPC – Instituto de Aposentadoria e Pensão dos Comerciários

IBEU – Instituto Brasil-Estados Unidos

INL – Instituto Nacional do Livro

ISEB – Instituto Superior de Estudos Brasileiros

MAM – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

NUSC – Núcleo de Pesquisa em Sociologia da Cultura

PCB – Partido Comunista Brasileiro

PRP – Partido de Representação Popular

PST – Partido Social Trabalhista

PTB – Partido Trabalhista Brasileiro

SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO..... 17
AS MUITAS VOZES DE FERREIRA GULLAR E SOBRE ELE: OU OS SILÊNCIOS NA ESCUTA DE UMA EXPERIÊNCIA HUMANA..... 25
CAPÍTULO 1 - A EXPERIÊNCIA DO JOVEM FERREIRA GULLAR NA *ATENAS BRASILEIRA*..... 34
1.1 José Ribamar e os livros: viagens sem sair da ilha..... 34
1.2 Descortinando redes invisíveis: as primeiras alianças em São Luís..... 44
1.2.1 O jornal como veículo para marcar e remarcar um nome..... 56
1.2.2 O retorno da *Atenas Brasileira*..... 59
1.3 A (re)invenção da tradição na *Atenas Brasileira*..... 65
1.3.1 O povo, os poetas e a classe dominante: ou como as convenções literárias podem produzir relações sociais..... 74
1.3.2 A capilarização de interesses, a rotinização de símbolos e o agente Ferreira Gullar..... 79
CAPÍTULO 2 - *UM POUCO ACIMA DO CHÃO*..... 82
2.1 Uma visão panorâmica de *Um pouco acima do chão*..... 83
2.2 *Cântico de agora* e outros poemas nacionalistas..... 87
2.3 Sobre a dominação de certas convenções de expressão: um jovem poeta cujo principal ascendente era Gonçalves Dias..... 98
2.4 Da dominação à resistência (ou quase): Ferreira Gullar entre a ilha e o mundo, a classe dominante e a liberdade..... 109
2.4.1 *Rua da Infância*..... 120
2.5 O entrelugar de escolhas de *Um pouco acima do chão* e o livro de poesia como veículo sociológico..... 123
2.6 A recepção de *Um pouco acima do chão* no Rio de Janeiro..... 127
2.7 O refazer de um autor: a experiência de Gullar em *O Galo*..... 134
CAPÍTULO 3 - O ROMPIMENTO COM A OLIGARQUIA VITORINISTA, O OCASO DA EXPERIÊNCIA EM SÃO LUÍS E AS CONDIÇÕES PARA O ESTABELECIMENTO NO CENTRO CULTURAL DO PAÍS..... 146
3.1 A ruptura com a oligarquia vitorinista e o ocaso da experiência em São Luís..... 146

3.2 Os intrincados nexos entre relações autoritárias, uma dinâmica de oposição e o acesso a vantagens decisivas..... 152
3.3 A *roda de intelectuais* entre Rio de Janeiro e São Luís, o centro e a periferia..... 155
3.3.1 O peso da rede de alianças de Lucy Teixeira: uma intermediária mútua de distintas pessoas e projetos..... 161
CAPÍTULO 4 - MÁRIO PEDROSA, FERREIRA GULLAR E O *GRUPO FRENTE*... 169
4.1 A emergência do concretismo no Brasil..... 169
4.2 Mário Pedrosa: um intelectual de continuidades e rupturas..... 171
4.3 O círculo de intelectuais, amigos e artistas do *Grupo Frente*..... 175
4.3.1 Os modos como o grupo se avaliava e revelava..... 181
4.3.2 Os elementos formadores do círculo..... 188
4.3.3 A continuidade na ruptura: a permanência de um determinado elemento da tradição brasileira..... 197
CAPÍTULO 5 - *A LUTA CORPORAL*..... 205
5.1 Em busca do controle da produção obra: o poeta entre as engrenagens do massivo..... 205
5.2 *Sete poemas portugueses*..... 215
5.3 *O mar intacto*..... 222
5.4 *Um programa de homicídio*..... 227
5.5 *O cavalo sem sede*..... 231
5.6 *As revelações espúrias* e o ritmo de *A Luta Corporal*..... 237
5.6.1 *Machado:*..... 246
5.7 *A fala*..... 249
5.8 *O quartel*..... 254
5.9 A estruturação da experiência do vivido e o sentido do inarticulado em *A Luta Corporal* 261
CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 266
REFERÊNCIAS..... 272
ANEXO 1 – POEMAS COMPLETOS DE *UM POUCO ACIMA DO CHÃO*..... 282
ANEXO 2 – POEMAS COMPLETOS DE *A LUTA CORPORAL*..... 306

INTRODUÇÃO

Nesta investigação, contemplamos a trajetória social do poeta e intelectual brasileiro José Ribamar Ferreira, mais conhecido como Ferreira Gullar (1930-2016). Dessa forma, nosso desafio é verificar como se articulam trajetória social e obra poética no período 1947-1954, e o que esta análise revela sobre fatores sociais e culturais mais amplos.

Isso posto, esta é uma pesquisa que se desdobra explorando algumas trocas entre os Estudos Literários e a Sociologia, desenvolvendo-se como uma via de mão dupla, ao descrever como certos instrumentos da sociologia conferem legibilidade a determinadas produções poéticas, e, também, como as últimas podem ser reveladoras de mudanças, continuidades e fenômenos mais amplos, que interessam diretamente à sociologia. Dessa maneira, nosso foco recai sobre uma trajetória e a construção de uma poética que, de modo particular, repercute e reverbera questões histórico-sociais.

Ferreira Gullar tem um legado poético, teórico e de múltiplas faces, sendo que a sua produção se divide em 13 diferentes atividades ligadas à vida intelectual e artística, entre elas o jornalismo e a poesia. Colaborações destiladas no curso de uma vida e uma obra notabilizadas por rupturas profundas, que vão do erudito ao popular, de uma arte com traços artesanais ao massivo, da vanguarda ao rompimento com esta, do uso da arte na luta ideológica à defesa de uma atitude intelectual e estetizante não-engajada. Ademais, Gullar rompeu com noções tradicionais da poesia, promovendo inovações consideráveis, direcionadas à mudança do perfil da arte moderna do Brasil em meados do século XX. E foi um militante relevante na organização comunista, que formou uma oposição importante no comitê cultural do Partido Comunista Brasileiro (PCB) à ditadura militar brasileira (1964-1985), desenvolvendo ações individuais e coletivas não só na arena cultural, mas também no âmbito político.

Nessa direção, a trajetória de Ferreira Gullar e seu contexto social de origem são aqui recuperados para dar legibilidade à sua obra poética, porém sem perder a ênfase na experiência do indivíduo em questão, a partir da qual esta obra veio a ser escrita. Dessa maneira, utilizamos a sua trajetória como alternativa para a exploração de redes sociais[1], partindo da trajetória do jovem José Ribamar Ferreira, reconstruindo as relações concretas tecidas entre ele e outros indivíduos e grupos sociais, de modo a descrever a estrutura das relações revelada mediante a análise dessas redes, e como certas produções poéticas resultaram dessa dinâmica. Isso, sem

[1] O conceito sociológico de rede social aqui utilizado diz respeito às conexões diretas e indiretas que ligam um indivíduo ou um grupo a outros indivíduos ou grupos sociais.

deixar de considerar como a arte poética pode ser um testemunho da intensidade de uma experiência mais ampla, que revela conexões profundas com todo um modo de vida.

Dito isso, a aproximação em relação ao tema se deu por diferentes motivos. Primeiro, pelo fato de o autor desta investigação ser um admirador da poesia de Gullar. Isso, malgrado discorde da posição assumida por ele nas últimas décadas da vida, quando o intelectual passou a adotar uma postura negadora de sua tradição militante. Além disso, prevaleceu o interesse em pesquisar as trajetórias de produtores artísticos brasileiros, manifesto em minha monografia e dissertação, que, respectivamente, abordaram diferentes momentos da trajetória e da obra do escritor Dalton Trevisan (1925) e do artista gráfico, ilustrador literário e muralista Poty Lazzarotto (1924-1998). No que tange à pesquisa em curso, podemos afirmar que a análise das articulações entre a trajetória de Ferreira Gullar e sua produção poética se justifica como uma alternativa privilegiada para se compreender as transformações pelas quais passou a arte no processo de modernização da sociedade brasileira, revelando mudanças, continuidades, antinomias e contradições inerentes a tal processo. Pois o jovem escritor se mostra um indivíduo profundamente significativo para se observar tanto a mudança ocorrida na Literatura, quanto o impacto interior da transição social da época diretamente no ser humano, na sua trajetória e história pessoal.

Desse modo, esta tese é também perpassada pelo argumento de que, na juventude, os indivíduos vivenciam relações sociais, contradições, processos sociais concretos, estímulos, experiências, aprendizados e por vezes acumulam recursos sociais escassos, elementos que podem ser cruciais para se entender o desenlace do seu destino social. Assim, optamos por um recorte que contempla o ainda pouco abordado tempo da juventude de Gullar, ou seja, do período em que ele viveu em São Luiz/MA, sua cidade natal, ao seu pleno estabelecimento no principal centro político e cultural do país naquele momento, o Rio de Janeiro. O que envolve a análise da transição do jovem autor: de um escritor sensivelmente ligado à tradição local, para outro, voltado à inovação.

Sendo assim, utilizamos o método de análise das redes como um meio de romper com o imaginário da singularidade absoluta do "gênio criador", ao recolocar o foco sobre a dimensão coletiva da atividade literária. Tal método favorece a exploração das fronteiras incertas e fluídas que no mais das vezes caracterizam a atividade literária (SAPIRO, 2019). Assim como permite a descrição da estrutura das relações de acordo com diferentes tipos de ligações, seja em termos de diversificação ou segmentação, e até mesmo de hierarquias, iluminando, pelo avesso, relações mais gerais inscritas na própria estrutura da sociedade. Ademais, o método de análise das redes e interlocuções é uma ferramenta oportuna para verificar concretamente o grau de

autonomia das diferentes formas de sociabilidade literária, permitindo a exploração das trocas entre indivíduos, grupos sociais e espaços, ou mesmo entre o centro e a periferia (SAPIRO, 2019). Constituindo-se também como uma ferramenta eficaz para se apreender a rota de construção de uma reputação literária (DUBOIS, 2009).

Além dessas possibilidades, vale a pena acentuar como, mediante a reconstituição empírica dos circuitos de relacionamentos e de relações com os quais o jovem Ferreira Gullar esteve de fato envolvido em cada momento, a análise sociológica dessas redes, assim como a recuperação da sua experiência, permitem reposicionar as suas escolhas estéticas e intelectuais em uma quadra histórica vívida de relações, pressões, limites e possibilidades, que pesavam sobre a sua orientação e se materializaram em sua produção.

Isso posto, algumas das questões abordadas ao longo deste trabalho são: Qual é a substância social das convenções formais que estruturam a produção poética de Ferreira Gullar no período em questão? Como se deu a relação entre o autor e a classe dominante de São Luís na época da sua juventude? Como e por que o jovem poeta, embora sem capitais prévios, pôde se estabelecer no principal centro hegemônico do Brasil na época, o Rio de Janeiro?

Considerando as questões lançadas, algumas hipóteses articulam as variadas dimensões deste trabalho. A primeira delas se conecta à possibilidade de uma abordagem sociológica dos livros de poesia, e se articula às sugestões do crítico literário galês Raymond Williams. Desta maneira, com base nas contribuições de Williams (1979, 2003, 2011a, 2011b, 2013, 2014), perseguiremos a hipótese de que o livro de poesia é um registro articulado de uma experiência humana, social e histórica mais ampla, que encontra nesta produção a sua forma histórico-semântica. Para fins analíticos, esta hipótese será testada mediante a análise dos dois primeiros livros de poesia de Gullar: *Um pouco acima do chão* (1949) e *A Luta Corporal* (1954).[2] Para verificá-la, formulamos dois argumentos que se imbricam à hipótese, os quais se relacionam, respectivamente, às duas obras. Argumentos que se incorporam à tarefa de se apreender o sentido desta fonte como unidade, pois a não observância da forma-sequência em que a obra se desenvolve ou o isolamento dos poemas que a integram podem resultar na perda do poder

[2] A rota de análise adotada nesta tese não implica em afirmar que a poesia só se realiza no âmbito da letra e do livro, e não possa legitimar-se em outros domínios, como nos casos da declamação ou da canção. Um exemplo disso é apresentado por Zumthor (2005), que demonstra como, antes de sua forma gráfica pós-renascentista, a poesia medieval era cantada e dançada. Assim como já ocorria na Grécia Antiga. Nesta pesquisa, a opção pelo livro de poesia se deu por diferentes motivos. Além dos argumentos apresentados nesta introdução, isso ocorreu devido à plausibilidade de se analisar essa fonte, em contraposição à impossibilidade de se escrutinar em detalhe, por exemplo, as declamações executadas por Ferreira Gullar no período em questão. Além do mais, vale pontuar que, devido à época e ao contexto social elencados, o investimento feito por Gullar e por outros poetas se dava principalmente no âmbito do livro. Por fim, é preciso ressaltar a forte crença social neste âmbito, que era indissociável da própria legitimação dos autores e da construção da reputação literária de poetas como o jovem maranhense. E também que o livro é o suporte por excelência da escrita poética.

explicativo. Além disso, certos poemas, se lidos dentro do livro do qual fazem parte, revelam outras possibilidades semânticas, inacessíveis caso fossem isolados da obra.

No que diz respeito a *Um pouco acima do chão*, obra que acolhe parte das composições feitas no período 1947-1949, argumentamos que o livro expressa a tentativa de reparação de necessidades humanas insatisfeitas e reforça o valor de uma fonte como esta para documentar a intensidade de uma experiência mais ampla, havendo uma tensão entre o jogo de dominação observado em São Luís e a liberdade do poeta. Tensão que é um dos processos profundos de composição do livro. Muito embora, no caso desta obra, o jovem autor – devido a fatores como a dominação de certas convenções de expressão, a subordinação de classe, e o seu limitado acesso aos meios de produção cultural, entre outros – vivenciasse a tensão mencionada como um movimento intenso e ansioso, mais de busca que de encontro de uma forma semântica que articulasse tal experiência. O que só viria a ocorrer, ainda que de modo parcial, em seu segundo livro.

Quanto à segunda obra de Ferreira Gullar, a primeira publicada no Rio de Janeiro, argumentamos que *A Luta Corporal* (1954), que abriga parte dos poemas feitos no período 1950-1954, incorpora todo um *senso de materialidade*, um processo físico vívido que passou a ser sentido, vivenciado e, ainda que de forma limitada, recuperado por Gullar, mediante o qual ele foi trabalhando e retrabalhando a linguagem por sua experiência e, simultaneamente, foi também mudando a si mesmo. Assim, em *A Luta Corporal* há uma reação trabalhada no universo poético a um dos mecanismos fundamentais da sociedade de produção em massa, qual seja a imposição da heteronomia.[3] Analogamente, se a convenção literária herdada não lhe legava uma forma coerente de organizar plenamente a experiência do vivido, restava a Gullar também expressar o sentido do inarticulado através da sua poética. Com tal ousadia, em *A Luta Corporal* ele expressava a dolorosa tensão entre a tradição literária herdada e a sua experiência, tal qual entre o reino das palavras e o movediço movimento da sua realidade, cuja des/figuração da sintaxe e da palavra é a face mais visível.

Sendo assim, esta experiência e descoberta do jovem poeta em sua segunda obra – assim como a de outros intelectuais e artistas em relação aos quais ele se aproximou neste período – foi um ato criativo inscrito em um grupo que compartilhava experiências, afinidades e escolhas formais semelhantes, o *Grupo Frente*, um círculo de artistas e amigos, reconhecível em sua

[3] Ao utilizar o termo "heteronomia" nos referimos ao debate acerca da natureza da autonomia (liberdade) e heteronomia (determinação) sobre o indivíduo. No que diz respeito ao dilema oriundo do campo da filosofia que envolve estes dois termos, que foram posteriormente convertidos em categorias analíticas pela sociologia da cultura, ver Czajka et al. (2020).

estrutura de sentimento. Conceito este que não contrapõe sentimento a pensamento, mas no qual o pensamento é considerado tal como sentido e o sentimento tal como pensado, isto é, tal conceito abarca "a consciência prática de um tipo presente, numa continuidade viva e inter-relacionada" (WILLIAMS, 1979, p. 134). Isso, sem perder de vista elementos da experiência social e material, sendo que a ideia de estrutura de sentimento pode se relacionar a formas e convenções da poesia, as quais tanto são inseparáveis do processo material social vivido, como podem estar ligadas às mutações de uma classe social, que, por sua vez, estão entrelaçadas a mudanças mais amplas da sociedade.

Em sintonia com a primeira hipótese mencionada, postulamos nossa segunda hipótese. Qual seja a de que entre os dois livros contemplados há um gradual processo de busca do controle da produção da obra. Um processo inscrito em variadas dimensões, como a exploração da visualidade das letras, a apropriação do espaço da página, o espacejamento da escrita, a plena realização do fazer da obra em todas as suas partes, seu conjunto e desenvolvimento, entre outras, que convergem para a recuperação de uma experiência com a materialidade. Há então, em meio a uma experiência histórica de imposição da heteronomia e de massificação crescente da produção, uma reação criativa de recomposição de uma materialidade e de um controle que se dá a partir de uma perspectiva que, inclusive, chama atenção por sua ousadia pessoal e seus traços que beiram o artesanal.

Dessa forma, esta investigação se alinha às coordenadas de Raymond Williams, que busca reconciliar os significados de cultura como atividade criativa e todo um modo de vida concreto. Uma tarefa voltada a ampliar a capacidade de entendimento de nós mesmos e das nossas sociedades, que ilumina uma dinâmica contínua, em que o ser humano muda e é mudado, ou seja, tanto é produtor da sociedade como, em uma relação dialética precisa, é produzido por ela. Esta e outras sugestões de Williams (1979, 2003, 2011a, 2011b, 2013, 2014) são relevantes para a análise da obra poética e da experiência de Ferreira Gullar, mediante as quais é possível identificar respostas profundas à realidade do modo de vida, sem perder de vista como a cultura pode carregar em si as marcas da dominação, assim como da resistência.

Conforme salienta Williams (2011b, p. 20-21), quem se dedica ao estudo da linguagem, penetra um universo em que as palavras e sequências de palavras usadas por certos indivíduos para buscar dar sentido à sua experiência são elementos-chave para se abordar desenvolvimentos gerais do significado na linguagem, sendo tais desenvolvimentos sempre mais do que pessoais. Em *Cultura e sociedade*, não por acaso Williams (2011b) recorre algumas vezes às contribuições de poetas, flagrando de um ângulo/testemunho privilegiado autores como Lord Byron, Wordsworth, Coleridge e Southey. As suas produções permitem ao crítico

literário apreender uma grande experiência, a partir da qual a própria poesia era feita, correlata às "primeiras apreensões da significância da Revolução Industrial, que todos sentiram e nenhum deles evitou" (WILLIAMS, 2011b, p. 56). Neste sentido, a linguagem, a um só tempo forma e conteúdo, inclui, por vezes de maneira involuntária, as relações reais do escritor e de outros, e a tensão entre essas relações e as relações conscientes (WILLIAMS, 2014, p. 100). Não podendo nenhuma arte, como a poesia, por mais que possua características bastante específicas como prática, ser separada do processo social geral.

Com efeito, como destaca Cevasco (2001), o projeto intelectual de Raymond Williams é "descrever, através da análise da produção cultural, a unidade qualitativa do processo social. A análise é da cultura, por que é também lá que a existência está concretizada em 'forma', e é preciso reclamar essa concretude contra os que insistem em mistificá-la" (CEVASCO, 2001, p. 181). Assim, desta perspectiva,

> o valor de uma obra de arte individual reside na integração particular da experiência que a sua forma plasma. Essa integração é uma seleção e uma resposta ao modo de vida coletivo sem o qual a arte não pode ser compreendida e nem mesmo chegar a existir, uma vez que seu material e seu significado vêm deste coletivo. (CEVASCO, 2001, p. 48).

Sendo assim, o que se busca é a prática que foi alienada em um objeto e recuperar as verdadeiras condições que foram alienadas desta prática.

Dito isso, no correr das páginas desta tese também haverá o manejo de outros termos propostos pelo crítico literário galês, como residual, emergente, dominante e tradição seletiva. De acordo com Williams (1979, 2011a), o residual pode ser definido como as experiências, os significados e os valores que não podem ser verificados ou não podem ser expressos nos termos da cultura dominante, mas que são vividos e praticados como resíduos de formações sociais anteriores; enquanto o emergente diz respeito a novos significados, práticas, sentidos, experiências e valores que são continuamente criados; e o dominante se refere a traços e características dominantes, sintetizadas na chamada análise de época em expressões como cultura burguesa, por exemplo. Sendo necessário observar "como se realiza essa relação temporal entre, por um lado, a cultura dominante e, por outro, a cultura residual ou a emergente" (WILLIAMS, 2011a, p. 57). Neste processo, certa parte e certa versão de um elemento residual pode ser incorporada pela cultura dominante efetiva, e é pela incorporação daquilo que é ativamente residual que o trabalho da tradição seletiva se faz evidente, consistindo a última no modo segundo o qual, a partir de toda uma área possível do passado e do presente, certas práticas e significados são escolhidos e enfatizados, enquanto outros são excluídos (WILLIAMS, 2011a, p. 54).

Expostos os argumentos centrais que dão base às nossas duas primeiras e principais hipóteses, é preciso acentuar que o posicionamento central visto nesta pesquisa é direcionado ao valor heurístico da arte poética, compreendida como formalização de relações sociais profundas, vívidas e concretas. Sendo preciso esclarecer que os argumentos mencionados podem ser articulados à disposição de se recuperar a estrutura das relações subjacente às redes com as quais Ferreira Gullar esteve efetivamente envolvido. Disposição que possibilita, por exemplo, enxergar um determinado grupo como classe social, e observar as suas oposições a outros grupos, ou mesmo como tal grupo pode atuar em conjunto com os grupos a que se opõe.

Dessa forma, no sentido oposto à *ilusão biográfica* (BOURDIEU, 2005)[4], com nossa terceira hipótese argumentamos que a análise da trajetória mencionada pode ser uma alternativa para a abordagem do fenômeno da dominação das elites. Nesta senda, iremos contemplar o problema da relação entre o jovem intelectual e a classe dominante de São Luís, perseguindo a hipótese de que ele e outros indivíduos, que então formavam uma teia intelectual de identificação, contribuíram para capilarizar a dominação desse grupo sobre alguns espaços da vida social, tal qual colaboraram na banalização de símbolos em sintonia com tais interesses. Isso, malgrado Gullar venha a romper laços com parte dessa mesma classe nesta época. Fato este que é da maior importância, seja por seu significado para o destino social do escritor, seja pelas indicações gerais que nos oferece.

Assim, propomos uma visão menos maniqueísta e mais complexa tanto da trajetória como da produção poética de Ferreira Gullar neste quase completamente esquecido período da sua juventude em São Luís. Nesta direção, vale a pena considerar a sugestão de Antonio Candido, de que

> o artista e o escritor aparentemente cooptados são capazes, pela própria natureza da sua atividade, de desenvolver antagonismos objetivos, não meramente subjetivos, com relação à ordem estabelecida. A sua margem de oposição vem da elasticidade maior ou menor do sistema dominante, que os pode tolerar sem que eles deixem com isto de exercer a sua função corrosiva. (CANDIDO, 1989, p. 195).

À luz desta chave argumentativa, é necessário considerar tanto a reação do jovem Ferreira Gullar, registrada em sua produção poética da juventude, como a pouca elasticidade do sistema dominante em questão, conforme será descrito nos dois primeiros capítulos desta tese.

[4] Portanto, em diálogo com as sugestões de Bourdieu (2005, p. 74-82), nos opomos à perspectiva de uma vida compreendida como uma narrativa coerente, desenvolvida como uma ordem lógica, uma criação artificial de sentido por vezes proposta pelo próprio indivíduo, dotada de uma razão de ser e de um fim interpretado como objetivo, uma realização (*telos*).

No que tange à forma que tomou a primeira curva na trajetória do jovem poeta – da periférica São Luiz para o principal centro cultural e político do Brasil naquele período –, nossa quarta hipótese postula que dois fatores se cruzam para explicar o seu estabelecimento no Rio de Janeiro. Sendo o primeiro deles o jogo de alianças e disputas entre a própria classe dominante de São Luís. Classe para a qual Gullar ofertou sua colaboração de diferentes modos, o que lhe permitiu acessar benefícios decisivos para dar vida à possibilidade de se fixar na então Capital Federal, pois havia a necessidade de difíceis formas de mediação para viabilizar este projeto. Conjuntamente a isso, é preciso levar em conta um segundo fator, qual seja o peso de uma *roda de intelectuais* que abrigava relações-chave para os jovens situados fora dos grandes centros.[5]

Quanto aos demais referenciais teóricos, para abordar as curvas na trajetória de Ferreira Gullar serão utilizadas a noção de espaço social, assim como as diferentes espécies de capital (cultural, econômico, de relações sociais etc.) e, em especial, de capital simbólico e suas derivações, de Bourdieu (2005). Para o autor francês, o capital simbólico é "um capital com base cognitiva, apoiado sobre o conhecimento e o reconhecimento" (BOURDIEU, 2005, p. 150). Como destacaremos melhor no próprio corpo da análise, à medida que acionarmos estas e outras contribuições, tais sugestões do sociólogo francês podem ser fecundas para explicar as duas inflexões mais acentuadas na trajetória de Gullar no período contemplado, relativas à sua mudança de São Luís para o Rio de Janeiro, e ao seu pleno estabelecimento nesta última cidade.

Para Bourdieu (1989, p. 17), o conceito de trajetória opera como uma descrição de um deslocamento no espaço social, no qual as posições ocupadas por um determinado indivíduo a cada momento se relacionam à competição pela apropriação de certos capitais, que funcionam como princípios de diferenciação social e vantagens decisivas. Assim, o espaço social é uma estrutura de distribuição de diferentes tipos de capital, sendo as posições ocupadas por um certo indivíduo neste espaço, as chamadas curvas, movimentos ou inflexões de uma trajetória, resultantes do acesso, acúmulo e reconversão desses capitais.[6] Sendo necessário acentuar,

[5] Ao longo do texto, também utilizaremos a categoria *roda intelectual* e suas derivações, que, como demonstraremos mais adiante, são fundamentais para se compreender a produção e circulação de ideias, obras e oportunidades no Brasil dos decênios de 1920, 1930, 1940 e 1950. O uso desta categoria é inspirado na investigação de Silva (2004), sobre as rodas literárias.

[6] Um exemplo interessante de como operar com as noções de espaço social e das diferentes espécies de capital sem necessariamente incorrer na utilização do conceito de campo, desenvolvido por Pierre Bourdieu, é feita por Alves (2017), que utiliza as duas primeiras categorias para acompanhar os movimentos da trajetória do coronel Sydnei Lima Santos (1925-2001). Nesta trilha, há também a tese de Corrêa (2011), sobre a trajetória e a obra do pintor norueguês Alfredo Andersen (1860-1935), em que a contribuição do sociólogo francês é acionada de maneira menos rígida, sem o objetivo de apreender todas as posições e instituições que compunham o campo artístico ainda em formação. Seguindo o exemplo destes trabalhos, nesta tese nos limitaremos a operacionalizar alguns instrumentos de Bourdieu apenas na medida em que eles nos forem úteis para analisar a trajetória de Ferreira Gullar e as questões abordadas.

também, que a análise das redes funciona nesta tese como um método e não como perspectiva teórica. O que permite tornar esta análise compatível com a ação conjunta das diferentes espécies de capital, ou seja, para além da redução ao capital de relações sociais, sem ocultar ou subestimar os efeitos relativos desses distintos recursos.

Com relação às fontes utilizadas nesta investigação, podemos salientar o uso de fontes primárias e secundárias variadas. De acordo com a importância delas, podemos citar primeiramente alguns livros (sobretudo edições originais da época em questão) a partir dos quais podemos recuperar a produção do jovem autor e de outros escritores com os quais ele se relacionou ou se opôs; alguns jornais da época (úteis de diversas maneiras, entre elas para recuperar parte considerável da produção poética e da recepção do jovem poeta, assim como diversas relações), cartas, catálogos e documentos diversos. Em segundo plano, figuram documentários, dados demográficos, biografias, entrevistas realizadas por outrem, uma entrevista informal que realizamos com Norma Ferreira (também conhecida como Núbia), irmã do autor, além de variados dados ou resultados revelados por teses, dissertações, livros e artigos. Tais fontes foram encontradas via internet, assim como em instituições como a *Academia Maranhense de Letras* (em São Luís/MA), tal como a *Academia Brasileira de Letras*, a *Fundação Biblioteca Nacional*, a *Casa de Rui Barbosa*, todas as últimas localizadas no Rio de Janeiro; além delas, houve a *Hemeroteca Digital Brasileira* e a *Associação Cultural Lygia Clark* (estas últimas sendo acervos online). Mediante o generoso apoio de alguns pesquisadores mencionados nos agradecimentos desta tese, também nos foram disponibilizadas fontes sobre determinados indivíduos, grupos e eventos aqui analisados, que, do contrário, devido à pandemia, não poderíamos acessar.

AS MUITAS VOZES DE FERREIRA GULLAR E SOBRE ELE: OU OS SILÊNCIOS NA ESCUTA DE UMA EXPERIÊNCIA HUMANA

Ao se mapear a produção de Ferreira Gullar é possível constatar como sua vasta obra se dispersa em variadas atividades ligadas à vida intelectual e artística. São elas (em ordem decrescente, de acordo com o seu envolvimento e o número de contribuições assinadas pelo autor) o trabalho em jornal (que durou de 1949 até o fim da sua vida, com algumas interrupções), a poesia (que soma 25 obras autorais e 8 antologias poéticas publicadas no Brasil com inúmeras edições, além de 19 obras suas, entre produções autorais ou antologias poéticas, terem sido publicadas no exterior), o ensaio (15 obras), as traduções que ele fez (14), a autoria de peças teatrais (12), os textos feitos para a TV (10), a literatura infantojuvenil (6), livros de

crônicas (4), contos (2), ficção (2), biografia de outrem (1), memórias (1) e autobiografia (1). De modo paradigmático, entre essas inúmeras produções seguramente a modalidade mais praticada foi o trabalho jornalístico, em relação ao qual o autor devotou a maior parte do seu tempo em vida e do qual possivelmente derivou a maior parte dos rendimentos econômicos oriundos da sua colaboração.[7]

A variedade e longevidade da sua produção no extenso período 1949-2016 fazem com que as diferentes facetas da sua vida e/ou da sua obra se constituam como chaves de leitura interessantes para a abordagem de uma série de questões inscritas em diferentes áreas do conhecimento. Como indagações relativas à vida intelectual, artística e cultural brasileira de diferentes períodos; às ideias aclimatadas no Brasil por Ferreira Gullar ou atualizadas por ele; às ambivalências da massificação dos processos simbólicos e da industrialização brasileira; aos usos e possibilidades expressivas da linguagem; às rupturas e inovações promovidas pelo poeta; ao movimento em que as relações entre os intelectuais e o Estado brasileiro tornaram-se mais complexas, em especial no que diz respeito ao ciclo autoritário que vai de 1964 a 1985, entre tantas outras. Sendo que algumas dessas inúmeras questões materializaram-se em produções acadêmicas de diferentes domínios que tomaram a sua vida e/ou a sua obra como objeto, quais sejam a Educação, a Comunicação, a Sociologia, as Artes e, principalmente, as Letras.

Não obstante, em sintonia com a expansão do campo científico do Brasil, mas principalmente com o reconhecimento do autor, a maior parte das produções acadêmicas (no caso, livros, capítulos de livro, artigos, dissertações e teses) voltadas ao intelectual e à sua obra inclinaram-se ao poeta Ferreira Gullar e, sobremaneira, à sua poesia, cada qual com sua abordagem específica (ABRÃO, 2002; ALEIXO, 1991; BATISTA, 2011; BECKER, 1991; BIANCHI, 2002, 2011; BOSI, A., 2003; BOSI, V., 2017; CAMENIETZKI, 2001; CORREIA, W., 2005; CORREIA, P., 2009; COSTA, L. C. 2004; DAMAZO, 1997; DUTRA JÚNIOR, 2005, 2006; FERREIRA, 1984; FINKLER, 2004, 2005; FONSECA, 1991; FULY, 2005; JUNQUEIRA, 1998; LICARI, 1984; MARTINS, 2006; MARTINS, 2008, 2009, 2010; MONTEIRO, 2011; MOREIRA, 2009; PAIVA, 2009; PAIVA, 2017; PAULA, 2009, 2010; PILATI, 2002, 2011; PINHEIRO, 2007; PRECIOSO, 2003; QUEVEDO, 2009; QUIRINO, 2008; RAULINO, 2012; ROCHA, 2013; SAMPAIO, 2008; SANTOS, 2002; SANTOS, 2010; SILVA, 2010; TURCHI, 1983; VIEIRA, 2001; VILLAÇA, 1984, 1998).

Tais trabalhos evidenciam como o interesse acadêmico por ele e pela sua obra articulou-se à elevadíssima posição que ambos passaram a ter no sistema cultural do país durante a

[7] Entre os inúmeros jornais em que o intelectual trabalhou estão o *Diário de São Luiz*, a *Folha de São Paulo*, o *Jornal do Brasil*, além de revistas como *Manchete* e *O Cruzeiro*.

segunda metade dos anos de 1970, sendo as primeiras dessas produções acadêmicas iniciadas por volta desta época e publicadas na primeira metade dos anos de 1980 (FEITOSA; MOREIRA NETO, 1980; LICARI, 1984; TURCHI, 1983; VILLAÇA, 1984). Essa nova posição de Gullar é indissociável da repercussão impactante do livro *Poema sujo* junto ao público e à crítica. Sendo que a publicação e recepção deste poema narrativo (escrito de maio a outubro de 1975 em Buenos Aires, durante o exílio do intelectual, cuja primeira edição foi publicada pela Editora Civilização Brasileira em 1976, alcançando já em 1977 a quarta edição) foram articuladas por Vinícius de Moraes (1913-1980) e outros intelectuais expressivos da época.[8] Além do amadurecimento da poesia do autor resultante das suas obras e experiências anteriores, entre outros fatores, a prestigiosa recepção de *Poema sujo* derivou da elevadíssima rentabilidade simbólica das produções que personificavam de algum modo a condição dos seus produtores (em relação direta ou indireta com o exílio, a censura ou diversas formas de repressão) frente ao Regime Militar brasileiro (1964-1985), ou a oposição a este, tanto no Brasil como no plano internacional.

Além de *Poema sujo*, uma outra obra que evidenciou esta valorização foi o romance vanguardista *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, produzido a partir de matérias que foram censuradas quando o autor trabalhava no jornal paulista *Última Hora*. Os dados editoriais de *Zero* revelam que a sua 1ª edição foi publicada pela Giancomo Feltrinelli Editore, de Milão, em março de 1974, e sua 1ª e 2ª edições brasileiras feitas pela Editora Brasília/Rio, em 1975 e 1976. O livro de Loyola foi lançado no Brasil em 31 de julho de 1975, sendo que antes havia sido bem recebido pelos jornais italianos e obtido elevado êxito de crítica na Itália. Nesta época, *Zero* teve os seus direitos adquiridos para publicação em Portugal (pela editora Bertrand), na Espanha (pela Galbo), na Alemanha Ocidental (pela Suhrkamp) e depois, em 1980, na França (pela Flammarion), o que comprova as expectativas de sucesso do livro, assim como a elevada

[8] Após o poeta Vinícius de Moraes ler *Poema sujo*, em 1976, Ferreira Gullar passou a ser reconhecido publicamente por ele como "o último grande poeta brasileiro". Gullar retornou do exílio em 1977, desfrutando então de enorme prestígio no cenário artístico e intelectual do Brasil. Em 1980, sua obra poética foi reunida no volume *Toda Poesia*, no qual, de modo emblemático, o historiador e crítico literário Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982) o destacou como "o nosso único poeta maior dos tempos de hoje".

demanda editorial referida. Sendo interessante notar que a publicação de *Poema sujo* veio logo após a de *Zero* e outras produções com traços semelhantes.[9]

Com efeito, se a consagração de Ferreira Gullar nos centros hegemônicos de produção cultural do país ocorreu no decênio de 1950, quando ele e sua obra se tornaram símbolos de vanguarda, é interessante assinalar, também, como a revalorização do autor ligada à recepção de *Poema sujo* resultou em uma série de produções que passaram a ganhar vida a partir de 1977. Somente neste ano ele contabilizou 5 publicações, entre elas sua primeira antologia poética. Da mesma forma, até 1976, quando completava 46 anos de idade, ele possuía 18 produções assinadas; enquanto só nos cinco anos que formaram o período 1977-1981 o intelectual somou 20 publicações inéditas. Havendo assim um aumento considerável da produção e circulação das suas obras, o que também ampliou a sua visibilidade, que derivou tanto do aumento da sua reputação literária como da ampliação de um público e de uma produção voltada ao consumo cultural, que se consolidaram nesta época. Ampliação que esteve ligada à demanda inerente à emergência de uma faixa social constituída por camadas médias, a chamada tecnoburocracia, tanto no setor público como no privado, durante o regime militar brasileiro. Somando-se a isso, é preciso sublinhar que a censura imposta pelo regime militar neste período insinuava-se ao mesmo público, excitando sua curiosidade.[10]

No que diz respeito às produções acadêmicas que fogem à imagem mais usual do intelectual, relativa ao poeta Ferreira Gullar e à sua poesia, somente três trabalhos inclinaram-se a outras facetas da sua produção. No caso, o livro de Feitosa e Moreira Neto (1980), que contemplou as peças teatrais escritas pelo autor (as quais até então somavam 7 produções); a dissertação de Mari (2001), que teceu uma comparação entre a crítica de arte praticada por

[9] Sobre o binômio engajamento/mercado, que favoreceu a visibilidade comercial e legitimou a intervenção no espaço público de certos intelectuais, ver a tese de Czajka (2009), que tem como objeto a organização heterogênea dos grupos formados em torno e a partir da Revista Civilização Brasileira, que durou de 1965 a 1968. A revista era ligada à editora homônima, que posteriormente publicou a primeira edição de *Poema sujo*. A Editora Civilização Brasileira, dirigida por Ênio Silveira, "através das suas edições começou a despontar como um espaço a partir do qual os núcleos intelectuais desenvolveram suas reflexões, permitindo o seguimento do debate que se estendia desde antes do golpe militar" (CZAJKA, 2009, p. 224). Ao mesmo tempo, "o símbolo da resistência foi uma aposta do seu proprietário, Ênio Silveira, em torná-lo também uma identidade reconhecível nas prateleiras do comércio de livros" (CZAJKA, 2009, p. 302).

[10] Um testemunho sobre este fenômeno é proporcionado pelo livreiro Pedro Herz, na obra em que descreve a história da Livraria Cultura, sua empresa familiar. Ele enfatiza como as publicações que tinham como pano de fundo a vida no regime militar, e de algum modo teciam críticas ao mesmo, eram avidamente comercializadas nos anos de 1970, época em que há um crescimento da empresa. O livreiro chega a sugerir que "nada como a censura para fazer um best-seller" (HERZ, 2017, p. 68). Herz afirma que, em certos momentos, quando a censura proibia a venda de algum livro, ela fazia crescer enormemente o interesse do público pela obra. Segundo ele, o romance já mencionado de Ignácio de Loyola Brandão, "*Zero* é um daqueles casos em que a censura do regime catapultou instantaneamente a obra para o sucesso", pois quando "pudemos fazer o lançamento do *Zero* no Brasil, pela Editora Brasília", o "público lotou nossa loja" (HERZ, 2017, p. 75-76).

Mário Pedrosa e a de Ferreira Gullar nas décadas de 1950 e 1960; e o artigo de Monteiro (2008), no qual algumas crônicas do escritor são analisadas.

Apesar de haver inúmeras descobertas importantes resultantes dos trabalhos mencionados até aqui (as quais, inclusive, serão citadas nesta tese), é preciso salientar algumas críticas possíveis a eles. Evidentemente, tais críticas não dizem respeito à preponderante inclinação aos livros de poesia de Ferreira Gullar, os quais se mostram como fontes relevantes por uma série de motivos. Além das hipóteses aqui levantadas, as produções poéticas de Gullar são cruciais, como dito, para se compreender a sua consagração nos anos de 1950 e a sua revalorização nos anos de 1970. Além disso, vale ressaltar o fato de a poesia ser a segunda principal atividade da imensa e multifacetada obra de Gullar. Portanto, as críticas que endereçamos a essas abordagens não se referem à eleição dos livros de poesia como fonte, mas ao modo como eles são utilizados, às lacunas deixadas pelos trabalhos anteriores, entre outras coisas.

Em primeiro lugar, é fundamental salientar que entre quase todos os trabalhos citados, devido à especialização das áreas, assim como a recortes pontuais e demasiado restritivos, dificilmente a análise de como as diferentes atividades do autor dialogaram entre si é realizada, sendo às vezes tão só identificados os mesmos conteúdos em diferentes livros de poesia. Além disso, com frequência os trabalhos sobre o artista se concentram – mediante os mais diversos métodos, questões e conceitos – na leitura interna dos seus poemas e/ou livros de poesia. Mas, em geral, sem relacionar adequadamente tais produções aos processos sociais concretos e mais amplos em que se nutriram, e sem articular com precisão diferentes níveis de análise, estes que são fundamentais até para dar maior legibilidade a essas obras. Ademais, é também comum nessas pesquisas a análise de reedições as quais fogem muito dos projetos iniciais da primeira edição das obras, quando geralmente o poeta esteve mais envolvido. O que culmina em sutis ou até consideráveis alterações nos sentidos modulados pelo autor, os quais por vezes são indissociáveis das dimensões material, gráfica e visual dessas produções.

Uma outra crítica que pode ser endereçada a essas pesquisas está implícita na maioria delas, mas é explicitada somente na dissertação de Fuly (2005). Nesta pesquisa é feito um resumo do percurso de Ferreira Gullar, todavia optando por começar "a partir daquela que ele próprio considera sua primeira obra, *A luta corporal*" (FULY, 2005, p. 11). Desta maneira, quase todos esses trabalhos ignoram as produções renegadas pelo autor, como o seu primeiro livro de poesia, *Um pouco acima do chão*, de 1949. E assim anulam uma fecunda escolha epistemológica, qual seja a de pôr em questão as próprias avaliações do autor, reproduzindo – quase sempre de modo irrefletido – as fronteiras hierárquicas da arte em seus recortes, questões

e escolhas. Armadilha que pode ser evitada mediante perguntas como: o que o autor define como pertencente à sua obra e o que prefere esquecer? E por quê? As quais evidenciam a temporalidade evolutiva a partir da qual ele passou a dividir a sua produção.

Os argumentos apresentados nas últimas linhas nos compelem a pensar a vida e a produção de Ferreira Gullar em um quadro sociológico mais amplo e diverso. Neste, a obra não pode ser dissociada da trajetória e da experiência do intelectual que a produziu, e nem do complexo de relações sociais em que elas ganharam vida. Além dos diversos exemplos desta tarefa que estruturam esta investigação, um deles pode ser direcionado já às tendências há pouco descritas, presentes nas pesquisas citadas.

Ao se entrelaçar os dados referentes a trajetória social de Ferreira Gullar e sua experiência à cronologia da sua produção poética, é possível flagrar como, já nos anos de 1950, uma primeira curva mais sensível em sua trajetória (de São Luís para o Rio de Janeiro) oportunizou a inserção do jovem autor em uma nova constelação de relações e significados (que começaram a ser vivenciados mesmo um pouco antes da sua mudança da capital maranhense, mediante suas primeiras interlocuções com intelectuais da então Capital Federal), que foram gradualmente modificando a imagem que ele fazia de si mesmo, alguns dos seus valores políticos e estéticos, assim como provocando uma drástica revisão de certos relacionamentos e práticas. Sincronicamente, neste período, Gullar passou por mudanças oriundas da sua própria experiência na produção poética, e por uma busca tanto confusa como tensa e até dramática por uma forma que articulasse a sua experiência, que o levou a recuperar todo um senso de materialidade e autonomia que – embora já presentes de forma embriônica em seu livro de estreia, como será descrito mais à frente – estavam ainda se formando e eram bastante limitadas pela pouca elasticidade do sistema dominante vivenciado por ele naquele momento. E *Um pouco acima do chão*, livro que abrigou parte dos poemas feitos em São Luís no período 1947-1949, não ficou imune às rupturas, aprendizados, embaraços, reavaliações, esquecimentos e silêncios de toda essa vivência, que não pode ser separada das mudanças mais amplas desta época e nem da mutação em curso da classe social intermediária a que o autor pertenceu.

Dessa maneira, é possível perceber como Gullar selecionou e reinterpretou sua produção, ordenando-a numa linha ascendente; uma dinâmica que veio acompanhada de retificações e obliterações de certas partes do seu passado em São Luís, que foram deixadas de lado enquanto outras partes desta época foram incorporadas ao modo como ele passou a se representar. E é evidente como esta periodização – ancorada na necessidade apresentada por um ser humano de se refazer e dar coerência à sua obra e a si mesmo – ecoou sobre muitas das pesquisas mencionadas, que, sem perceber, reproduziram tanto algumas vozes de Ferreira

Gullar, como os silenciamentos do autor. Desse modo, tais investigações negligenciaram a variedade da produção do artista, tal e qual diversas questões e sinuosidades, assim como outros elementos relevantes para as suas respectivas áreas do conhecimento, presentes em *Um pouco acima do chão* e que permaneceram ignorados.

Tal inclinação reaparece diversas vezes na produção acadêmica, especialmente na Teoria Literária. Sendo visível no tratamento dado às obras de autores como Dalton Trevisan (1925) e Cecília Meireles (1901-1964), que tentaram eliminar fisicamente o repositório das suas primeiras experiências literárias, respectivamente, o jornal *Tingui* (1940-43) e o livro *Espectros* (1919), tal como o poeta Vinícius de Moraes excluiu das suas antologias a sua primeira obra, *O caminho para a distância* (1933). Todos os três casos apresentam regularidades, ações e reinterpretações muito similares às de Gullar; sendo que tais obras, e os respectivos períodos da vida dos indivíduos em que elas foram gestadas, podem conter outras facetas relevantes da vida humana, dos fenômenos artísticos e de fenômenos sociais mais abrangentes. Isso, desde que as obras em questão não sejam excluídas de saída da análise; nem minimizadas como "obras de formação", se tal definição derivar e for massivamente reproduzida da própria classificação fornecida pelos autores acerca do que é a sua obra, do que faz ou não parte dela. Classificação que em si já atua na produção e reprodução das interpretações dadas à esta obra. Afinal, quando termina a época de formação de um autor? Quem pode defini-la? Sob quais critérios? A que juízos correspondem tais critérios? E quanto essas escolhas expressam o modo como os autores se autorepresentam desde e nas suas obras?

Interessante notar como tais definições e classificações, aparentemente tão coerentes e precisas, por vezes tornam-se mais frouxas quando as obras a que dizem respeito são analisadas e confrontadas umas às outras. Neste caso, tais obras podem revelar um diálogo bastante familiar, a ponto de pôr sob suspeita aquelas categorizações.

Além dos elementos expostos, vale a pena ressaltar que algumas críticas apresentadas nas últimas páginas também podem ser direcionadas à única pesquisa feita no domínio da Sociologia que teve a trajetória de Ferreira Gullar como objeto. Em *Ferreira Gullar: memórias do exílio*, Batista (2011, p. IX) se propõe a identificar na linguagem poética do autor, "especialmente naquela produzida no período referente ao tempo em que o poeta esteve exilado, as implicações da experiência do desterro". Neste trabalho, obras de Gullar como *Dentro da noite veloz* (1975), *Poema sujo* (1976), *Na vertigem do dia* (1980) e *Rabo de foguete* (1998), são encaradas como testemunhos relevantes para se pensar um período relativamente recente da história brasileira, sendo que pensar "as imagens que advêm de sua obra é considerar a possibilidade de falar de um período histórico brasileiro a partir da poética do sujeito que falou

do lugar do não-oficial" (BATISTA, 2011, p. 16). Havendo então esta reflexão significativa na tese, que é corroborada em sua análise.

Apesar disso, é preciso ressaltar que muitos livros de poesia são analisados nesta investigação, o que parece ter dificultado o aprofundamento deles, tendo em vista a complexidade analítica desta fonte, o tempo e energia necessários para explorar seu valor heurístico, e a multiplicidade considerável de questões que ela suscita. Embora a tese esteja entre os poucos trabalhos que lembram alguns elementos da juventude de Gullar em São Luís e seu primeiro livro, *Um pouco acima do chão*, há diversas questões que não foram respondidas, entre elas os fatores que permitiram o estabelecimento do jovem autor no Rio de Janeiro, além de a análise do livro em questão estar circunscrita a apenas um poema. Da mesma forma, um livro extenso como *A Luta Corporal* (1954) ocupa menos de cinco páginas da tese, não havendo a análise de algum poema em particular, mas tão só alguns comentários concisos sobre as seções em que se divide a obra.

Apesar de ser uma pesquisa de matiz sociológico, é preciso também salientar que algumas das obras analisadas poderiam ser mais relacionadas aos processos sociais concretos em que se nutriram, sendo mencionados somente alguns destes processos, a mesma crítica que já foi aqui endereçada a muitos trabalhos que se voltaram a Ferreira Gullar e à sua produção. Convergindo a tese em questão com tais pesquisas também no sentido de, por vezes, observar o testemunho do intelectual como a prova eloquente. Por fim, também é necessário pontuar que não há no último trabalho mencionado uma análise mais profunda dos assim nomeados elementos internos à obra de arte, os quais são algumas vezes explicados pelo próprio Gullar ou por algum outro autor.

Isso posto, nas próximas páginas abordaremos algumas questões não contempladas por outros trabalhos, ou aprofundaremos elementos que foram pouco ou parcialmente analisados, dialogando com a constelação de contribuições já produzidas.

Seguindo um ordenamento cronológico, os capítulos desta tese são orientados pelo pressuposto de que a compreensão de cada um dos dois livros selecionados precisa estar ligada à compreensão do ambiente social em que seu produtor se moveu em determinada quadra histórica. Portanto, faremos tal reconstituição inicialmente, restabelecendo a rede de relações e a experiência do jovem autor, para, subsequentemente, nos dedicarmos à análise da obra em questão. Movimento que será feito por duas vezes na tese. Tal estratégia permitiu a recuperação dos fenômenos sociais que definiram o surgimento e a produção desses dois livros, assim como ver o ambiente social na obra e a obra no ambiente social, e também como ambos se iluminam mutuamente.

No primeiro capítulo, partindo da compreensão que a vida do jovem José Ribamar Ferreira em sua classe social de origem foi mediada pelas experiências da família e da localidade em que esta residia, com seus imediatismos específicos, iremos descrever estes últimos. Desse modo, partindo da sua trajetória, aos poucos iremos reconstruir a estrutura das relações formada por diferentes grupos sociais, também reconstituindo, de diferentes ângulos, a atuação do poeta-locutor-jornalista Ferreira Gullar no ambiente social em questão, restabelecendo um período em que ele precisava ver e viver sob a influência da classe dominante.

No segundo capítulo, após a mencionada recuperação da trajetória social do autor e do ambiente em que ele se movia, haverá a análise do seu livro de estreia. Flagrando a sociedade na obra e a obra na sociedade, iremos analisar esta produção cultural, que é um registro tanto das formas de dominação como de resistência, sem perder de vista um aprendizado oriundo desta obra, da sua recepção e dos contatos de Gullar com outras pessoas nesta época.

No terceiro capítulo, iremos explorar os fatores que permitiram o estabelecimento do escritor no Rio de Janeiro, recuperando tanto as vantagens decisivas a que ele teve acesso em São Luís, como o relevante papel de uma *roda intelectual* neste estabelecimento.

No quarto capítulo, aprofundaremos a discussão sobre a atuação e o aprendizado de Ferreira Gullar junto ao *Grupo Frente*, analisando alguns elementos dessa formação cultural específica, que foi o círculo de amigos, intelectuais e artistas a que o autor se vinculou antes de se consagrar. No decorrer do capítulo, iremos resgatar os termos com que seus membros se viam e queriam ser apresentados, intensificando a análise desses termos a partir de seus significados sociais e culturais mais gerais.

No quinto e último capítulo, iremos tratar do segundo livro de poesia do escritor, *A Luta Corporal*, de 1954. Após compreender o processo de trabalho de Gullar como um revisor da revista *O Cruzeiro* (que foi essencial para a própria confecção do livro), nos inclinaremos à análise das sete seções da obra. Essa iniciativa vai nos habilitar a compreender tanto a singularidade dessa produção, como a singularidade de cada uma das suas partes, que, por sua vez, vão nos ajudar a entender um conjunto bem maior.

CAPÍTULO 1 – A EXPERIÊNCIA DO JOVEM FERREIRA GULLAR NA *ATENAS BRASILEIRA*

Como era a São Luís que o pequeno José Ribamar Ferreira e, pouco depois, o jovem poeta-locutor-jornalista Ferreira Gullar vivenciou? Qual foi o seu grupo familiar de origem e como se deu a sua experiência neste período? Com quais indivíduos e grupos ele se relacionou? Qual era o grau de autonomia das formas de sociabilidade literária e das funções que ele ocupou? Quais eram as raízes sociais das convenções literárias a que o autor teve acesso e de que forma elas foram produzidas?

Partindo destas questões e trazendo a capital maranhense para o centro da análise, utilizaremos a trajetória social de Ferreira Gullar como estratégia para a exploração das redes em que ele esteve envolvido, descrevendo a estrutura das relações revelada por estas redes, assim como recuperando a experiência vivenciada por ele. Subsequentemente, contemplaremos a questão da relação entre o jovem intelectual e a classe dominante local, perseguindo a hipótese de que ele e outros indivíduos, que então formavam uma teia intelectual de identificação, contribuíram para capilarizar a dominação da classe mencionada sobre alguns espaços da vida social, tal qual colaboraram na banalização de símbolos em sintonia com tais interesses.

Analiticamente, partimos do pressuposto de que acompanhar a trajetória de Gullar não implica em ver o indivíduo em si mesmo, assim como analisar uma classe social ou uma região não implica em estudá-las de modo isolado. Dessa maneira, iremos considerar como o indivíduo foi formado em e por certas relações com outras pessoas, mas sem perder de vista como a sua classe social de origem foi formada em e por certas relações definidas com outras classes, sendo a mesma linha de raciocínio aplicada à sua região de origem.

1.1 José Ribamar e os livros: viagens sem sair da ilha

> É difícil entender claramente o que nos leva a tomar este ou aquele rumo na vida. Por exemplo, quando tinha doze ou treze anos de idade, roubava copos em botequins e lanchonetes no Centro de São Luís. Meus companheiros nessas travessuras tinham mais ou menos a mesma idade, e nenhum de nós se tornou ladrão para o resto da vida. Eu me tornei escritor; o outro, jogador de futebol; e o terceiro extraviou-se, entregando-se à maconha e depois à cocaína. Se não sei o que me levou a praticar aqueles pequenos delitos, tampouco sei por que, aos treze anos, abandonei a molecagem para dedicar-me à literatura. (GULLAR, 2015, p. 17).

O testemunho acima foi dado pelo já experiente intelectual Ferreira Gullar, em sua *Autobiografia poética e outros textos*, publicada um ano antes do seu falecimento, em 2015. Não obstante as ausências e contradições que serão apontadas nesta fonte, algumas das

inquietações e perguntas acima, que permaneceram sem resposta para Gullar até o ocaso da sua vida, serão o mote para o começo desta investigação sociológica. Conforme expomos, um argumento para esta abordagem, iniciada na juventude do indivíduo pesquisado, reside no fato de que, neste período da vida, os indivíduos vivenciam relações sociais, contradições, processos, estímulos, experiências, aprendizados e por vezes acumulam recursos sociais escassos, elementos que podem ser cruciais para se entender o desenlace do seu destino social.

Como no caso do pequeno José Ribamar Ferreira, nascido na cidade maranhense de São Luís, no dia 10 de setembro de 1930. Seu nome fazia referência a um santo bastante popular no Maranhão, São José de Ribamar, origem que sinaliza para a presença da doutrina católica em sua esfera familiar. Sendo possível deduzir a inspiração do nome por ele ser comum na região, em que é costumeiramente associado ao santo, bastante popular no estado onde a sua história foi originada. São José de Ribamar nomeia o quarto município mais populoso do Maranhão, pertencente à região metropolitana de São Luís.

Newton Ferreira, o pai de José Ribamar, foi um comerciante ambulante que, mediante as mudanças em curso naquele período, pôde com o tempo possuir a sua própria quitanda. Na morada da família, Alzira Ribeiro Goulart, a mãe de José, conhecida como dona Zizi, assumia o papel de dona de casa. Contando José Ribamar, Newton e Alzira tiveram dez filhos, conhecidos como Dodô, Adi, Newton, Nelson, Alzirinha, Concita, Norma, Leda e Consuelo. Sendo que o futuro poeta foi o quarto filho do casal. A residência da família possuía um quintal onde os dez filhos brincaram durante a infância.

Conforme destaca Williams (2011b, p. 232), em uma atmosfera com essas características, os processos materiais para satisfazer as necessidades humanas não ficam separados dos relacionamentos pessoais. A experiência de crescer em um pequeno mundo familiar como este possivelmente favoreceu para que José Ribamar viesse a aprender que uma vida em comum precisa ser feita com base em uma correspondência entre relacionamentos de trabalho e relacionamentos pessoais, uma característica que reaparecerá de modo vívido no decorrer da sua história pessoal.

A residência da família Ferreira ficava próxima de construções datadas do século anterior, que mesmo hoje ainda expõem azulejos lusitanos, no bairro da Camboa, quase no Centro de São Luís. Em sintonia com sua geografia histórica, esta última região da capital maranhense possuía um espaço de cerca de quinze quadras, apesar de estar em curso um

processo de crescimento populacional considerável na cidade nesta época.[11] O Centro (histórico, econômico, político, cultural e simbólico) de São Luís funcionava neste período, tal e qual no século anterior, como o salão público da sociabilidade local. Sendo que o processo de urbanização em curso, a expansão demográfica, assim como o aumento da produção no centro da cidade e em seus entornos, articulavam-se de maneira a produzir as brechas para que certas camadas sociais se estabelecessem neste perímetro. Isso, geralmente para atender à classe dominante local e às frações mais elevadas dos segmentos médios, cujas demandas lentamente se diversificavam. Neste caso, a distância social por vezes era oposta à espacial, pois agrupamentos como o da família Ferreira, que residiam em pequenas residências (morando a não muitas quadras de algumas das famílias com maior riqueza, prestígio e poder político de São Luís), ocupavam uma posição social periférica mesmo residindo no Centro da cidade ou em seus arredores.[12] Realidade não muito distante à constatada por Correia (2006), que destaca como, cerca de três décadas antes, nos primeiros anos do século XX, a opulência vivia lado a lado com a miséria em São Luís, havendo enormes casarões, de um lado, e palhoças e cortiços, do outro.

Na São Luís dos anos de 1930 e 1940, devido a processos usualmente vistos em outras capitais do país, como a gradativa urbanização e a ampliação populacional, o leque de atividades humanas lentamente se ampliava, mas sem o correspondente surgimento da paisagem homogênea e dos edifícios anônimos usuais das metrópoles, e sim em companhia de suntuosas moradas. Havendo na conservação das fachadas da sociedade ludovicense[13] a conformidade arquitetônica presente desde épocas anteriores. Como dito, em enorme medida, esta paisagem pode ser revisitada mesmo atualmente.

---

[11] Devido a fatores como as migrações do campo para a capital – iniciadas cerca de 30 anos antes, desde a crise da lavoura, que se ligava ao fim da escravidão (1888) – e o considerável aumento da taxa de natalidade (em relação ao qual uma família de dez filhos como a de Alzira Ribeiro Goulart e Newton Ferreira era paradigmática), a população ludovicense saltou de quase 53.000 residentes para cerca de 120.000 no espaço entre 1920 e 1950. Interessante notar que não houve massiva entrada de mão-de-obra estrangeira no Maranhão após o fim do regime escravocrata, diferentemente do que ocorreu em outras regiões do Brasil.

[12] Um caso-evidência deste aspecto é a presença de um imóvel como o Palácio Cristo Rei, um enorme e suntuoso sobrado de três pavimentos, a poucas quadras da casa da família Ferreira. Construído em 1838 para ser a residência do comendador José Joaquim Teixeira Vieira (1817-1876), o palácio é marcado por um barroco tardio e um jardim imenso, materializando-se nele o consumo de luxo das famílias com maior riqueza e poder da São Luís do período. Esta residência pertenceu a vários proprietários antes de passar a servir de sede ao Arcebispado, durante os anos de 1940. Em geral, os luxuosos casarões de São Luís foram construídos no século XIX, servindo como morada temporária para os fazendeiros que eram os seus proprietários e vinham à capital para tratar de negócios. Com o fim da escravidão e a introdução de uma oscilante e instável indústria têxtil na cidade, parte desses fazendeiros antes escravocratas reconverteram-se em industriais, passando a residir definitivamente em São Luís, onde envolveram-se ainda mais diretamente em negócios da vida política e econômica da cidade.

[13] A partir daqui, nesta tese utilizaremos o termo “ludovicense” como uma referência à cidade de São Luís.

Nesta atmosfera familiar, José Ribamar Ferreira viveu sua primeira socialização e suas primeiras experiências de vida, que ocorreram em um locus social particular. A família Ferreira estava localizada entre as camadas inferiores do que se poderia chamar de classe média ou pequena burguesia local, cujas fronteiras em relação à classe operária de São Luís eram bastante obscuras. A vida nesta classe social foi mediada pelas experiências da família e da localidade em que esta residia, com seus imediatismos específicos. Ao se analisar diferentes jornais da época[14], é possível verificar que os nomes de Alzira e Newton não figuraram em nenhum deles, o que é indicativo da posição social ocupada por ambos. A mãe e o pai da família, desprovidos de capitais prévios, estavam longe de possuir riqueza ou renda elevada, tampouco redes amplas e diversificadas de alianças, nem diplomas ou uma biblioteca. Apesar disso, mediante as fontes verificadas até aqui, é possível saber que eles eram alfabetizados, situação que não era a mais comum no Maranhão na década de 1930, como veremos adiante.

Isso posto, ao se reconstituir parte do ciclo de correspondências históricas que atravessaram a infância de José Ribamar, gravando-se no seu destino e canalizando as possibilidades sociais e materiais de inventá-lo, é possível verificar a emergência de dois campos de socialização que marcaram profundamente a sua infância e juventude. O primeiro deles correspondeu à escola de ensino técnico que ele frequentou –mediante a qual, em 1947, tornou-se mecânico, ofício que não exerceu –, que durante o Estado Novo (1937-1945), devido às mudanças, conflitos e reivindicações em curso da classe trabalhadora, passava a oportunizar conteúdos ligados às humanidades, antes exclusivos do ensino ofertado às camadas médias e mais elevadas. O segundo campo de socialização dizia respeito ao acesso e frequência à Biblioteca Pública do Maranhão, sendo que neste período, após a criação do Instituto Nacional do Livro (INL), em 1937, diversas bibliotecas espalhadas pelo país, sobretudo em capitais como São Luís, passavam a existir ou a ter uma ampliação considerável do seu catálogo. Este que era muito marcado pelas obras dos indivíduos que integraram diferentes gerações do modernismo brasileiro, e que por vezes eram servidores bem posicionados no interior do próprio Estado brasileiro.

No primeiro caso, a entrada na vida escolar se ampliava no país, oportunizando mesmo a algumas frações da classe trabalhadora e às frações mais baixas dos segmentos médios o acesso a determinadas oportunidades, em geral melhores se comparadas àquelas à disposição das gerações anteriores. Sendo o caso de José Ribamar paradigmático destas mudanças, mediante as quais houve oportunidades educacionais e de sociabilidade escolar fundamentais

[14] Os jornais consultados e seus respectivos períodos figuram nas referências ao final da tese.

para a sua formação. Devido aos muitos questionamentos sobre os valores elitistas do sistema de ensino brasileiro, a perspectiva dos conteúdos disponibilizados até então à classe trabalhadora, ao menos em suas estruturas legais, começou a ter relativa mudança, com a entrada de conteúdos mais ligados às humanidades, como a gramática, pois durante a Segunda Guerra Mundial as pretensas igualdade e liberdade ganharam fôlego em virtude das pressões contundentes da classe trabalhadora (TUPPY, 2007, p. 109).[15] E tais mudanças quanto à entrada e frequência na vida escolar também estavam ancoradas em um processo mais amplo impulsionado pelo Estado brasileiro.[16] Sendo fundamental flagrar a vida do jovem José Ribamar Ferreira em meio a essas circunstâncias, em que havia relativas mudanças em curso, como a possibilidade de acessar determinados conteúdos escolares, antes destinados somente a outras camadas.

Ao destacar alguns dos dados históricos essenciais desta época, Candido (1989) argumenta que

> Não se pode, é claro, falar em socialização ou coletivização da cultura artística e intelectual, porque no Brasil as suas manifestações em nível erudito são tão restritas quantitativamente que vão pouco além da pequena minoria que as pode fruir. Mas levando em conta esta contingência, devida ao desnível de uma sociedade terrivelmente espoliadora, não há dúvida que depois de 1930 houve alargamento de participação dentro do âmbito existente, que por sua vez se ampliou. **Isto ocorreu em diversos setores: instrução pública, vida artística e literária, estudos históricos e sociais, meios de difusão cultural como o livro e o rádio (que teve desenvolvimento espetacular). Tudo ligado a uma correlação nova entre, de um lado, o intelectual e o artista; do outro, a sociedade e o Estado — devido às novas condições econômico-sociais.** (CANDIDO, 1989, p. 182, grifos nossos).

Dito isso, Antonio Candido também traça uma breve radiografia da classe social intermediária do período – que revela algo sobre o locus social do jovem José Ribamar –, sendo que tal camada, no decorrer da década de 1930 em diante, em geral vivenciou uma melhora

[15] Como salienta Tuppy (2007), o ensino pré-vocacional e profissional, ofertado às classes menos favorecidas, passou a ser considerado na Constituição Federal de 1934 (Art. 129) como "o primeiro dever do Estado", isso "porque, a partir de 1930, a indústria nacional que começava a se formar e a expandir reclamava por profissionais qualificados" (TUPPY, 2007, p. 108). Sendo que a segmentação entre escolas diferentes para classes sociais diferentes, vista no período anterior, permanecia na legislação com a promulgação das leis orgânicas do ensino, de 1942, que organizavam sistemas como o dos "S" (Senai, Sesi, Sesc, Senar e Sesi), e "o das escolas técnicas, voltados para a parcela mais carente da população" (TUPPY, 2007, p. 109).

[16] Ao se comparar alguns dados objetivos, entre os disponibilizados por Hallewell (1985, p. 238-239), autor de estudo pioneiro sobre a história do livro no país, responsável por levantar dados relevantes sobre o tema, é possível observar que se em 1930 a população brasileira girava em torno de 33,57 milhões, a parcela da população que possuía o ensino primário era de pouco mais de 2 milhões; enquanto o secundário era de tão só 83 mil pessoas. Contrastivamente, 20 anos depois, em 1950, a população total do país beirava 52 milhões, sendo que cerca de 5,2 milhões tinham o primário, e por volta de 440 mil o secundário. Assim, no período em questão, enquanto a parcela da população que possuía o primário aumentou cerca de 2,5 vezes, a concernente ao secundário aumentou em torno de 5 vezes.

"sensível graças à difusão do ensino médio e técnico, que aumentou as suas possibilidades de afirmação e realização, de acordo com as necessidades novas do desenvolvimento econômico" (CANDIDO, 1989, p. 194). Já na década de 1940, as possibilidades de estudar e de sonhar com uma carreira como a de escritor, que passarão a ganhar expressão nas ações no jovem José Ribamar, manifestavam a diversificação relativamente maior das origens sociais dos jovens que podiam ingressar no mundo escolar. Como visto em diferentes épocas e contextos sociais, no tempo em questão é usual observar como um processo de relativa inclusão pôde preceder à construção de uma estima por parte dos indivíduos e seus grupos de origem. Um passo fundamental, por sua vez, para a gestação de projetos – sejam individuais ou coletivos – mais ousados, às vezes até inéditos em comparação com os das gerações anteriores das suas respectivas camadas sociais. Assim, junto com outros fatores, o acesso à educação formal e ao universo dos livros foram cruciais para que o jovem José Ribamar, então destituído de capitais prévios, encontrasse a brecha possível para tentar escapar das grades impostas por sua condição social. Muito embora sejam insuficientes para se explicar/demonstrar as primeiras curvas observadas em sua trajetória.

No caso da ampliação do acesso aos livros, vale destacar que, por volta de 1937, com a emergência do Estado Novo, quando já havia começado o processo de monopolização do poder de fisco que orientava os contornos do espaço econômico nacional, o Estado brasileiro expandiu este processo para outras esferas, sobremaneira no âmbito cultural-ideológico (OLIVEIRA, 1998, p. 129). Em meio a este e a uma série de outros processos que então se cruzavam, como define Sorá (2010), houve a "ampliação das espécies de público, que passaram a fazer uso dos livros como instrumentos de apreensão do mundo" (SORÁ, 2010, p. 360). Dessa forma, o livro, ou melhor, seu novo uso social por alguns segmentos, é a materialização das estruturas em processo na sociedade brasileira do período.

Um dado histórico relevante desta época foi a criação do Instituto Nacional do Livro (INL), em 1937. Uma instância considerável, sintomática da interdependência formada entre as principais empresas editoriais e o Estado brasileiro. A aparição de uma instância como essa, inclinada a promover projetos culturais de longo alcance e que colaborou ativamente para expandir a circulação dos livros por diversas regiões do país, é explicada pelo aumento quanto ao volume dos livros, pela diversificação de nichos de expansão dos catálogos editoriais, tal como pela inserção da edição entre outros processos de expansão do Estado brasileiro, como a escolarização, a urbanização e a industrialização (SORÁ, 2010, p. 326-327).

Conforme destaca Sorá (2010, p. 339), estando subordinado ao Ministério da Educação e Saúde – por oposição ao DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), então vinculado

mais estreitamente ao Poder Executivo – e alojado na Biblioteca Nacional, o INL, órgão supervisor, de controle estatal, voltado aos livros que seriam legalmente publicáveis ou mesmo importados, entre outras coisas era responsável por promover o desenvolvimento das bibliotecas públicas. Ainda segundo Sorá (2010), no INL,

> A seção de bibliotecas públicas, dirigida por Liberato Soares Pinto, tinha a seu cargo uma tarefa até então inexistente: o levantamento das escassas bibliotecas existentes no território nacional, passo essencial para se **realizar a unificação técnica da educação pública, e idealizar o cidadão como leitor**. Essa seção era encarregada, ainda, de aperfeiçoar e coordenar critérios catalográficos, e passaria a velar pela qualificação técnica dos bibliotecários. Um aspecto-chave para o processo de diferenciação do mercado nacional, sob análise, foi a **incumbência de manejar a provisão inicial e periódica dos estoques de livros "recomendáveis" que, por meio das bibliotecas, apontassem para a "saúde mental" do povo**. (SORÁ, 2010, p. 340, grifos nossos).[17]

Quanto ao último campo de socialização mencionado, a Biblioteca Pública do Maranhão passou a fazer parte da rotina de José Ribamar por volta deste período, nos primeiros anos do decênio de 1940.[18] À luz dos processos citados, esta instituição, criada em 1831, passava por uma reestruturação do seu catálogo, que era então consideravelmente ampliado. Ao se cruzar o farto cardápio de leituras feitas pelo jovem – conforme enumeradas pelo experiente Ferreira Gullar – ao perfil da bibliografia que era então repassada à rede de bibliotecas fomentada pelo Estado brasileiro, rastreado por Sorá (2010), é possível verificar ampla sintonia entre os títulos.

> À medida que fui me interessando, e como não tinha livro em casa, comecei a frequentar a Biblioteca Pública do Maranhão, que ficava na rua da Paz, perto da praça João Lisboa. [...] E começaram a aparecer livros por lá [...] O Drummond foi o primeiro poeta moderno que eu li. De cara, encontrei o poema onde fala de "lua diurética". Achei um absurdo. Lua diurética?! O que é isso? Estava acostumado com "alma minha gentil, que te partiste", de Camões. E um outro poema do Drummond – "Ponho-me a escrever teu nome / com letras de macarrão"... Achei totalmente estranho, mas pensei que devia ter uma razão para ele escrever assim e as pessoas gostarem. Aí fui ler sobre poesia moderna. [...] A biblioteca foi muito importante [...]. Tinha um bom acervo, e lá pude ler também as revistas que chegavam do Rio de Janeiro, o que fez com que eu tomasse conhecimento do que estava acontecendo naquele momento. (GULLAR, 2015, p. 92-94).

---

[17] O INL teve como primeiro presidente o poeta Augusto Meyer (1902-1970), que foi "considerado o principal representante do modernismo em poesia na década de 1920, em sua versão gaúcha" (SORÁ, 2010, p. 339). No órgão, a tarefa de organizar as bibliografias – como a prestigiada *Bibliografia Brasileira* – ficava a cargo da seção de publicações, dirigida no começo da década de 1940 pelo crítico literário e historiador Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982).

[18] Conforme o levantamento que fizemos, esta era a única biblioteca pública disponível para uso na segunda metade dos anos de 1930 e durante os anos de 1940 em São Luís. Havia ainda na cidade a Biblioteca da Câmara, a Biblioteca Protestante e a do Grêmio Lítero Recreativo Português. Também havia três livrarias: a Livraria Moderna, a Livraria Universal e a Livraria Tribuna. Tais dados sublinham como, apesar das mudanças em curso, o acesso aos livros era algo ainda bastante restrito na São Luís deste período.

> A biblioteca pública foi fundamental. Na hora que eu tive interesse em ler coisas além dos livros do colégio, eu fui para a Biblioteca Pública do Maranhão [...] Isso desde criança. Foi lá que eu li uma porção de histórias infantis. Mais tarde, quando me interessei por poesia, também fui para a biblioteca ler. Foi quando eu descobri a poesia moderna, que me grilou, fiquei sem entender. Na biblioteca encontrei *O empalhador de passarinhos*, do Mário de Andrade, *A cinza do purgatório*, do Carpeaux.[19]
>
> Devo acrescentar a leitura de um livro que me revelou os modernos poetas portugueses, como Fernando Pessoa e Vitorino Nemésio. Trata-se de uma antologia organizada por Cecília Meireles, intitulada *Modernos poetas portugueses*.[20] (GULLAR, 2015, p. 22).

Entre as obras lembradas por Ferreira Gullar destaca-se a produção do poeta Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), que figurava entre os servidores com posições de relevo na administração pública brasileira naquele momento. Em 1934, Drummond assumiu a Diretoria Geral de Educação e a Comissão de eficiência do ministério Capanema, nelas permanecendo até 1945. Pouco depois, assumiu a Diretoria do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), órgão em que ficou até se aposentar. Conforme reconstitui Said (2005), a partir de um robusto dossiê de cartas de Drummond, no tempo do Estado Novo, nas décadas de 1930 e 1940, quando era o poeta de maior prestígio na literatura brasileira, o alto funcionário, "ao se valer de seus poderes na máquina pública, traçava em torno de si complexas relações de débitos e créditos simbólicos, revertidos, direta ou indiretamente, para o próprio Estado" (SAID, 2005, p. 73).[21] Sendo interessante notar como a referência à obra poética de Drummond foi salientada por Ferreira Gullar como uma referência deste período da sua juventude. O que se constitui como uma pista interessante sobre a mediação exercida por campos de socialização como a escola e a biblioteca na transmissão dos modelos literários e,

---

[19] GULLAR, Ferreira. Dossiê Ferreira Gullar. **Poesia Sempre**, ano 12, n. 8, p. 14, set. 2004. Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro/RJ. Entrevista concedida a Luciano Trigo.

[20] Na realidade, o título correto da antologia organizada por Cecília Meireles é *Poetas novos de Portugal*. De acordo com Oliveira (2012), "ao publicar, em 1944, a antologia Poetas novos de Portugal, pela Editora Dois Mundos (dirigida por Jaime Cortesão), Cecília pôde difundir no Brasil muitas vozes da poesia portuguesa que nunca tinham sido publicadas em livro em nosso país. Nunca reeditada, a antologia evidencia um olhar percuciente sobre o cenário da literatura portuguesa do seu tempo" (OLIVEIRA, 2012, p. 07). A edição desta obra no Brasil e sua circulação articulou-se à revalorização das importações de livros de nações como Portugal a partir de fins dos anos de 1930. Sendo publicada pela Editora Dois Mundos (cujo nome é emblemático), esta produção correspondia às estratégias mobilizadas então por selos pontuais como este, os quais visavam o aproveitando dos interstícios deixados por grandes selos (como José Olympio, Globo e Companhia Editora Nacional) junto ao Estado e ao público. Um exemplo similar ao da antologia organizada por Cecília Meireles é o da biografia *Eça de Queiroz – O Homem e o Artista*, escrita por João Gaspar Simões, e publicada pela Editora Dois Mundos em 1945.

[21] Para mais detalhes, ver Said (2005). Malgrado este autor mobilize outros argumentos para justificar sua análise, esta é crucial para se compreender a atuação do alto funcionário-poeta Carlos Drummond de Andrade porque – apesar do avanço racional-legal e da gradual consolidação dos vínculos institucionalizados entre funções – as cartas seguiam elando pessoas privadas, sendo nelas que, por vezes, correlacionavam-se assuntos privados com aqueles ligados à esfera pública. Evidência que (apesar do discurso impessoal assumido por agentes do Estado como o próprio Drummond) é sintomática do deliberado baralhamento entre privado e público posto em questão.

também, sobre o papel concreto de ambas na formação do cânone literário, haja visto as elevadas posições ocupadas por agentes como Carlos Drummond de Andrade na máquina pública. Questões ainda pouco exploradas pela sociologia da literatura no Brasil.

Embora muitos documentos sobre as compras de livros feitas pelo Estado tenham sido destruídos pouco após o fim do Estado Novo, é possível afirmar o peso que as obras de intelectuais com posições relevantes no regime assumiam no catálogo de uma editora como a José Olympio. Como no caso dos cinco volumes de *A Nova Política do Brasil*, do próprio Getúlio Vargas, ou livros de intelectuais como Oliveira Viana, Azevedo Amaral, Francisco de Campos e Carlos Drummond de Andrade. Isso, em um momento em que se pode deduzir "o imenso significado do mecenato de Estado para as possibilidades materiais da editora José Olympio" (SORÁ, 2010, p. 241). No caso de Drummond, vale sublinhar a expansão da circulação da sua obra, de edições extremamente restritas à rede de bibliotecas ampliada pelo INL em todo o imenso território brasileiro.

Com efeito, houve nesta época um crescimento considerável quanto aos tipos de escrita que ficavam mais disponíveis aos leitores; tanto como (considerando as enormes distâncias de um país continental) as relações reais entre os leitores e os tipos de escritores ganhavam em concretude. A primeira reunião da poesia de Carlos Drummond de Andrade é um caso-evidência disso, pois tal empreitada só foi vista no livro *Poesias*, publicado pela editora José Olympio em 1942, sua quarta obra autoral, que reuniu a primeira edição de *José*, seu quarto livro, e os três primeiros livros do poeta mineiro. Estes foram, na sequência, *Alguma Poesia*, lançado com tiragem de 500 exemplares e editado pela Pindorama, de Belo Horizonte; *Brejo das almas*, com 200 exemplares, que foi editado em 1934, pela Sociedade Editora Amigos do Livro, também de Belo Horizonte; e *Sentimento do mundo*, de 1940, com tiragem de apenas 150 exemplares, que foram distribuídos entre os amigos do autor, editado pela Pongetti, do Rio de Janeiro. Um dos vários poemas que podia então ampliar consideravelmente sua circulação mediante *Poesias* era *Casamento do céu e do inferno*, que figurou inicialmente em seu primeiro livro, cujos versos tornaram-se muito conhecidos pela emblemática passagem sobre a "lua diurética", evidenciada nas lembranças do experiente Ferreira Gullar. Dessa maneira, a publicação de obras como *Poesias* articulava-se ao grande impulsionamento da compra e circulação dos livros promovido pelo Estado brasileiro, fator este que permitia a chegada de produções como a mencionada a diversas bibliotecas do país, pondo-as ao alcance das mãos de jovens como José Ribamar Ferreira.[22] Produções que reuniam a obra de autores reconhecidos

[22] Para uma análise em detalhe sobre o caso de Carlos Drummond de Andrade, sua trajetória, os círculos de sociabilidade em que esteve inserido e sua produção, ver Miceli (2022).

do modernismo brasileiro, ou mesmo coletâneas de autores de nações que, por diferentes razões, eram então valorizados pelo mercado editorial do país.

Nesta época, os livros passavam a fazer parte do cotidiano do jovem José Ribamar, constituindo-se como um instrumento de aprendizado, percepção do mundo, que o convidava a se colocar em outros espaços e tempos, a explorar novas condições de existência; e os livros foram também um veículo de acesso a determinados ideais e desejos que marcaram profundamente a sua formação. E, apesar das mudanças e adaptações ao cenário local que iremos observar, parte desse aprendizado e desses ideais e desejos se aprofundará com o tempo, orientando algumas tomadas de posição suas posteriormente.

Nesta direção, as leituras que ele fez durante a juventude em São Luís, citadas nos relatos do autor diversas vezes ao longo de diferentes momentos, convergem amplamente com a produção editorial do período, na qual é possível observar a publicação e larga expansão das obras de autores como Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), Manuel Bandeira (1886-1968), Vinícius de Moraes (1913-1980), e outros, estrangeiros, como Fernando Pessoa (1888-1935) e Rainer Maria Rilke (1875-1926).[23] Estes e outros autores estrangeiros se tornavam mais acessíveis no Brasil desta época. Isso porque, como pontua Hallewell (1985, p. 523), os livros importados foram escasseando com o decorrer da II Guerra Mundial, fato que fez as editoras de então reelaborem as suas estratégias, o que resultou no aumento da publicação de traduções. Nesta mesma trilha, segundo Sanches Neto (1998), o considerável incentivo às traduções que ocorreu nos anos de 1940 impactou sensivelmente na jovem geração deste período, pois essas traduções se tornaram "a grande porta para o encontro com o mundo" (SANCHES-NETO, 1998, p. 140).

A partir das leituras daqueles e de outros poetas e romancistas modernos, José Ribamar pôde apreender aquilo que Said (2005, p. 28) define como algo de que os intelectuais são representativos, um estilo de vida bastante peculiar, acompanhado por um desempenho social que lhes é único. Um papel visto com maior clareza em algumas obras literárias como as mencionadas, "em que a representação da realidade social é profundamente influenciada e até alterada, de maneira decisiva, pelo surgimento súbito de um novo protagonista: o jovem intelectual moderno" (SAID, 2005, p. 28).

Com efeito, o caso de José Ribamar expõe também a pertinência da sugestão de Williams (2003, p. 47), de que receber e viver a experiência de um artista pode não ser uma atividade casual, a ponto de se constituir em uma verdadeira mudança de vida. Afinal, quando

[23] Para aprofundar a discussão sobre o processo de constituição e expansão do mercado editorial brasileiro, ver Sorá (2010).

a arte comunica não apenas se oferece, porém também se recebe ativamente uma experiência humana (WILLIAMS, 2003, p. 38). Assim, as leituras feitas pelo jovem, seu aprendizado e os usos que delas foram feitos – mensurados através das ações que iremos descrever adiante – têm eficácia para se pensar a função cognitiva da literatura, ou seja, a capacidade que algumas obras literárias têm de mudar os esquemas de percepção do mundo e, a partir desta mudança, a própria atividade humana neste mundo.

Aos 14 anos, na rotina da Biblioteca Pública do Maranhão que ia aprendendo a gostar e em que ia se (in)formando e apreendendo o mundo, José Ribamar não sabia que lá, naquele pequeno fragmento da sociedade ludovicense, onde as estantes de *Autores Maranhenses* e de *Autores Modernos* distavam entre si – onde, aos poucos, dia a dia, ele ia e vinha de uma à outra, ocultavam-se amplas forças sociais. Forças com as quais muito ia se deparar; embora fosse demasiado jovem ainda para decifrar as genealogias intelectuais que passavam a operar nas classificações do pensamento local e nacional. O que só poderia compreender melhor nos anos seguintes.

1.2 Descortinando redes invisíveis: as primeiras alianças em São Luís

À medida que José Ribamar Ferreira penetrava no universo dos livros e crescia o seu interesse pela poesia, ele também começava a ter seus primeiros contatos com os indivíduos inseridos no cenário cultural de São Luís. Em sua autobiografia, Ferreira Gullar pontuou que

> Foi então que minha irmã Consuelo me disse que o pai de sua amiga Iracema era poeta e queria me conhecer. [...] Não parecia um poeta. Pelo menos, nada tinha da imagem que eu fazia deles, de olhar romântico e vasta cabeleira, como Castro Alves e Lord Byron. Aquele era um poeta da realidade banal, sentado numa pequena cadeira de pau, vestido numa camisa de mangas curtas que lhe deixavam à mostra os braços magros. Seu ídolo era o poeta português Guerra Junqueira, de que eu mal ouvira falar e cujos versos ele sabia de cor. [...] Eram versos alexandrinos, com cesura, conforme vim a saber mais tarde, lendo o *Tratado de versificação*, de Olavo Bilac, que o poeta me emprestou. O nome desse poeta, que se tornaria meu amigo e a quem devo tanto, era Manuel Sobrinho, e foi graças a ele que me iniciei na vida cultural da cidade. Mal imaginava que, ali perto, a poucas quadras da minha casa, na Praça João Lisboa, em cujos bares andei roubando copos, era frequentada por poetas e escritores, que se tornariam meus amigos e companheiros de aventura literária. (GULLAR, 2015, p. 20).

Ao se cruzar o relato de Gullar com os dados disponíveis nos diferentes jornais deste período e com as evidências observadas em alguns livros (que revelam as convenções literárias, autorias, dedicatórias, temas etc.) dos anos de 1930, 1940 e 1950, disponíveis na *Academia Maranhense de Letras*, é possível verificar inúmeras convergências entre as informações

fornecidas pelo autor e essas fontes. Dessa forma, a passagem acima sintetiza vários traços do ambiente social e da cena literária que a São Luís desta época proporcionava.

De saída, é flagrante a proximidade geográfica entre o jovem José Ribamar Ferreira e o poeta local Manuel Sobrinho, cujas residências ficavam muito próximas, sendo a casa do último no final da rua dos Afogados, a poucas quadras da morada dos Ferreira. Apesar do processo de urbanização que então se acelerava e do gradual crescimento populacional, tal proximidade evidencia como as fronteiras espaciais entre os segmentos menos distantes no espaço social eram ainda pouco nítidas, o que é típico de uma sociedade também marcada por muitos indivíduos que transitam por várias práticas, como podemos ver na realidade da capital maranhense, quais sejam políticos-empresários, poetas-locutores-jornalistas, romancistas-comerciantes, políticos-empresários-jornalistas, advogados-historiadores etc. Havendo ainda nos anos de 1940 toda uma série de posições em processo de reconversão, derivadas do paulatino trânsito de uma sociedade que foi profundamente dependente da mão-de-obra escrava, cujo excedente girava em torno da produção do algodão, do arroz e do açúcar, para um ambiente social urbano e de ofícios que lentamente diferenciavam-se.[24] O que, por vezes, acentuava a existência de uma polivalência intelectual e profissional. E a possibilidade de ver essas diferentes atividades se encontrando, mesclando, redefinindo uma à outra, e alguns indivíduos tirando partido dessa dinâmica, fazendo uma prática beneficiar a outra. Um aprendizado que possivelmente foi aprofundado em outros momentos da vida por José Ribamar Ferreira.

Neste período, a imagem dos poetas que José Ribamar leu, gestada pelo jovem em suas primeiras leituras, chocava-se com a realidade vista no cenário cultural da capital maranhense. Isso, não só no que dizia respeito às representações que passava a nutrir dos escritores, mas também em relação aos movimentos estéticos que havia começado a apreender. Os encontros com Manuel Sobrinho e com o círculo de amigos, escritores e pintores que se reuniam rotineiramente em diferentes pontos do Centro da cidade, descortinam algumas das escolhas e valores estéticos então arraigados nesta atmosfera particular, assim como podem nos aproximar do que significava ser poeta neste contexto sócio-político e intelectual preciso. Trazendo à luz também um convívio e uma experiência que impactaram no aprendizado do jovem José Ribamar.

[24] Nessa dimensão particular, esta investigação converge com a análise de Miceli (1996, 2003) sobre o processo de diferenciação do campo artístico em São Paulo nas décadas de 1920 e 1930, na qual o autor evidencia como os mesmos indivíduos transitaram por diferentes práticas. Tal convergência nos leva a também utilizar o hífen para caracterizar essa situação.

Neste ambiente particular, a situação real dos indivíduos que se dedicavam de modo mais ou menos difuso à literatura ou, mais especificamente, à poesia, era de baixíssima institucionalização da atividade literária, havendo poucas brechas possíveis para driblar tal realidade. Uma outra característica desta atmosfera era a ausência de público, como atestam as tiragens bastante reduzidas dos livros dos romancistas e vates locais (de 100, 150, 200 e, poucas vezes, no máximo 500 exemplares), que raramente ultrapassavam a primeira impressão, sendo tampouco vistas novas edições. Conforme atestam as coberturas dos lançamentos desses livros feitas pelos jornais da cidade, os leitores dessas obras se confundiam o tempo todo, sendo os mesmos membros dos círculos sociais de seus autores, que davam vida aos poucos cenáculos literários disponíveis, quais sejam a *Academia Maranhense de Letras*[25] e o *Centro Cultural Gonçalves Dias*. Estes em que, inclusive, inseriam-se por vezes os mesmos indivíduos dos cenáculos políticos.

A baixa institucionalização da vida literária local pode ser também evidenciada pela relativa dependência da atividade literária e da edição em relação a esses pequenos grupos de amigos, e também pode ser flagrada através dos principais locais frequentados pelos autores. Ao relembrar tais espaços de sociabilidade e os indivíduos que plasmavam seus círculos, Gullar anotou que

> Para minha surpresa, um poeta cinquentão como Corrêa de Araújo convivia com poetas jovens de minha idade, bebia cerveja com eles no Moto Bar, rindo e falando sacanagens. Havia também os pintores, com os quais me relacionei [...] Um deles, Pedro Paiva Filho, era dono de uma pequena loja de móveis na rua do Sol, perto da praça João Lisboa, que se tornaria o ponto de encontro da turma. As poltronas, postas ali para a venda, tornavam confortáveis esses encontros que às vezes duravam tardes inteiras. Como não havia galerias de arte em São Luís, os pintores exibiam suas telas nas vitrinas de lojas de roupas ou de farmácias. Esse setor de nosso meio cultural ganhou vida nova com a vinda de Sebastião Zaque Pedro, pintor maranhense, radicado no Rio de Janeiro [...] Ele, infelizmente, com pouco mais de um ano em São Luís, adoeceu gravemente e morreu. (GULLAR, 2015, p. 20-21).

À diferença das circunstâncias encontradas em um centro cultural como o Rio de Janeiro mesmo de 30 ou 40 anos antes, em que as principais livrarias-editoras fizeram-se ou migraram

[25] A *Academia Maranhense de Letras* (AML) foi fundada em 10/08/1908, mesma data do aniversário de nascimento do poeta Gonçalves Dias (1823-1864), personagem que era seu nome tutelar. Em sua fundação a academia tinha entre os seus propósitos defender as tradições literárias do Maranhão e manter um intercâmbio de ideias com os centros de atividades culturais do país. Segundo Licar (2007), "talvez a maior particularidade dessa instituição que buscava afirmação social, foi a oficialização de uma história da literatura maranhense, e com ela a construção de um passado [...] elaborando uma história oficial das obras e dos autores mais importantes" do Maranhão (LICAR, 2007, p. 97, grifos nossos). Na pesquisa empreendida pela mesma autora, ao analisar o perfil social dos fundadores da instituição, é destacado que eles buscavam o título de "*Homens das Letras*. Ser um homem de letras em um país de analfabetos conferia ao portador do título certo status social" (LICAR, 2007, p. 97). Para mais detalhes sobre o surgimento da AML, seus fundadores e sua história, ver Licar (2007).

para a Rua do Ouvidor, funcionando como espaços vitais de sociabilidade da vida intelectual, na São Luís dos anos de 1940, as poucas livrarias existentes não desempenhavam esse papel. Também não eram grandes editoras (que não existiam no Maranhão), mas alguns bares e a loja de móveis destacada os principais pontos cotidianos de encontro e convivência do círculo de intelectuais e autores locais. Sendo também esses os lugares obrigatórios de reunião dos estreantes, onde as relações entre diferentes gerações estreitavam-se aos poucos, e intensificavam-se os laços de amizade entre os escritores.

Sem bibliotecas, a não ser a pública, nem institutos e centros mais bem estruturados de promoção culturais, ou sequer uma universidade, pontos como o Moto Bar eram um centro de reunião obrigatório para os escritores da cidade, traçando o mapa do pouco institucionalizado espaço intelectual urbano ludovicense. Dessa forma, um polo geográfico-literário e boêmio era tracejado nos arredores da Praça João Lisboa, que reunia o maior número de bares da cidade naquele momento. Não havendo maiores referências se havia dissidências no círculo em questão a ponto de suas frações repartirem-se em bares específicos.

Esse fato e os demais observados fundamentam a conclusão de que, em nenhuma hipótese, é possível afirmar a existência de um campo literário na realidade em questão, pelo menos não segundo os critérios do conceito de Bourdieu (1996), apresentado em *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Nesse tempo, malgrado o relativo aumento do acesso à formação escolar já mencionado, a sociedade ludovicense estava longe de constituir um verdadeiro mercado literário, tampouco havia algo como um corpo profissional amplamente dedicado à literatura que tinha esta como uma atividade capaz de conferir meios de subsistência à sua categoria. Aliás, pelo que podemos observar e, quando não, entrever, sequer havia na capital maranhense indivíduos que tinham como principal atividade retributiva a literatura. Por fim, como ficará bastante legível até o fim deste capítulo, as principais moedas literárias locais não ficavam sob o controle dos autores, mas sim da classe dominante, sendo demasiado intensa a ambiguidade entre o mundo literário e o político, havendo uma baixa autonomia da atividade literária.

Assim, os processos de diferenciação do mundo do livro e da literatura eram demasiado incipientes, em correspondência com a paulatina urbanização, e a também lenta divisão do trabalho e de funções característica do ambiente social da capital maranhense. Esta que ocupava uma posição assinaladamente periférica no sistema cultural do país.

Apesar disso, um espaço que era frequentado por Manuel Sobrinho e seus amigos, no qual o jovem José Ribamar passou a ser assíduo mediante o convívio com eles, em 1947, foi o

Centro Cultural Gonçalves Dias. No que tange a este espaço, em sua *Autobiografia poética e outros textos*, Gullar afirmou que

> Além da Academia Maranhense de Letras, havia o Centro Cultural Gonçalves Dias, que promovia aos domingos de manhã recitais de poemas na sede do Grêmio Lítero Recreativo Português, que ficava na praça João Lisboa. Cheguei a declamar poemas meus **numa dessas sessões**. Nessa época, me tornei locutor da Rádio Timbira do Maranhão, o que me possibilitou juntar algum dinheiro para, com ajuda das economias de minha mãe, publicar meu primeiro livro de poemas: *Um pouco acima do chão* (1949). (GULLAR, 2015, p. 21, grifos nossos).

No entanto, quando confrontamos algumas dessas afirmações, construídas posteriormente, aos dados da época, emergem informações distintas, que permitem mapear e qualificar alguns nós antes invisíveis nessa rede social. Mediante os jornais deste período, é possível restabelecer alguns destes nós, ao se verificar as ocorrências do pseudônimo utilizado pelo autor em suas produções poéticas e textos autorais até fins de 1948, Ribamar Ferreira, substituído por Ferreira Gullar no início de 1949. A pesquisa sobre suas ocorrências no jornal *Diário de São Luiz* descortina dezenas de dados interessantes sobre ele. O periódico revela pistas essenciais para caracterizar as suas ambições. Sendo também uma fonte privilegiada para mapear as suas relações, os espaços que frequentava e os círculos a que pertencia, a quem se referia no "eles" e a quem no "nós", algumas de suas práticas, e até muitos dos seus primeiros poemas (ulteriormente, renegados ou esquecidos). Além das convenções literárias que foram por ele incorporadas e mobilizadas, e os símbolos com os quais se representava.

Além do mais, as trinta aparições que podem ser interpretadas como as mais relevantes do jovem no jornal, que se iniciam em 1948 e vão ganhando cada vez mais frequência ao longo de 1949, revelam muito sobre a rede de fidelidades constituída por certos indivíduos neste período. Assim como sobre o prestígio auferido por Gullar, advindo de duas atividades: a escrita de poemas e o trabalho jornalístico.

Isso posto, se nas palavras de linhas atrás o autor disse que chegou a declamar poemas seus em uma das sessões do *Centro Cultural Gonçalves Dias*, minimizando sua presença na instituição, esta lembrança é contradita pelos dados da época. Com efeito, através do *Diário de São Luiz* é possível verificar que o jovem maranhense não só esteve inúmeras vezes no centro, como também foi centrista, sendo assim nomeado pelos membros do jornal e por outros participantes do centro, havendo também a exposição de uma foto de Ferreira Gullar em uma

das suas celebrações. Quando o jovem declamava versos em homenagem a expoentes tradicionais da cena local, como poemas de Gonçalves Dias[26] dedicados em memória ao autor.

FOTOGRAFIA 1 – FOTOGRAFIA DE FERREIRA GULLAR (À DIREITA) COM O JOVEM POETA LOCAL LAGO BURNETT (À ESQUERDA) E O PROF. NASCIMENTO MORAIS FILHO, PRESIDENTE QUE NESTA NOITE ENTÃO SE REELEGIA NO CENTRO CULTURAL GONÇALVES DIAS



Mais dois livros de poetas maranhenses circularão, este ano! Diário de São Luiz, 20/06/1949.

Em especial, a prova eloquente do elo de Ferreira Gullar com a rede de intelectuais, artistas e amigos que integravam o *Centro Cultural Gonçalves Dias* é o fato de, mesmo muito jovem, contando apenas 18 anos, ter assumido uma cadeira na instituição local, o que sublinha a sua proatividade no centro cultural neste período. Conforme consta no *Diário de São Luiz*[27],

> O Centro Cultural "Gonçalves Dias" promoverá, domingo próximo, mais uma reunião publica, às 10 horas, no Teatro "Artur Azevedo". Tomará oficialmente posse de sua cadeira naquela sociedade o jovem Ribamar Ferreira cuja personalidade literária será estudada pelo centrista Vera Cruz Santana. A reunião de domingo está destinada a alcançar grande brilhantismo, constituindo um expressivo acontecimento em nossa vida cultural.

[26] Antônio Gonçalves Dias (1823-1864) foi um poeta e intelectual afrodescendente, bacharel em Direito pela Universidade de Coimbra, que nasceu no Maranhão, mas radicou-se no Rio de Janeiro. Embora o romantismo tenha sido introduzido no Brasil por Gonçalves de Magalhães (1811-1882), Gonçalves Dias é reconhecido como o maior expoente da poesia romântica brasileira, posição similar à ocupada na prosa por José de Alencar (1829-1877). Ambos esses intelectuais se destacaram na missão de criar uma identidade nacional para o Brasil na arena da cultura, inaugurando com o romantismo uma literatura reconhecida como brasileira. Uma das marcas expressivas da produção de Gonçalves Dias é a sua dimensão indianista, mediante a qual o índio se converte em um símbolo da nacionalidade brasileira. Na chave romântica do poeta, o indígena personificaria uma espécie de Idade Média que o Brasil não possuía. Sendo excluída desta obra uma referência robusta do longo genocídio histórico vivenciado pelas populações indígenas no país. Entre as mais legíveis inspirações de Gonçalves Dias estão a obra do autor pré-romântico francês François-René de Chateaubriand (1768-1848), que influenciou profundamente a literatura lusófona no tempo em que Gonçalves Dias esteve em Portugal, e o poeta alemão Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), principal expoente do movimento literário romântico alemão.

[27] Reunião do Centro "Gonçalves Dias". **Diário de São Luiz**, São Luís/MA. 26 nov. 1948. Sociedade, ano IV, p. 9.

Além dos dados mencionados, houve poemas produzidos por Gullar que foram dedicados a outros membros da *Academia Maranhense de Letras* e do *Centro Cultural Gonçalves Dias*, ou a indivíduos ligados à tradição artística local. Em sua primeira aparição no jornal *Diário de São Luiz*, em 07 de fevereiro de 1948, por exemplo, o jovem, então com o pseudônimo de Ribamar Ferreira, apresentou o poema *O retrato da virgem*, em homenagem ao pintor local, crítico do modernismo e adepto da estética acadêmica ainda em vigor, Telésforo Rego (1900-1962).[28]

O RETRATO DA VIRGEM
Ao prof. Telésforo Rêgo

Corre firme o pincel sôbre a
alvura de neve
De tua virgem; fino e escuro
risco traça.
Descreve outro em seguida e
outros após descreve
Já debuxa veloz, já desliza com
graça.

E, a cada traço vivo, e, a cada
risco breve,
Um rosto de mulher se esboça...
Agora, passa
O pincel a correr mais sutil, mais
de leve,
- Falena que ora pousa, e ora
em redor esvoaça...

Pinta a face de róseo, os lábios
de carmim;
O nariz delicado, os cabêlos, o
manto
Alvo... sombreia aqui, clareia
ali, por fim.

Debuxando gracioso os olhos
pinta... Nisto,
Tudo em volta ilumina, esplen-
dente de encanto,
O puríssimo olhar da Mãe de
Jesus Cristo !...[29]

O fato de o jovem poeta Ribamar Ferreira dedicar o poema a um conhecido pintor do seu círculo de amigos era uma forma de elar seu próprio nome à referência que era Telésforo

[28] FERREIRA, Ribamar. O retrato da virgem. **Diário de São Luiz**, São Luís/MA. 07 fev. 1948. Sociedade, ano IV, p. 4.

[29] Para evitar a repetição em profusão dos mesmos elementos, iremos analisar poemas como este no segundo capítulo desta tese.

nesta malha social, à posição deste último no cenário cultural de São Luís e às demais relações atreladas a ele. Assim, formalizava-se um "nós" que era dia a dia construído no convívio com o círculo de intelectuais no qual ambos se inseriam, embora com posições distintas. O modo como operavam as relações neste ambiente social fazia com que a afetividade e o interesse se mesclassem em proporções bastante próximas. Em um tempo em que a atividade literária era fragilmente institucionalizada, em que prevaleciam os relacionamentos pessoais na estrutura de relações entre os indivíduos, um poema como este, publicado no principal jornal da cidade, funcionava como parte da esfera pública de uma relação que era então azeitada na sociabilidade vivida nos bares locais.

Interessante notar que em sua autobiografia, 67 anos depois, Gullar irá se posicionar em relação ao mesmo pintor de forma diametralmente oposta, como "um pintor mais velho, Telésforo Rego, de estilo acadêmico e que odiava a pintura moderna", e, sobre os adeptos da estética modernista, segundo Gullar, Rego afirmava: "'Eles gostam é de Picasso', dizia ele, num trocadilho de mau gosto com o aumentativo da palavra 'pica' – picaço, órgão sexual masculino" (GULLAR, 2015, p. 21). O que evidencia a considerável oscilação a que estava sujeita a memória de Gullar, a posição absolutamente distinta que este ocupava ao final da sua vida e as inflexões consideráveis que ocorreram ao longo do tempo em sua trajetória, sublinhando a importância da cautela metodológica para lidar com o farto cardápio de relatos ofertado por ele.

Ainda quanto ao *Centro Cultural Gonçalves Dias*, é preciso ressaltar que ele foi fundado em 1945, em meio ao clima social de ocaso do Estado Novo e reorganização da classe dominante local. Conforme salienta Sanches Neto (1998, p. 43), após as experiências centralizadoras de uma política onipotente, como a que ganhou vida durante o Estado Novo, diversas cidades periféricas passaram a sentir a necessidade de exercer suas potencialidades político-culturais, antes paralisadas pela ação controladora do governo central, havendo então um clima social de libertação em alguns desses polos de produção cultural. Nesta direção, em São Luís, o *Centro Cultural Gonçalves Dias* passou a funcionar rapidamente como um pináculo da tradição literária maranhense, promovendo os rituais que serão comentados nas próximas páginas. E, além disso, aquela agremiação passou a ser um importante espaço indireto de recrutamento dos indivíduos que logravam inserção em alguma das poucas atividades intelectuais remuneradas à disposição na cidade, quais sejam o trabalho em um jornal ou em uma rádio.

Neste período, entre os poucos veículos da capital maranhense, a *Rádio Timbira* e o jornal *Diário de São Luís* eram os que possuíam maior status, além de melhor capilaridade junto

ao público. José Ribamar pôde ligar-se a ambos ao fim dos anos de 1940, pois havia um elo estreito entre o círculo de amigos e autores do centro cultural e os colaboradores da rádio e do jornal, quando não os mesmos indivíduos ocupavam posições nesses mesmos espaços, como passava então a ser o caso do jovem filho da família Ferreira. Este, após quase dois anos no *Centro Cultural Gonçalves Dias*, pôde inserir-se na *Rádio Timbira*, a partir de 1948, indicado pelos próprios membros do centro. E, por fim, ele e Lago Burnett (1929-1995), um jovem poeta local que também integrava o círculo do *Centro Cultural Gonçalves Dias*, tornaram-se os porta-vozes desta última instituição, ao organizarem o *Suplemento Cultural* do jornal com maior tiragem na cidade, o *Diário de São Luiz*, atividade iniciada em maio de 1949.

Desse modo, o mapeamento das redes a que o jovem em questão se vinculou nesta época revela que, por vezes, os mesmos indivíduos transitavam por tais espaços. Dado este cujo valor reside não apenas no fato de reforçar o quão típicos eram os casos de José Ribamar e Lago Burnett neste momento, mas especialmente nas indicações gerais que ele oferta, relativas à inserção dos mesmos indivíduos em espaços relevantes da vida social local, que dialoga com a hipótese perseguida ao longo deste primeiro capítulo. Tais espaços funcionavam como polos de produção e difusão de certos discursos, assim como de rotinização de determinados símbolos.

Dito isso, é possível verificar um outro traço do contexto em que se inscrevia a trajetória em questão, que diz respeito ao fato de o desempenho individual depender enormemente do feixe de relações pessoais que um indivíduo era capaz de reunir. Isso, muito embora não se possa ignorar os esforços do jovem José Ribamar, os quais colaboraram para que ele pudesse vincular-se à esta rede de relações, pois o trânsito dedicado por tais espaços foi um dos elementos que permitiu a ele ir ampliando as suas relações e adensando as suas trocas com outros indivíduos situados nesta malha social.

Neste sentido, é fundamental notar que o fato de se destacar nas atividades e declamações do *Centro Cultural Gonçalves Dias* dificilmente não pesou para o acesso à rádio, pois, nesta época, em que as rádios constituíam o mais significativo meio de comunicação, as declamações de poemas eram um teste comum pelo qual passavam os futuros locutores. Assim como era comum para quem trabalhava nos estúdios ter aulas de declamação ou exercitar-se através dela. Em um período em que as rádios costumavam reunir nas suas redações e estúdios alguns dos principais intelectuais, escritores, professores, músicos e jornalistas de suas respectivas localidades, e em que tal veículo era uma das principais formas de iniciação para quem almejava à vida cultural, esses espaços foram cruciais para a formação, socialização e

início das atividades de indivíduos que viriam a se tornar artistas e intelectuais conhecidos. E que, por vezes, migraram para outras áreas, nesta época menos promissoras.

Ao se analisar a juventude de José Ribamar Ferreira em São Luís é impossível não levar em conta a sua presença nesses escassos, porém essenciais espaços de aprendizado e projeção. Sendo que, nesta época, o aprendizado em um centro cultural e, especialmente, em uma rádio ou em uma redação de um jornal, funcionava até mesmo como um contraponto à ausência de um ensino universitário estruturado.[30] E a *Rádio Timbira*, o *Centro Cultural Gonçalves Dias* e o jornal *Diário de São Luiz* apresentavam algo mais em comum: o vínculo com o mesmo grupo político a que pertencia o político-empresário Sebastião Archer (1883-1974), então governador do Maranhão, cujo mandato durou de 1947 a 1951. Este grupo tinha como principal expoente o político-empresário-jornalista Victorino Freire (1908-1977), naquele momento um senador do estado maranhense, que dirigia os jornais *Diário de São Luiz* e *A Tarde*. Conforme destaca Barros (2006), esse agrupamento permaneceu no poder executivo do Maranhão de 1947 a 1965, concedendo vida ao ciclo conhecido como o da oligarquia vitorinista.[31]

Quanto ao jovem José Ribamar, se o seu primeiro pseudônimo como poeta, antes mesmo do seu primeiro livro, era Ribamar Ferreira, na rádio o jovem passaria a ser conhecido como o locutor Afonso Henrique, que realizava transmissões nas noites da semana. Entre outras funções, ele era o responsável por transmitir notícias relacionadas à vida política da cidade e do Estado, muitas vezes previamente encaminhadas pela direção da rádio. Como ficará legível no decorrer desta tese, a rádio e o jornal funcionavam como plataformas ideológicas e sustentáculos de pressão política da oligarquia vitorinista neste período.

Vale a pena assinalar que a *Rádio Timbira*, inicialmente *Rádio Difusora*, foi fundada em 1941, durante o Estado Novo (1937-1945), como solicitação do então Interventor Paulo Martins de Souza Ramos (1896-1969), constituindo-se como a primeira rádio oficial do estado. Em meados dos anos de 1940, ela foi adquirida via um contrato de comodato pelo empresário Assis Chateaubriand (1892-1968), passando a integrar os seus *Diários Associados*, maior cadeia de comunicação do país na época. Dessa maneira, a rádio tornou-se então – junto com

[30] Conforme dados disponíveis no site da Universidade Federal do Maranhão, a UFMA foi a primeira universidade do estado, cuja fundação data de 1966. Até o período em questão, houve outras poucas instituições, nenhuma delas dedicada às Letras, às Artes ou ao Jornalismo. Como a Faculdade de Direito do Maranhão (1918), que foi a primeira escola isolada de nível superior, a Faculdade de Farmácia do Maranhão (1922), a Faculdade de Odontologia do Maranhão (1925) e (mesmo sem o reconhecimento da União) a Faculdade de Serviço Social do Maranhão (1950).

[31] Apesar do sentido pejorativo usualmente conferido à palavra "oligarquia", o termo pode ser utilizado como categoria analítica, ao se referir a um ambiente social sob controle político de uma pequena elite. Este é o sentido aqui empregado, fundamentado tanto nos dados sobre o contexto em menção, como nos apresentados pelas historiografias citadas nesta pesquisa.

os jornais *O Globo* e *O Imparcial*, comprados pelo mesmo empresário em São Luís – um dos principais braços políticos de Chateaubriand, tal como da classe dominante local que se reorganizou após o ocaso do Estado Novo, no Maranhão. Tanto a rádio quanto os laços que Chateaubriand teceu aos poucos com os setores participantes do poder da cidade e do estado (estes bastante inclinados a clientelismos, quando não até a mandonismos que relembravam o Brasil Colonial, como trataremos mais adiante) foram cruciais para que o conhecido empresário fosse muito bem-sucedido em sua vitoriosa campanha ao senado maranhense, em 1955, embora sequer residisse no estado. Com o apoio de Victorino Freire, Assis Chateaubriand chegou em São Luís apenas um dia antes do pleito das eleições, recusando comparecer aos comícios. A manobra ganhava sentido com a perda recente do seu mandato como senador da Paraíba, seu estado de origem.

É essencial salientar que a conexão entre o mesmo agrupamento político e o mesmo círculo de intelectuais cristalizava-se até mesmo na congruência entre os nomes do centro cultural e da rádio. Se o primeiro fazia referência ao poeta maranhense Gonçalves Dias, o nome da rádio evocava uma das obras do mesmo autor, o poema narrativo *Os Timbiras/Poema Americano*[32], cuja primeira edição data de 1857.[33] E não por acaso esta obra era elencada para dar nome a rádio em um momento de ênfase regional intensa. Pois todo um conjunto de povos indígenas (vários deles dizimados durante a história do Brasil) é resumido por Gonçalves Dias no termo "Timbiras", e parte deles habitou justamente a região sul do Maranhão. Entretanto, os nomes escolhidos pelo autor para seus personagens foram inspirados na língua tupi, que não era compartilhada por aqueles povos.

Como salienta Migliaccio (2011), no século XIX, os modelos utilizados por autores como Gonçalves Dias "formaram a moldura para os novos temas indianistas do imaginário romântico nacionalista: a exaltação da figura do indígena, o contraste entre a cultura europeia e aquela ameríndia" (MIGLIACCIO, 2011, p. 50). Isso posto, a sintonia entre os nomes da rádio

[32] Na época de produção do livro de Gonçalves Dias, os termos "América" e "americano" possuíam definições diferentes das atuais, que correspondiam às disputas de legitimação entre americanismos. Somente por volta de meados do século XX passou a ser possível observar a naturalização dessas palavras como uma referência aos Estados Unidos, o que se associou, em larga medida, à posição hegemônica do país no concerto das nações.

[33] Esta produção foi um dos poucos casos do século XIX em que um autor brasileiro publicou em uma editora europeia. A responsável pelo projeto foi a F. A. Brockhaus, de Leipzig, na Alemanha. Embora não haja uma investigação detalhada acerca desta oportunidade, é bem possível que ela tenha se articulado à divulgação do Brasil por parte dos seus intelectuais neste período. Como foi o caso de *Brasilianas*, coletânea de poemas publicada em Viena, em 1863, com autoria de Manuel de Araújo Porto Alegre, intelectual que então integrava o corpo diplomático brasileiro.

e do centro cultural evidenciava a banalização de certos símbolos[34], que passava a se acentuar mais a partir de 1945, em sintonia com a expansão das oportunidades de poder da oligarquia vitorinista no Maranhão. Com o fim do Estado Novo e a correspondente queda do agrupamento em torno do interventor Paulo Ramos, houve a consequente queda de certos monopólios deste grupo, entre eles o ligado à rádio com maior capacidade de penetração no estado maranhense. Essa fonte de poder, da qual os membros do grupo que girava em torno de Victorino Freire estavam anteriormente excluídos, na segunda metade dos anos de 1940, passou a ser crucial para que eles pudessem perpetuar os seus interesses e a sua singularidade na esfera local.

Com relação ao trabalho de José Ribamar na *Rádio Timbira*, é fundamental perceber que nesta época as rádios eram um veículo de poder considerável, maior em comparação com as décadas mais recentes, tendo o ofício de locutor (apesar da sua baixa autonomia e pouca liberdade) um papel marcante junto ao público. Em um tempo em que os discursos não tinham o mesmo nível de circulação que o alcançado com a rotinização da TV e, após ela, da internet, as rádios e os profissionais e grupos vinculados a elas podiam usufruir de múltiplas vantagens, maiores se comparadas às do cenário atual. Como a de possuir um significativo espaço de produção e difusão de discursos sobre eventos sociais e políticos. Trunfos relacionados à gradual (mas, na São Luís de fins dos anos de 1940, ainda lenta) massificação dos processos simbólicos, assim como a diversas formas de desigualdade. Inclusive, as sensíveis desigualdades internas às regiões que formavam o Estado brasileiro, tal como entre essas mesmas regiões. Desigualdades inscritas, por exemplo, no ainda elevado índice de analfabetismo do estado maranhense, que conferia um enorme poder a quem exercesse o controle de um veículo como a *Rádio Timbira*.[35] Esta que, assim como o *Diário de São Luiz* e outros veículos, tinha um sentido estratégico para a classe dominante local, entre outras coisas, para dar suporte aos processos de rotinização ideológicos orientadores da conduta social.

---

[34] Nesta tese, a palavra "símbolo" faz referência a qualquer elemento dotado de um significado coletivamente partilhado pelos membros de uma mesma cultura ou subcultura. Definição que abarca signos visuais, palavras, expressões, categorias nativas, gestos, objetos etc.

[35] Segundo os censos demográficos produzidos pelo IBGE, na faixa populacional entre 15 anos ou mais, no ano de 1940 e o de 1950, o Brasil possuía uma taxa de analfabetismo de, respectivamente, 56,1% e 50,6%. Embora não tenhamos encontrado dados sobre este período referentes ao estado maranhense, é possível entrever muito sobre o mesmo mediante os dados de épocas posteriores. Em 1980, por exemplo, a taxa de pessoas de 15 anos ou mais de idade analfabetas no Maranhão era de 49,67%, quase a média do Brasil em 1950. Ao se observar mais atentamente os dados de 1980, nota-se que os índices de analfabetismo eram maiores quanto maiores fossem as faixas etárias, o que indica que para as gerações anteriores, que nasceram nas primeiras décadas do século XX, o acesso à educação formal era ainda mais limitado. Em 1980, cerca de 80% das pessoas que tinham 65 anos ou mais eram analfabetas no Maranhão.

Ainda no que tange à *Rádio Timbira* e aos laços estabelecidos entre Assis Chateaubriand e os membros da oligarquia vitorinista, como enfatiza Sorá (2010, p. 192), nesta época, fintando as dificuldades materiais de integração de um Brasil continental, textos de crítica literária e de opinião política publicados em algum órgão do império jornalístico de Chateaubriand passavam automaticamente a circular em veículos de todo o país, dado o caráter monopolista exercido pelo grupo do empresário. Além disso, a atividade jornalística exercida por diversos escritores – que estavam espalhados pelo país, mas também conectados entre si através dessa cadeia – "permitia intervir na consolidação de redes de relações, na divulgação dos pares, e na formação de um círculo de consagração mútua" (SORÁ, 2010, p. 191). Sendo que o jovem Ferreira Gullar podia, por exemplo, utilizar sua posição nesta cadeia para direcionar e despachar produções suas para autores consagrados do principal centro cultural do país, o que não se furtou de fazer. Fato que evidencia como ele soube utilizar certas atividades em benefício de outras.

Dessa maneira, a posição de Gullar junto à cadeia dos *Diários Associados* de Chateaubriand possibilitava uma rotina de leituras de novas publicações escritas por importantes autores da época, sobremaneira os situados nos principais centros, e, dentre outras coisas, ir forjando teias de relacionamentos, como será descrito a seguir. Uma experiência extremamente importante, que fazia com que ele pudesse se relacionar com certas pessoas, além de escrever, se atualizar, (in)formar e aprender; cuja importância é redobrada tanto ao se considerar a posição social do jovem em questão, quanto as condições materiais e sociais específicas desta época. Assim, em meio à essa dinâmica, o jovem Ferreira Gullar era mudado, mas também se comunicava, era atuante e mudava, aproveitando relevantes oportunidades técnicas e sociais que tinha à sua disposição.

1.2.1 O jornal como veículo para marcar e remarcar um nome

Durante o ano de 1948 e os primeiros meses de 1949, o jovem Ferreira Gullar publicou alguns poemas no jornal *Diário de São Luiz*, como dito bastante inclinado aos membros do *Centro Cultural Gonçalves Dias*. No entanto, a sua posição se acentuou no veículo a partir do dia 15 de maio de 1949, quando ele e o jovem poeta local Lago Burnett passaram a assumir a direção do suplemento cultural do periódico. O acesso ao jornal se devia, sobretudo, aos laços de reciprocidade entre os indivíduos ligados ao jornal e ao centro cultural, fortalecidos pelas conexões de ambos com o mesmo grupo político.

Além disso, o fato de Gullar e Burnett, então respectivamente com 19 e 20 anos, assumirem essa tarefa sozinhos lança luz novamente sobre o contexto de baixa

institucionalização da vida intelectual já mencionado. Em uma época em que sequer havia uma universidade no Maranhão, salvo algumas poucas faculdades isoladas, não era preciso possuir uma ampla reserva de conhecimentos em alguma atividade específica para se habilitar à crítica literária, à crítica de arte ou ao que depois se convencionou chamar de jornalismo cultural. Pelo oposto, a precocidade de um Lago Burnett e um Ferreira Gullar foi sintomática do estado incipiente dessas atividades neste período. Quando o acesso à formação escolar básica, embora houvesse melhorado relativamente, ainda estava longe de uma ampliação efetiva, e menos ainda o acesso aos diplomas, que os dois jovens podiam prescindir. Dessa maneira, tão só aquela formação conjugada às disposições e aos saberes adquiridos no trabalho e convívio com os círculos mencionados por si mesmos já funcionavam com eficácia, sendo os indicadores necessários para dar efeito de legitimação das posições sociais. Tais indicadores eram mais que suficientes para os relativos saltos simbólicos dos jovens intelectuais da cidade.

Na São Luís das décadas de 1940 e 1950, havia uma escassez de diplomas e até a completa ausência dos recursos literários e simbólicos presentes nos grandes centros, o que fazia com que os laços pessoais, contrançados por origem social, fossem decisivos. No entanto, havia também indivíduos cuja recente inclusão e relativo acesso a determinados recursos eram correlatos a mudanças mais amplas. A presença de Gullar na cena literária local exemplificava particularmente isso: o surgimento de escritores oriundos de grupos sociais sem tradição literária imediata, os quais, inegavelmente, eram afetados pela produção literária das gerações anteriores. A trajetória em questão é paradigmática deste último caso, e correspondeu à relativa ampliação de um setor urbano dedicado a funções intelectuais. Esta ampliação esteve ancorada, em larga medida, ao período de crescimento econômico – igualmente relativo e bastante instável – das décadas de 1940 e 1950 em São Luís.

Ferreira Gullar e outros jovens não possuíam capitais prévios, dada a ausência de recursos de origem, buscando compensar isso mediante um trânsito dedicado por determinados espaços da vida política ou literária (como a *Academia Maranhense de Letras* e o *Centro Cultural Gonçalves Dias*), somando este trânsito aos esforços em obter conhecimentos e dar vida a realizações reconhecidas pelos círculos dos pares locais e pela classe dominante. Esses fatores poderiam então habilitá-los a um posto como o trabalho remunerado em um jornal. O qual, inclusive, em meio a um contexto de baixíssimo desenvolvimento da área da edição, assim como de outras possíveis instâncias de mediação do trabalho intelectual e artístico, era uma posição-chave. Para as diferentes gerações de escritores e intelectuais com repertórios variados que vivenciaram este contexto intelectual preciso, a seção cultural de um jornal como o apontado era uma das únicas vias para a atividade intelectual regular, quadro que se repetiu de

modo semelhante no Brasil ao menos até a década de 1970. Permanecendo assim o jornal como um órgão central para que os jovens em menção pudessem publicizar seus nomes e suas produções, fazendo-se reconhecer mais largamente no cenário local.

Em especial, além desses importantes elementos, mediante a atividade jornalística era possível consolidar teias de relacionamentos, tal como divulgar os pares da sua comunidade intelectual e outros, e dar rotação a uma esfera de mútuo reconhecimento. Como iremos explorar melhor mais adiante, esses três últimos exemplos não estavam associados só aos pares locais. Eles valiam também para indivíduos que estavam localizados em outros polos culturais.

Ademais, além das vantagens e do aprendizado destacados, a participação na organização do *Suplemento Cultural* do jornal dirigido pelo político-empresário-jornalista Victorino Freire, o maior expoente no jogo do poder local, marcou um importante ponto de inflexão na trajetória artística e intelectual de Ferreira Gullar no ambiente social de São Luís. A presença desse chefe político como posição significativa é posta em evidência pela robusta existência material do seu nome nas capas do jornal. Não obstante, ainda que em relativa e filtrada medida, Ferreira Gullar pôde dar as cartas no suplemento então lido pela intelectualidade, alguns segmentos médios e a elite da cidade. Ambos, Gullar e Burnett, souberam manejar esse trunfo de distintos modos. Isso, não só ao publicarem ainda mais seus poemas e textos autorais, posicionando-os em espaços amplos e privilegiados no *Suplemento Cultural* do *Diário de São Luís*.

No suplemento organizado pelos dois jovens autores foram publicados, por exemplo, textos com elogios a Gullar e trechos de elogios dedicados a ele que figuraram em outros veículos. Assim como foram reproduzidas cartas pessoais endereçadas ao próprio Gullar e com elogios a este, que ele recebia de expoentes da cidade ou de fora dela. Difundir esses textos, trechos e cartas era uma forma de agenciar um discurso sobre si mesmo e sua poesia, marcar e remarcar o seu nome, organizar a sua própria fortuna crítica, na medida que publicizar opiniões a seu favor contribuía para legitimar o poeta e sua produção na cena local.[36]

Um desses exemplos foi um trecho[37], sem especificação da procedência, provavelmente publicado em um jornal do Piauí. Nele, o poeta Celso Pinheiro (1887-1950), então membro da *Academia Piauiense de Letras*, salientou que

[36] Essas cartas, textos e trechos podem ser verificados nas edições dos dias 26/06/1949, 07/07/1949, 31/07/1949, 04/08/1949, 13/08/1949, 20/08/1949 e 02/09/1949, no *Suplemento Cultural* do *Diário de São Luiz*.

[37] Opinião sobre Ferreira Gullar. **Diário de São Luiz**, São Luís/MA. 20 ago. 1949. Suplemento Cultural, ano V, p. 7, grifos nossos.

> Ferreira Gullar apareceu no cenário das letras, como um verdadeiro poeta. O jovem iluminado que teve a ousadia de erguer-se "Um pouco acima do chão", para os grandes deslumbramentos da arte e da beleza, é **mais um milagre dessa misteriosa Atenas Brasileira, tão fértil em surpresas encantadoras.**

O fato de Ferreira Gullar publicizar em profusão trechos como esses deve ser compreendido em sintonia com a forma como operavam as relações neste ambiente social particular. Por tudo o que foi levantado até aqui mediante diferentes fontes, é seguro afirmar que a reprodução desses elogios não era contestada pelo fato de serem endereçados aos jovens que dirigiam a própria seção do jornal, sendo preciso identificar a conjunção que a legível pessoalidade e o exercício de uma atividade profissional com baixo grau de institucionalização assumiam unidas neste contexto intelectual preciso. Entretanto, embora não fosse algo incomum, o fato de Ferreira Gullar abusar desse recurso, ao que consta até mais que os outros escritores locais, é explicado por ele praticamente não possuir outros meios que não o jornal para tornar a sua produção e seu nome públicos, assim auferindo o mais amplo reconhecimento possível. Somente nessas chaves, da naturalização de práticas como essa e da circunstancial ausência de capitais prévios, é possível apreender o sentido do uso intensivo (para não dizer exagerado) do jornal no contexto de origem em que o jovem Ferreira Gullar estava inserido.

Com efeito, ao se mapear essa rede de relações, é possível começar a afirmar que, neste contexto particular, Gullar foi membro ativo em um jogo social de prestações e contraprestações, participando e recebendo homenagens e formas de reconhecimento, declamando versos, enviando livros, publicando poemas e textos que dialogavam com a produção local, tecendo dedicatórias. Jogo social que, como veremos melhor nas próximas páginas, ocorria sob a proteção do poder local.

1.2.2 O retorno da *Atenas Brasileira*

Um elemento mencionado em uma das passagens citadas, na qual o jovem Ferreira Gullar veio a publicizar a si mesmo como "mais um milagre dessa Atenas Brasileira", ou seja, o mito da *Atenas Brasileira*, que toma por referência a cidade de São Luís, merece ter seu percurso deslindado. Isso, seja pelo envolvimento do jovem Ferreira Gullar com essa ideia dominante, seja por se tratar da ideia com maior eficácia e penetração social neste período no ambiente descrito.

A expressão *Atenas Brasileira*, assim como parte do seu vocabulário mitologizante, foram cunhados em fins do século XIX, devido ao costume de envio de jovens pertencentes à

elite local para serem educados na Europa e seu ulterior regresso, sendo então a *Atenas Brasileira* um fruto à esta margem do Atlântico "do humanismo coimbrão" (MEIRELES, 1960, p. 222). No entanto, houve oscilações quanto às possibilidades de envio desses jovens, as quais estiveram sempre ancoradas às anormalidades do comércio internacional e ao uso do trabalho escravo, fatores cruciais para que as ricas famílias de fazendeiros e/ou comerciantes do Maranhão pudessem enviá-los da província para a Europa nos seguintes períodos de prosperidade: 1780 a 1820 e 1850 a 1870, o que permitiu o posterior nascimento de dois grupos de literatos: o *Grupo Maranhense* e os *Atenienses* (LICAR, 2007, p. 18). Assim havendo íntima correspondência entre o fim desse fluxo de jovens para a Europa, especialmente para Portugal, e a abolição do uso de mão-de-obra escrava no Brasil. Fator este que impactou profundamente na vida social da região, colaborando de modo ativo na duradoura crise financeira da elite latifundiária do Maranhão e da economia do estado, que durou de fins do século XIX às duas primeiras décadas do XX.

Quanto aos agrupamentos mencionados, é preciso frisar que ambos foram constituídos por nomes expressivos da história da literatura brasileira. O *Grupo Maranhense* (1832-1868) foi formado por intelectuais como Gonçalves Dias (1823-1864), Odorico Mendes (1799-1864), Sotero dos Reis (1800-1871), João Lisboa (1812-1863), entre outros. Já o grupo dos *Atenienses* (1868-1894) teve nomes como Aluísio (1857-1913) e Arthur Azevedo (1855-1908), Coelho Neto (1864-1934), Graça Aranha (1868-1931) e Raimundo Corrêa (1859-1911). Após esses períodos, geralmente aclamados pela crítica local como o auge da literatura maranhense (muito embora os mais celebrados desses autores tenham sido reconhecidos mais quando já estavam fora do Maranhão do que quando residiam na região), houve a fase do *Decadentismo* das letras de São Luís (1894-1932), considerada inferior em termos de produção literária aos dois ciclos anteriores, pois, em fins do século XIX, os intelectuais do segundo grupo deixaram a capital maranhense (LICAR, 2007).

Assim como é bastante questionável a imagem daqueles indivíduos como formadores de grupos que se viam desta maneira, os termos usados para nomear esses agrupamentos e as épocas destacadas foram categorias nativas naturalizadas na cena local pela historiografia tornada oficial pela AML. Sendo que os fundadores desta última, responsáveis por cristalizar a ideia de decadência, ao mesmo tempo a utilizavam para justificar a existência da sua agremiação como necessária para reinstaurar as qualidades literárias do Maranhão (LICAR, 2007, p. 75). Dessa forma, na época da geração de José Ribamar Ferreira tais categorias e genealogias classificatórias eram encaradas como dadas aos olhos de jovens como ele, direcionando suas escolhas. Embora o termo decadentismo e a expressão *Atenas Brasileira*

passassem a receber um outro significado nos anos de 1940 e 1950, associado ao caráter positivo do binômio decadência-prosperidade, que trataremos a seguir.

Ao se consultar os jornais maranhenses do século XX, pode-se atestar como a expressão *Atenas Brasileira* ficou esquecida nas décadas de 1920 e 1930. O seu uso como categoria social e política voltou a ser rotinizado nos principais jornais do Maranhão apenas nos anos de 1940, sobremaneira de meados para a segunda metade da década. Justamente o período de fundação do *Centro Cultural Gonçalves Dias*, e não por acaso a expressão era relançada entre as palavras usadas por indivíduos vinculados à esta agremiação.[38]

A banalização da ideia de que São Luís era a *Atenas Brasileira* se articulava à legitimação da apropriação de certos interesses materiais e ideais por parte da classe dominante ludovicense, como veremos logo adiante. Sendo incorporada a esse mito uma autopercepção positiva de São Luís e do Maranhão, distinguindo-os ontologicamente do restante da Nação. Em um momento em que a cultura luso-brasileira passava a representar o encontro e a mescla entre raças e culturas, a classe dominante e a intelectualidade de São Luís passavam a reivindicar um traço que era encarado como positivo/distintivo da sua cidade e do seu Estado, como usualmente se observa no jogo contrastivo das identidades culturais. Neste caso, ao ser definida como a *Atenas Brasileira*, a capital maranhense supostamente personificaria uma superioridade cultural e espiritual pela referência à cidade-estado da Grécia Antiga – o que deixava transparecer o subentendido de que certas culturas são superiores a outras –, justapondo-se ao conjunto da Nação e à identidade nacional.

Nesta mesma senda, vale a pena notar que quando se consolidou a gradual troca promovida pelo modernismo difundido nos centros culturais e políticos do país, que deixou os ideais do classicismo em direção à cultura nacional e à cultura popular, durante o segundo quartel do século XX, os artistas e intelectuais de São Luís passaram a dar vida a um movimento contrastivamente oposto. Assim, ora eles enveredaram pelo parnasianismo e pelos temas clássicos, banalizando a ideia-guia de que São Luís era a *Atenas Brasileira*; ora pelo romantismo, então visto como um anacronismo pelas gerações modernistas. Sendo interessante notar que um autor como Gonçalves Dias correspondia a ambas as trilhas, pois, ao mesmo tempo que a sua obra se inscrevia no romantismo e fazia uso do imaginário medievalista, como

[38] Desse modo, podemos identificar que a expressão *Atenas Brasileira* não aparece neles nos decênios de 1920 e 1930, ressurgindo só em *O Imparcial* (de 1926 a 1946), em 1941, e depois no *Diário de São Luiz* (de 1940 a 1949), em 16 de maio de 1945, quando passou então a ser recuperada pelo mesmo grupo que, em 01 de julho de 1945, fundou o *Centro Cultural Gonçalves Dias*. No jornal *O Combate* (de 1925 a 1965) essa categoria aparece em 1945; em *Maranhão Semanário dos Moços Catholicos* (de 1937 a 1950), em 1946; em *O Globo (MA)* (de 1947 a 1950), em 1947; e em *Tribuna do Povo* (de 1949 a 1959), em 1949.

frisa Migliaccio (2011), em autores como ele, os "modelos clássicos, sobretudo a épica heroica, foram então utilizados como referência para a construção de uma nova imagem da Nação vinculada ao seu passado ameríndio e à evangelização dos povos nativos" (MIGLIACCIO, 2011, p. 50). E um modelo como a épica heroica, derivada de autores clássicos como Homero, em que há uma narrativa sobre as ações nobres praticadas por heróis que representam a história de um povo, pode ser visto na já mencionada obra *Os Timbiras/Poema Americano*, que, como dito, nomeava a *Rádio Timbira*. Obra que Gonçalves Dias compreendia como uma "Ilíada brasileira", expressando-se então o nacionalismo neste poema a um só tempo épico e de cunho indianista, em que o herói não derivava da mitologia greco-latina, mas sim era autóctone.

Com efeito, se, nas décadas de 1920 e 1930, ganhou centralidade no campo do pensamento brasileiro, especialmente entre os modernistas, um debate sobre a originalidade das sociedades que constituíam o assim chamado Novo Mundo em relação ao Velho Mundo, o retorno da ideia de *Atenas Brasileira* assumia também um sentido político. Isso, ao firmar uma inclinação à Europa na contraposição mencionada, diametralmente oposta a que vinha se desenvolvendo nas últimas décadas nos principais centros culturais e políticos do Brasil.

Um exemplo de tal inclinação pode ser visto no modo como o indianismo era recuperado em São Luís, em deliberada sintonia com o romantismo do século XIX (de obras como *Os Timbiras/Poema Americano,* de Gonçalves Dias) e distanciando-se do neo-indianismo do século XX. Como aponta Candido (2000a),

> o neo-indianismo dos modernos de 1922 (precedido por meio século de etnografia sistemática) iria acentuar aspectos autênticos da vida do índio, encarando-o, não como gentil-homem embrionário, mas como primitivo, **cujo interesse residia precisamente no que trouxesse de diferente, contraditório em relação à nossa cultura européia.** O indianismo dos românticos, porém, preocupou-se sobremaneira em equipará-lo qualitativamente ao conquistador, realçando ou inventando aspectos do seu comportamento que pudessem fazê-lo ombrear com este – no cavalheirismo, na generosidade, na poesia. A altivez, o culto da vindita, a destreza bélica, a generosidade, encontravam alguma ressonância nos costumes aborígines, [...] como os quiseram deliberadamente ver escritores animados do desejo patriótico de chancelar a independência política do país com o brilho de uma grandeza heróica especificamente brasileira. Deste modo, o indianismo serviu não apenas como passado mítico e lendário, (à maneira da tradição folclórica dos germanos, celtas ou escandinavos), mas como passado histórico, à maneira da Idade Média. **Lenda e história fundiram-se na poesia de Gonçalves Dias e mais ainda no romance de Alencar, pelo esforço de suscitar um mundo poético digno do europeu.** (CANDIDO, 2000a, p. 19-20, grifos nossos).

Dessa maneira, a referência à cidade-estado grega era carregada de significados locais, porém não se limitava a eles. A *Atenas Brasileira* significava um reservatório de símbolos mediante os quais a intelectualidade e a classe dominante local se viam e representavam, e, simultaneamente, representavam as supostas diferenças e singularidade de São Luís e do

Maranhão. Sendo importante assinalar, também, que essa ideia, apesar de acenar para o passado da cidade e do estado, estava bastante sintonizada ao clima internacionalista vivenciado após o fim da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), ressurgindo em um momento de reconstrução de pontes com o restante do mundo; tal como a ideia de Atenas manifestava uma suposta vocação cosmopolita de São Luís. Assim, ela respondia tanto ao (por vezes, bastante áspero) processo de integração da região na nação, como a um clima social de dissolução das fronteiras vivenciado após a II Guerra Mundial.

Quanto a este clima, é essencial sublinhar que o retorno da *Atenas Brasileira* possuía uma dimensão mais ampla e externa ao Maranhão, respondendo a um cosmopolitismo econômico global a que a ilha de São Luís, assim como a sua classe dominante, não podiam nem de longe acompanhar. Uma resposta compensatória e apaziguadora de conflitos, plasmada pelos intelectuais, que selecionavam certos elementos do passado para construí-la. Tal cosmopolitismo econômico era uma tendência bastante geral nas circunstâncias sociais em transformação da época. Nesta, houve importantes mudanças originadas do fim da II Guerra Mundial, como a criação,

> por parte dos Estados Unidos, de um espaço econômico supranacional que se estendia a todo o Ocidente, o lançamento de "políticas de produtividade" voltadas para estabilizá-lo, favorecendo a reconstrução da Europa Ocidental, a divisão do mundo em dois campos contrapostos dominados pelas suas maiores potências, o início da integração europeia. Nasceu assim uma nova "estrutura do mundo", na qual interdependência econômica e interdependência política caminhavam, paralelamente. Criou-se um sistema de relações internacionais [...]. (VACCA, 2009, p. 196-197).

Dessa forma, o discurso particularista, com vistas a pensar a identidade regional, de que São Luís era a *Atenas Brasileira*, por um lado, eclipsava os constrangimentos oriundos de relações sociais mais amplas que se estendiam além da cidade e nela penetravam e, por outro, invisibilizava relações internas com uma vida mais geral, como as relações político-econômicas que constituíam a substância das manobras da classe dominante. Assim, o mito em questão obliterava complexos processos externos e internos vividos, e as contradições, tensões e conflitos correlatos a tais processos. Estes que inseriam esta realidade em toda uma gama de pressões e limites consideravelmente mais amplos e extensivos. Com efeito, se o mito "concilia as contradições que não lhe é dado pensar" (BOSI, 2003, p. 216), o ressurgir da *Atenas Brasileira* na época em menção é mais um caso-evidência deste fenômeno.

E se décadas depois, no correr da segunda metade do século XX, houve o aparecimento e registro de termos radicalmente opostos, sendo que, por exemplo, muitos jornais maranhenses passaram a reproduzir com humor e ironia que a *Atenas Brasileira* foi substituída por "apenas

brasileira", isso tem a ver não apenas com a substituição da oligarquia vitorinista, em meados dos anos de 1960. Mas também com a baixa consolidação do projeto de inserção de São Luís no chamado regionalismo econômico supranacional visto no período, a despeito do que ocorreu com outras cidades do Brasil.

Isso posto, é necessário sublinhar como o grupo de intelectuais e escritores a que Gullar pertenceu ao fim da década de 1940, que gravitou ao redor do *Centro Cultural Gonçalves Dias*, buscou legitimar a sua produção pelo refinamento de formas que, em larga medida, continham traços da tradição literária local, tal como pela atualização ou recuperação de ideias e nomes sintonizados a uma linhagem intelectual estabelecida em São Luís. Tal dinâmica evoca o que Williams (2003, p. 60) denomina como tradição seletiva, pois a cultura tradicional de uma sociedade como a que está sendo descrita jamais é mera reprodução passiva do seu passado, tendendo sempre a corresponder a seu sistema contemporâneo de interesses e valores, porque não se trata de uma massa absoluta de obras, mas de uma seleção, interpretação e in/corporação contínuas. Isso, tendo em vista que, como salienta Cevasco (2001), toda tradição funciona "como um elemento formador do presente, apresentando uma versão do passado deliberadamente criada para estabelecer uma conexão com o presente e ratificar seus significados e valores" (CEVASCO, 2001, p. 73). Desse modo, em suas próprias produções, Gullar e outros autores se apoiavam na tradição seletiva particular a este período, (in)formando-se e aprendendo através de tal tradição, e colaborando ativamente em sua recriação.

Neste norte, a passagem em que Gullar escolheu publicizar a si mesmo, como "mais um milagre dessa misteriosa Atenas Brasileira, tão fértil em surpresas encantadoras", é esclarecedora não só de como ele construía a sua própria fortuna crítica, mas também da representação que o jovem tinha do papel que deveria desempenhar em um veículo como o *Diário de São Luiz*, então dirigido pelo capitalista-senador-jornalista Victorino Freire. Em um tempo em que o grau de autonomia da atividade literária era muito baixo, as palavras usadas por ele (escritas no jornal, proferidas na rádio, declamadas no centro cultural ou materializadas em seus versos), assim como pelos outros membros do grupo de intelectuais no qual ele se inseria, por vezes sinalizavam tanto para as demandas da classe dominante, como para a densidade das relações a entrelaçar esses grupos. Assim, essas palavras nos dão pistas que ainda iluminam a condição para que Gullar e outros escritores acumulassem as vantagens materiais e simbólicas que necessitavam.

1.3 A (re)invenção da tradição na *Atenas Brasileira*

A partir dos elementos descritos até aqui, é possível abordar melhor a questão da relação entre o jovem Ferreira Gullar e a classe dominante local. Desse modo, podemos perseguir de maneira mais objetiva a hipótese de que ele e outros indivíduos, que então formavam uma rede intelectual de identificação, contribuíram para capilarizar a dominação da classe dominante de São Luís sobre alguns espaços da vida social, tal qual colaboraram na banalização de símbolos em sintonia com tais interesses.

De um lado, no período da juventude de Ferreira Gullar, é possível identificar as desigualdades de poder estabelecidas na cena local, e os consideráveis monopólios ou quase monopólios sobre recursos materiais, políticos e mesmo organizacionais enfeixados em poucas mãos pela oligarquia vitorinista. Como é visível nos casos de Victorino Freire e Sebastião Archer. Se, conforme salienta Sodré (1999), uma característica da transformação da imprensa brasileira, na transição do século XIX para o XX, passou a ser a tendência cada vez maior para a separação entre os fundadores de um jornal e quem financia a sua opinião, é possível sublinhar que, no caso dos jornais *Diário de São Luís* e *A Tarde*, nos anos de 1940 e 1950, tal separação ainda não era observada. Isso porque a direção dos jornais ficava a cargo justamente de Victorino Freire, o principal expoente da vida política do estado maranhense, que utilizava tais veículos como instrumentos de pressão política. Já no caso de Sebastião Archer, é preciso frisar que ele, além de governador, era dirigente da expressiva Companhia Manufatureira e Agrícola de Codó, do interior do estado.

Dessa maneira, Freire e Archer eram dois nomes expressivos da vida política e que, ao mesmo tempo, eram grandes proprietários do capital. Sendo detentores de um poder que poderia ampliar consideravelmente as oportunidades para certos indivíduos ou inviabilizá-las, em meio a uma dinâmica em que o jogo de dominação facilitava diretamente o exercício da exploração.[39] Na medida que afirmar o sentimento de pertencer a uma comunidade maranhense singular, como ocorria neste período, era também rotinizar valores e ideias ancorados em uma união abstrata, acima das tensões e conflitos envolvendo as classes sociais, os quais iam ganhando cada vez mais espaço na São Luís desta época. Tensões que iremos abordar novamente no terceiro capítulo desta tese, mediante o caso do assassinato de um operário pela força policial do governo em um comício político.

[39] Esta última possibilidade foi inspirada na sugestão de Miliband (1999, p. 475), que compatibiliza proposições centrais de Karl Marx e Max Weber, ao postular que o componente de legitimidade no processo de dominação de classes "constitui uma condição essencial do processo de exploração".

Do outro lado, havia a vertical dependência por gratificações materiais dos artistas e intelectuais em relação à elite estabelecida. Consideradas as imensas desigualdades inscritas na estrutura social local e regional, assim como as novas e crescentes demandas por inclusão de outros segmentos da população, como os trabalhadores, essa elite demandava a contribuição dos artistas, escritores e intelectuais. Estes que assumiam a função de atender às necessidades de legitimação da classe dominante e da sua autoridade, mediante lógicas compensatórias e de justificação inscritas em certos discursos, práticas e obras.

Conforme destaca Rama (2015),

> **É próprio do poder necessitar de um extraordinário esforço de ideologização para se legitimar; quando as máscaras religiosas se despedaçam, opulentas ideologias substitutivas são constitutivas. A fonte máxima das ideologias procede do esforço de legitimação do poder**. (RAMA, 2015, p. 17, grifos nossos).

Assim, poemas como os de Lago Burnett e Ferreira Gullar – classificados nesta época como decadentistas, como veremos adiante – colaboravam para reordenar representações sobre o passado, de modo direto, e o presente, de maneira indireta. Conferindo legitimidade, por exemplo, a determinados símbolos, formas, mitos, rituais e a uma tradição (re)inventada, que se articulavam a pontuais interesses político-econômicos. O que pode ser verificado mediante as produções desses intelectuais. No caso de Gullar e Burnett, tanto através da atuação de ambos no jornal *Diário de São Luiz*, como dos seus livros de poesia, respectivamente, *Um pouco acima do chão* e *Estrela do Céu Perdido*, ambos lançados em 1949.

Como dito, no ambiente em que se inscreveram tais trajetórias e obras, o mito com maior eficácia e penetração social passava a ser o de que a cidade de São Luís era a *Atenas Brasileira*. Entre os decênios de 1940 a 1960, este mito foi reatualizado (BARROS, 2006). E, para se entender o ressurgir do mito neste período, é preciso também compreender os desfechos que ocorriam no cenário político, definido em dois momentos: o primeiro, de 1936 a 1945, quando Paulo Ramos foi o Interventor nomeado pelo presidente Getúlio Vargas, marcando presença ao longo do Estado Novo (1937-1945) no Maranhão; e o segundo, do decênio de 1940 até meados dos anos de 1960, quando a oligarquia vitorinista será substituída por outra, a oligarquia Sarney, em 1965 (BARROS, 2006, p. 158-159). Durante este período, os artistas, os escritores e os intelectuais da assim denominada Geração de 45, de São Luís, "se levantarão para pintar o Maranhão como decadente, mas pronto para reerguer-se revivendo supostos tempos áureos e prósperos de Atenas" (BARROS, 2006, p. 159). Sendo que, de modo direto ou indireto, esta ideia-guia figurou nas obras dos artistas pertencentes à tal geração, da qual fizeram parte Lago Burnett e Ferreira Gullar, materializando-se também nos argumentos e práticas da sua

comunidade intelectual de identificação. E o reconhecimento dos indivíduos que formaram esta teia de identificação em torno da ideia de *Atenas Brasileira* dependia da capacidade de se tornarem porta-vozes/herdeiros da tradição local, recuperando convenções, acontecimentos, obras e nomes da história de São Luís e do Maranhão, por vezes entrelaçando mito e realidade.

Conforme destaca Botelho (2005), em variadas circunstâncias, os intelectuais podem operar como agentes a princípio de menor envergadura, mas que na verdade são cruciais para dar força vocal e poder de penetração a determinadas ideias, conferindo a elas efetividade; esta última que também depende de instituições e espaços sociais que deem sustentação aos processos de rotinização ideológicos, para que possa haver a transformação de ideias em atitudes socialmente partilhadas. Um caso-evidência disso (para além de outros exemplos da atuação de Gullar na *Rádio Timbira* e no jornal dirigido por Victorino Freire) foi uma homenagem prestada pelo jovem José Ribamar Ferreira (antes de 1949, quando ainda usava o pseudônimo Ribamar Ferreira, depois substituído por Ferreira Gullar) à memória de Gonçalves Dias, salientada no *Diário de São Luíz*.[40]

> Realiza-se, hoje, significativa solenidade no Teatro "Artur Azevedo" às 10 horas, promovida pelo Centro Cultural "Gonçalves Dias", num culto a memória do seu patrono, cujo **aniversário de morte** ocorreu a 4 do corrente. **O deputado Alcindo Guimarães fará uma palestra sôbre "A vida de Gonçalves Dias", trabalho que vem sendo aguardado com vivo interesse em nossos círculos intelectuais.** Haverá números de declamação e canto, com acompanhamento ao piano pelo maestro José Passos. [...] **Canção do Exílio, interpretação de Maria de Lourdes Costa. Declamação pelo poeta Ribamar Ferreira**.

Vale sublinhar que a homenagem foi promovida pelo centro cultural fundado então há três anos, que levava justamente o nome do celebrado poeta maranhense Gonçalves Dias, patrono-personagem-símbolo crucial para a instituição recém-criada, cujos membros postulavam (e conseguiram) convertê-la em um pináculo literário fundado sob a égide da *Atenas Brasileira*. Desse modo, as genealogias intelectuais que passavam a operar nas classificações do pensamento local continham nomes do passado, mas que eram ainda estratégicos no cenário literário ludovicense para formarem o capital simbólico do *Centro Cultural Gonçalves Dias*, da mesma forma como havia ocorrido nas primeiras décadas do século com a *Academia Maranhense de Letras*.

Nesta dinâmica social de reafirmação do passado da literatura maranhense mediante certos rituais, os jovens autores ligados ao centro cultural eram presença ativa e marcante. Assim, mediante as suas ações, o jovem Ferreira Gullar revelava como reconhecia o valor

[40] Significativa reunião hoje, no "Artur Azevedo". **Diário de São Luiz**, São Luís/MA. 14 nov. 1948. Suplemento Cultural, ano IV, p. 34, grifos nossos.

simbólico tanto das posições favoráveis à tradição política e literária local, como aos seus cânones. Sendo recuperado e celebrado por Gullar aquele que era então considerado o maior expoente do decadentismo ludovicense, Gonçalves Dias, que tanto nomeava o centro cultural mencionado, como era considerado nesta época o patrono maior da *Academia Maranhense de Letras*.

Com efeito, esta última ação de Gullar não pode ser dissociada de um momento em que as (re)apropriações das obras do passado, tanto do *Grupo Maranhense* como dos *Atenienses*, estavam no centro dos mecanismos de reprodução das convenções literárias de São Luís. Neste sentido, o nome do local em que a declamação de *Canção do Exílio* ocorreu também era sintomático da atmosfera em menção, remetendo ao jornalista e teatrólogo Arthur Azevedo (1855-1908), um dos poetas representantes do parnasianismo no Brasil. Arthur nasceu em São Luís. Foi irmão do romancista, contista, cronista, caricaturista, diplomata e jornalista Aluísio Azevedo (1875-1913), sendo que ambos figuraram no agrupamento fundador da *Academia Brasileira de Letras*, em 1897. A nomenclatura Teatro Arthur Azevedo passou a existir em 1922, rebatizando o anterior Teatro São Luiz.

Ainda sobre a declamação de um poema emblemático como o citado, vale destacar a reflexão de Candido (1989), que ao analisar a gênese do romantismo no Brasil argumenta que

> quando as contradições do estatuto colonial levaram as camadas dominantes à separação política em relação às metrópoles, surge a idéia complementar de que a América tinha sido predestinada a ser a pátria da liberdade, e assim consumar os destinos do homem do Ocidente. Esse estado de euforia foi herdado pelos intelectuais latino-americanos, que o transformaram em instrumentos de afirmação nacional e em justificativa ideológica. A literatura se fez linguagem de celebração e terno apego, favorecida pelo Romantismo, com apoio na hipérbole e na transformação do exotismo em estado de alma. **O nosso céu era mais azul, as nossas flores mais viçosas, a nossa paisagem mais inspiradora que a de outros lugares, como se lê num poema que sob este aspecto vale como paradigma, a "Canção do exílio", de Gonçalves Dias, que poderia ter sido assinado por qualquer um dos seus contemporâneos latino-americanos entre o México e a Terra do Fogo.** A idéia de prática se vinculava estreitamente à de natureza e em parte extraía dela a sua justificativa. Ambas conduziam a **uma literatura que compensava o atraso material e a debilidade das instituições por meio da supervalorização dos aspectos regionais, fazendo do exotismo razão de otimismo social.** (CANDIDO, 1989, p. 141, grifos nossos).

Dessa maneira, é possível combinar tal argumento de Antonio Candido com a ideia de tradição seletiva, de Williams (2003, p. 60). Nesta direção, malgrado a impressão de uma suposta continuidade de um passado aparentemente imóvel e desinteressado, havia uma seleção bastante ativa de elementos deste passado no cenário de São Luís. Dentre eles, estava a ideia de *Atenas Brasileira*; ou as próprias interpretações que eram atribuídas a um autor como Gonçalves Dias, ele mesmo exotizado (sendo relembrado como um símbolo da maranhesidade

e alguém que alcançou reconhecimento em nível nacional, mas jamais, por exemplo, como um autor afro-brasileiro ou mesmo como alguém que deliberadamente deixou a sua região de origem); ou quanto ao tipo de romantismo que era reapropriado e quais das suas características emblemáticas lhe acompanhavam ou não, ficando de fora, por exemplo, boa parte do seu potencial político-crítico, como veremos adiante. Entretanto, era aclimatado ao contexto e época em questão um elemento mencionado acima por Antonio Candido, qual seja o potencial da convenção romântica para compensar o atraso material e a debilidade das instituições pela supervalorização de aspectos regionais, em sintonia com os interesses dominantes da elite do período.

Para dar sequência ao argumento, é crucial assinalar, também, que a veneração a nomes como o de Gonçalves Dias com frequência atraía às homenagens organizadas por aqueles dois pináculos da tradição literária local tanto o governador do estado, Sebastião Archer, como os membros do seu secretariado. A rotina destas visitas, as ações deste agrupamento, assim como os investimentos e solenidades que serão descritas nas próximas páginas, deixam transparecer que os símbolos do decadentismo ludovicense não eram vistos pelos membros da oligarquia vitorinista como aspectos secundários, mas sim centrais. Entre outras coisas, eles constituíam um instrumento de poder na mobilização do apoio político. E, da mesma forma, pináculos como a *Academia Maranhense de Letras* e o *Centro Cultural Gonçalves Dias* não funcionavam apenas como locais de sociabilidade, operando também como instâncias de diálogo entre o espaço literário e os poderes políticos e econômicos da cidade.

Além dos fatos observados, pode-se ver de modo mais legível os laços que marcavam as relações entre os intelectuais, artistas e escritores de São Luís e o grupo político nucleado por Victorino Freire a partir dos jornais da época e das edições originais das obras então publicadas. Sendo que ambas as fontes apontam tanto para a convergência entre os símbolos apreciados pela oligarquia vitorinista e aqueles presentes nos livros produzidos por boa parte desses agentes, como para o apoio material dado pelo então governador Sebastião Archer à *Academia Maranhense de Letras* e ao *Centro Cultural Gonçalves Dias*. No caso da *Academia Maranhense de Letras*, vale sublinhar que, como demonstra Licar (2007, p. 82), no governo de Sebastião Archer (1947-1951), mais precisamente via Lei nº 320 de 03/02/1949, a instituição recebeu como doação do estado maranhense um prédio inteiro, o mesmo que havia abrigado por duas vezes a Biblioteca Pública do Maranhão, que passou a ser a sede da instituição.

Ademais, esta recebia uma verba de Cr$ 150.000,00 para a publicação de obras de autores maranhenses, conforme veiculado na época.[41]

Já no caso do *Centro Cultural Gonçalves Dias*, podemos observar como, mediante decisão do seu "Presidente perpétuo" (como Nascimento Morais Filho era positivamente chamado no suplemento dirigido e escrito por Gullar e Burnett nesta época), edições de livros dos membros do centro cultural eram publicadas através das cotas destinadas à instituição pelo governo, sendo impressas via Imprensa Oficial. Estes foram os casos de *Estrela do Céu Perdido* (1949), de Lago Burnett, *Esquina de Sonhos*, do então já falecido Nelson Borges (1949), e de *Canto da Hora Presente* (1950), obra do próprio presidente do centro cultural. Ao se levar em conta os dados editoriais do primeiro livro de Ferreira Gullar, pode-se afirmar que *Um pouco acima do chão* também foi publicado como "Edição do Centro Cultural Gonçalves Dias", fato diverso do que o autor relatou de forma concisa em sua autobiografia. Como exposto páginas atrás, o escritor afirmou que, nesta época, tornou-se locutor da *Rádio Timbira*, "o que me possibilitou juntar algum dinheiro para, com ajuda das economias de minha mãe, publicar meu primeiro livro de poemas: *Um pouco acima do chão* (1949)".

Além da rara edição original do primeiro livro de Ferreira Gullar, um outro dado desta época que fortalece o argumento das últimas linhas diz respeito a uma afirmação do intelectual Antonio de Oliveira[42], em um texto publicado no *Diário de São Luiz*[43], no qual ele teceu elogios a *Um pouco acima do chão*. Nesta ocasião, Oliveira declarou seus "Parabéns, pois, a Ferreira Gullar, meu jovem conterraneo, e ao Centro Cultural 'Gonçalves Dias', sob cujos auspicios publicou êle o seu 'Um pouco acima do chão'". Dessa forma, os dados novamente entram em choque com o que foi exposto na autobiografia do escritor. Como ocorreu no caso do pintor Telésforo Rego, mencionado de maneira bastante distinta a que os dados da época nos convidam a pensar sobre o relacionamento entre ele e o jovem membro da família Ferreira; ou

[41] Notícias de São Luís. **Revista da Semana**, Rio de Janeiro/RJ. 05 jul. 1952. Semana Literária, ano LI, n. 27, p. 21.

[42] Segundo dados levantados por Corrêa (1993), Antonio de Oliveira – como Odylo Costa Filho, Oswaldino Marques, Franklin de Oliveira e Manoel Caetano – pertenceu à geração que, às expensas do Estado Novo, fixou-se no Rio de Janeiro. É interessante observar que, a exemplo do que ocorreu em outros estados, por vezes o auxílio ofertado pelo Estado Novo foi um fator importante para a constituição de trajetórias diferenciais desses jovens intelectuais. Situação na maior parte das vezes oposta à de outros jovens que, sem o auxílio do Estado, permaneceram em cidades periféricas. Entretanto, com o fim do Estado Novo, o movimento de envio deliberado de jovens aos grandes centros se inverteu, havendo mais estímulo à permanência deles por parte da elite local maranhense que se reorganizou após a interventoria. Fato que marca a direção das estratégias que serão descritas mais adiante nesta tese, mobilizadas por Ferreira Gullar para que ele pudesse se fixar no Rio de Janeiro.

[43] OLIVEIRA, Antonio de. Muito acima do chão... **Diário de São Luiz**, São Luís/MA. 02 set. 1949. Suplemento Cultural, ano V, p. 8.

do tão influente empresário-político-jornalista Victorino Freire, proprietário-diretor do primeiro jornal em que Gullar trabalhou. Um nó invisível, ausente na autobiografia do poeta, que expressa e revela algo mais profundo, isto é, um momento em que o autor precisava ver e viver sob a influência dos membros da classe dominante de São Luís.

Com relação à oligarquia vitorinista, que atravessou o período em que Gullar teceu as suas primeiras relações na cena literária local, também realizando e publicando suas primeiras produções, pode-se afirmar, segundo Costa (2004), que

> **A história maranhense, após o declínio do Estado Novo, foi marcada pela ascensão política de [...] Victorino Freire.** Este foi um dos principais articuladores da campanha do general Dutra à presidência, além de responsável pela organização do PSD no Maranhão. **Formado em aliança com chefes tradicionais, este partido obteve consagradora vitória eleitoral em dezembro de 1945** [...]. (COSTA, 2004, p. 183, grifos nossos).

O PSD se sustentava a partir de mandonismos locais, o que possibilitou ao capitalista-senador-jornalista Victorino Freire um controle político demasiado elevado no Maranhão (CALDEIRA[44], 2006 apud COSTA, 2004, p. 183). Dessa maneira, os elementos tradicionais descritos por Costa (2004) e Caldeira (2006) demonstram a incorporação de determinadas práticas e valores residuais. Como é o caso do mandonismo. De acordo com Carvalho (2011), este último fenômeno originou-se na época do Brasil Colônia, que era marcada pelas consideráveis distâncias e comunicações precárias, no qual a base de poder era a grande propriedade,

> onde **dominava o dono, fora do alcance das autoridades**. Seus domínios eram pequenos estados onde **mandavam sobre mulheres, escravos e dependentes.** Eram os mandões, os mandachuvas, os caciques. Seu estilo de exercício do poder foi chamado de mandonismo. **Com o fim da escravidão, o aumento das comunicações, o desdobramento da economia e do poder do Estado, eles foram perdendo terreno.** (CARVALHO, 2011, p. 336-337, grifos nossos).

Além desta forma residual de exercício do poder, é preciso acentuar a existência da "Universidade da Fraude" nos processos eleitorais do Maranhão deste período, sublinhada por

[44] CALDEIRA, José de Ribamar Chaves. Estabilidade social e crise política: o caso do Maranhão. **Revista Brasileira de Estudos Políticos**, Belo Horizonte, UFMG, n. 46, p. 73-75, 1978.

Costa (2004), que sinaliza para a manutenção de antigas práticas clientelísticas, similares às mobilizadas no sistema do coronelismo.[45]

Em meio a este cenário sócio-político, como expresso, o mito de que São Luís era a *Atenas Brasileira* era recriado, passando a ser eivado de um jogo dicotômico, presente em certas práticas e, por vezes, também condensado plasticamente em algumas obras. Como nota Barros (2006), o binômio prosperidade-decadência era marca constante neste momento, em que diversas manifestações sociais, políticas e culturais oscilavam entre o estigma romantizado da decadência e de sua contraparte, a mitológica prosperidade, ambas "que se conjugam para falar, escrever e propagar um Maranhão e um maranhense singulares" (BARROS, 2006, p. 167).

Desse modo, o mito de que a cidade de São Luís era a *Atenas Brasileira*, pode também ser lido, como já havia notado Barros (2006), na chave sugerida por Hobsbawm (1997, p. 09), sobre a invenção das tradições, definida como um conjunto de práticas de natureza ritual ou simbólica, que visam inculcar certos valores mediante a repetição, o que implica uma continuidade com o passado. Essas tradições inventadas estabelecem um elo em relação a um passado histórico bastante artificial, constituindo-se como "reações a situações novas que ou assumem a forma de referência a situações anteriores, ou estabelecem seu próprio passado através da repetição quase que obrigatória" (HOBSBAWM, 1997, p. 10). Com efeito, em diversas ocasiões, as tradições inventadas "estabelecem ou legitimam instituições, status ou relações de autoridade" (HOBSBAWM, 1997, p. 17).

Assim como em outros contextos, a criação da tradição se articulava a usos e interesses políticos e econômicos, tal qual era marcada por símbolos que não eram fortuitos, mas sim meticulosamente eleitos e trabalhados. Sendo que essa tradição (re)inventada apontava para a perpetuação e continuidade ininterrupta no tempo da *Atenas Brasileira*, que afirmava uma comunidade maranhense irmanada pelo sentimento de pertencer de longa data a uma região singular e especial do Brasil; muito embora, como visto páginas atrás, a própria ideia de *Atenas Brasileira* era em si a recriação de um mito que ficou por algumas décadas esquecido.

No caso de Ferreira Gullar, as fontes sinalizam para uma colaboração em diferentes direções para com o mito descrito, levando-se em conta, por exemplo, o seu trabalho no *Diário*

[45] Fenômenos como os descritos ou similares se perpetuaram não só no Maranhão desta época, mas em diversas regiões do Brasil, persistindo, como se sabe, mesmo atualmente. Conforme levantamento realizado por Oliveira et al. (2017), sobre as pesquisas realizadas no Brasil acerca do fenômeno da reprodução de famílias históricas no poder por décadas e mesmo séculos no país, "os referidos estudos apontam a capacidade das famílias se reproduzirem impulsionadas pelas próprias transformações decorrentes da sociedade contemporânea e, concomitantemente, trazerem resquícios de relações tradicionais de poder, assumindo feições de familismos e de nepotismos, descumprindo, muitas vezes, os limites impostos pelo ordenamento jurídico formal." (OLIVEIRA et al., 2017, p. 168).

de São Luís, jornal em que ele colaborou para legitimar o *Centro Cultural Gonçalves Dias*, recém-criado em 1945, como um baluarte da tradição maranhense. Mas as fontes também apontam como a sua poesia contribuiu na fixação e repetição de certos elementos desta tradição (re)inventada. Nessa direção, como será visto com detalhe logo adiante, as tendências que mais impregnaram a primeira obra de Gullar foram inspiradas no romantismo, em uma chave que relembra, por vezes, os versos de Gonçalves Dias.[46] Assim, é possível ver, de um lado, a não linearidade do mito de que São Luís era a *Atenas Brasileira*, ao se verificar a existência de uma tradição recriada; e, do outro, iluminar a dimensão coletiva da atividade literária mediante a rede de intelectuais a que Gullar pertenceu neste momento. Rede que, diga-se de passagem, era permeada pela dinâmica da vida política local, apresentando um baixo grau de segmentação, sobretudo, em relação aos membros da oligarquia vitorinista.

Com efeito, havia uma série de elementos nos poemas de Ferreira Gullar neste período – como os temas, as formas e as regras de versificação utilizadas por ele – que reforçavam a coesão e os laços dessa rede, permitindo a jovens como Gullar e Burnett o manejo conjunto de um capital simbólico comum. O que viabilizava o acesso a certas gratificações simbólicas (como a já mencionada cadeira adquirida por Gullar no *Centro Cultural Gonçalves Dias*, mesmo contando apenas 18 anos), tanto como o acesso aos poucos postos de trabalho intelectual disponíveis, às gratificações materiais oriundas deles e a determinadas possibilidades de publicação, estando tais postos, gratificações e cotas de publicação (ou de realização de um *debut* literário) quase inteiramente monopolizadas pela classe dominante.[47] Este consistindo em um fato da maior relevância sobre o modo de organização da produção cultural, que não era exclusivo de São Luís e do Maranhão, mas se dava de maneira muito similar também em outros estados da região Nordeste do Brasil.

Em contrapartida à recuperação das formas e dos símbolos tradicionais da arte, da literatura e/ou da história maranhense, não poucos foram os intelectuais que encontraram certas oportunidades. Estas que adensaram as ligações entre a classe dominante e os escritores locais, funcionando como alternativas de acomodação institucional para os últimos. Acomodação que era redobrada pela gravidade local, seja mediante os frustrados experimentos proporcionados

[46] Algumas dessas características são os excessos sentimentais, o egocentrismo, um tom depressivo, a fuga da realidade, o aparecimento de símbolos, formas e composições oriundas da Idade Média, como trovas, cantigas, sonetos, entre outras coisas. Traços do romantismo são visíveis em todos os poemas da obra, embora esta não se esgote neles.

[47] Para aprofundar essa discussão para além do caso de Ferreira Gullar, ver Silva (2013), que levanta um conjunto de 37 agentes que ingressaram na carreira literária entre os anos de 1945 a 1964 no Maranhão, sendo que parte expressiva deles teve produções financiadas pelo Estado e, de acordo com seus repertórios biográficos, 28 destes agentes ocuparam cargos de alto, médio ou baixo escalão no serviço público.

por uma vida literária frouxamente institucionalizada, seja pelas pressões típicas de uma região em que as chances de vida ainda dependiam enormemente dos relacionamentos pessoais estabelecidos entre indivíduos com recursos e posições tão desiguais.

1.3.1 O povo, os poetas e a classe dominante: ou como as convenções literárias podem produzir relações sociais

Restam algumas peças do ativo mosaico apresentado até aqui, necessárias para formar uma imagem mais legível da estrutura das relações a envolver tanto os intelectuais como a classe dominante e a (aparentemente invisível) maioria absoluta da população de São Luís, incluindo aí os demais trabalhadores e excluídos.

Nesta época, celebrar o passado oficial, romantizar a decadência do presente, mas sem esquecer de acenar para a prosperidade futura, não sempre, mas muitas vezes funcionavam, respectivamente, como o prólogo, o ato e o epílogo da produção cultural em São Luís. E isso valia não só para os rituais já destacados. Em muitas ocasiões, os indivíduos inseridos nessa trama social moviam-se tomando como referência essas três coordenadas complementares, mediante as quais localizavam os acontecimentos coletivos em uma unidade coerente, que integrava o passado, o presente e o futuro. Tais coordenadas conferiam sentido a diversas ações, práticas, símbolos e obras.

Além de boa parte da produção poética de Ferreira Gullar, assim como de outros autores, tais coordenadas podem ser flagradas de vários ângulos na cena intelectual de São Luís, na qual elas direcionavam certas escolhas. Como no caso da reivindicação como patrimônio histórico, em 1949, por parte do *Centro Cultural Gonçalves Dias*, da casa onde havia nascido o poeta que nomeava esta instituição.[48] No caso, um local em ruínas que ficava nas matas de Jatobá, no Maranhão; malgrado seja muito difícil precisar ainda hoje se ele é mesmo o ponto do nascimento. Neste exemplo, o principal expoente das letras do Maranhão foi relembrado por sua importância no passado, a casa onde ele nasceu, devorada pela ação da natureza, passava a ser alardeada em sua decadência do presente, e se almejava à sua ascensão ao status de patrimônio histórico para a devida restauração e as prósperas comemorações e festas que mereceria.

Um outro caso similar foi o da transferência dos restos mortais da atriz Apolônia Pinto (1854-1937), do Rio de Janeiro para São Luís, em 17 de dezembro de 1947. Nesta data, houve

[48] Mais dois livros dos poetas maranhenses circularão, este ano!. **Diário de São Luiz**, São Luís/MA. 26 jun. 1949. Suplemento Cultural, ano V, p. 7.

uma matéria do jornal *O Globo* intitulada “ESTÃO em São Luiz os despojos da grande artista que tanto engrandeceu a Atenas Brasileira”. Um nome fulgurante do passado, cujos restos mortais jaziam esquecidos em um cemitério carioca, mas que foram recebidos em um cortejo formado pela elite (que financiou o projeto através do governo), os intelectuais e boa parte da população (que sequer a tinha visto atuar), tendo transmissão da *Rádio Timbira*, em meio a uma comemoração que se encerrou com a chegada do caixão em uma suntuosa tumba reservada à atriz, onde ela deveria ficar para sempre e ser reverenciada pelas futuras gerações. Com efeito, neste cenário, a então banalizada expressão “aniversário de morte”, direcionada a figuras emblemáticas como Gonçalves Dias e Apolônia Pinto, assumia um sentido preciso, que sintetizava as glórias (reais ou inventadas) do passado, a tragicidade da decadência do presente e a prosperidade de um suposto futuro que já se avizinhava para em breve se tornar real e duradouro.

Também a ideia-guia de que São Luís era a *Atenas Brasileira*, o fio comum do decadentismo ludovicense, é mais um exemplo. Nele, pode-se ver a evocação da mística da *Atenas Brasileira*, pretensamente erigida pelos cânones da tradição local de 100 anos antes, amplificada pela referência à própria cidade-estado do período clássico; a decadência derivada do fato de os nomes da *Atenas Brasileira* estarem todos mortos; e a prosperidade advinda de uma jovem geração principiando, a ocupar espaços como o recém-criado centro cultural que levava o nome do patrono das letras do Maranhão, a cantar, declamar e citar as obras, assim como reverenciar os nomes do passado no presente dos cenáculos da tradição local. As chances de reconhecimento para os membros desta jovem geração, como dito, dependiam da capacidade de se tornarem porta-vozes/herdeiros da tradição local, recuperando formas, acontecimentos, obras e nomes da história – real ou inventada – de São Luís. Assim, sucessores e predecessores ligavam-se em uma suposta continuidade dotada de sentido.

Se, nesta época, uma sedução intrínseca à ruína e à decadência, resumida como o afrouxamento da tensão entre passado e presente, parecia entrar em afinidade com os interesses da classe dominante, com seus antigos sobrenomes, casarões, engenhos, e (em meio ao típico baralhamento não só entre passado e presente, mas também entre público e privado) praças, ruas, monumentos e patrimônios variados, também é preciso ponderar sobre isso. Conforme destaca Williams (2011a, p. 54), o ponto-chave do processo de tradição seletiva é precisamente a seleção, ou seja, o modo como, a partir de toda uma área possível do passado e do presente, certas práticas e significados são escolhidos e enfatizados, enquanto outros são excluídos. Dessa maneira, as escolhas do período mencionado não consistiam em uma mera continuidade no tempo “apesar do que mudou”, mas de elementos residuais do passado ainda ativos no processo

cultural, isto é, ativos como elementos efetivos do presente, sendo incorporados com uma função no interior da própria ordem dominante, e é desta que não se pode esquecer. Pois havia um entrelaçamento específico entre as formas dominantes e as residuais na política e na cultura postas em questão. Entrelaçamento que se tornará ainda mais complexo adiante, ao analisarmos o primeiro livro de Ferreira Gullar.

Em síntese, o passado recuperado e recriado revela mais sobre a constelação de interesses do momento em que tal processo de incorporação deste "passado significativo" ocorreu do que sobre um suposto "verdadeiro passado". Conjuntamente a isso, é preciso não reproduzir na análise os silenciamentos do que foi excluído no processo, os quais em si são por demais reveladores, como no caso do apagamento da maior parte da população de São Luís e do Maranhão, então em flagrante crescimento. E, igualmente, é preciso trazer esta população em sua relação com as camadas sociais mencionadas.

Além de colaborar para justificar a perpetuação dos mesmos grupos e famílias no poder, lustrando seus feitos ora de forma evidente, ora mais sutil, a evocação do passado oficial, tão cantado, pintado, declamado e reescrito, vinha acompanhada de uma outra função. Ao lustrar o passado (real ou imaginado) no presente, os intelectuais contribuíam para renovar os símbolos de distinção dessa mesma classe, com os quais os membros desta apreciavam se ver e assim representar. Símbolos que o relativo declínio em relação a outros tempos e gerações, assim como a lenta massificação em curso na sociedade, colaboravam para desgastar.

Além disso, é necessário relembrar um ponto já citado, qual seja o de que havia um elevado índice de analfabetismo no estado maranhense e na sua capital. De acordo com Candido (1989), o analfabetismo pode ser considerado o traço básico do subdesenvolvimento no terreno cultural, e talvez seja o fato básico, que se liga a outros, para se pensar o quadro de debilidade que marca as condições materiais de existência da literatura no Brasil e na América Latina; sendo que o analfabetismo e a debilidade cultural atuam também na consciência do escritor e na própria natureza da sua produção (CANDIDO, 1989, p. 143-146). Como um caso-evidência disso, Antonio Candido nos traz o exemplo visto no Brasil do início do século XX, pois o

> **requinte dos decadentes e nefelibatas ficou provinciano, mostrando a perspectiva errada predominar quando a elite, sem bases num povo inculto, não tem meios de encarar criticamente a si mesma e supõe que a distância relativa que os separa traduz para si uma posição de altitude absoluta. "Eu sou o último heleno!" — bradava teatralmente em 1924 na Academia Brasileira o afetadíssimo Coelho Neto, espécie de operoso D'Annunzio local, protestando contra o vanguardismo dos modernistas, que vinham quebrar a pose aristocrática na arte e na literatura.** [...] Tudo isso não ia sem ambivalência, pois as elites imitavam, por um lado, o bom e o mau das sugestões européias; mas, por outro, às vezes simultaneamente,

> afirmavam a mais intransigente independência espiritual, num movimento pendular entre a realidade e a utopia de cunho ideológico. **E assim vemos que analfabetismo e requinte, cosmopolitismo e regionalismo, podem ter raízes misturadas no solo da incultura e do esforço para superá-la.** (CANDIDO, 1989, p. 148-149, grifos nossos).

Interessante notar que Coelho Neto era um dos autores recuperados pela geração de 45 maranhense. Em São Luís, poetas como Manuel Sobrinho – como visto, o responsável por inserir o jovem José Ribamar Ferreira na rede de autores locais, sendo um poeta inclinado ao parnasianismo –, ao talharem versos como alguns de seus vates antecedentes, com um vocabulário raro, menos popular e mais erudito, na contramão da experiência do indivíduo comum, seguiam eles mesmos na direção descrita nas últimas linhas. Tais autores buscavam uma posição mais distante e distintiva em relação à maior parte da população da cidade que então se modificava e massificava.

À esta última função exercida pelos escritores se somava outra, já mencionada, qual seja a de firmar um sentimento coletivo de pertencimento a uma comunidade maranhense singular, consolidando uma união abstrata, acima das tensões e conflitos envolvendo as classes sociais.

Neste último sentido, é crucial apreender as produções escritas em livros ou nos jornais da época, que continham os ritmos do romantismo ou do parnasianismo, muito marcados por elementos como regras de versificação fixas e por rimas. Porém também é necessário flagrar uma declamação pública como a de *Canção do Exílio*, e conferir atenção aos harmoniosamente sonoros rituais públicos que comentaremos abaixo, transmitidos pela *Rádio Timbira*, que atingiam também a população não letrada, em que havia um intenso trabalho de agentes como Gullar em relação ao ritmo repetido ou produzido em primeira mão.

Segundo Candido (1996), o ritmo é uma realidade profunda da vida e da sociedade. Isso, tendo em vista que, do ângulo coletivo,

> é sabido que a regularidade do gesto não permite mais eficácia, mas é frequentemente condição para que o ato se realize. Assim, um grupo de homens levantando um peso só o pode fazer se houver coordenação dos movimentos. **O ritmo dá unidade ao grupo, tornando eficiente o seu esforço e reforçando o sentimento de participação de interdependência** [...]. (CANDIDO, 1996, p. 44, grifos nossos).

Com efeito, o tipo de ritmo predominantemente fixo, repetitivo e harmonioso então valorizado pelas convenções literárias recuperadas, em especial pelo romantismo, que tendia a unificar no plano da arte as contradições da vida, integrando-as, entrava em eloquente sintonia com as demandas de uma elite diretamente interessada em um discurso que valorizasse os supostos nivelamento, integração, harmonia, orgulho e irmandade local.

Na São Luís de fins da década de 1940, a postura de recuperação da poesia romântica, com seus ritmos contagiantes, impressivos e eloquentes, relembrava o pacto do romantismo com a música e a oratória visto no século anterior. Sobre este pacto, Candido (2000a) argumenta que

> **os intelectuais se viram na necessidade de criar uma representação exaltante da nova pátria, que ficasse fortemente impressa na consciência popular.** Acentuaram então as tradições nativistas, estabelecendo uma técnica de exaltação da beleza, magnitude, futuro da terra brasileira, que muito bem se acomodava e até requeria o estilo empolado e palavroso. A exaltação nacionalista encontrou na retórica um aliado eficiente, **e utilizou-a como cobertura ideológica de uma realidade bem menos exaltante, que requeria atitude diversa, mas pouco viável ante as possibilidades do país. Além disso, ocorre a circunstância da falta de leitores, o que conferia maior viabilidade ao discurso e ao recitativo, meios bem mais seguros de difusão intelectual. O escritor brasileiro se habituou a escrever como se falasse, vendo no leitor problemático um auditor mais garantido.** (CANDIDO, 2000a, p. 38, grifos nossos).

Estas possibilidades nos ajudam a compreender o sentido de se recuperar a convenção citada nesta época. Com efeito, como argumenta Williams (2013, p. 308-309), no caso de convenções como as mencionadas e outras, é preciso perceber que elas podem produzir, "além de poemas, ações e relações sociais, e podem ser julgadas por esse viés".

A partir do que foi descrito até aqui sobre o círculo em que Ferreira Gullar atuou neste momento, é possível responder qual era a tarefa ideológica do grupo. Ela se relacionava com proporcionar uma resposta compensatória e apaziguadora dos conflitos, mesmo com o aprofundamento das tensões e contradições que o pós-II Guerra e a nova tendência do cosmopolitismo econômico tornavam ainda mais cortantes. A tarefa do grupo era então a de ensinar o que significava ser maranhense e ludovicense nesse novo cenário, excluindo, selecionando e incorporando os elementos necessários à adaptação dos valores (políticos, estéticos e culturais) a esse novo contexto em mudança. Assim, tal agrupamento lançava luz e direcionava sua energia para certas produções, interpretações, questões e mobilizações, desviando-as de determinadas relações sociais, que assim eram também criadas e concretizadas pela produção cultural.

Tal tarefa e tais funções nos ajudam a entender o espaço e os trunfos acumulados pelos intelectuais neste momento junto à classe dominante, então constituída, não se pode esquecer, por políticos e proprietários do capital que se confundiam todo o tempo.

1.3.2 A capilarização de interesses, a rotinização de símbolos e o agente Ferreira Gullar

Para dar sequência à argumentação fundamentada até aqui, que se articula à hipótese relativa à capilarização de interesses e à banalização de determinados símbolos, é essencial flagrar a presença do jovem Ferreira Gullar em algumas das festas e solenidades promovidas pela *Academia Maranhense de Letras*. Nestas ocasiões, reuniam-se políticos e empresários, tal como artistas e intelectuais, assim como outros setores da sociedade, como a imprensa, a força policial, o arcebispado, sendo elas transmitidas ao vivo para a população pela *Rádio Timbira*, geralmente sendo narradas nos turnos do locutor Afonso Henrique. Em tais momentos também é possível visualizar a rede que envolvia os intelectuais e a elite em questão, dois grupos que se entrecruzavam. Ao analisar ocasiões como essas, dos decênios de 1940 e 1950, Barros (2006) sublinha como o mito da *Atenas Brasileira* estava sempre no centro do palco, sendo "relembrado, reiterado, reatualizado", e ocorria "uma alucinação simbólica: transplantava-se uma gritante sociedade maranhense decadente e (re)inaugurava-se uma sociedade maranhense em insofismável prosperidade" (BARROS, 2006, p. 176).

Neste ponto, vale a pena argumentar que, embora estejamos definindo uma tendência cultural hegemônica local, é preciso ter cautela para não cair na armadilha de não aprofundar uma discussão sobre as ambivalências, contradições, antinomias, conflitos e tensões que in/formavam a produção artística naquele momento. O que ocorreria se não recorrêssemos ao escrutínio do livro de um poeta da época – como faremos no próximo capítulo –, que pode ser observado como um registro da experiência em questão. De outro modo, nossa análise recairia em uma postura generalizante, que exclui diversas sinuosidades, relativas ao terreno acidentado da coletividade em que tais produções ganharam vida. No limite, uma postura assim vai na contramão do que pretende frisar, ao resumir a produção cultural como estando plenamente subordinada à ideologia dominante, esta mesma voltada a reproduzir nivelamentos e abstrações que nos dizem mais sobre determinadas intenções sociais, e menos sobre as resistências e ambiguidades então existentes. Dito de outro modo: ao essencializar um período, essa postura recai em uma das armadilhas mais difíceis de se ver e desarmar, que foi plantada no tão ambíguo território da dominação que visa explorar. Um terreno aparentemente nivelado, mas fundamentalmente controverso e repleto de sinuosidades.

Nesta senda, vale evocar novamente o argumento de Antonio Candido, de que o escritor à primeira vista apenas cooptado é capaz também de realizar antagonismos objetivos com relação à ordem dominante devido à natureza da sua atividade; sendo a sua margem de oposição diretamente ligada à elasticidade maior ou menor do sistema dominante (CANDIDO, 1989, p.

195). Evidentemente, tal compreensão não exclui da análise a possibilidade de se considerar os dados concretos sobre o trabalho social de dominação exercido, por exemplo, pelos escritores da geração de 45 (conforme, inclusive, propomos com a hipótese confrontada nestas linhas). Mas oportuniza explorar uma obra como *Um pouco acima do chão*, que nos permite observar de um ângulo mais abrangente e complexo determinadas antinomias e conflitos profundos da vida coletiva, como será descrito no próximo capítulo desta tese. Sendo preciso destacar, também, que, pouco após os fatos descritos, o próprio Ferreira Gullar rompeu com a oligarquia vitorinista, um dado expressivo de que a sua situação não pode ser resumida como de plena conformidade com a classe dominante.

De qualquer modo – embora isso esteja longe de resumir toda a experiência e produção de Gullar em São Luís –, ao participar de festas e solenidades como as descritas, o jovem autor contribuía para renovar o vocabulário destas formas rituais, cuja estrutura sempre demanda a utilização de palavras e expressões – e, por que não dizer, de versos – compatíveis com elas. Em ocasiões como essas e em muitas outras, as ideias, os ideais e os símbolos do decadentismo ludovicense eram introduzidos na vida cotidiana.

Assim, nesta época, seja nas performances literárias em que declamava *Canção do exílio*, no palco do Teatro Arthur Azevedo, em solenidades promovidas pelo *Centro Cultural Gonçalves Dias*, seja ao publicar ou declamar seus próprios versos em uma chave romântica como foram os de Gonçalves Dias, ou nas publicações que produziu ou escolheu para o jornal dirigido pelo senador Victorino Freire (nas quais o jovem veio a publicizar a si mesmo como "mais um milagre dessa Atenas Brasileira"), ou mesmo em festas como as descritas há pouco, e até quando as estava narrando e transmitindo para a população maranhense como o locutor Afonso Henrique pela *Rádio Timbira*, é possível esquadrinhar o seu lugar neste ambiente social. Mediante o comportamento e a produção de Gullar é possível ver como ele preenchia uma função para as autoridades envolvidas, e isso em diferentes espaços da vida social. Sendo possível flagrá-lo como um agente do poderoso grupo mencionado, ao qual dedicava a sua colaboração.

Com efeito, esta função atravessou – com todas as tensões e fissuras que a acompanharam – a experiência e diferentes esferas da existência do poeta-locutor-jornalista Ferreira Gullar, assim como de outros intelectuais neste período, que contribuíram para capilarizar a dominação da oligarquia vitorinista sobre espaços relevantes e estratégicos da vida social, tanto como para banalizar símbolos em sintonia com os interesses da classe dominante.

Ao se verificar a estabilidade no poder da oligarquia vitorinista e o modo como os artistas e intelectuais atendiam às suas demandas, tanto mediante suas produções como ao

capilarizar os interesses daquela nas instituições e veículos da cidade, seria possível vislumbrar um projeto de longo curso para o jovem Ferreira Gullar em São Luís. Porém, uma escolha, um dia, gerou um outro desenlace no seu destino social.

Antes de tratar da ruptura entre o poeta e parte da elite, contudo, é preciso analisar seu primeiro livro, *Um pouco acima do chão*. Se até aqui observamos quais eram as raízes sociais das convenções literárias então produzidas e recriadas, o livro de estreia de Gullar nos permite enfim analisar com maior profundidade o que tais convenções estavam produzindo no que diz respeito à poesia.

CAPÍTULO 2 – *UM POUCO ACIMA DO CHÃO*

Após explorar as redes em que Gullar esteve inserido nas fases iniciais da sua formação e recuperar a sua experiência, passaremos agora a abordar as questões e a hipótese acerca do livro de poesia, que serão tematizadas mediante a análise de *Um pouco acima do chão*. Dessa forma, será aproximada outra lupa à obra, pois compreender a trajetória de Ferreira Gullar possibilita compreender melhor o seu livro de estreia, e vice-versa. Sendo assim, ambas, trajetória e obra, revelam-se mutuamente, tal qual iluminam, pelo avesso, diversos traços do ambiente social desta época.

De início, iremos realizar uma descrição geral da obra, a fim de apreender o sentido desta fonte como unidade, pois, como expresso, a não observância da sequência em que a obra se desenvolve ou o isolamento dos poemas que a integram podem resultar na perda do poder explicativo.

Após isso, perseguiremos a hipótese de que o livro de poesia é um registro articulado de uma experiência mais ampla, que encontra nesta produção a sua forma semântica. Para fins analíticos, esta hipótese será testada mediante a análise de *Um pouco acima do chão*, através do argumento de que este livro expressa a tentativa de reparação de necessidades humanas insatisfeitas e reforça o valor de uma fonte como esta para documentar a intensidade de uma experiência mais ampla, havendo uma tensão entre o jogo de dominação observado em São Luís e a liberdade do poeta Ferreira Gullar. Tensão que é um dos processos profundos de composição de *Um pouco acima do chão*. Muito embora, no caso desta obra, o jovem autor vivenciasse a tensão mencionada como um movimento intenso e ansioso, mais de busca que de encontro de uma forma semântica que articulasse tal experiência.

Nas duas últimas partes deste capítulo, será contemplada a recepção de *Um pouco acima do chão* no Rio de Janeiro. Dessa maneira, o método de análise das redes se mostrará eficaz para descortinar as ligações tecidas mesmo à distância com intelectuais estabelecidos no centro cultural do Brasil; e, a partir disso, revelar uma dimensão bastante externa à capital maranhense e extremamente relevante da experiência de Ferreira Gullar. Uma dimensão constituída por uma outra parte decisiva das trocas e do aprendizado por meio dos quais ele foi sendo mudado, mudando e se construindo como poeta.

2.1 Uma visão panorâmica de *Um pouco acima do chão*

Ao se partir da forma de *Um pouco acima do chão*, é possível apreender parte da série de relações sócio-históricas que são concretizadas na obra de um modo específico. Como veremos no decorrer deste capítulo, no limite, a forma que vai sendo revelada mediante os poemas aponta para duas ordens existentes: uma direcionada para dentro, para o nível local, e outra para fora. Sendo que essas duas ordens, à primeira vista mutuamente excludentes, são mediadas, constituindo dois hemisférios inescapáveis, que magnetizam o eu lírico, e que vão se entroncar no desenlace da obra.

Ao se ler a atmosfera social revelada por intermédio do livro de estreia de Gullar, pode-se perceber novos elementos, entre eles duas ordens da experiência, que entravam em choque sem deixarem de coexistir. De um lado, a ordem da *Atenas Brasileira* e da tradição romântica seletivamente recriada (que era tanto uma postura literária quanto uma ratificação social), e, do outro, ainda que figurando de modo bem mais conciso, as contradições das margens da periferia e a experiência de recusa desta última, lembradas apenas ao fim da obra, sendo abstraídas do seu restante. Há então um elemento novo ao final do livro, uma outra ênfase; se traços da convenção literária herdada e recriada permanecem, a mudança quanto ao ponto de vista do eu lírico é também perceptível.

A visão de mundo de Gullar (que não deixava de ser a visão de mundo da camada a que ele pertencia) nos permite ver essas duas ordens da experiência coexistindo, visto que ele era um indivíduo que experenciava ambas, estando sempre a um passo tanto de uma como de outra. E a ambiguidade da sua situação, isto é, o fato de ele tanto ser um agente diretamente ligado à classe dominante como alguém que vai romper, ainda que de modo vacilante, com a principal ênfase da literatura local, vai reverberar na própria estrutura do livro, no seu léxico e nas suas antinomias. Ao mesmo tempo, há o obscurecimento tanto dos trabalhadores como da elite no livro em questão, sendo quase totalmente suprimidos o trabalho e os controles de mando da atmosfera da obra. O que lança luz novamente para a tarefa ideológica do agrupamento a que o autor estava vinculado; muito embora haja toda uma série de elementos mais amplos, intrincados e complexos, somente revelados pela obra.

De maneira complementar à essa leitura, para realizar as tarefas de obter uma descrição geral do primeiro livro publicado pelo jovem Ferreira Gullar e de apreender o sentido desta fonte como unidade, sem ignorar a sequência em que a obra se desenvolve ou isolar os poemas que a integram, também adaptamos o método combinatório conhecido como análise do espaço de propriedades (AEP). Inspirado no modelo sugerido por Becker (2007), tal método foi aqui

adaptado para a construção de uma tabela de verdade, um instrumento que exibe as combinações lógicas possíveis de várias características. Tais combinações corresponderam a elementos empiricamente verificáveis. E as células dessa tabela constituíram uma tipologia integral de *Um pouco acima do chão*.[49]

A tabela em questão foi construída a partir de três dimensões. A primeira delas consiste em variáveis passíveis de serem nomeadas (como símbolos, nomes de personagens, indivíduos a que foram dedicadas algumas composições, a convenção mobilizada etc.); algumas variáveis ordinais, ou seja, aquelas passíveis de serem medidas pela quantidade de certa característica, como o número de versos ou de laudas; e por variáveis dicotômicas, isto é, por tipos caracterizados por simples respostas sim-ou-não, marcadas com um X em caso de existência. Com essas três dimensões foi possível visualizar o espaço de propriedades descrito como um espaço físico real, no qual cada caso ocupa um espaço físico particular.

Tal método nos ofertou algumas vantagens. Como a de oportunizar uma visão ampla e geral da obra, ao possibilitar a visualização de aglomerados de características do livro em seu pleno emergir, desaparecer e/ou reemergir; assim como, ao mesmo tempo, a vantagem de uma apreensão empiricamente demonstrável do conjunto do livro em seu desenvolvimento. O ir e vir entre os dados e o conjunto de cada poema, e depois entre os dados e o conjunto da obra, das partes ao todo, e do todo às partes, necessário para dar formalização à tabela, foi analiticamente útil também por chamar a nossa atenção para certos elementos, que passaram, ora mais, ora menos, a se posicionar na tabela. Elementos que, quando surgiam, nos obrigavam a voltar às demais composições para verificar ou não a sua existência.

O método possibilitou uma imagem bastante expressiva e fundamentada das características predominantes do livro e, inversamente, por contraste, das mais singulares. Estas últimas se mostraram como elementos da maior relevância para se compreender o livro em sua profundidade, e podem ser equiparadas ao que Bosi (2003) denomina como pormenores semânticos. Elementos que, apesar da sua singularidade, não podem ser lidos avulsamente, pois quando o pormenor é "lido estruturalmente, de tal forma que aclare e matize a compreensão do processo expressivo inteiro, o dado particular é extremamente revelador." (BOSI, 2003, p. 471-472).

[49] Nos próximos parágrafos nos limitamos a descrever as características gerais desse método e a adaptação considerável que fizemos dele especificamente para a abordagem de um livro de poesia. Uma sugestão para aprofundar esta discussão é o quinto capítulo da obra de Becker (2007), intitulado *Lógica*. O método aqui utilizado é uma adaptação inspirada em algumas ideias discutidas, sobretudo, nos subcapítulos *Obras de arte e tabelas de verdade* e *Análise do espaço de propriedades (AEP)*. Tais ideias foram adaptadas devido aos objetivos analíticos desta tese, sintonizando-se a nossos referenciais teóricos e metodológicos.

Com efeito, a laboriosa e considerável adaptação desse método nas circunstâncias específicas desta pesquisa nos permitiu explorar e até potencializar algumas das suas vantagens. Entre elas, a de servir ao manejo das complexidades produzidas pela ênfase em encontrar a máxima variedade possível de características identificáveis, fazendo a investigação avançar rumo a novas descobertas, tal como revelando indicações úteis para o prosseguimento do trabalho empírico. Tal método também oportunizou, por exemplo, verificar a ausência ou a existência de certas características no conjunto da obra, em que parte dela, em que composições, e seu grau de reincidência.

Assim, apesar do número elevado de variáveis e tipos gerados, essa tabela se mostrou eficaz para se extrair novas percepções e ideias a que dificilmente chegaríamos somente via leitura da obra. Permitindo, desse modo, uma compreensão mais ampla do livro e do seu valor heurístico como fonte, ao revelar a variabilidade dos elementos, alguns dos quais sinalizaram na direção da análise empreendida até aqui; e outros que apontaram para novas direções.

A partir das operações descritas, ao se observar *Um pouco acima do chão* em sua sequência-eixo, é perceptível que a obra começa com uma perspectiva mais ampla, que abarca o tema da Nação e da identidade nacional, numa tentativa de parcial sintonização ao ideário do modernismo; no decorrer do livro, os poemas passam a dialogar de modo mais aberto e visível com a poesia romântica recriada em São Luís, então evocada através das genealogias mobilizadas para conferir força simbólica aos seus usos presentes; indo até os poemas finais, nos quais a publicação de estreia de Ferreira Gullar é arrematada na exploração do cotidiano do poeta, mediante um desabafo íntimo, que revela mais acerca dos seus sentimentos, desejos e respostas às circunstâncias mais amplas em que ele se encontrava. Sendo que traços do romantismo são visíveis em todos os poemas da obra, embora esta não se esgote neles, o que é notado algumas vezes até mesmo no interior de um mesmo poema.

Dessa maneira, é perceptível a variabilidade dos elementos contidos na obra. Apesar do predomínio do romantismo, há também tensões relacionadas ao uso das próprias formas da convenção local para se portar criticamente frente à esta última, embora isso não ocorra de modo explícito e evidente. Assim, analiticamente, procedemos de modo a apreender as diferentes partes do livro não em separado, mas em sua integralidade. Alternativa que nos permitiu começar a visualizar como, sob as pressões e limites reais vividos pelo autor naquele momento, tanto significados dominantes e residuais como outros, que anunciam o anseio por uma forma própria de expressão – que surgirá pouco após este livro, e pode ser denominada como pré-emergente –, fundiram-se de modo intenso e igualmente intrincado na obra.

E, a partir da variabilidade em questão, é possível verificar o sinuoso trajeto do livro. Este se inicia com um pouco esperado diálogo com o modernismo mediante o primeiro poema. Um movimento que, embora relevante e mereça atenção nas próximas páginas, foi bastante tópico e não predominante. A obra passa então pela presença de um romantismo deliberadamente inspirado na obra de Gonçalves Dias (como já era esperado em vista das relações e da vivência descritas), que ocupa a suprema parte do livro. E, por fim, já nos últimos poemas, há uma inflexão que, embora ocorra ainda valendo-se das formas da convenção literária local, aponta para toda uma outra ordem da experiência, para um mergulho totalmente inesperado no "eu", que põe em primeiro plano não só sentimentos pessoais, mas a própria vida do poeta. Movimento que deixa transparecer tensões, antinomias e contradições mais amplas, e culmina na saída de São Luís. Todo este sinuoso contraste foi parte da estratégia da obra, que dificilmente foi em absoluto deliberada, e, ainda assim, tem tamanha evidência que não pode ser classificada como acidental.

Dito isso, há uma rotação antinômica, um movimento mais amplo, que predomina no desenvolvimento de *Um pouco acima do chão*. Ela vai de uma devotada reelaboração de uma poesia romântica visivelmente inspirada na obra de Gonçalves Dias, então típica da geração de 45 ludovicense, a uma liberdade, a um não pertencer, tipicamente encontrado no modelo do jovem intelectual moderno. Sendo a adaptação do método de análise do espaço de propriedades eficaz para espacializar física, material e visualmente o próprio movimento da obra, que, a exemplo do próprio título do livro, aponta para algumas oposições, e todo um estado de incertezas e ambivalências. Como a contida num movimento predominante de pertencimento, inclinado para dentro, mas, ao final, há um giro, o emergir de uma rota avessa, voltada para fora. Assim, a considerável adaptação do método descrito para os fins analíticas desta pesquisa nos permitiu flagrar em profundidade o potencial heurístico do livro de poesia em menção (o que muito provavelmente se estende a muitas outras obras do mesmo gênero) para dar expressão a antinomias, tensões e contradições mais amplas e extensivas.

Mas antes de abordar as tensões centrais do livro, vale a pena observar mais detalhadamente o seu primeiro poema. Este, assim como os demais versos e poemas escolhidos, foi elencado por evidenciar com mais elevada precisão os aspectos e movimentos principais da obra.

2.2 *Cântico de agora* e outros poemas nacionalistas[50]

Se *Um pouco acima do chão* é uma obra atravessada por elementos característicos da cena literária da São Luís dos anos de 1940, o seu primeiro poema, intitulado *Cântico de agora*, principia com uma passagem emblemática[51]:

> TRÊS raças diferentes,
> unindo-se aqui
> plantaram no solo fecundo as sementes
> donde eu nascí !
> [...]
>
> E os gritos dos índios, tangendo borés,
> fazendo algazarras;
> o canto dos negros tocando tambores,
> batendo com os pés;
> as trovas dos brancos, cantigas de amores,
> ao som das guitarras,
> [...]
>
> E um dia, afinal,
> quebrando as grilhêtas que o jugo me impunha,
> soltei para os ventos meu grito triunfal:
> - fiz uma Nação !

Dessa forma, os primeiros versos da primeira obra de Ferreira Gullar enfatizam elementos como a Nação e a identidade nacional. A ideia de uma Nação mestiça, fundada na mistura de três raças, mescla a que o poeta não se refere na terceira, mas na primeira pessoa, e de modo explícito, entusiasta e emotivo. Apesar das diferenças em relação aos poetas modernistas de então (que iremos pontuar nas próximas páginas, e passavam, entre outras coisas, pelas aproximações em relação ao romantismo), é possível apreender o legível impacto do ideário modernista sobre o jovem autor.

Conforme acusado pelo poeta ao fim do primeiro poema, esta composição data de julho de 1948, portanto após a sua infância e quando ele já se inseria nos círculos de autores de São Luís. Isso revela como as suas aproximações em direção ao ideário modernista eram anteriores ao rompimento com a classe dominante local, e aconteceram mesmo antes da sua saída de São

[50] Tanto por uma questão didática como de exposição das ideias, optamos por apresentar algumas passagens dos poemas e sua correlata análise aos poucos. Uma escolha necessária até mesmo em vista do número de laudas e versos de alguns poemas, como este, que possui 111 versos. Ao fim da tese há um anexo que pode ser consultado, com os poemas completos. Desse modo, descartamos o uso de citações demasiado longas, que enfraqueceriam a argumentação e, assim, o próprio processo comunicativo.

[51] GULLAR, Ferreira. Um pouco acima do chão. São Luís/MA: Edição do Centro Cultural "Gonçalves Dias", 1949, p. 11.

Luís, que ocorreu em agosto de 1951. E não se limitavam às leituras que havia feito na sua infância e após ela, ecoando no embaraçar de temas, formas e símbolos vistos em seu primeiro livro.

Segundo Oliven (2011, p. 261), na década de 1930, quando foi implementado no Brasil um aparelho mais centralizado de Estado, este último tomou para si a missão de constituir a identidade nacional, o que era traduzido no conceito de *brasilidade*: o sentimento de pertencer ao Brasil; cabendo ao Ministério da Educação e da Cultura um papel protagônico na construção da identidade nacional, o que passava pela impressão de um conteúdo nacional à educação veiculada pelas escolas, pela padronização do sistema educacional e pelo enfraquecimento da cultura das minorias étnicas. E, podemos acrescentar, também pelo enfraquecimento dos regionalismos, sobretudo quando estes defendiam identidades ou traços particulares das localidades ou regiões que sinalizavam na direção contrária à matriz que estabelecia as características da identidade nacional. Havendo nesse projeto a colaboração de diversos intelectuais, escritores e artistas com repertórios variados, que foram extremamente importantes e estratégicos, como usualmente se vê em contextos semelhantes. A construção de uma nação supõe uma cultura que lhe dê base, sendo fundamental a ação de intelectuais que auxiliem na formulação desta cultura (OLIVEN, 2011, p. 258).[52]

Com efeito, no Brasil, o movimento modernista significou não só a reatualização do país em relação a movimentos culturais e artísticos do exterior, mas também a busca das raízes nacionais e a valorização do que haveria de mais autêntico no país (OLIVEN, 2011, p. 259). Sendo também importante sublinhar que foi no decênio de 1930, sobremaneira com a obra de Gilberto Freyre (1900-1987), que emergiu uma nova imagem do país. Este passou a ser visto como uma Nação tropical marcada pela mestiçagem e por ser uma suposta democracia racial.[53] Tal ideologia estabeleceu uma diferença positiva para o país, que o diferenciava de outras

[52] Um evento sintomático deste contexto e que o traduz como poucos foi a cerimônia da incineração das bandeiras estaduais, em 1937, logo no começo do Estado Novo, que pode ser compreendido como um ritual de unificação simbólica da nação. Este ritual foi embalado ao som do hino nacional, cantado por milhares de crianças orquestradas por Heitor Villa-Lobos (1887-1959), um maestro e compositor que havia participado da Semana de Arte Moderna de 1922, vindo a ocupar depois uma elevada posição como o músico oficial da Era Vargas, e que também esteve inserido no grupo dos artistas e intelectuais modernistas. Assim como o banir de todos os símbolos estaduais, presente na Constituição de 1937 (que veio acompanhado da exclusão das casas legislativas e dos partidos políticos), a queima das flâmulas deve ser compreendida como uma das medidas voltadas a criar um modelo de identidade nacional.

[53] Apesar de atualizada e rotinizada nas obras de Gilberto Freyre, a primeira elaboração formal de tal mito parece ter ocorrido na década de 1860, na descrição do botânico Carl Philipp Von Martius (1794-1868), que viajou por diferentes pontos do país e interpretou o brasileiro como uma mistura dessas três raças.

nações, em especial dos Estados Unidos, este reconhecido como uma Nação profundamente marcada pelos conflitos raciais (como se o Brasil também não o fosse).

Dessa maneira, conforme sintetiza Oliven (2011),

> **O modelo de identidade que se criou no Brasil é fortemente influenciado pelo ideário modernista. Ele está baseado na ideia de que somos uma nação mestiça, fruto da mistura de três diferentes raças**, que vivem num país tropical de dimensões continentais e com uma natureza generosa e abundante. Vários elementos contribuíram para essa imagem. Eles fazem parte tanto do imaginário popular quanto do erudito. **Trata-se da ideia de um país marcado pela diversidade, mas cujas várias partes formam um todo coerente e coeso. A ideia de mistura racial se associa à de sincretismo cultural. A cultura e a identidade brasileira seriam criações híbridas e únicas.** (OLIVEN, 2011, p. 263).

Dessa forma, *Um pouco acima do chão* veicula um discurso largamente disseminado e já legitimado na época da sua publicação, ligado a um dos projetos basilares do modernismo, qual seja o de definir os termos do debate sobre a questão nacional. E é importante perceber o contraste entre elementos opostos neste primeiro livro de Gullar. Elementos que, no limite, expressavam as convergências e os impasses entre região e nação, o centro e a periferia; como ficará evidente mediante a análise dos demais movimentos observados na obra. Nessa direção, a poética gullariana materializa um baralhamento entre polos distintos, pois os elos que vão sendo revelados através da obra sugerem um mapa mais complexo do que as classificações esquemáticas sobre a literatura brasileira tendem a indicar. De um lado, na obra figura a já mencionada troca consolidada pelo modernismo, que deixou os ideais do classicismo em direção à cultura nacional e à cultura popular; e, do outro, os ideais do decadentismo ludovicense, marcado pelo romantismo recriado.

Apesar dos primeiros elementos em destaque, no poema citado, Ferreira Gullar também se aproximava intensamente do romantismo de Gonçalves Dias. Isso, ao evocar a sedução de um passado ao qual o eu lírico se sente visceralmente ligado; ou mesmo ao citar “trovas” e “cantigas de amores”, que remetem aos módulos portugueses e a um medievalismo cavaleiresco; e até ao acenar para a nação e a identidade nacional de modo lírico, patriótico e altamente idealizado.

Conforme acentua Candido (2000a), na aclimatação do romantismo no Brasil

> a literatura foi considerada parcela dum esforço construtivo mais amplo, denotando o intuito de contribuir para a grandeza da nação. Manteve-se durante todo o romantismo este senso de dever patriótico, que levava os escritores não apenas a cantar a sua terra, mas a considerar as suas obras como contribuição ao progresso. Construir uma “literatura nacional” é afã, quase divisa, proclamada nos documentos do tempo até se tornar enfadonha. (CANDIDO, 2000a, p. 12).

E a evidente e deliberada proximidade em relação à poesia romântica de Gonçalves Dias pode ser também notada nos primeiros versos de *Cântico de agora*, poema cujo título já expressa a ativa recriação da tradição poética herdada. Pois os versos "E os gritos dos índios, tangendo borés, / fazendo algazarras" têm umbilical sintonia com "Como os sons do boré, soa o meu canto / Sagrado ao rudo povo americano", presentes na introdução de *Os Timbiras/Poema Americano*, redigida pelo patrono maior da *Academia Maranhense de Letras*. Conforme expresso, na última produção citada, todo um conjunto de povos indígenas, parte dos quais habitava o sul do Maranhão, é resumido por Gonçalves Dias no termo "Timbiras", do qual derivou o nome da rádio em que Gullar trabalhava nesta época.

Se a ideia de uma nação mestiça foi consagrada no século XX a partir da obra de Gilberto Freyre, Gonçalves Dias havia se destacado durante o século XIX na missão de criar uma identidade nacional para o Brasil. Como dito, o último havia trabalhado em prol de uma literatura reconhecida como brasileira, e uma das marcas expressivas da sua produção era o fato de o índio se converter em um símbolo heroico da nacionalidade brasileira. Muito embora, no caso de Gonçalves Dias, malgrado tenha vivido ainda no tempo da escravidão em cidades com intensa presença de mão de obra negra e escrava, como São Luís e o Rio de Janeiro, e mesmo contando o fato de ser ele mesmo um afrodescente, tão só os poemas *A escrava* e *Tabira* façam menção à população negra em sua imensa obra poética. Não havendo assim um paralelo com a fábula das três raças, isto é, com a mestiçagem encontrada na produção intelectual de Gilberto Freyre, cuja proposta triangular se somava ao projeto de edificação da Nação. Proposta que ganhava plena força vocal e material nesses primeiros versos do livro de estreia do jovem maranhense.

Além disso, o fato de Ferreira Gullar – um autor nascido no Nordeste e que residia nesta região do Brasil – evocar as três raças e, em consequência, a obra de Gilberto Freyre, pode ser lido na chave da valorização de um elo de fraternidade do Nordeste. Elo que supostamente se colocaria acima da divisão entre estados na região, um sentido político típico do clima social então vivenciado (BASTOS, 2011, p. 449).[54] Nesta época, consolidou-se um ciclo de obras escritas ou organizadas por Freyre, que se iniciou com *Livro do Nordeste* (1925), passa por *Casa-grande & senzala* (1933), *Sobrados e mucambos* (1936), *Nordeste* (1937), *Região e tradição* (1940), e chega até pouco antes do lançamento do primeiro livro de Gullar, com *Interpretação do Brasil* (1947). Simultaneamente, a escolha do jovem maranhense se deu em um momento de elevada valorização da categoria Nordeste, então celebrada no centro cultural

[54] Sobre o elo de fraternidade do Nordeste que marca este período, ver Bastos (2011).

do país como insígnia legítima de brasilidade. Escolha que foi retomada pelo poeta neste preciso período, repetindo-se nas entrelinhas de algumas das suas produções e ações. Como no elenco de nomes marcantes do centro do Brasil que o jovem autor selecionou para enviar exemplares de *Um pouco acima do chão* e outras produções poéticas suas, que eram nomes expressivos oriundos do Nordeste, mas radicados no Rio de Janeiro.

Com efeito, de acordo com Albuquerque Júnior (2011), a ideia de Nordeste foi gestada no cruzamento de uma série de práticas regionalizantes, que foram produzindo a ideia de uma regionalidade, práticas

> dispersas, como àquelas vinculadas ao combate à seca, após esta ter se tornado o problema do Norte, ao combate ao cangaço, às manifestações messiânicas, aos blocos políticos formados no Parlamento para enfrentar os representantes de outras áreas, à reunião das novas gerações de grandes proprietários de terra, em torno da vida cultural e intelectual de Recife, vão sedimentando a ideia de uma regionalidade, da existência não só de interesses comuns, em nível de economia e política, mas como laços históricos e culturais comuns, o que proporciona o surgimento de vários encontros, congressos, simpósios, em nome da solidificação da solidariedade regional e da cultura regional. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 341).

Tais práticas regionalizantes se cruzaram com uma série de discursos políticos e culturais, que sedimentaram a ideia de Nordeste não mais como simplesmente uma área seca do Norte do Brasil, tornando-se, entre outras coisas, uma identidade cultural à parte (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 342). E em *Cântico de agora*, o poema de abertura do livro, essa ênfase no Nordeste como insígnia de brasilidade e em suas derivações é redobrada em versos como “Sou brasileiro – O sertanejo forte”. Assim como em outras passagens em que figuram os personagens idealizados do indígena, do português, do negro, tal qual o Sertão, o sertanejo, a mestiçagem. Havendo também a evocação de símbolos como Volta Redonda (“Sou brasileiro – o artífice, o operário. [...] E para os céus alteio / as tôrres de ferro / do Templo de ferro de Volta Redonda!”), que personificava a industrialização e o desenvolvimento da Nação; todos os quais evocavam a unidade e a identidade nacional.

Na sequência do poema, o eu lírico expressa que “E será meu Calvário / a montanha de ferro de Itabira”. Desse modo, a cidade mineira de Itabira propicia a visualização da sombra de um dos escritores que dominava o sistema literário do país, que era lido pelo jovem Ferreira Gullar desde anos antes, conforme já foi destacado. A referência à Itabira, um símbolo marcante e particular da obra poética de Carlos Drummond de Andrade, e sua “montanha de ferro”, que remete ao fato de a cidade mineira ser a sede da Companhia Vale do Rio Doce, criada em 1942 para explorar a riqueza mineral da região, sinaliza para a consolidação de uma moderna tradição poética, a qual também atingia a cena literária aparentemente fechada da São Luís desta época.

Visto de um ângulo panorâmico, o último dado é um indicativo importante de como os campos de socialização citados no início desta tese, ou seja, o maior acesso à formação escolar e à biblioteca, além da expansão do mercado livreiro, constituíram-se como mediações que atingiam as referências, tal como o espaço dos imagináveis e dos possíveis da jovem geração que habitava as periferias do país. E isso mesmo nas atmosferas mais refratárias a elas.

Como acentua Candido (1989),

> Foi com efeito notável a interpenetração literária em todo o Brasil depois de 30, quando um jovem, digamos do interior de Minas, ia vivendo numa experiência feérica e real a Bahia, de Jorge Amado, a Paraíba ou o Recife, de José Lins do Rego, a Aracaju, de Amando Fontes, a Amazônia, de Abguar Bastos, a Belo Horizonte, de Ciro dos Anjos, a Porto Alegre, de Érico Veríssimo ou Dionélio Machado, a cidade cujo rio imitava o Reno, de Viana Moog. **Foi como se a literatura tivesse desenvolvido para o leitor uma visão renovada, não-convencional, do seu país, visto como um conjunto diversificado mas solidário**. (CANDIDO, 1989, p. 187, grifos nossos).

Este era o ponto de vista de Gullar nas primeiras páginas de *Um pouco acima do chão*. E o autor igualmente evocava de modo ativo um ideário já consolidado neste período, ao demarcar alguns traços do modernismo no seu horizonte de referência. Todavia, é preciso notar que algo característico do romantismo também atravessava este primeiro poema, qual seja um elemento lembrado por Ferraz (2011, p. 413), que destaca como o romantismo brasileiro foi marcado em seu programa por uma compreensão da história como processo linear. Dessa maneira, ao mesmo tempo que havia um aceno ao modernismo, no livro em questão predominavam traços de um romantismo que, aos olhos dos autores de diferentes gerações identificadas como modernistas, eram encarados como passadismos contra os quais tais gerações, especialmente a primeira, se voltaram. Fato que revela como, assim como o jovem autor importava (ainda que parcialmente) elementos de uma outra convenção, oriunda do espaço cultural do centro do país, ele buscava ativamente selecionar e reatualizar elementos da convenção literária local (isto apesar de o próprio romantismo ter no Rio de Janeiro o seu palco de origem no Brasil do século XIX). Assim, já nos primeiros versos de *Um pouco acima do chão*, podemos flagrar elementos que escapam ao discurso autossuficiente produzido pela periferia sobre si mesma.

Contudo, se já na década anterior, nos anos de 1930, a rejeição dos velhos padrões estéticos propiciada pela incorporação do modernismo, da qual vieram o inconformismo e o anticonvencionalismo, tornou-se um direito nos centros de produção cultural (CANDIDO, 1989, p. 186), é preciso antecipar que tais valores-guia não predominaram no conjunto da primeira obra de Ferreira Gullar. O que impossibilita classificá-lo como um poeta alinhado com

o modernismo ou em plena sintonia com este. Com efeito, a libertação que a poética modernista operou – com, por exemplo, o uso do verso livre, o abandono quase total ou total da rima, e o antisentimentalismo – também não pode ser encontrada em *Um pouco acima do chão*.

E o trabalho com as formas da poética romântica herdada, em detrimento de uma maior incorporação da poética modernista, pode ser visto já nos primeiros versos apresentados. Por exemplo, na passagem "E os gritos dos índios, tangendo borés, / fazendo algazarras; / o canto dos negros tocando tambores, / batendo com os pés; / as trovas dos brancos, cantigas de amores, / ao som das guitarras" é possível verificar um estável, coeso e expressivo movimento rítmico. Ele é proporcionado por versos de onze sílabas poéticas (os chamados hendecassílabos)[55] que se combinam com outros de cinco sílabas (a redondilha menor). Os primeiros levam acento na segunda, quinta, oitava e décima primeira sílaba poética, e foram muito manejados por Gonçalves Dias em produções como *Sonho*, *Deprecação*, *Marabá*, *Se eu fosse querido* e *Gigante de Pedra*. Sendo os dois últimos títulos mencionados justamente versos de cinco sílabas com acento específico na segunda e na quinta sílaba poética, como os da composição de Ferreira Gullar.

A íntima e intensa eufonia proporcionada pelos versos em menção (que traz consigo a intuitiva sugestão de plena harmonia entre as três raças) vem do fato de o verso de onze sílabas citado na realidade ser uma combinação de dois versos de cinco sílabas, o mesmo metro dos versos com os quais oscila, havendo então a combinação de dois versos de cinco sílabas poéticas que se soldam formando um de onze, seguidos por outro ritmicamente homônimo a eles, de cinco. Todos eles trazendo o que se chama em poesia de movimento anfibráquico, ou seja, versos cuja primeira sílaba acentuada é a segunda sílaba poética, e que possuem uma alternância ternária, isto é, quase sempre entre as sílabas acentuadas há outras duas inacentuadas, o que proporciona um realce sonoro às sílabas que levam acento.

Acompanhada de outros recursos mais sutis, tal repetição oferta uma harmonia rítmica à passagem mediante a linguagem métrica adotada, típica de versos talhados para declamação. Tais versos são uma radiografia da formação de Ferreira Gullar. Eles nos dizem muito sobre o poeta, reforçando os fatos já assinalados acerca dos seus intensos contatos com a cena literária local, reverberando toda a época e o ambiente social em questão, do contrário o jovem

[55] Tais acentos tônicos podem ser vistos em, por exemplo, "o /can/to / dos / ne/gros / to/can/do / tam/bo/res,", verso em que os acentos recaem sobre a segunda sílaba poética ("can-"), tal como sobre a quinta ("ne-"), a oitava ("can-") e a décima primeira ("bo-"). O mesmo verso pode ser encarado como constituído por dois versos de cinco sílabas: "o canto dos negros" e "tocando tambores".

maranhense não teria incorporado em suas disposições recursos tão específicos, não os sabendo utilizar dessa maneira e com tal precisão.

Ainda com relação a *Cântico de agora*, é preciso destacar que o primeiro poema que marca a estrutura total de um livro de poesia dificilmente é elencado de maneira aleatória, sobretudo no caso de poetas experientes ou jovens dedicados que aspiram ao reconhecimento. Isso ocorre porque, assim como o título, o conjunto de partes de uma obra como esta tem que possuir um sentido particular aos olhos do seu autor. Sentido que pode se alterar sutil ou até enormemente, a depender da sequência dos poemas escolhidos, de como eles dialogam uns com os outros, e até mesmo de como uns funcionam como um fio interpretativo para os outros, em especial quando os antecipam.

Tal como as ilustrações em uma produção literária podem alterar as interpretações dadas ao texto pelo leitor, em um livro de poesia a disposição dos poemas nas páginas e a sequência em que eles figuram, tal como as dimensões gráfica, material e visual da obra, podem alterar os sentidos em cada composição. Em geral, eles podem proporcionar sensações e uma interpretação diversa daquela que seria experimentada caso a leitura do poema ocorresse de modo isolado da obra da qual ele é parte total, integrante e constitutiva. Sendo quase sempre bastante valorizada a escolha do primeiro poema da obra, que pode marcar muito a sua leitura. Assim como uma primeira leitura indesejável, ou mal interpretada, pode repercutir no restante da experiência de leitura ou até mesmo fazer com que o leitor a abandone.

Esta última possibilidade costuma assombrar principalmente a novos e desconhecidos poetas, nas obras dos quais é usual a emergência dos poemas que julgam melhores na abertura e/ou nas primeiras páginas do livro. Exigência que não precisa ser cumprida à risca por poetas reconhecidos, que podem se dar ao luxo até mesmo de proporcionar inovações ou atitudes provocativas no início das suas produções, tendo em vista as possibilidades que têm para constranger os pares, a crítica e o público a encará-las dessa maneira ou a buscarem nelas sentidos mais profundos e sofisticados. Não sendo impossível que as inovações e ousadias que habitam as páginas de autores consagrados sejam interpretadas de forma diametralmente oposta se observadas nas obras de poetas estreantes e desconhecidos.

Dessa forma, o fato de versos como os de *Cântico de agora* terem sido escolhidos para abrir a obra indica o peso deste poema para Gullar neste momento, assim como possivelmente pesavam os significados e valores que nele se espreitavam. Vale a pena destacar, também, que, apesar de a referência ao modernismo ou às convenções literárias mobilizadas no centro do país ser episódica e consideravelmente limitada em *Um pouco acima do chão*, o primeiro poema é o mais longo entre os 53 que compõem à obra, ocupando 5 laudas e somando 111 versos, o

único com mais de 100 versos. Dito isso, ao trazer para as primeiras páginas do livro a nação, o sertanejo, Itabira, a fábula das três raças e, por tabela, a obra de Gilberto Freyre, Gullar tentava (com suas categorias de percepção de então) apreciar ora o ideário modernista, ora um elo de fraternidade do Nordeste. O que era uma manifestação de política literária tanto quanto uma exibição de preceitos. Manifestação e preceitos que ganharam expressão no livro, seja por abrirem o mesmo, seja pelo elevado espaço da composição, a mais longa de toda a obra.

Além dos elementos salientados, tais dados constituem uma evidência interessante de parte do perfil dos leitores que o autor imaginava e desejava para o livro. Como expresso, veremos que uma parte dos leitores almejados pelo jovem poeta (em relação aos quais houve um esforço deliberado para que seu livro de estreia chegasse a eles) eram algumas das referências do modernismo no centro cultural do país.

Assim, dada a incorporação da tradição romântica nos trabalhos de Gullar deste momento, ele também conferiu um toque de manifesto inclinado ao ideário modernista no início da obra, o que aventa o desejo de alguma legitimidade e representatividade nacional. Sem dialogar com o último ideário, provavelmente o poeta estaria fadado à marginalidade, caso de saída lançasse os poemas posteriores, cuja maior parte evocava uma evidente reelaboração inspirada ainda na poesia de Gonçalves Dias. Dessa maneira, a primeira composição da obra começa a revelar uma das apostas do jovem Ferreira Gullar. Aposta que não tinha a ver com um particularismo, como a suposta singularidade da *Atenas Brasileira*, mas que ia no sentido de um elo cultural nacional. Sentido que é amplificado principalmente no início do livro, direta ou indiretamente.

Como no segundo poema, intitulado *Pedro Álvares Cabral*. Nele, a ideia de uma Nação, com uma história linear e particular, com heróis comuns, é de novo manifesta mediante a figura do fidalgo e navegador português. Destacam-se entre seus versos as seguintes passagens:

> De início, foste retrato,
> no livro do irmão mais velho.
>
> (e eu pensava que tu fosses
> encantado, como Aleixo,
> e irmão de Branca de Neve).
> [...]
> Quem foi que te disse, Pedro,
> que do outro lado do Mar
> havia a Terra Selvagem
> dos índios feitos de cobre?
>
> Conhecí outros heróis.
> Nenhum, porém, nenhum deles
> foi mais herói do que tu.
> [...]

tu – que te imortalizaste
por uma cousa casual,
foste maior do que Gulliver,
mais herói que Dom Quixote,
Pedro Álvares Cabral !

A partir destes versos do segundo poema, o sentido da ideia de Nação e da identidade nacional, com sua história, seus míticos heróis e seus símbolos, já observada no poema anterior, é reforçado. Importa acrescentar que Cabral era e é usualmente compreendido como "o descobridor do Brasil", o que faz dele uma figura associada a um suposto significado de descoberta. Ele materializa de forma emblemática a fundação da nação. E não por acaso o começo está no começo, ou seja, a ideia de princípio ganha enorme evidência justamente nas primeiras páginas do livro, marcando e remarcando o trajeto significativo de *Um pouco acima do chão*. Isso, se tal trajeto for visto em sua integralidade, ao dar espaço ao tempo e, assim, in/corporar um movimento cronológico supostamente representativo da história da Nação.

Isso posto, seja nas linhas ou nas entrelinhas da obra, um personagem como Pedro Álvares Cabral não era recuperado por acaso; tal qual Gonçalves Dias. Como frisa Candido (2000a), o último esteve entre os autores que se viram como fundadores da literatura brasileira, sendo, desde meados do século XIX, também reconhecido pela maioria dos poetas e jornalistas "como o verdadeiro criador da literatura nacional" (CANDIDO, 2000a, p. 71).[56]

Nesta senda, não de modo fortuito uma suposta aura heroica do navegador português é também sublinhada, e seu destaque não se faz apenas pelo tom de exaltação feito em primeira pessoa e impresso em tom de confidência pelo eu lírico, mas sobremaneira pelo contraste com personagens da história literária de outras nações. No caso, os protagonistas de *As viagens de Gulliver* (1726), romance escrito pelo irlandês Jonathan Swift (1667-1745), e reconhecido como um clássico da literatura inglesa; e de *Dom Quixote De La Mancha* (1605), uma obra-símbolo da língua hispânica, de Miguel de Cervantes (1547-1616). Em relação a tais heróis (que foram apresentados e se tornaram íntimos do jovem maranhense a partir do mundo dos livros e mediante os campos de socialização já frisados), Pedro Álvares Cabral, o personagem que de início foi "retrato, no livro do irmão mais velho", seria um herói maior, o que caracteriza um tom de valorização da cultura nacional, costumeiramente conferido na apologia de uma nação e seus heróis. Sendo Cabral uma parte monumental da invenção da Nação.

[56] Para mais detalhes sobre o desenvolvimento e as especificidades do movimento literário romântico no Brasil, e a própria história de formação da literatura brasileira, ver Candido (2000a).

Se a ideia de Nação está intensamente presente nas primeiras páginas de *Um pouco acima do chão*, é preciso frisar que tal ênfase logo perde destaque, reaparecendo elementos como os apontados em outros dois poemas, o quinto do livro, intitulado *Hino*, e o décimo segundo, *Canto fraterno do homem da terra*. No entanto, para além da intenção consciente e bastante explícita de tematizar a nação e a identidade nacional, vista nas primeiras partes da obra, é possível perceber o valor do livro de poesia como fonte para se acessar representações e discursos sociais largamente disseminados também nas entrelinhas de algumas composições. Mesmo em cidades como a periférica São Luís, e apesar da ênfase na identidade e nos símbolos locais, visível na cena cultural da última urbe, tais versos não deixam dúvidas quanto ao fato de a nação já estar plenamente legitimada junto à geração do jovem Ferreira Gullar.

Isso é atestado, por exemplo, no aparecimento do bandeirante paulista Manuel de Borba Gato (1649-1718), no poema de número quarenta e quatro na sequência do livro. A composição foi feita em um estrutura fixa como o soneto decassílabo, tipo de composição residual que data da Idade Média, possui 14 versos, todos com 10 sílabas poéticas, as quais podem variar quanto à acentuação, a depender do tipo de poema eleito. O soneto em menção tem a maior parte dos seus versos com acento na sexta e na décima sílaba, configurando um soneto formado sobretudo por versos heroicos.[57] Denominação não fortuita, pois esta espécie de composição foi historicamente utilizada na homenagem de heróis e feitos heroicos. E tal formato confere significação ao modo como Borba Gato é evocado pelo poeta.

> [...]
> Areia pura, matagal compacto
> onde há pássaros, frutos e os cicios
> do silêncio roçado pelos rios,
> – meus pés loucos desejam, Borba Gato !
>
> Parece que do páramo em que dormes,
> teus pés fugiram, transpuseram serras,
> e em meus pés renasceram, pés enormes !
>
> Não póde tal esforço estar perdido.
> – Necessário é que existam novas terras,
> ou teus pés não teriam renascido!

Tal como ocorre nos primeiros versos da obra, há a referência à história mitológica da nação, da qual o eu lírico não deixa de tomar parte e sentir-se parte, de modo grandiloquente. O que revela que uma versão da história do Brasil, que pouco antes passou a ser mais largamente ensinada nas escolas, criadora de uma noção de unidade nacional, enraizou-se entre os

[57] Tais acentos tônicos podem ser vistos em, por exemplo, “Não / pó/de / tal / es/for/ço es/tar / per/di/do.”, no qual os acentos recaem sobre a sexta sílaba poética contada (“for-”) e a décima (“di-”).

pressupostos de Gullar e sua geração. Sendo bastante evidente que o poeta tinha esta noção como natural e aceita. Trata-se, assim, de um jovem ludovicense, maranhense e nordestino que teria como dado que um bandeirante paulista era também seu antepassado, a ponto de lhe inspirar um sentimento profundo e, inclusive, de, metaforicamente, renascerem os pés do bandeirante que desbravou o interior do país em seus próprios pés. Personagem que, diga-se de passagem, pode ser interpretado de várias maneiras, nem sempre positivas, para além da narrativa oficial. Malgrado não o seja pelo poeta, como normalmente ocorria neste período particular.

Entretanto, apesar dos acenos ao modernismo mencionados, em um tempo em que Ferreira Gullar precisava ver e viver sob a influência dos membros da classe dominante de São Luís, a concessão de mais espaço e expressão ao romantismo recriado na capital maranhense define o ponto de vista mais evidente no livro.

2.3 Sobre a dominação de certas convenções de expressão: um jovem poeta cujo principal ascendente era Gonçalves Dias

Apesar dos tópicos acenos ao modernismo evidenciados, é preciso não esquecer das características basilares do espaço literário de São Luís. Como visto, tal espaço era muito marcado pela recuperação de nomes expressivos da tradição literária maranhense, assim como das formas, dos recursos e dos temas típicos do romantismo ou do parnasianismo. Tendências em geral vistas como passadismos ou até como um anacronismo pelas gerações que constituíram a tradição modernista dos centros do país.

Ao se avançar mais nas páginas de *Um pouco acima do chão*, torna-se visível que a produção de estreia do jovem poeta funcionava como uma obra marcada pela junção de tendências opostas. Com o livro, ele buscava tanto unir tais tendências, como agenciá-las estrategicamente. Havendo para o autor, de modo vívido, o problema da entrada que poderia definir a própria legitimação da obra. Fato que implica em se observar a última também pelo ângulo das táticas de aceitação do poeta. Isto é, o livro também se estabelece como uma fonte privilegiada para se ver as apostas que o jovem maranhense estava fazendo para se estabelecer como escritor. E, por isso mesmo, essa produção se constituía tanto como uma ponte para outros cenários culturais – como observaremos melhor mais à frente –, quanto uma relevante interface na cena ludovicense, seja em relação à elite estabelecida, seja junto à comunidade intelectual de identificação do autor em São Luís.

Dessa maneira, por um lado, Ferreira Gullar evocou a diversidade nas primeiras páginas do livro para, no restante, demarcar o seu lugar dentro desta diversidade; e, por outro, a obra expressava não só um desejo de integração do seu produtor ao nacional, mas nela também se sobressaía a recriação da tradição literária local.

Tais elementos e o seu encontro podem ser lidos no 12ª poema, *Canto fraterno do Homem da Terra*.

> Êste é o canto de após-guerra:
> - o canto dos brasileiros,
> que eu lanço do alto da serra
> à moça filha da terra
> das Lendas dos Cavaleiros.
>
> Vem – moça de além do Reno,
> que o meu coração moreno
> que há muito espera por tí.
> Deixa esse reino pequeno.
> Vamos fazer outro povo
> - que o mundo nasce de novo,
> nesta terra, onde eu nascí !
>
> Vem ! Não recordes as lendas
> de monjas e de soldados.
> Esqueces o príncipe loiro
> e o castelo feito de oiro,
> que sonhavas encontrar.
>
> Te darei outros castelos;
> ouvirás contos mais belos,
> que eu próprio irei te contar.
> [...]
>
> Vem ! moça filha do Reno,
> e nós seremos irmãos !

Salta aos olhos nesta composição, datada de 1948, a variabilidade de elementos. No primeiro verso, o poeta faz questão de situar o seu próprio período histórico, imediatamente posterior ao evento da II Guerra Mundial. Já no verso seguinte, ele assume novamente um tom nacionalista, fazendo menção ao "canto dos brasileiros", para, na sequência, situar o seu local geográfico, e arrematar a primeira estrofe com a referência às "Lendas dos Cavaleiros".

No decorrer do poema, é mencionado o encontro e união entre povos distintos, ou seja, entre o "coração moreno" (um elemento de brasilidade que não surgiu dissociado da noção implícita de um povo brasileiro no poema) do eu lírico, que figura em primeira pessoa, e a moça do além do Reno, que personifica um arquétipo das donzelas da Europa medieval, ou seja, um arquétipo de matriz romântica. O que traz à luz, novamente, a ideia de uma nação e identidade nacional cuja marca singular não é a separação, mas a mistura entre povos diferentes. Sendo

interessante pensar que tal união, já valorizada em outros pontos do Brasil nas décadas anteriores, voltava a ganhar ênfase na poesia de Gullar justamente no período do pós-guerra, que, como dito, dentre outras coisas, foi muito marcado por um clima social de diluição de divisas entre povos e nações, sem perder de vista, é claro, que os elementos destacados não representavam de modo fortuito justamente a civilização europeia no encontro com as experiências tropicais.

A passagem reproduz, também, símbolos como os castelos, um pequeno reino, a moça de além do Reno e as lendas dos cavaleiros. Havendo, uma vez mais, a recuperação da ênfase na poesia de Gonçalves Dias, que ocorre não apenas pela referência idealizada e densamente subjetiva à nação, mas também pelos símbolos medievais sublinhados.

Para efeito de comparação, vale trazer os seguintes versos do poeta do século XIX:

> "Dou-te o castelo soberbo
> E as terras do fértil Doiro,
> Dou-te ginetes e pajens
> E a espada de pomo d'oiro.

Esta passagem do poema narrativo *O soldado espanhol*, encontrado na obra *Primeiros Cantos*, de 1847, tal qual muitas outras similares, evidencia a inclinação de Gonçalves Dias aos símbolos medievais. E esta inclinação inspirava de modo legível e deliberado o livro em que Gullar fez a sua debutância literária, publicado cerca de 100 anos após àquela produção do principal cânone da tradição literária maranhense. Nesta direção, é importante frisar, por exemplo, as rimas feitas por Gonçalves Dias com as palavras "Doiro" e "d'oiro", muito semelhantes às usadas por Gullar, "loiro" e "de oiro", que utilizou precisamente o mesmo metro de *O soldado espanhol* no poema em questão, o verso de sete sílabas poéticas, a chamada redondilha maior.[58]

O diálogo bastante evidente com a obra de Gonçalves Dias é aqui reiterado não para questionar o quão original foi ou não a produção do jovem poeta, mas para mostrar as relações efetivas que ele manteve com o cânone e com certas tendências a fim de apresentar um determinado nível poético, e assim cumprir certas demandas que, pelas razões apontadas, apresentavam-se como necessárias a ele. Nesse mesmo sentido, o último poema citado de Gullar, dotado de simbologia medieval, é destacado a fim de esclarecer que tal simbologia, durante este ciclo preciso de (re)invenção da tradição literária local, era recorrente.

Como salienta Candido (2000a),

[58] O que pode ser visto, por exemplo, em "Dou-/te o / cas/te/lo / so/ber/bo", de Gonçalves Dias e "Te / da/rei / ou/tros / cas/te/los", de Gullar. Versos acentuados precisamente na quarta e na sétima sílaba poética.

> **ao lado do nacionalismo, há no Romantismo a miragem da Europa: o norte brumoso, a Espanha, sobretudo a Itália, vestíbulo do Oriente byroniano. Poemas e mais poemas cheios de imagens desfiguradas de Verona, Florença, Roma, Nápoles, Veneza, vistas através do Shakespeare, Byron, Musset, Dumas, e das biografias lendárias de Dante ou Tasso, num universo de oleogravura semeado de gôndolas, mármores, muralhas, venenos, punhais, veludos, rendas, luares e morte.** Em Álvares de Azevedo, em Castro Alves, noutros menores, perpassam em contraposição às "belas filhas do país do Sul", as "italianas" – brancas e hieráticas, ou dementes de paixão, encarnando as necessidades de sonho e fuga, libertação e triunfo dos sentidos, **transplantadas, como flores raras, das páginas de Byron para os jardins da imaginação tropical.** (CANDIDO, 2000a, p. 16-17).

É nesta chave, da tradição romântica do século anterior e da sua recriação, que a expectativa de encontro entre a moça filha do Reno e o eu lírico, de coração moreno, se reveste de sentido. Construção semelhante à do 16º trabalho da obra, cujo título já é em si emblemático, o poema *Harém*. Este formado por seis quartetos, ou seja, por seis estrofes de quatro versos, todos forjados em redondilha maior. Em que ganham expressão personagens como os do "Oriente byroniano" mencionado acima por Antonio Candido. Isto é, personagens como os vistos em *Don Juan* ou similares: odaliscas ("Seus olhos soltam faíscas, vendo os corpos semi-nús das ilusões: odaliscas, feitas de gaze e de luz !"), o sultão ("o meu ideal descansa, como um Sultão do Oriente") e Sherazada ("– Sherazada de minha alma !").

Da mesma maneira, traços e recursos mais específicos do romantismo retornam a cada poema em *Um pouco acima do chão*, reforçando e ampliando a sua significação. E, ao atravessar toda a obra, ora de modo mais discreto, ora com enorme evidência, tal reincidência nos diz algo sobre o seu produtor e o contexto social de produção da obra. Isso porque a ênfase intensa na tradição literária local, revivida nas convenções dos autores maranhenses do passado, fazia parte do clima vivido no ambiente social da época, e o jovem Ferreira Gullar pagava seu tributo à tal tradição e à tal ambiente.

Esse tributo tem sintonia com o que Albuquerque Júnior (2011) designa como o arraigamento do tradicional e a falta de legitimidade da inovação nas produções culturais da região Nordeste nesta época. Ainda que leve em conta como, em certos discursos, a lógica que preside ideias como região e Nação deixe de fazer emergir uma realidade mais complexa e polimorfa, Albuquerque Júnior (2011) frisa que

> Existe uma verdadeira falta de legitimidade social do valor da inovação, das novidades, uma falta de aspiração à mudança, um acentuado apego ao tradicional, ao antigo, fazendo com que a modernização atue no Nordeste no sentido de mudar o menos possível as relações sociais, de poder e de cultura. A modernização nordestina seria uma "modernização sem mudanças", bloqueando a necessidade e a legitimidade da independência do indivíduo, levando à aceitação da hierarquia e da proteção pessoal como meios de se proteger do caráter corrosivo das mudanças, dificultando a

> emergência de qualquer cidadania. Esta falta de legitimidade social do novo faz do Nordeste esta poderosa maquinaria de dissolução da novidade. Torna-a uma região que serve, não apenas aos vencedores, mas a parcelas de outras classes sociais, como escudo contra a radicalidade da modernidade; como maquinaria que cega o gume da novidade, que moderniza sem alterar radicalmente as relações que sustentavam o antigo. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 348-349).

Tal tendência marca o forte contraste existente entre os dois livros analisados nesta tese, ou seja, entre a inovação vista cinco anos depois em *A Luta Corporal*, e o tributo à tradição de *Um pouco acima do chão*. A evidência de que sempre algum traço particular do romantismo figura em cada uma das 53 composições do último livro nos permite mensurar isso. Tais traços dizem respeito aos símbolos medievais; aos excessos sentimentais; ao egocentrismo; ao intimismo; ao nacionalismo; à idealização do amor e da mulher; a um tom depressivo; à fuga da realidade, seja pela morte, seja pela arte, pelo sonho ou via uma expectativa futura; e a um convencionalismo formal bastante evidente, embora nem sempre o verso da composição seja fixo e nem haja um purismo formal tão exacerbado como ocorre na tradição parnasiana.

A inspiração na poesia de Gonçalves Dias, o ascendente principal do jovem Ferreira Gullar, é também revelada no seu acabamento. Das regras de versificação usadas nos 53 poemas, 27 diziam respeito a estruturas fixas e 26 a variáveis, embora as últimas contenham também versos com metros tradicionais, característica pontual do romantismo. Levando em conta o conjunto do livro, os versos predominantes são os decassílabos (que figuram principalmente sob a forma de versos heroicos, com acento na 6ª e na 10ª sílaba poética, como ocorria com frequência com o próprio Gonçalves Dias) e, após eles, os tecidos em redondilha maior. Sendo assim, Gullar utilizava metros tradicionais da poesia brasileira, mas também muito presentes especificamente na poética de Gonçalves Dias.

Ao se observar especialmente as formas fixas escolhidas pelo jovem maranhense, pode-se notar a presença de 4 trovas e 12 sonetos. Entre os últimos, há, inclusive, um forjado com versos alexandrinos (metro formado por 12 sílabas poéticas), uma estrutura residual, também usada por Gonçalves Dias, que reporta à Idade Média, vista pela primeira vez no século XII. O que traz à luz a recuperação de um elemento residual na chave romântica, que, como dito, tem como uma das suas características a inclinação a módulos datados do período medieval. Também as trovas remetem aos chamados poetas trovadores da Idade Média. E a opção por tantos sonetos, trovas e até mesmo por cantigas, torna evidente a preocupação do poeta com o repertório, mas não para conter suas emoções, como no parnasianismo, e sim para expressar sentimentos pessoais, como ocorre na tradição romântica.

Conforme destaca Even-Zohar (2013, p. 10), é no repertório adotado que se manifesta com maior concretude a canonicidade de um sistema literário. Neste sentido, além dos elementos salientados, vale registrar que todos os 53 poemas da obra em análise contêm rimas convencionais, um outro elemento que reforça consideravelmente a direção apontada, que remete à tradição literária local e sua recuperação nesta época.

Um outro exemplo cristalino desta ênfase do jovem Ferreira Gullar na recuperação da poesia romântica de Gonçalves Dias se dá nos versos do 22º poema, *O Mar*.

> [...]
> Morre um desejo, arfando, em cada uma
> onda que se desfaz em branca espuma...
>
> [...]
> Ruge dentro de mim, dentro de mim, como êsse Mar tão grande,
> um Mar que por minha alma espraiado se expande !
>
> E há mistérios de Mar sepultados em mim.
> E há volúpias de Mar
> e há desejos de Mar,
> sacudindo meu corpo, em frêmitos sem fim !
>
> [...]
> Sou Mar !

A exemplo de muitas outras passagens, os versos de *O Mar* amplificam novamente determinados elementos da poética romântica no interior de *Um pouco acima do chão*. São eles, o excesso sentimental, o tom lascivo, a ênfase a um só tempo existencial e subjetiva, e uma considerável liberdade imaginativa.

O elemento que se caracteriza como tema e título da composição é o mar. E evocar o sentido deste símbolo na época específica da sua produção nos leva novamente para a obra poética de Gonçalves Dias. Conforme assinala o crítico literário Mário da Silva Brito, o cânone maranhense foi um poeta

> **fascinado pelo mar. Pelo oceano. "A imensidade do mar". Que lhe lembrava a inquietação de seu ser. O seu íntimo em procela. Os sofrimentos. As paixões. O vai e vem da fortuna. O seu gôsto pela fuga.** Símbolo do grandioso e do trágico e também de seu perigo e do fracasso. Da incerteza sobretudo. Há sempre um tom pressago nas suas referências ao mar, **pelo menos nos poemas onde o tomou por motivo fundamental: a sua partida do Maranhão, a que se intitula "O Mar", por exemplo. Parece que sabe ser êsse o seu túmulo.** (BRITO, 1950, p. 36-37).

A apreciação do crítico aqui se faz pertinente por duas indicações, que lançam novas luzes para os versos destacados de Ferreira Gullar, avalizando o argumento acerca da antecedência da poética de Gonçalves Dias sobre a sua produção. Em primeiro lugar, isso ocorre porque Brito acentua a expressividade que o mar assume na obra de Gonçalves Dias, havendo

nesta, inclusive, um poema com um título homônimo ao eleito por Gullar. Em segundo, por relembrar um fato que não pode passar despercebido: Gonçalves Dias faleceu em um naufrágio, em 1864, ao regressar da França ao Brasil, quando estava a caminho de São Luís.

À luz do decadentismo em voga, tal episódio se revestia de um novo significado neste momento de reinvenção da tradição local. Como exposto, tal momento foi muito marcado pelos "aniversários de morte", as celebrações do passado oficial e o cultuar da decadência, em sintonia com as coordenadas salientadas, mediante as quais se localizavam os acontecimentos coletivos em uma suposta unidade coerente.

Ao se olhar com mais atenção os últimos versos de Gullar reproduzidos, é possível notar a ligeira referência à morte de Gonçalves Dias, quando o eu lírico frisa que "há mistérios de Mar sepultados em mim". Esta passagem assume um sentido paradigmático ao considerarmos o contexto e as práticas de Ferreira Gullar, que assumia o patrono maior da *Academia Maranhense de Letras* como a sua principal referência. A passagem em questão também se constitui como um outro testemunho expressivo de como, no clima de expectativa da época, a ressignificação do cânone e da sua obra incidia sobre a produção do jovem vate ludovicense.

Dito isso, é importante reforçar, mais uma vez, que o metro mais usado por Gullar para tecer os versos de *Um pouco acima do chão* foi o constituído por 10 sílabas poéticas, sobretudo o chamado verso heroico, com acento na 6ª e 10ª sílaba poética, como ocorre nos dois primeiros versos expostos de *O Mar*.[59] Nesta senda, o estudo da obra em que Ferreira Gullar fez a sua debutância como poeta se revela como uma oportunidade de ver o jovem autor em um momento em que ele estava construindo a sua persona literária. Malgrado não seja este o objetivo desta tese, vale anotar que *Um pouco acima do chão* é um livro fundante da poética de Ferreira Gullar. E, apesar da ulterior rejeição à esta obra por parte do próprio autor, mesmo assim é possível flagrar a presença de alguns dos recursos que marcaram boa parte de sua produção posterior. Um destes casos ocorre justamente com as composições feitas em versos heroicos.

Segundo Faria Júnior (2019), o verso heroico acompanhou boa parte da produção poética de Gullar. Como ocorreu em um dos seus trabalhos mais conhecidos, *Traduzir-se*, que integra o livro *Na vertigem do dia*, lançado pela Editora Civilização Brasileira S.A., em 1980. No caso, a composição mencionada

> é sonoramente feita em versos decassílabos, o que é sentido quando a mesma é ouvida na voz dos intérpretes que transformaram o poema em canção, como Maria Bethânia, Fagner e Adriana Calcanhoto. Entretanto, no poema, esses versos decassílabos

[59] Como, por exemplo, em "on/da / que / se / des/ faz / em /bran/ca es/pu/ma", verso acentuado em "faz-" e "pu-", respectivamente a sexta e a décima sílaba poética.

> partem-se no papel, formando versos com metro mais ou menos variável (na maior parte variando entre seis e quatro sílabas poéticas), modulando-se aos significados tecidos por Ferreira Gullar. Assim, não se pode dizer que seja tão só feito em versos livres nem só com rima fixa. Pelo oposto, há a divisão entre os hemistíquios[60] que deveriam formar um só verso mas se separam, em fina e flagrante mescla entre a liberdade encontrada na arte moderna – e consideravelmente ampliada na poesia contemporânea – e um metro com séculos de história, burilado de modo a incorporar um sentimento rítmico passível de ser notado. (FARIA JÚNIOR, 2019, p. 16).

Desta maneira, ritmicamente a divisão dos versos "quebra" o pensamento do poeta, reforçando o sentido de fragmentariedade ambicionado por ele. Assim, o recurso em menção exemplifica como distintas produções de Gullar dialogam entre si. Apesar de haver a rejeição do poeta em relação ao seu livro de estreia, um dos recursos aprendidos nesta época voltou a figurar em épocas posteriores, às vezes estando clandestinamente presente.

Na mesma direção, podemos aventar que o livro de estreia de Ferreira Gullar não foi apenas fundante da poética gullariana, mas também fundou a própria visão de mundo do escritor. Isso porque, apesar das mudanças que podemos verificar e mesmo da imagem que Gullar irá gestar depois sobre a sua trajetória e obra, dimensões como a busca da nação e a própria ideia de Nordeste terão continuidade, enorme relevância e serão recorrentes nas produções posteriores do autor.[61]

O fato de *Um pouco acima do chão* ser o livro que funda tanto a poética gullariana como a visão de mundo do escritor nos habilita a pensar o livro de poesia como uma fonte de pesquisa em um nível mais amplo, sendo possível observá-lo como um testemunho eficaz, que pode ser contraposto ao discurso aparentemente coerente e ordenador imposto por seu próprio produtor no que diz respeito à sua vida e à sua obra, do que é ou não relevante. Discurso sempre muito marcado por seus interesses e projetos do presente.

Ainda com relação aos elementos mais visíveis em *Um pouco acima do chão*, é preciso assinalar que as duas únicas dedicatórias vistas nos poemas assumem e também reforçam o caráter doméstico da obra. Apesar de o autor enveredar pelo romantismo, elas homenageiam dois dos seus amigos que se voltavam à recuperação da poesia parnasiana: o já mencionado Manuel Sobrinho, e o advogado-jornalista-poeta Vilela de Abreu (1912-1970). Autores que conviviam com o jovem nos bares locais e nas reuniões do *Centro Cultural Gonçalves Dias*, embora pertencessem à outra geração cronológica.

---

[60] Os hemistíquios são as duas partes que formam o verso e são divididas pela cesura (ou acento tônico).

[61] A conclusão de que *Um pouco acima do chão* é um livro fundante também da visão de mundo de Gullar foi um aspecto que percebi durante a defesa desta tese, devido a um argumento do professor Marcelo Ridenti. Registro aqui o meu agradecimento, incorporando a sua observação ao texto final da pesquisa.

Com efeito, o fato de Gullar ser jovem e se nutrir principalmente de uma poesia romântica como a de Gonçalves Dias, reelaborando-a, e não enveredar mais pelo parnasianismo, pode ser visto também como uma questão geracional. Isso porque a tendência predominante na cena literária ludovicense era a inclinação ao parnasianismo, visto principalmente em poetas mais experientes, como Manuel Sobrinho. Este que inseriu o jovem autor na roda de vates locais, emprestando a Gullar o *Tratado de versificação* escrito por Olavo Bilac e Guimarães Passos, no qual predominava o receituário parnasiano. Sendo importante assinalar que o romantismo edificou o arquétipo do jovem como uma imagem histórica de vanguarda, fato que provavelmente favoreceu a inclinação de um jovem como Gullar por tal opção.

Interessante notar que a predominância da convenção literária local se manifesta não só nas significativas regras presentes, mas também, não se pode esquecer, no próprio gênero elencado. A poesia, até mesmo pela conexão com os cânones do passado, do parnasianismo e do romantismo, ainda era o gênero hegemônico na cena literária de São Luís. O que ocorreu no sistema literário nacional até antes do decênio de 1930, quando a poesia lírica ainda predominava, sendo ultrapassada logo depois pelos gêneros de prosa, principalmente o romance. Havendo então uma interpenetração entre o gênero hegemônico local e a convenção eleita pelo jovem Ferreira Gullar. Um gênero considerado periférico em relação às expectativas do mercado literário de então.

Vale realçar que a persistência na poesia se revestia de significados locais neste ambiente intelectual e sócio-político preciso. Ela significava tanto privilegiar a convenção adotada no passado pelos cânones da tradição literária maranhense, como também assumir um posicionamento a favor de um gênero europeu aclimatado ao Brasil e, por contraste, tomar partido em um debate mais amplo, já mencionado. Como exposto, nas décadas de 1920 e 1930, ganhou centralidade no campo do pensamento brasileiro, especialmente entre os modernistas, um debate sobre a originalidade das sociedades que constituíam o Novo Mundo em relação ao Velho Mundo, e o retorno da ideia de *Atenas Brasileira* assumia, assim, um sentido político. E num momento em que a vida literária se emaranhava à vida política, a política literária praticada pelos escritores locais não era feita em separado das questões centrais da agenda política local.

Assim, a opção pela poesia, de Ferreira Gullar, já era em si um modo de con/formação às oportunidades então disponíveis e às expectativas de leitura vigentes no cenário local. Conformação e expectativas que ganharam plena e paradigmática expressão nos últimos poemas expostos. Neles, a convenção acionada por Gullar operava em um nível de procedimentos rotinizados e no nível das estruturas fixas manejadas (sonetos, trovas, cantigas

etc.). Tal convenção só fazia sentido na rede de relações sociais em que ganhou vida. Rede cuja análise confere legibilidade a ela e seus usos.

Retornando à rede em menção, é necessário relembrar que, ao se associar à oligarquia vitorinista, o *Centro Cultural Gonçalves Dias* conseguiu se perenizar, oportunizando a alguns dos seus colaboradores a publicação dos seus poemas em livros. Tal associação aos poderes constituídos consolidou um compromisso entre as exigências estéticas e os interesses da oligarquia vitorinista. Nesta trilha, mapear a origem do capital econômico que possibilitou a edição de *Um pouco acima do chão* é, em consequência, rastrear a origem do capital que permitiu a produção inicial do capital simbólico de Ferreira Gullar. Um capital que, se não foi a fonte da sua posterior consagração no centro do país, ao menos garantiu oportunidades que foram decisivas ao jovem, como iremos argumentar melhor no próximo capítulo.

Sem possuir capitais prévios de maior vulto, Ferreira Gullar não pôde iniciar sua trajetória como escritor dispensando os elos com o poder estabelecido, não podendo assim distanciar-se por um outro ganha-pão do centro do campo social. Isto posto, *Um pouco acima do chão* era uma via para que ele pudesse consolidar a sua imagem como escritor. E o fato de ser esta uma via pavimentada pelo *Centro Cultural Gonçalves Dias* e, não menos diretamente, pelas cotas de publicação destinadas pelo governo à esta agremiação, revela que tal via deveria ter alguns contornos dos quais o autor não poderia fugir. Para Gullar, esta obra significava a principal via de penetração em outros cenários literários; todavia, a condição para isso era ele se ligar ao centro cultural e, de um modo particular, à classe dominante.

Tudo isso porque havia uma baixa autonomia da atividade literária e das funções que ele ocupava, tanto quanto a ausência de um vasto público, jamais existindo algo que se comparasse, por exemplo, com a passagem do mecenato para um elevado grau de profissionalismo. Pois, nesse contexto, nunca havia ocorrido uma ruptura ampla, que permitisse o aberto e declarado encontro das experiências do individualismo e do inconformismo, como em outros sistemas literários.

E tais circunstâncias estão materializadas na obra. Como na presença do já destacado ascendente imediato do jovem poeta, Gonçalves Dias. Autor com o qual ele não poderia romper de todo, até porque o cânone máximo da história literária maranhense, devido à edição do centro cultural que levava o seu nome, estava inextricavelmente estampado na própria obra. Nesta senda, a predominância da convenção literária local, corporificada na chave romântica adotada, é proporcional à elevada dependência do jovem Ferreira Gullar em relação à classe dominante e ao vulto do capital de financiamento governamental envolvido na edição da obra, que passava a ocupar um papel ainda mais decisivo para a publicação dos autores do *Centro Cultural*

Gonçalves Dias e da *Academia Maranhense de Letras*. Assim, na própria viabilização do livro não havia uma dinâmica de maior liberdade ou mesmo livre de maiores constrangimentos.

Ainda que não seja viável propor algo como uma ingerência direta na produção dos versos da obra, não se pode supor que esta produção receberia a indicação do *Centro Cultural Gonçalves Dias* e seria publicada via imprensa oficial em outras circunstâncias. É difícil imaginar que o livro de estreia de Ferreira Gullar seria publicado dessa maneira caso ele materializasse em seus versos não um pastiche, mas alguma ironia voltada à poesia ou à figura de Gonçalves Dias, ou criticasse de modo aberto e jocoso a ideia de *Atenas Brasileira*, ou satirizasse algum membro da oligarquia vitorinista ou da *Academia Maranhense de Letras*, ou mesmo se ele tematizasse as condições de vida tão precárias e desiguais da maior parte da população maranhense de forma explícita, acentuada e marcante.

Dito isso, uma outra forma de ver o quanto *Um pouco acima do chão* pertenceu ao ambiente social de São Luís ocorre não só pela intensidade da presença do romantismo de Gonçalves Dias, mas também pelo seu avesso, ou seja, pela ausência de um dos traços mais característicos da vida e da produção dos autores românticos. Traço que ora está completamente ausente, ora figura de modo discreto no livro. Ele diz respeito à ênfase na figura do artista como um contestador dos valores estabelecidos. Elemento que não torna o último apenas suscetível de se guiar desta maneira para a criação artística, mas também para a ação política.

Apesar da reação criativa do jovem poeta que iremos descrever subsequentemente, voltada a responder às pressões que ele sofria neste momento, a ausência de uma atitude política mais direta e incisiva que pudesse pôr em xeque tais valores destoa de boa parte da tradição literária romântica. E este silêncio e esta discrição revelados pelo livro nos contam algo sobre a situação do autor nesta época, demarcando – mais uma vez – o seu lugar no ambiente social descrito. Com efeito, em meio ao trabalho da tradição seletiva (WILLIAMS, 2011a), em que certos elementos residuais eram recuperados de um modo particular pela cultura dominante efetiva, era a conjuntura da recriação do romantismo que, em grande medida, incidia não apenas no que Gullar elegia, mas também no que rejeitava.

Vale dizer, ainda, que o fato de o jovem vate recuperar Gonçalves Dias sem esquecer do ideário modernista, ou seja, de figurarem elementos de tempos distintos em sua produção de estreia, deve ser compreendido no espaço em que Gullar estava inserido. Neste espaço, de um lado, havia um enorme estímulo em relação ao romantismo e ao parnasianismo, e, do outro, o movimento modernista jamais ganhou a ênfase que obteve em outros locais do Brasil. Muito embora ele não evocasse o modernismo para restaurar um embate, nos termos do decênio de 1920, contra os chamados passadismos, como eram os casos do parnasianismo e do

romantismo, pois isso o levaria necessariamente ao choque com as convenções então revalorizadas em São Luís.

Malgrado predominasse nessa primeira obra de Gullar a convenção literária local, havia outras referências, que foram mobilizadas. O que revela que o cânone do jovem era variado, incluindo autores mais próximos e outros mais distantes, seja do ponto de vista geográfico ou no tempo, lançando luz para o fato de que o poeta não tinha como ponto de referência apenas um modelo literário. Porém, simultaneamente, a intensidade dos traços da convenção doméstica destacados em *Um pouco acima do chão* nos dão uma ideia precisa da força da gravidade local sobre ele. E do quanto afastar-se mais que um pouco e demasiado deste chão seria muito difícil caso ele permanecesse na ilha.

2.4 Da dominação à resistência (ou quase): Ferreira Gullar entre a ilha e o mundo, a classe dominante e a liberdade

Para dar sequência à análise, é preciso retornar à hipótese que será perseguida neste e no próximo subcapítulo, inspirada nas sugestões de Williams (1979, 2003, 2011a, 2011b, 2013, 2014), qual seja a de que o livro de poesia é um registro articulado de uma experiência humana, social e histórica mais ampla, que encontra nesta produção a sua forma semântica. Nessa direção, argumentamos que *Um pouco acima do chão* expressa a tentativa de reparação de necessidades humanas insatisfeitas, o que reforça o valor de uma fonte como esta para documentar a intensidade de uma experiência mais ampla, havendo a tensão entre a reprodução dos símbolos do jogo de dominação observado em São Luís e a liberdade do poeta. Tensão que é um dos processos profundos de composição do livro. Muito embora, no caso desta obra, o jovem autor vivenciasse a tensão mencionada como um movimento intenso e ansioso, mais de busca que de encontro de uma forma que articulasse tal experiência.

Conforme exposto, em seu livro de estreia, Gullar estava fazendo as mais diversas experimentações, testando algumas possibilidades criativas, forjando um modo de expressão. E o ir e vir entre o encontro e o desencontro dos temas e, por exemplo, as regras de versificação mencionadas, então valorizadas na cena literária de São Luís, traz à luz uma tensão estruturante da própria obra: a do pertencer sem fazer parte totalmente, a do espírito de fuga imaginária em relação a uma realidade-alicerce que nunca desaparece completamente. Realidade personificada, por vezes, nas próprias estruturas eleitas, muito pautadas na poesia romântica do século XIX.

A reiterada sensação de desarticulação experimentada ao se ler toda a obra traz à luz algumas referências, assim como os distintos sistemas de jurisdição que seu autor tanto precisava como buscava lidar. Em diferentes momentos, isso pode ser notado até mesmo pelos escritores evocados nos poemas: do ícone da poesia modernista Carlos Drummond de Andrade a Lord Byron, passando pelo romantismo de Gonçalves Dias.

Assim, há a oscilação do cânone no livro, figurando lado a lado, por exemplo, elementos da história literária local com um intenso desejo de participar abertamente do mundo. Como pode ser visto no penúltimo poema da obra, intitulado *Adeus, Bizuza*.

O que eu te disse, Bizuza !
O meu sonho mais sonhado,
meu desejo profundo
já vai ser realizado:

– **mandei fazer um navio**
para dar a volta ao mundo !

Partindo de São Luiz,
irei direitinho à França
(França pura de Flaubert
França imensa de Balzac !)
Quero visitar a pátria
que de outra vez será minha.

[...]

Vou direto ao cemitério
onde inda descansa Keats
junto ao coração de Shelley!

[...]

para a terra dos Helenos
rumarei a todo pano.

[...]

Não recordarei Helena,
nem Homero, nem Tesêu.
Talvês me lembre de Byron
Talvêz me lembre do mestre
que ensinava história antiga.

Mas seguirei meu caminho.

[...]

Então vagarei à toa.
Descerei em qualquer porto.
Comprarei milhões de livros
(Principalmente os de autores
que ninguém desejou ler).
Carregarei para bordo

pilhas de livros nos braços.

Depois me farei ao largo.
Destino? Mar de Sargaços !

E' para lá que vão todos
os barcos abandonados.
[...]

Bizuza, se não tens medo,
se não vais sentir saudade,
eu te levarei comigo.

– **meu barco está quase pronto !**

Em *Adeus, Bizuza*, há uma mescla entre irreverência e liberdade quanto aos símbolos usados. Porém, novamente, o verso mais utilizado pelo autor foi o de sete sílabas poéticas, a chamada redondilha maior.[62] Gullar utilizou neste poema estrofes com número variado de versos, assim como a ideia de viagem e o símbolo do mar, elementos também observados no romantismo de Gonçalves Dias.

Nesta composição, ele cita outros autores expoentes do romantismo, como Lord Byron (1788-1824), John Keats (1795-1821) e Shelley (1792-1822), que a partir dos movimentos modernistas que marcaram a transição do século XIX para o XX, e se consolidaram com o fim da I Guerra Mundial, passaram a ter suas obras vistas como um anacronismo. Além das suas produções, as atitudes em vida, tal como as mortes prematuras desses autores, colaboraram para a concretização da imagem do jovem autor romântico, alguém supostamente isolado em seu tempo, que transforma a sua própria existência em uma obra de arte, e que, entre outras coisas, foi um gênio incompreendido, perseguido e abatido pela sociedade. Atitude que pode ser vista nas últimas tomadas de posição do jovem Ferreira Gullar em São Luís, como veremos a seguir. Nos versos destacados também é emblemática a inclinação de Gullar, que prefere se lembrar de Byron e não dos gregos: o que é sintomático das suas escolhas na cena local, relativas ao romantismo por oposição ao parnasianismo.

Todavia, há uma outra contraposição importante em relação ao cenário literário local, no qual predominava a valorização dos cânones e dos símbolos da região e de sua história literária. Isso perpassa a própria estrutura da obra e se apresenta no fato de o autor apontar que o seu "sonho mais sonhado" era direcionado para fora, não para dentro, subitamente se opondo às coordenadas da literatura praticada no ambiente literário de São Luís neste momento, ainda que se servisse do modelo poético disponível. Pois a imagem do mar como rota de saída de São

[62] Como, por exemplo, em "nem / Ho/me/ro, / nem / Te/sêu.", verso cujo último acento tônico recai sobre a sétima sílaba poética (-sêu).

Luís foi tornada positivada por Gullar, o oposto da poesia de Gonçalves Dias do século anterior então seletivamente recuperada. Como visto, esta era tanto uma postura literária como também uma ratificação social.

Na forma encontrada em *Adeus, Bizuza*, o jovem poeta não ia ao encontro de Gonçalves Dias, vate ascendente cuja sombra pode ser notada na maior parte do seu primeiro livro, mas de poetas românticos considerados como expressão de ruptura. O que formaliza uma considerável e inesperada mudança de rotação na obra. Como demonstra Candido (2000a), no Brasil, o romantismo não surgiu como "ruptura, mas, de um lado, como continuação; de outro, como início de um período auspicioso, logo incorporado à ideologia oficial, nas formas moderadas e transicionais com que surgiu" (CANDIDO, 2000a, p. 306). E era tal romantismo que era selecionado e incorporado pela ideologia oficial de décadas depois, vivida tão ativamente por Gullar. Assim, a própria referência a nomes que eram sinônimos de profundas rupturas no plano da arte e da vida era uma forma de abrir-se à tal postura e, de certa maneira, afastar-se dos cânones locais e brasileiros tão celebrados em São Luís. Portanto, ainda que a expressão da sua experiência não ocorresse de modo plenamente articulado devido a muitos dos fatores apontados (como a subordinação de classe, a dominação de certas convenções expressivas, e o bastante parcial acesso aos meios de produção cultural), paradoxalmente, tal postura equivalia à inclinação à ruptura.

Antes de aprofundar esta última dimensão, vale mencionar que o poema citado primeiramente figurou no *Suplemento Cultural*, em 16 de janeiro de 1949[63], antes mesmo de Gullar assumir com Burnett a produção do suplemento, para depois ser publicado em *Um pouco acima do chão*. Com efeito, a atuação de Gullar no *Diário de São Luís* não pode ser avaliada em separado do seu primeiro livro. Isso não só porque o jornal revela muito sobre ele, as suas relações, o seu lugar neste ambiente social, dentre outras coisas; mas também porque há uma reversibilidade nas publicações do jornal que foi visivelmente aproveitada para a obra.

Dessa maneira, é necessário frisar a importância de não se confundir o seu lugar como um agente que atuava no interior dos veículos monopolizados pela oligarquia vitorinista com uma imagem óbvia, essencializada e absoluta dos usos que eram feitos desses instrumentos (leia-se o jornal, a rádio e mesmo no que diz respeito a um livro como este, subvencionado pelo governo) por Gullar e outros agentes. Como se tais agentes e intelectuais nunca pudessem dispor de zonas cinzentas e de certas brechas disponíveis, utilizando tais instrumentos numa

[63] GULLAR, Ferreira. Adeus, Bizuza!. **Diário de São Luiz**, São Luís/MA. 16 jan. 1949. Suplemento Cultural, ano V, p. 7.

direção distinta e a seu próprio favor. Às vezes, um jovem como Gullar poderia até mesmo arriscar-se um pouco para isso.

No caso dos jovens Ferreira Gullar e Lago Burnett, o jornal permitiu que eles pudessem antecipar críticas e estimar o grau de recusa ou aprovação de determinados versos, tal como quais caminhos eram viáveis e quais não para publicações ulteriores, ou seja, a recepção de alguns trabalhos veio antes da sua materialização em livro. Vantagem que corrobora o que foi dito no início desta tese, sobre a possibilidade de o exercício de uma atividade facilitar a promoção de uma outra. O que não é exclusivo de ambientes sociais como o descrito, em que os mesmos indivíduos trafegam com frequência por diferentes atividades, porém tende a ocorrer mais neles. Assim, o fato de *Adeus, Bizuza* ser um poema que passou despercebido no *Suplemento Cultural* possivelmente encorajou o autor a introduzi-lo na obra, embora em uma posição não muito destacada, como o penúltimo poema, apesar de ocupar cinco laudas.

Voltando à forma do poema, em *Adeus, Bizuza* a evocação do mar já assumia em si o caráter dúbio mencionado acima, pois equivalia, mais uma vez, a recuperar um símbolo marcante da poesia de Gonçalves Dias, mas, contraditoriamente, para então sonhar a saída da ilha de São Luís, imprimindo nos versos um desejo de partida, visto que o mar representa um titânico destino aberto para o mundo. E o fato de o poeta evocar Bizuza, que era o apelido da sua irmã mais velha, não na dedicatória, mas no interior da própria composição, deixa os versos impregnados por um tom acentuadamente pessoal. O tempo verbal eleito é o futuro do presente, que adia a ação, descortinando a incapacidade para a sua execução concreta. Fato que expressa uma ponta de incerteza quanto à concretização do projeto idealizado, este que poderia funcionar como um alento para o jovem poeta.

Conforme destaca Williams (2011b, p. 252), a incerteza da linguagem pode caracterizar uma importante evasão de sentimento. Ainda segundo o crítico literário galês, certas obras podem nos ofertar, às vezes até mediante formas convencionais, uma dissidência humana radical (WILLIAMS, 2003, p. 74). Neste sentido, o jovem Ferreira Gullar conhecia profundamente o que era ser um agente da elite local e, ao mesmo tempo, sonhar com a liberdade do jovem intelectual moderno. A solução encontrada no íntimo do poeta para este impasse era sair da ilha. É significativo que ele teria que deixar São Luís para encontrar a expressão dos seus desejos. E isso não era apenas uma fuga imaginária, mas a afirmação positiva de um certo tipo de experiência, que ia na contramão do tolhimento da sua liberdade.

Esta fuga expressa um sentimento de insatisfação com o seu lugar no ambiente social descrito, ao se pensar que se tratava de algo produzido por um jovem intelectual aparentemente tão bem integrado às oportunidades que poderia ter, e que, no entanto, não pôde conceber mais

do que isso. Fato que indica um impasse mais amplo, traduzido em um discurso oficial e hegemônico de prosperidade e bem-estar coletivo, que contrastava com uma realidade conflituosa, tensa e com episódios de autoritarismo. Uma realidade extremamente desigual e excludente, também marcada pela imbricação entre dominação e exploração, e na qual havia uma baixa consolidação da liberdade de pensamento e de expressão, assim como uma frouxa autonomia quanto às funções exercidas por alguém como Gullar.

Transparece nos versos do poema tanto um sentimento de liberdade prática de pensamento, ação e expressão sentida como necessidade, como – já em suas entrelinhas, devido aos próprios cânones frisados – uma ideia de trabalho intelectual ou ofício poético como algo que não pode ou não deveria estar separado do prazer, da fruição e nem da ideia de realização plena. Se ir embora e seguir "acima do chão" de São Luís era a condição para tal, comparativamente, isso sinaliza negativamente para certas conotações do trabalho e das funções que ele então ocupava, e, de modo ainda mais profundo, para a separação das esferas do trabalho e do prazer.

Com efeito, é essencial notar que ele não menciona que iria deixar de escrever (como uma leitura superficial dos versos poderia fazer intuir); pelo oposto, no poema se desenrola uma experimentação de máxima liberdade: nela, se o poeta desejasse, sequer precisaria escrever, apenas ler e, de maneira ainda mais ousada, só iria comprar e ler os livros de autores que ninguém leu, se assim quisesse. O que o jovem Ferreira Gullar manifestava aqui não era o anseio de deixar de escrever. Pelo contrário: o que ele buscava era uma ideia de trabalho como uma característica essencial de si mesmo, de modo que sair da ilha e fazer essa viagem imaginária era tão inebriante e satisfatório, pois significava encontrar-se. E o fato de esta postura vir acompanhada justamente da menção a poetas como Byron, Keats e Shelley, citados diretamente tão só e precisamente neste poema, tal como de o jovem autor investir sua energia com tamanha força e ousadia nesta defesa dos seus desejos tão intensa e calibrada por seu poder imaginativo, ilumina o significado pessoal e profundamente mais amplo que ela assumia para ele.

Eleger precisamente os nomes daqueles autores, entre todas as palavras e sequências de palavras possíveis para expressar o seu maior desejo e a liberdade que podia vislumbrar, indo ao encontro deles (seja no percurso descrito nos versos, seja no percurso final expresso na própria forma do livro, ou simplesmente por materializá-los no poema, reativando e comunicando o sentido que nutria a partir deles e das suas obras), revela que o que eles representavam e o faziam sentir se entrelaçava àquele desejo e àquela liberdade.

Isso posto, o sentido profundo que tais cânones estrangeiros assumiam para Gullar atravessava tanto a sua arte como a sua vida. Eles expressavam em suas produções e representavam em si mesmos uma arte literária e uma cultura personificadas em relações sociais satisfatórias e mais ativas. Se estas não encontravam qualquer correspondência na realidade, eles também lhe inspiravam a como responder criativamente às pressões oriundas desta situação. Assim, a relevância de autores como os últimos citados deve ser entendida de acordo com as pressões concretas sentidas na própria vivência do jovem Ferreira Gullar, sendo a postura crítica herdada através deles um norte a partir do qual ele podia, ativa e criativamente, então orientar-se.

Além disso, quanto à simbiose entre os autores referenciados e a temática da viagem, como assinala Candido (2000a), a última é

> **a experiência básica do Romantismo em todas as literaturas do Ocidente**: o contacto com países diversos, o deslocamento no espaço que oferece material novo e novas linhas à meditação. **Experiência da viagem transfiguradora** por que passaram Goethe, Chateaubriand, Wordsworth, **Byron, Shelley, Keats,** Espronceda, Garrett, Herculano. [...] Partindo da vivência imediata de um local o poeta se alça à filosofia, refaz a história, **dissolvendo o espaço no tempo - dimensão essencial ao espírito romântico.** (CANDIDO, 2000a, p. 51-52, grifos nossos).

Dito isto, é essencial perceber que, ao menos em parte, o impressivo incômodo revelado na forma de *Adeus, Bizuza* vem da controversa vivência de Ferreira Gullar e nos leva a um complexo mais amplo de relações. Essa vivência não pode ser divisada da sua situação social: um jovem que até então vinha conhecendo o imenso mundo (a agigantar-se em uma época marcada e sentida pelo crivo sócio-histórico da decomposição de fronteiras, manifestas em cada "canto de após-guerra"), mas que conheceu esse mundo, sobretudo, por intermédio dos livros, sequer estando pessoalmente em São Paulo ou no Rio de Janeiro, em Atenas ou Paris, apenas vivendo tais cidades mediante a produção cultural ou através da sua própria imaginação criativa. Incômodo que em parte também reverbera, elado a outros sentidos, na expressão que dá título à obra: "um pouco acima do chão", constituindo-se como uma das chaves de sua significação.

Apesar de o título *Um pouco acima do chão* ser tratado mais adiante, é possível salientar como ele expressa um paradoxo: como se houvesse na obra a justaposição entre o dentro e o fora, o chão e o acima, mas só "um pouco". Sendo que o título entra em íntima sintonia, como em nenhuma outra passagem da obra, com o último verso de *Adeus, Bizuza*: "meu barco está quase pronto!". Um verso curto e direto, com um tom forte de afirmação, que é robustecido pela exclamação e por dar o arremate final à composição; só não mais, devido ao "quase". Havendo um elo umbilical de sentido entre os termos "quase" e "um pouco".

E se o fim de *Adeus, Bizuza* apresenta a sintonia citada com a expressão que dá título à obra, ele nos permite decifrar de um ângulo panorâmico a rota inteira do livro através da rota desta viagem imaginária. Pois em ambos há a condensação de um intenso desejo, de uma elevada expectativa e, simultaneamente, de algo ainda não realizado e por isso tanto incerto como perturbador. Era uma viagem de renascimento e definitiva: da ilha para o titânico mundo, mas que não havia se concretizado ainda. Uma viagem não apenas simbólica, mas também física, na qual, no íntimo, o escritor apostava as suas melhores fichas; mas cuja intensa ansiedade quanto à realização deixava transparecer que as circunstâncias de vida do poeta estavam longe de ser as mais propícias para realizá-la.

Também vale a pena flagrar que, em grande parte, a experiência transfiguradora da viagem colabora para engendrar o notável giro de percurso que passa de través pela forma do livro, fecundando a sensação de um imenso incômodo e, em simultâneo, de um sensível desejo de mudança e ruptura. E isso, não se pode esquecer, em um tempo em que, como dito, ia se consolidando cada vez mais uma nova "estrutura do mundo" (VACCA, 2009). Era um tempo marcado por um clima social de profunda decomposição de fronteiras, de considerável consolidação do processo de auto expansão do capital, de avanço de uma hegemonia tanto internacionalista como imperialista. Processos cruzados que não eram vividos igualmente pelas distintas classes sociais em nenhum lugar do mundo. A tais processos, e a outros correlatos a eles, o jovem Ferreira Gullar estava respondendo. E a sua reação articulada na obra, ainda que não consciente, ilumina, pelo avesso, a concretude dos limites e contradições dessa nova "estrutura do mundo".

Contudo, sua resposta não tinha a ver com subordinar-se, com total desamparo e impotência, mas sim com entrar em contato com a sua realidade e sociedade para reagir a elas, com mudar a forma como ele vivia, a fim de se ter mais controle sobre as suas circunstâncias. Sendo extremamente revelador o fato de Ferreira Gullar deixar (ao menos no plano imaginário) a supostamente cosmopolita *Atenas Brasileira* para viver uma verdadeiramente cosmopolita e realizadora viagem pelo mundo, o que equivalia, ainda que não explícita ou conscientemente, a posicionar-se em relação/oposição à realidade do pouco flexível jogo de dominação vivido no controverso Maranhão desta época. Nos versos de *Adeus, Bizuza*, o poeta se lançou em um mergulho fundo nas áreas dúbias do sentimento, tão caras ao romantismo, porém não apenas de modo a recriar tal convenção em aliança com os sentidos dominantes que ela assumia neste espaço e tempo, mas de forma a deformá-la também em outra direção. Isso para expressar sua reação a uma realidade tanto profundamente pessoal como inescapavelmente social e histórica.

Mediante tais considerações é possível observar sob nova luz o título da composição, *Adeus, Bizuza*. Afastar-se da irmã (assumir a possibilidade de, talvez, dar adeus a ela) é um dado da maior importância, por afirmar a recusa de uma posição herdada. O que não deve ser encarado só pelo ângulo familiar, mas sim de um outro, mais vasto. Tal afastamento é recusar tanto a periferia como, sobretudo, o seu lugar na malha de relações sociais dela. O poeta evocou Bizuza quando não poderia dizer outra coisa, em vista dos estreitos vínculos de dependência que o prendiam à elite dominante. Do ângulo de visão de um jovem de 19 anos, como era o caso de Gullar, família e viagem formavam uma antinomia. Como são antinômicas outras divisões que operam no livro, como a ilha e o mundo, o dentro e o fora, o pertencer e o não pertencer. Antinomias abrigadas sob o mesmo guarda-chuva que acolhe a antinomia central da obra, entre o chão e o acima.

Como argumenta Candido (1970), em *Dialética da Malandragem (caracterização das Memórias de um Sargento de Milícias)*,

> Um dos maiores esforços das sociedades, através da sua organização e das ideologias que a justificam, é estabelecer a existência objetiva e o valor real de pares antitéticos, entre os quais é preciso escolher, e que significam lícito ou ilícito, verdadeiro ou falso, moral ou imoral, justo ou injusto, esquerda ou direita política e assim por diante. Quanto mais rígida a sociedade, mais definido cada termo e mais apertada a opção. (CANDIDO, 1970, p. 74).

Ainda de acordo com o mesmo autor, uma das funções que uma produção literária pode assumir é a de mostrar que os referidos pares são reversíveis, e que fora da racionalização ideológica "as antinomias convivem num curioso lusco-fusco" (CANDIDO, 1970, p. 74). Essas colocações, feitas a partir da forma de uma produção literária, lançam luz sobre as antinomias reveladas pela forma de *Um pouco acima do chão*. Dada a pouca flexibilidade do sistema dominante aqui analisado, consideravelmente apertadas eram as opções que ele oferecia, o que não significava que as antinomias em questão, para além do discurso oficial, não convivessem. No limite, antinomias como o dentro e o fora, o chão e o acima, e outros termos que remetem ao antigo e ao moderno, nos oferecem a leitura de duas ordens da experiência existentes, deixando à mostra uma crise de perspectiva do poeta, que não pode ser divisada da sua vivência direta e intensa. Eram duas ordens a princípio mutuamente excludentes, mas que, no fundo, eram mediadas, formando dois hemisférios inescapáveis para o eu lírico, os quais passaram a se entroncar de modo tenso mais ao fim, no desenlace final da obra.

Todas as antinomias mencionadas também personificavam o atrito entre maneiras distintas de viver o mundo, uma mais fechada e local, e outra mais aberta e moderna. Tais maneiras eram personificadas na diferença entre os constrangimentos, as tensões de classe e a

acomodação institucional legada pela periferia aos seus intelectuais, de um lado, e a liberdade do jovem intelectual moderno, do outro. Dois estilos de vida mutuamente excludentes, cujas contradições tão só os recursos maleáveis da arte poderiam temporariamente harmonizar, embora não sem maiores vacilações.

Sendo assim, é interessante notar como o eu lírico representou a sua máxima liberdade e autonomia para sair da ilha e definir o seu destino, mas isso ao mesmo tempo que o autor se submetia às formas de acomodação – e limitação e exploração – impostas pela elite local. Desse modo, sua incontente atuação como um agente a serviço desta elite era compensada em um poema como este, dentro de limites extremamente bem definidos, os quais ele conhecia muito bem. Pois há um ânimo de contestação direcionado aos valores estéticos e políticos dominantes no cenário local, porém de caráter vacilante e incerto. Gullar intensificou a sua rebeldia jovem ao final da obra, embora sem ser radical demais, talvez na medida do que era possível fazer em suas circunstâncias. Isso, ao romper com o parâmetro local, descrevendo uma rota para fora de São Luís, decompondo a principal ênfase da literatura então produzida, mesmo que ainda se servisse da convenção literária dominante, gerando uma perturbação na forma herdada.

Ao seguir nessa trilha, ele se aproximava da postura do jovem intelectual moderno, que, como assinala Said (2005), não é um Robinson Crusoé que quer colonizar sua pequena ilha, mas um Marco Polo que se fascina com uma nova paisagem, sem deixar de ser "um eterno viajante, um hóspede temporário", que mesmo em sua terra natal pode vir a se sentir um exilado (SAID, 2005, p. 67). Essa ressemantização da ilha ao fim do livro e a perturbação em sua forma contrastam fortemente com o romantismo inspirado no cânone principal da região. Isso culmina na problematização subterrânea da arte local, ao tornar válido o que ocorria com o resto do mundo em detrimento de ficar na ilha de São Luís. Mas o poeta ainda sentia a gravidade do solo local – materializado na própria convenção e na forma incorporadas –, reagindo à força arrebatadora deste chão ao menos "um pouco".

Dessa forma, quando friccionado à situação de Gullar na estrutura de relações descrita, o poema revela uma antítese profunda de *Um pouco acima do chão*. Antítese que se torna ainda mais visível ao se considerar as relações e os relacionamentos tornados invisíveis na história pessoal do autor, assim como as pressões oriundas deles, em um momento em que a sua situação era a de alguém com pouca autonomia e, ao mesmo tempo, tão dependente e ligado tão diretamente à classe dominante. Uma situação inteiramente contemporânea à escrita de *Um pouco acima do chão*, que permeava toda a formação, vida e rotina de Gullar. E sem a qual o livro em questão sequer tomaria forma, seria produzido, se materializaria e ganharia vida.

Neste sentido, vale reiterar: o poema revela a antítese representada pelo contraste entre, de um lado, a limitação a um destino circunscrito à vida local, com suas formas de exploração e acomodação institucional, e suas inescapáveis contradições e tensões de classe; e, do outro, a liberdade realizadora do jovem intelectual moderno. Liberdade que atendia a uma demanda pessoal talvez até compensatória num plano imaginário. Mas que também atendia, como em diversas gerações anteriores, à demanda de uma reação às pressões de todo um modo de vida sentido intensamente por Ferreira Gullar.

E o fato de ele não idealizar nada melhor a não ser o que foi descrito nos versos de *Adeus*, *Bizuza* expressa tanto os imensos limites estabelecidos para a realização humana, quanto um domínio visto como fundamental na investigação sociológica da produção literária. Conforme destaca Goldmann (1972b, p. 56), este é o domínio dos conflitos entre as aspirações individuais e a ordem social, e a realidade dos sacrifícios que toda e qualquer ordem exige no plano da vida individual. Plano que se constitui como um fator da maior relevância para se entender a ulterior recusa de *Um pouco acima do chão* por parte de Gullar, porque a obra em si, de distintos modos, é a expressão material de uma incômoda não realização e falta de autonomia, contrastando visivelmente com as futuras produções do escritor. Um fato fundamental, que se se soma, articula e dá sentido a outros fatores, como a sua posterior conversão ao concretismo, para se entender a total recusa deste livro e de muito do passado desta época na história pessoal do autor. Pois havia uma profunda inadequação das suas aspirações em relação à realidade da vida em São Luís.

Com efeito, como argumenta Goldmann (1972b, p. 87), por vezes, para suportar as frustrações que a realidade lhe impõe, o indivíduo é obrigado a compensá-las por uma criação imaginária que favorece a sua inserção no meio ambiente. Assim,

> **a função mais importante da criação literária e artística parece-nos ser a de produzir no plano imaginário aquela coerência de que os homens se veem frustrados na vida real** [...] **No caso da criação cultural** [...] **a aspiração para a coerência constitui uma tendência que não é de modo algum recalcada. Aqui a criação reforça a consciência nas suas tendências imanentes** [...]. (GOLDMANN, 1972b, p. 88-89, grifos nossos).

E é um fato que tais frustrações não são divididas de modo equitativo e homogêneo entre as diferentes classes sociais (GOLDMANN, 1972b, p. 92). Nesta chave argumentativa, mediante a noção de uma coletividade histórica há a retomada da autonomia do indivíduo, mesmo ao se considerar as pressões e limites atuantes, pois a obra poética possibilita a expressão de contradições mais amplas da sociedade, tal qual a transfiguração desta realidade. Transfiguração que não pode ser considerada um retorno a um passado arcaico ou mera ilusão,

podendo materializar uma coerência e um máximo de consciência possível, sendo o futuro expresso nos versos de *Adeus, Bizuza* uma antecipação da consciência em relação à situação imediata. Isto, quando passamos à compreensão do emblemático papel dos poemas na tarefa de se adentrar "uma subjetividade extrema para atingir o sujeito em todo sujeito, passar do formalismo do signo a uma poética da sociedade." (MESCHONNIC, 2006, p. 5).

E neste poema e nesta primeira obra de Ferreira Gullar, nesta tentativa de encontro de uma forma que articulasse a sua experiência, nesta tentativa de tomar consciência e ultrapassar tais determinações, nós podemos ver um momento anterior, que será em breve sucedido pelo precipitar de uma forma própria de expressão que, nos termos de Williams (1979, 2003, 2011a, 2011b, 2013, 2014), pode ser denominada como pré-emergente. Dito de outro modo: em *Um pouco acima do chão* há o anunciar de um campo aberto a uma emergência preliminar atuante, todavia ainda sem perfeita articulação, pois, apesar dos elementos de dissidência descritos, o autor ainda não havia encontrado a forma histórico-semântica da sua experiência, servindo-se então das formas que lhe estavam disponíveis.

O seu primeiro livro expressa o iniciar de um (re)conhecimento, o começo de uma conexão com algo cognoscível, embora longe de ser plenamente conhecido. Isto é, há nesta obra um movimento bastante inicial, que antecede o principiar de uma estrutura de sentimento de resistência mais visível. Isso porque as

> formações efetivas da maior parte da arte presente se relacionam com formações sociais já manifestas, dominantes ou residuais, sendo principalmente com as formações emergentes **(embora com frequência na forma de modificações ou perturbações nas velhas formas) que a estrutura de sentimento, como solução, se relaciona.** (WILLIAMS, 1977, p. 136, grifos nossos).

E tal movimento, que entrava em subterrânea tensão tanto com a própria forma herdada, da qual Gullar se servia, como com algumas das práticas dominantes e residuais até aqui mencionadas, não se restringia somente a *Adeus, Bizuza*, mas a um outro poema, que também figura ao final da obra, *Rua da Infância*. Um derradeiro exemplo do argumento apresentado nas últimas páginas.

2.4.1 *Rua da Infância*

> Rua tranquila onde eu brinquei menino,
> quando tudo o que eu tinha era alegría
> e tudo o que não tinha era destino!
>
> **Rua pobre de subúrbio**
> de três quarteirões apenas,

Rua calma, sem distúrbio,
onde havia a barraca de frutas de d. Constância ...
De calçadas tão altas,
de casas tão pequenas.

Rua de minha infância.

[...]

E nós éramos, bons descalços e felizes,
como duas crianças pobres e vadias.

(Rua feita de terra e de capim,
Naquêle tempo eu também era assim !)

Nada há, porém, que não se desintegre ...
- onde deixamos nossas alegrias,
que hoje nenhum de nós tem rosto alegre ?!

Rua tranquila em que eu jogava bola.
Quanto tempo não faz !
Até o velho que pedia esmola,
já não pede mais ...

[...]

Rua de minha infância,
Não deixes que os homens profanos
(os homens da Prefeitura)
cubram de pedra teu corpo de terra pura,
teu chão que eu amo desde que nascí !
Não deixes, rua de minha infância,
Para que as marcas inocentes de meus pés
de nove anos
Não possam nunca se apagar de tí !

De saída, vale sublinhar que o espaço frequentado pelo eu lírico nos versos em questão é a periferia da cidade. Nela, ele se sente liricamente ligado não à exuberância decadente da fachada de algum casarão suntuoso e antigo, mas à rua da sua infância. À esta, ele se sente ligado, ao mesmo tempo que em uma composição como *Adeus, Bizuza*, mais ao fim da obra, projeta superá-la. Esta última ambivalência de sentimentos marca o final do livro e não só a ele, mas o próprio sistema dos possíveis e dos imagináveis do seu produtor.

Interessante notar que a rua, que faz transparecer uma cidade mais simples e heterogênea, é o diametral oposto daquela da tradição (re)inventada da *Atenas Brasileira*, que unificava São Luís simbolicamente, obliterando tanto a variabilidade como as fraturas da urbe. Em versos como os de *Adeus, Bizuza* e *Rua da Infância*, ou seja, em alguns dos poemas finais de *Um pouco acima do chão*, a condição do poeta também abarca uma situação mais verossímil. Diferentemente do grau de alienação do escritor em relação à grande parte da vida, visto até antes dos últimos poemas da obra, há uma mudança no olhar do eu-lírico. Ao se combater

tacitamente a concepção de uma cidade a um passo da prosperidade, ele estava desconstruindo a imagem de São Luís como exceção. O que pode ser percebido mais abertamente em passagens como "Rua pobre de subúrbio", "de casas tão pequenas", "Até o velho que pedia esmola".

E é crucial perceber como, ao incorporar tais expressões, Gullar estava se opondo ao discurso oficial e à gama de relações sociais que o atravessavam. Ele, por tabela, também estava se opondo à valorização de uma forma cultivada de poesia (a qual, paradoxalmente, permeia o livro inteiro) e à visão de mundo hegemônica. Esta excluía as classes menos favorecidas, as quais, ainda que por um momento breve, passaram a existir em sua poesia.

Desta forma, ao fim do livro, ao ver a sua rua, o autor muda de atitude, elegendo um espaço no qual estavam formalizadas as contradições sociais, não deixando as margens da cidade à margem do seu livro de estreia. O que reforça, uma vez mais, nosso argumento sobre este ser um momento que antecedeu o emergir de uma estrutura de sentimento de resistência, que só será vista pouco depois, embora já se fizesse anunciar na primeira obra do escritor. Ferreira Gullar utilizava então estruturas ritmicamente harmônicas, eufônicas, sincrônicas e coesas, para dar vazão a uma experiência social não coesa, fraturada, de descompassos e silenciamentos.

E neste mesmo sentido, na composição, juntamente com o surgir da cidade, de uma outra ordem da experiência e da ênfase em um tipo de vida coletiva cotidiano à urbe, como a outra face da mesma moeda, o tratamento poético dado à rua também figura como uma reação crítica à urbanização incrustada nas transformações modernas. A experiência parece ser a sentida por uma pessoa individual, mas, subjacente a ela, há também o eco de uma crítica humana às transformações modernas e ao Industrialismo. Crítica que estava firmemente ancorada na experiência de um ser humano, nas mudanças vividas e sentidas por ele, mas que foi igualmente herdada de toda uma tradição literária com a qual o jovem autor tinha um sensível contato neste período. Não por acaso tais autores estrangeiros, como os citados nas últimas páginas, parecem ter inspirado o jovem Ferreira Gullar em fins dos anos de 1940. Isso, tendo em vista que a própria experiência deste nos fornece um vívido testemunho das mudanças da vida em uma sociedade industrial em paulatina formação, com íntimas semelhanças em relação ao vivido muito tempo antes nas sociedades europeias por aqueles autores.[64]

Nesta chave, o jovem poeta oferecia em um poema como *Rua da Infância* uma resposta emotiva ao sofrimento advindo de transformações mais amplas e sentidas como inevitáveis,

[64] Sobre as reações de autores como os citados ao industrialismo, ver Williams (2011b), em especial o quinto capítulo de *Cultura e sociedade*, intitulado *Os romances industriais*.

imprimindo também a sensação da vida cotidiana de um espaço típico da classe trabalhadora, em contraposição à maior parte da sua produção e à poesia feita em São Luís neste momento.

Nessa última direção, tanto *Rua da Infância* como *Adeus, Bizuza*, com os pormenores semânticos (BOSI, 2003) encontrados em seus versos – elementos que, apesar da sua singularidade, se lidos estruturalmente, podem ser extremamente reveladores –, esclarecem alguns significados que têm condição subterrânea em *Um pouco acima do chão*, e, ao mesmo tempo, iluminam uma outra dimensão do valor heurístico desta obra como objeto sociológico. Dimensão que diz respeito à possibilidade de, em sua variabilidade expressiva de valores e significados, uma única e mesma obra poética revelar-se uma fonte apta para abarcar tanto a perspectiva do oficial como a do não-oficial, constituindo-se como um testemunho complexo de ambos.

Além disso, a áspera transformação da rua da infância e a aventura imaginária do poeta para fora da ilha, se vistas em uma escala mais ampla – que abarca uma temporalidade mais extensa, correspondente a todo um modo de vida –, são tentativas de concretização de uma energia humana, de um outro âmbito de vida. Assim, era a experiência de um jovem que vivenciava a incontrolável transformação da cidade da infância, vista em tantos outros pontos do mundo, atravessada pelos processos de industrialização e urbanização. E que, devido aos livros e às traduções que lia desde a infância, passou a nutrir uma certa imagem da vida artística e intelectual, consideravelmente livre, criativa, expansiva e autônoma. Imagem que não encontrava qualquer paralelo com as funções que vinha exercendo, não só como locutor e um jovem jornalista, mas até mesmo como poeta, enquanto agente a serviço de uma elite formada pelos capitalistas-políticos mencionados. Estes que vivificavam por meio das suas práticas não somente as formas de acomodação institucional descritas, mas também, quando necessário, outras, cerceadores da liberdade de expressão e bem mais autoritárias, como as que serão demonstradas no próximo capítulo desta tese. E *Um pouco acima do chão* foi uma obra escrita sob a pressão de toda essa experiência.

2.5 O entrelugar de escolhas de *Um pouco acima do chão* e o livro de poesia como fonte sociológica

Por tudo o que foi dito, ao se observar *Um pouco acima do chão* em sua forma, conjunto e movimento, pode-se destacar que, em seu início, ao acenar para a nação e a identidade nacional, Gullar rompia com a suposta autossuficiência da cultura da periferia. Contudo, após abrir as fronteiras para o que aconteceu ou estava acontecendo no Brasil, ao insistir na

reelaboração de uma chave romântica inspirada na poesia de Gonçalves Dias, o jovem poeta realizava um movimento que ecoava mais na direção de uma autossuficiência, existindo assim um primeiro contraste entre opostos no livro, visto na oposição entre abertura e fechamento. Para, já ao final, sinalizar para uma nova abertura, um novo movimento para fora, desta vez para um mundo além-mar. Havendo então uma articulação entre o fora e o dentro no próprio movimento da obra.

Além disso, ainda que haja a predominância da convenção literária local, o fato de distintas heranças serem identificadas no livro revela menos um consenso absoluto e mais uma tensão estruturante. Como visto, no fim da obra, a rota se altera: há uma certa reverência ao cânone local, e, mesmo assim, há a sua recusa, ao se apontar uma outra São Luís e também uma rota para fora da ilha.

Ferreira Gullar, ao absorver recursos de diferentes tendências, estava fazendo uma tradução ativa e não uma mera cópia forçada desses horizontes de referência. E esse entrelugar de escolhas do livro se confunde com os próprios impasses vivenciados e, naquela ocasião, ainda não resolvidos plenamente pelo autor. A estratégia da obra se dá em uma fronteira tríplice, havendo uma confluência de tarefas a que Gullar se via sujeito, as quais eram bastante difíceis de compatibilizar. Dessa maneira, o primeiro livro de poesia de Gullar se mostra como uma radiografia das suas condições sociais, de outros jovens de São Luís e até mesmo de outras pessoas, localizadas em outros polos periféricos da época, que precisavam equacionar a vida na periferia e os chamados do centro da nação – em fins dos anos de 1940 já plenamente legitimada – e do restante do mundo do pós-guerra.

Isso posto, há também três acepções de arte no primeiro livro do autor: a de valorização do nacional; a que resgata o valor da tradição poética local; e a de valorização da experiência vivida ou que poderia o ser. Havendo uma tensão velada entre as duas últimas acepções. Tensão que o escritor buscou resolver no plano poético, ao utilizar a convenção herdada para apontar para fora da ilha, porém de modo mais poético e metafórico do que propriamente direto e iconoclasta.

Dessa forma, devido ao percurso realizado até aqui, é possível observar uma outra camada no título do livro. Este sintetizava os principais impasses, pressões e tensões que atravessavam a vida do jovem poeta. Conforme expresso, o título manifestava um paradoxo: como se houvesse na obra a justaposição entre o dentro e o fora, o chão e o acima, mas só “um pouco”.

As ambiguidades que a língua nos oferece por vezes estão associadas a mecanismos sociais estruturalmente ambivalentes. O título de *Um pouco acima do chão* é um exemplo disso.

Desse modo, dois sentidos surgem na análise, que convergem com um estado de incerteza e ambivalência de escolhas já mencionado. Ao mesmo tempo, vale a pena pensar que o autor escolheu um título distinto ao dado a qualquer um dos mais de cinquenta poemas do livro. Um dado que revela que ele o fez com a intenção de produzir um outro que representasse a obra melhor que todos os demais aos seus olhos. O que lança uma importância a mais para o título eleito como chave de leitura e como um fio comum a unir as – extremamente variadas – pérolas forjadas e tão meticulosamente ordenadas pelo autor.

O primeiro sentido surge do fato de o título materializar o sistema de classificação incorporado no próprio romantismo do poeta, ou seja, de corporificar o movimento político e literário de recuperação do passado observado em São Luís. Marcha em que se sobressaíam as oposições entre decadência e prosperidade, queda e ascensão, chão e acima. Isto é, o rés do chão com fundas raízes locais do presente e o tão idealizado ressurgir da supremacia espiritual da *Atenas Brasileira* de outrora, a alçar-se às alturas em seu suposto voo áureo através da jovem geração que principiava.

O segundo sentido, como dito, é percebido a partir de um paradoxo que atravessa a expressão "Um pouco acima do chão" o suficiente para se fazer ver, sentir e abalar o primeiro sentido, este supostamente coeso, nivelador e integrador. Vale reiterar: é como se houvesse na obra a justaposição entre o dentro e o fora, o chão e o acima, mas só "um pouco", o que não pode ser dissociado da própria vivência do escritor.

O segundo sentido nos permite apreender relações mais gerais, e expressa uma energia, um profundo incômodo, uma propensão à resistência, que passa de través pela convenção herdada e perturba a forma do livro inteiro. Uma energia que, ao deixar de ser represada e ganhar maior vazão, tomaria em breve dimensão tanto na obra como na própria curva da trajetória do jovem Ferreira Gullar, quando ele pôde enfim deixar São Luís, fixando-se no Rio de Janeiro. Um sentido que remete aos interesses e desejos exteriorizados já no arco da gestação de *Um pouco acima do chão*, inclinados ao projeto de saída da terra natal, do seu chão, e, principalmente, de tudo o que este chão representava, de todas as tensões, pressões e contradições vividas. Projeto que então começou a ganhar alguma concretude com esta obra, que, mediante a ação de Gullar, desembarcou no centro do país, nas mãos de personagens como Manuel Bandeira, com dedicatórias eivadas de expectativas, como veremos nas próximas páginas.

Paradoxalmente, o jovem ainda faria parte de São Luís só em parte, "quase", "um pouco", ainda, mas nem tanto assim. Ele desejava estar acima do chão e visava seu voo, possivelmente o maior sonho que havia gestado na juventude. Projeto que ganharia vida dois

anos depois, em agosto de 1951, quando realizaria o desejo almejado e tão projetado, ao embarcar em um Lloyd Aéreo Brasileiro para aterrizar na Capital Federal.

Desta forma, a integralidade e desenvolvimento do livro deixam transparecer uma organização do autor, ao abrigar uma visão de história linear típica do romantismo, que ordena, em sequência, o passado (como o passado histórico oficial do Brasil visível nos primeiros poemas), o presente (no qual pesava a força da tradição literária local e sua recriação) e o futuro sonhado (apontado ao fim da obra). E este final nos deixa ver muito mais uma rotação antinômica, e não um desfecho em plena harmonia com as demais partes presentes.

Tal desenvolvimento traduz algumas das encruzilhadas vividas pelo escritor. Neste sentido, o ir e vir entre o dentro e o fora, o chão e o acima, o antigo e o moderno, que percorre a obra, confere expressão material a tais impasses. Um movimento que sinaliza na direção das mudanças materiais e sociais que impactaram no horizonte de referência dos jovens das periferias do Brasil, as quais resultaram em uma mudança no sistema dos imagináveis desses jovens.

Fato evidenciado na presença, indireta ou manifesta, de autores como Gilberto Freyre, Carlos Drummond de Andrade, Gonçalves Dias, Lord Byron, Shelley, Keats, entre outros, nas páginas do livro de estreia de Ferreira Gullar. A variabilidade de referências, inspirações e intercâmbios ativamente estabelecidos pelo jovem poeta revela também como a miríade de traduções, edições e reedições a que ele teve acesso foram determinantes na sua trajetória. Tais livros constituíram as variadas coordenadas orientadoras do escritor, que se materializaram na sua primeira obra, atravessando-a. O que é um sinal importante do peso das mudanças materiais e sociais no mundo editorial e, em um sentido mais amplo, no Brasil do período.

E tais mudanças não são relevantes apenas para se entender a obra e o destino social de Gullar, elas também esclarecem sobre o que ocorreu com boa parte da sua geração cronológica de um modo geral. Em especial, as mesmas mudanças foram essenciais para a jovem geração de uma classe social intermediária, então em sensível mutação, como era a do escritor, que precisava aprender a recriar os modos de fazer, ver e viver herdados. E, por vezes, precisou fazê-lo com todos os limites e as pressões típicas das facetas assumidas pelo modo de vida capitalista na periferia da periferia, com suas exclusões, assimetrias e desigualdades, com seus constrangimentos tão familiarmente pessoais e com suas duras práticas autoritárias residuais originadas em uma outra formação social, como veremos melhor a seguir.

Por fim, vale a pena elencar as principais vantagens advindas desta tentativa de examinar o livro de poesia como uma fonte de pesquisa para a sociologia. Para além da análise e dos argumentos relacionados às hipóteses centrais desta investigação, tais vantagens são: 1) a

possibilidade que o livro de poesia tem de veicular representações e discursos disseminados na sociedade em que foi produzido; 2) a sua eficácia para iluminar, pelo avesso, o próprio terreno sinuoso e controverso do ambiente social em que a obra e o seu autor atuaram; 3) a possibilidade de esta fonte abarcar tanto a perspectiva do oficial como a do não-oficial; 4) a capacidade de se oferecer como um testemunho expressivo de parte da variabilidade de significados e valores de um determinado período; e 5) a possibilidade que ela tem de desenrolar-se como um mapa das expectativas, dilemas e apostas dos agentes envolvidos em sua produção, em especial do seu autor.

Em virtude de seus três movimentos, *Um pouco acima do chão* é uma obra sintomática das mudanças materiais, sociais e históricas da época. Seus poemas, se lidos em conjunto, são um registro das reações do autor em resposta às pressões vividas por ele. Assim como revelam as encruzilhadas com que se deparava o jovem Ferreira Gullar e as apostas que ele fazia para, entre outras coisas, construir sua reputação literária.

2.6 A recepção de *Um pouco acima do chão* no Rio de Janeiro

Além das vantagens expostas, recuperar a vivência e restabeler as redes a que Ferreira Gullar esteve ligado nos permite fugir à armadilha de um localismo metodológico, isto é, de enxergá-lo apenas como um jovem autor pertencente a São Luís. Tais alternativas se mostram fecundas também para vê-lo de maneira mais ativa, atuando e mudando por intermédio das suas conexões com intelectuais de outros polos do país. O que ocorreu no caso da recepção do seu livro de estreia no Rio de Janeiro.

Um dado da realidade para se analisar a concisa recepção de *Um pouco acima do chão* diz respeito ao único exemplar que encontramos deste livro, disponível na *Academia Brasileira de Letras*. Nele, há uma dedicatória feita pelo jovem e desconhecido poeta Ferreira Gullar ao experiente Manuel Bandeira, uma das principais referências do modernismo em poesia do país, sempre celebrado como um dos seus principais nomes.

> Ao mais humano poeta do Brasil, **para mim o maior dentre os vivos, envio êste ajuntado de versos, escritos com a pressa dos adolescentes, mas, talvez, também com o seu coração.** Poeta Manuel Bandeira, êste livro custa nas livrarias cr.$ 15,00, mas para o Sr. eu peço apenas uma compensação: leia-o. Ferreira Gullar, São Luís, 25/8/49.[65]

[65] GULLAR, Ferreira. Um pouco acima do chão. São Luís/MA: Edição do Centro Cultural "Gonçalves Dias", 1949, folha de rosto, grifos nossos.

A elevada admiração que o jovem Ferreira Gullar nutria por autores como Manuel Bandeira não pode ser dissociada de alguns dos processos já mencionados, como a ampliação de um mercado editorial, que permitiu o reconhecimento de diversos intelectuais, romancistas e poetas, e existiu em correspondência com o processo de expansão do Estado brasileiro, tal e qual o novo acesso à vida escolar e à biblioteca de milhares de jovens do país. Um dos pontos realçados nas últimas páginas mostra a elevada capacidade de penetração que as obras de autores consagrados no centro do Brasil passavam a ter nos corações e mentes de muitos jovens localizados nas periferias durante os anos de 1930 e 1940. Se este movimento não era necessariamente algo novo em relação a períodos anteriores, nesta época ele se potencializou significativamente.

Além do mais, em suas linhas e entrelinhas, a dedicatória acima, combinada com a ação de endereçá-la ao símbolo-expoente Manuel Bandeira, condensam as apostas e as elevadas expectativas em jogo do jovem autor. Tanto quanto uma das direções em que tais expectativas eram orientadas, que tinha como ponto de referência o principal centro cultural do Brasil.

As poucas linhas da dedicatória também concretizam uma proposta, havendo um contraste entre a ênfase romântica das primeiras palavras (que Bandeira provavelmente pôde atestar depois, mediante a leitura do livro) e a ênfase prática (em tom de negociação) das palavras finais. Esse espaço improvisado de uma obra, que aparenta diminuir as distâncias entre autor e leitor, e pode mesmo iniciar um elo entre ambos, aqui sintetiza a ambivalência de escolhas e tomadas de posição do jovem autor nessa época; além de sinalizar para outros elementos mais amplos já indicados.

Um outro dado que não pode passar despercebido na dedicatória é o fato de Ferreira Gullar frisar que os versos do livro foram “escritos com a pressa dos adolescentes, mas, talvez, também com o seu coração”, ou seja, fazer questão de evidenciar a sua juventude, e isso através de uma postura menos sisuda e mais jovial. Muito mais do que fazer um pedido informal de paciência ou de enaltecer sua precocidade ao experiente Manuel Bandeira, o ato é revestido por um sentido mais amplo, típico da época. Conforme salienta Sanches Neto (1998), o jovem e a juventude ganharam enorme notoriedade no decênio de 1940, sendo crucial destacar que, neste ciclo, “foram dois jovens que inauguraram o novo período da literatura: Clarice Lispector que, entre os 17 e os 19 anos, escreve *Perto do Coração Selvagem (*1944), e João Cabral de Melo Neto, que aos 22 anos publica *Pedra do Sono* (1942)” (SANCHES-NETO, 1998, p. 62). Da mesma forma, entre outras coisas, a própria localização do poeta ludovicense era algo que poderia beneficiá-lo neste momento. Visto que não apenas ser jovem, mas ser periférico, na década de 1940, também passou a ter um sentido positivo (SANCHES-NETO, 1998).

No entanto, apesar das apostas do escritor, ao que foi levantado até aqui, não há evidência de uma resposta de Manuel Bandeira à obra enviada. Sendo bem provável que os dois anos que separam a publicação de *Um pouco acima do chão* da realização do desejo do autor de deixar São Luís tenham sido os de um angustiante prolongamento das mesmas condições, pressões e da não realização das expectativas descritas. Como uma das páginas do diário íntimo escrito por Ferreira Gullar nesta época nos deixam entrever.

> 26 de março de 1950. **Ando agitadíssimo. Tanto que temo até ficar maluco. Não me ajuda mais conversar acerca de literatura, porque o meu entusiasmo cresce tanto que tenho a impressão, nêsses instantes, de que estou suspenso e fora do meu corpo, vibrando estranhamente duma emoção que deve ser um misto de vaidade e desespêro. Pois é de desespêro a minha situação, hoje em dia, diante do mundo e da vida.** Em palestra disse há pouco que, se por qualquer circunstância hipotética tivesse que abandonar a literatura, bem fácil seria eu me suicidar. Tamanha é a minha indiferença pela vida em si, isto é, prazeres, amores, devaneios românticos. **Tudo o que hoje para mim existe é a minha arte; dela me vem tôda a preocupação que me achata, mas dela também recebo tudo o que mais necessito para existir.** Preciso, isto sim, descansar alguns dias pelo menos, e ordenar as ideias que me tem brotado ultimamente no cérebro.[66]

Nestas linhas, a situação vivida é a de um profundo e impactante incômodo, tanto íntimo como objetivamente perturbador. Ele ainda estava "um pouco acima do chão", tendo a im/pressão de estar "suspenso e fora" do seu próprio corpo, e havia um determinado ritmo que lhe fazia sentir estar "vibrando estranhamente" de uma emoção que deveria ser "um misto de vaidade e desespero". Um desespero que não era apenas interior e pessoal, mas mais intenso, pois era de desespero a sua situação "diante do mundo e da vida".

O romantismo a impregnar estas linhas do diário de Ferreira Gullar – tão só expostas recentemente pela família do escritor, em 2020 – nos deixa ver o profundo e elevadíssimo sentido que a escrita e a literatura assumiam para ele; assim como o seu vínculo com a tradição literária romântica, muito marcada por um expressivo subjetivismo, e pela ideia de que a vida e a arte são inseparáveis, sentida na colocação de que se a última se extirpasse a primeira se encerraria por completo. Valores e ideais de uma tradição que ele colaborava ativamente para recriar no ambiente social descrito, ainda os absorvendo e vivendo; mesmo através das fissuras, antinomias e ambivalências citadas, cada vez mais pressionantes e proeminentes. Sendo bem provável que, neste momento, a necessidade arrebatadora de uma forma que articulasse a sua experiência ganhasse contornos ainda mais dramáticos do que os observados um ano antes ao

[66] Diários inéditos de Ferreira Gullar desvendam juventude angustiada do poeta. **Folha de S. Paulo**, São Paulo/SP. 09 set. 2020. Livros.

final do seu primeiro livro. Pois da sua arte vinha toda a preocupação que o "achatava", mas dela também ele recebia tudo o que mais necessitava para existir.

Com efeito, o testemunho do jovem Ferreira Gullar tem vívida sintonia com as precisas sugestões de Williams (2003), de que

> El impulso del artista, como cualquier impulso comunicativo humano, radica en la importancia sentida de su experiencia; pero su actividad es el trabajo concreto de transmisión. [...] La "descripción" de su experiencia es, em primera instancia, un asunto de urgente importancia personal para cualquier hombre, porque **se trata de una reconstrución literal de sí mesmo, un cambio creativo de su organización personal, para incorporar y controlar esa experiencia. De echo, a menudo esa lucha por rehacernos – por cambiar nuestra organización personal a fin de vivir em una relación apropiada com nuestro medio – es dolorosa.** [...] **Para el individuo, desde luego, la lucha consiste en comunicar exitosamente mediante una descripción adecuada.** [...] **consciencia y realidad se interpenetran. Como el hombre em general, el artista se rehace por el trabajo, que es una reconstrucción del medio y – en el aprendizaje del trabajo – de sí mismo.** [...] **El artista trabaja el material hasta que está "bien", pero cuando el material está bien también él lo está: se ha hecho la obra de arte y el artista se ha rehecho, en un proceso contínuo.** (WILLIAMS, 2003, p. 39-40).[67]

E tudo o que ocorria com Ferreira Gullar neste momento é que, apesar da sua devotada e sincera entrega à literatura, ele e o que ele produzia ainda "não estavam bem". A sua luta era ainda muito dolorosa, porém ele não podia se refazer, como tentou se refazer poucos anos depois em *A Luta Corporal*, obra cujo título é por demais emblemático para esta tese. E não por acaso as palavras usadas acima pelo crítico literário galês são as mesmas ou muito próximas às utilizadas pelo jovem Ferreira Gullar para descrever a sua própria experiência nesta época. *A Luta Corporal* é a expressão que o poeta produziu para dar nome à obra que ele irá definir posteriormente como a primeira da sua produção poética, ao relegar *Um pouco acima do chão*.

Isso posto, apesar do seu alto envolvimento com a literatura neste período, da sua dedicação, assim como das elevadas expectativas e das apostas do jovem poeta, é necessário pontuar que o primeiro artigo em que a produção de Gullar foi apreciada no centro do país teve

[67] Tradução livre: O impulso do artista, como qualquer impulso comunicativo humano, está na importância sentida de sua experiência; mas sua atividade é o trabalho concreto de transmissão. [...] A "descrição" de sua experiência é, em primeira instância, um assunto de máxima importância pessoal para qualquer ser humano, pois é uma reconstrução literal de si mesmo, uma mudança criativa de sua organização pessoal, para incorporar e controlar essa experiência. De fato, com frequência essa luta para nos refazer – para mudar nossa organização pessoal a fim de viver uma relação apropriada com nosso ambiente – é dolorosa. [...] Para o indivíduo, desde sempre, a luta consiste em se comunicar com êxito mediante uma descrição adequada. [...] consciência e realidade se interpenetram. Como o ser humano em geral, o artista se refaz por seu trabalho, que é uma reconstrução do meio e – na aprendizagem do trabalho – de si mesmo. [...] O artista trabalha o material até ficar "bem", mas quando o material está bem ele também está: a obra de arte é feita e o artista refeito, em um processo contínuo.

uma recepção bastante negativa. O responsável por ela foi o crítico recifense Fausto Cunha (1924-2004)[68], do jornal *A Manhã*.[69]

> Falando de Ferreira Gullar, certo acadêmico maranhense o apresentou como algo parecido a um Rimbaud nacional. Essa irresponsabilidade crítica é extremamente reprovável, porque o melhor meio de estimular uma vocação não será destrui-la em seu nascedouro. **Em UM POUCO ACIMA DO CHÃO não existe coisa alguma que justifique esse entusiasmo. Trata-se de um livro de estréia lançado com certa precipitação, vacilando quase sempre entre o pior academismo e um modernismo de há muito superado.** Observam-se alguns momentos de um lirismo valioso – por exemplo, no setor rememorativo – mas a pobreza técnica e a prematuridade lhe roubam a quintessência poética, havendo mais sugestão do que propriamente transmissão. Êsse poeta precisa ainda crescer muito, amadurecer bastante e sobretudo, adquirir mais segura consciência artística, para atingir aquêle ponto nem sempre visível numa estréia, mas sempre de desejar a quantos se iniciam nas lides literárias. Algumas qualidades em UM POUCO ACIMA DO CHÃO nos permitem esperar um segundo livro em que Ferreira Gullar desenvolva sua poesia com mais intensidade e menos flutuação expressional.

A apreciação da obra de Gullar feita por Fausto Cunha sublinha um traço importante da produção cultural das periferias nesta época. Mesmo ao se sintonizarem em maior ou menor grau às tendências que emanavam do centro, por vezes os seus jovens autores não conseguiam acompanhar as inovações que nele floresciam. Sendo as escolhas estéticas mediadas por eles no mundo cultural das periferias vistas como inovação (em algumas ocasiões digna de ser valorizada por alguns, mas em tantas outras também depreciada por não dialogar com a tradição local) no esquema de referências e classificação dessas localidades. Isso, embora estivessem já há muito "ultrapassadas", dada a celeridade dos fenômenos e movimentos culturais inscritos no espaço e no tempo vivenciados no centro. Não havendo grande margem de tolerância (às vezes, até mesmo entre os críticos localizados no centro do país, mas com preferências e posições opostas) para com a defasagem temporal da transferência de certas tendências estéticas, dificilmente entrando em consideração a capacidade criativa, o deslocamento semântico, as reelaborações de sentido ou os ásperos constrangimentos em jogo, que poderiam se incorporar à tarefa de introdução de certas correntes intelectuais e/ou estéticas por parte dos escritores das periferias nos seus contextos de origem. Assim, algumas das palavras e sentidos manifestos no

[68] Fausto Fernandes da Cunha Filho foi um crítico literário e jornalista que nasceu em Recife/PE e radicou-se no Rio de Janeiro. Além de exercer tais atividades, Fausto Cunha também produziu contos e romances. O crítico era bastante conhecido nesta época não só pela coluna que assinava no suplemento literário do jornal *A Manhã*, como por integrar o prestigiado grupo conhecido como "Café da Manhã" (cujo nome fazia referência ao jornal), que era constituído por outros reconhecidos nomes. Como a romancista, cronista e contista Dinah Silveira de Queiróz (1911-1982), que viria a ocupar em 1980, pouco antes de falecer, a Cadeira 7 da *Academia Brasileira de Letras*.

[69] CUNHA, Fausto. Três estréias na província. **A Manhã**, Rio de Janeiro/RJ. 29 abr. 1950, p. 4, grifos nossos.

artigo de Fausto Cunha teriam elevada chance de se repetir caso outros importantes críticos do período se inclinassem em 1950 a dizer algo sobre *Um pouco acima do chão*.

Em grande parte, as dificuldades destacadas derivam do fato de o modernismo brasileiro não poder ser classificado simplesmente só como um movimento estético, ou tampouco apenas como um movimento político. Mas sim ele foi um dinâmico movimento político-estético de longa duração e com diversos episódios, cujo teor só pode ser compreendido ao se levar em conta os sentidos manifestos pelos atores individuais e coletivos que dele participaram, os quais manejavam categorias de apreciação dotadas de sutilezas de difícil domínio para indivíduos como Gullar, que sequer conheciam pessoalmente o principal centro do Brasil. Este fato realça a importância orgânica que deve ser atribuída às *rodas de intelectuais* que iremos abordar na próxima parte da tese, formadas por pessoas que orbitavam entre o centro e a periferia. Essas rodas constituíam uma via alternativa bastante eficaz para o fluxo de informações, obras, conhecimentos e relacionamentos, o que amenizava esse quadro, tão desfavorável aos jovens das periferias, e tanto mais quando careciam de capitais prévios. Dado que redobra a sua relevância para trajetórias como a de Gullar.

Além do mais, flagrar o modernismo como um movimento político-estético supõe perceber como mudanças mais amplas ou novas e pontuais escolhas no universo cultural do centro do país por vezes corresponderam aos desfechos na arena política. Escolhas às vezes difíceis de serem acompanhadas pelos artistas e intelectuais situados longe do face a face dos principais espaços de sociabilidade da vida intelectual do centro. A ausência de tais escolhas poderia fazer com que um autor como Gullar, ao produzir um poema intitulado *Cântico de agora* e com as características descritas, fosse considerado um representante "de um modernismo de há muito ultrapassado". Como nos casos em que a censura e a perseguição política ocorridas durante o Estado Novo resultaram na rejeição de alguns símbolos da Era Vargas por parte de alguns intelectuais, críticos e escritores, isso mesmo nos casos de insígnias advindas das obras de intelectuais como Gilberto Freyre, que não necessariamente eram alinhados ideologicamente com o Estado Novo, mas que colaboraram direta e intensamente no processo de unificação simbólica da nação (ainda que interpretassem esta contribuição em seus próprios termos). Um outro exemplo se dá quando o ano de 1945, o mesmo da deposição de Getúlio Vargas, passou a ser considerado como um marco para uma geração que renovou as letras nacionais. Renovação esta que não penetrou nem ligeiramente no primeiro livro de Ferreira Gullar, de 1949. Fato que também justifica a áspera recepção do seu livro de estreia.

Além disso, conforme destaca Sapiro (2019),

> Sem chegar ao ponto de negar todo fundamento utilizado no julgamento crítico, admitir-se-á que esse julgamento não se baseia apenas em critérios intrínsecos à obra, mas também em critérios externos, como a reputação do autor, se ele não for iniciante, a reputação do editor (que tem ainda mais peso para os iniciantes) e as apreciações das críticas anteriores. (SAPIRO, 2019, p. 117).

Embora de caráter geral, estas constatações nos permitem pensar a situação do jovem poeta após a primeira e áspera recepção da sua obra por um crítico literário do centro do país. Isso porque Gullar não dispunha de trunfos como uma reputação, e, sendo um iniciante, tampouco um editor com reputação, ou todo um histórico de críticas anteriores que Cunha pudesse observar. Assim, o julgamento do último recaiu especificamente sobre a obra de estreia de Gullar e sobre a suposta consideração de ser ele "um Rimbaud nacional", de quem mediou a obra, o que resultou em um olhar bastante negativo devido aos fatores descritos, que do contrário, talvez, pudessem ser amenizados. E a situação se tornava ainda mais delicada ao se considerar que, nesta época, a crítica literária publicada em jornal tinha um enorme peso na legitimação ou não das obras e dos seus autores.

Entretanto, é necessário relembrar um argumento exposto linhas atrás, fundamentado na atuação de Gullar, que diz respeito ao fato de ele utilizar a vantagem da reversibilidade de uma plataforma como o jornal, experimentando, aprendendo e remanejando seus versos. Tal postura também pode ser vista em sua reação às linhas de Cunha. Neste sentido, como acentua Sapiro (2019), "a recepção da obra sempre leva a um reajuste da estratégia do autor, que pode ir até a negação da estratégia inicial" e "tem um impacto mais ou menos pronunciado nas futuras estratégias de escrita" (SAPIRO, 2019, p. 117). E o caso de Gullar é paradigmático destas considerações.

Ao se traçar a cronologia dos trabalhos endereçados ao centro por ele, é possível aventar que as ásperas palavras do crítico ecoaram fundo no jovem e cheio de expectativas poeta ludovicense. Os próximos versos que serão enviados ao Rio de Janeiro, cerca de um mês depois, serão os do poema *O Galo*, surpreendentemente mais sintonizados às tendências de então. Se *Um pouco acima do chão* foi remetido aos recifenses Manuel Bandeira e Fausto Cunha, *O Galo* era destinado mais uma vez a Bandeira, como a dois conterrâneos deste, João Condé e Willy Lewin. Assim como a Odylo Costa Filho, este um conterrâneo do próprio Ferreira Gullar, cuja relação será crucial para o poeta um ano depois, quando ele irá se estabelecer na Capital Federal.

Esses personagens não eram quaisquer intelectuais do Rio de Janeiro, mas intelectuais nordestinos muito bem posicionados no centro. Era este que estava em jogo no lance a lance do xadrez vertical vivido pelo jovem maranhense. Jogo no qual ele ainda não dispunha de muitos

recursos ou de uma posição mais confortável além daquela já conquistada em São Luís, tendo em vista que o seu rompimento com a elite local só se daria três meses depois.

2.7 O refazer de um autor: a experiência de Gullar em *O Galo*

O GALO

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 contôrno
sopra contra mim!

Galo imóvel, negro,
plano, plano, plano.

Mas o canto irrompe
da garganta e explode,
abala os edifícios,
resvala no asfalto
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.[70]

Esta composição apresenta um novo caminho em comparação com as produções anteriores de Ferreira Gullar. Sua forma revela tanto uma linguagem e um ritmo de vida diferentes do seu livro de estreia, como mudanças em relação à convenção poética anterior. A

[70] O Galo. **Jornal de Letras**, Rio de Janeiro/RJ. 10 jun. 1950. 1º LUGAR DE POESIA, p. 04.

perspectiva do poeta é menos a de um observador/idealizador de uma paisagem distante, exuberante e imaginativa, e mais a de um participante mais ativo, isso apesar do tom metafórico, pelos motivos que serão mostrados nas próximas linhas.

Embora prevaleça ainda o metro repetido, quase sempre em cinco sílabas poéticas ou muito próximo a isso[71], é preciso assinalar a ausência de um elemento como a rima, esta que figurou em todos os 53 poemas de *Um pouco acima do chão*. Tomando por comparação os versos apresentados do seu primeiro livro, é possível dizer que a convenção idealizante que caracteriza o romantismo deixa o primeiro plano. Entra em seu lugar uma exploração mais intensa da descoberta do lirismo e da beleza na simplicidade do cotidiano, e uma linguagem mais concisa, mais direta, inclinada mais ao efeito da síntese e menos ao excesso de adjetivos e descrições.

Há uma economia de palavras em *O Galo*, pois aqui Gullar não desperdiça símbolos, como a central, que é o próprio galo, havendo uma condensação de significados que vale a pena ser explorada no signo em questão, sendo necessário relacioná-lo às circunstâncias da época para apreender sua plena significação. Evocar o galo e dar-lhe pleno destaque era evocar um símbolo da cultura rústica brasileira, tão tematizada pelos cânones do centro do país. E principalmente: o galo sintetizava as transformações centrais sentidas e reverberadas no ambiente social do autor nesta época. O galo era uma imagem viva na atmosfera da família Ferreira, habitando o seu quintal, e também possivelmente estava estampado na parede do mesmo comércio familiar, sob a forma inanimada de um anúncio, como logo será descrito. Sendo então uma imagem que resume as transformações de um ambiente social que, tal como boa parte do Brasil dos anos de 1940, ia se urbanizando, embora dando a ver vários traços de uma formação social anterior. Uma sociedade em que, por vezes, eram ainda fluídas as fronteiras entre o rural e o urbano. Assim, o galo carregava em si uma vasta experiência a partir da qual o próprio poema foi produzido. Apesar de se apresentar em uma estrutura mais moderna, há em seus versos algo que nos leva ao nível mais fundo da análise, que é o nível do modo de produção. E o que rege a produção de Gullar aqui é o convívio entre o moderno e o antigo.

Com efeito, vale a pena descrever com mais detalhes alguns dos elementos citados nas últimas linhas. Nesta composição, o poeta faz questão de eleger como tema e título o galo, um símbolo do cotidiano banal, disposição característica da poesia moderna, e que se acentua mais ao se descobrir que o símbolo do galo utilizado foi inspirado por um dos anúncios do Sal de

[71] Esses versos são constituídos sobretudo por cinco sílabas poéticas, a chamada redondilha menor (como em “Na / pa/re/de, a/pe/nas”), e alguns de seis (como em “o /bi/co / mu/si/cal.”).

Frutas Eno, como o jovem irá explicar nesta época.[72] E a ótica adotada por Gullar não é a de um entusiasta da identidade nacional, do seu mito fundador ou de algum projeto impresso no seio da sua jovem geração durante o já passado Estado Novo, nem são valorizados símbolos caros ao romantismo de Gonçalves Dias. Apesar do apelo emocional, a sua perspectiva é a de uma pessoa simples situada em sua própria vida, observando um elemento do seu cotidiano. Além disso, a linguagem adotada pende mais para o coloquial e espontâneo que o lapidar. Mesmo que o jovem maranhense não tenha feito uma inflexão mais ousada na direção da linguagem coloquial, de modo mais criativo e original, é possível verificar também essa mudança, bastante sensível em relação às composições de *Um pouco acima do chão*.

Mediante a criação de um canal de diálogo do autor com o centro do Brasil, houve um aprofundamento e uma redescoberta de outra vida vivida por ele em seu cotidiano em São Luís: a vida que se ocultava sob a fachada decadente do anacrônico discurso lírico. Gullar passava a explorar mais intensamente as margens vivenciadas na ilha, aprofundando-se em uma direção semelhante a que foi vista no fim do seu primeiro livro, mas de forma muito mais espontânea, misto de resposta à crítica de Fausto Cunha com a intensificação de uma das possibilidades abertas ao fim de *Um pouco acima do chão*. O que pode ser verificado também mediante a carta da época em que o autor testemunhou que o poema foi inspirado numa propaganda, esta possivelmente estampada em uma das paredes da quitanda da sua família, o que indica a exploração intensiva do seu cotidiano e do seu grupo social de origem. A carta foi encaminhada ao *Jornal de Letras* em resposta a uma outra em que o jornal informou que ele havia vencido o concurso na categoria poesia, sendo publicada depois no jornal. Nela, Gullar frisou que "Talvez o Sal de Frutas Eno goste de saber que 'O galo' foi inspirado por um de seus anúncios" [73].

Assim, para ver o outro lado da cidade fundada na fachada decadentista, mas atravessada por um conflito social cortante, Gullar optou por mirá-la do ângulo proporcionado na periferia da periferia, flagrando-a pelos fundos, ou seja, da sua própria vivência rasteira, concretizada no poema. Ele se apropriou da dimensão material da sua vida cotidiana para se expressar e descrever a sua experiência, começar a desalienar-se mais, e se reconstruir como poeta.

Em síntese, pode-se dizer que o escritor não estava "acima do chão" ou "um pouco acima", mas voltado para o chão, não para dialogar com a tradição literária local, mas posicionando-se mais diretamente junto à vida simples, mudando a ênfase para a realidade

[72] A carta em que o autor irá testemunhar isso será mostrada nas próximas páginas.

[73] Carta de Ferreira Gullar. **Jornal de Letras**, Rio de Janeiro/RJ. 21 jun. 1950. POESIA, p. 05.

perturbadora e polifônica do seu próprio entorno. Sendo impossível compreender esta mudança sem posicioná-la também como um aprendizado e uma resposta a partir da áspera recepção do livro em que fez sua debutância literária oficial no centro do país. Tal insucesso lhe impôs um constrangimento direto e considerável, que se somou ao profundo incômodo que já sentia neste ciclo, levando-o a redefinir suas possibilidades criativas e comunicativas, assim como ao reajuste da estratégia do autor.

Interessante notar como até mesmo em alguns pequenos detalhes de *O Galo* há uma ruptura que o faz enveredar na rota da poesia modernista brasileira, que pode à primeira vista parecer sutil, porém é bastante considerável em relação ao elenco de opções locais. Na passagem "Nessa aura súbita, / galos tão longínquos", por exemplo, o primeiro verso termina com uma palavra proparoxítona ("súbita"), escolha sempre condenada na melhor chave parnasiana (visto que isso não pode ocorrer em francês, língua do país em que o parnasianismo foi originado), que recomenda o uso da rima de ouro e manifesta preferência por palavras paroxítonas ou oxítonas.[74] E a inclinação a estas duas últimas foi vista muitas vezes também na poesia romântica. Entretanto, em uma chave de transição da poética parnasiano-simbolista para a poesia moderna, como a valorizada por Manuel Bandeira, tal recurso é permitido, desde que acompanhado por certas precauções rítmicas. Um exemplo delas é o emprego da sílaba tônica na primeira sílaba do verso seguinte, como é o caso da palavra "galos" no segundo verso mencionado.[75] Precisamente o mesmo recurso é repetido nos seguintes versos de *O Galo*: "Mas que ferocíssimo / vento seu contôrno".

Além desses elementos, é preciso ressaltar como neste poema, em contraposição aos anteriores, ao fazer uma poesia do cotidiano e a partir do ponto de vista de um eu-lírico que é,

[74] A rima de ouro ou rima rica ocorre quando há rima entre palavras de classes gramaticais diferentes posicionadas no fim de versos distintos. Este recurso foi empregado diversas vezes por um expoente da poesia parnasiana brasileira como Olavo Bilac, em particular nos seus sonetos chave de ouro, em que rimam palavras como, por exemplo, sua (pronome) e construa (verbo). Ao se observar outras sugestões de Olavo Bilac e Guimarães Passos que figuram no livro *Tratado de versificação*, que Gullar disse ter lido e que lhe foi recomendado quando passou a ter contato com o cenário cultural ludovicense, é possível ver o grau da ruptura que Gullar empreendia com o poema *O Galo* em relação à chave parnasiana tão valorizada ainda em São Luís e que, em grande medida, sintetizava a cena literária da capital maranhense desta época. Bilac e Passos sugerem, por exemplo, o uso do verso esdrúxulo (termo correspondente ao verso terminado com palavra proparoxítona, o qual em si já revela o lugar deste recurso entre as categorias nativas/cognitivas usadas pelos poetas de fins do século XIX e início do XX) como um artifício característico dos poetas brasileiros modernos. Uma outra observação feita pelos autores do *Tratado*..., igualmente desrespeitada por Ferreira Gullar em *O Galo*, é o já mencionado uso da rima, pois para eles "em composição alguma de versos se deve prescindir da rima. Ela é indispensável" (BILAC; PASSOS, 2014, p. 38).

[75] Além de usá-lo em suas produções, Manuel Bandeira explicita esse procedimento em *Itinerário de Pasárgada*, obra cuja primeira edição data de 1954. Nela, ao comentar a última estrofe do poema *Valsa*, de Casimiro de Abreu, ele afirma que a proparoxítona "pálida", empregada duas vezes por Casimiro de Abreu nesta passagem, levou "o poeta no primeiro caso a começar o verso seguinte por vogal, e no segundo a usar o verso monossilábico 'Rosa', sem o que se quebraria o ritmo" (BANDEIRA, 1984, p. 48). O segundo caso é similar ao de *O Galo*.

antes de tudo, um homem inserido neste cotidiano, Gullar buscou dar vasão à sua visão interior, porém tomando o galo como ponto de partida. O que interessa não é simplesmente o galo, mas a vida interior do indivíduo que se volta a ele, e que trabalha e retrabalha a convenção em novas direções para se expressar.

Analogamente, o poema se inicia com a letra "S" maiúscula, "Silhueta de galo", cuja dimensão visual sinuosa faz com que a linguagem seja infletida a ponto de se tornar um corpo de um ser vivo, mesmo que o ponto de partida do poeta seja a imagem inanimada do galo. Imagem esta que, apesar de citar a silhueta imóvel, com sua sensibilidade e poder imaginativo, o poeta vai fazer cantar, abalar os edifícios, resvalar no asfalto. E isso de modo aparentemente simples, mas profundo. A tal ponto que, no limite, se possa dizer que o galo metaforiza o ser humano.

Dito isso, não é fortuita a vívida impressão de um elo entre o sentimento concretizado e expandido no poema e o profundo incômodo vivido por Ferreira Gullar nesta época. Impressão sintetizada, sobretudo, na passagem "Nessa aura súbita, / galos tão longínquos / são écos a esse / canto profundo / e amanhecedor". Pois uma nova poesia surgia para expressar um mundo essencialmente diferente em relação ao trabalhado na maior parte do seu primeiro livro: o seu mundo. Mas para isso, para comunicar a sua própria experiência, ele precisava refazer e estava refazendo as próprias formas herdadas e incorporadas, e, neste ativo processo, ele também estava se refazendo.

Também vale a pena pensar que o galo expressava muito bem a sua situação em São Luís até ali: acompanhando o título do seu primeiro livro, mesmo sendo uma ave, ele não consegue ir muito além do que "um pouco acima do chão". Porém, mesmo sem dar o voo definitivo, ainda assim, à sua maneira, ele pode cantar e lutar e fazer algo na realidade que o cerca.

À dimensão material e visual sinuosa descrita, do "S", soma-se o fato de o poeta investir na mancha gráfica do texto, dispondo-a em um percurso de ir e vir entre as estrofes que empresta movimento ao corpo todo do poema, relembrando ligeiramente o ciscar de um galo. Disposição que reforça a percepção de um encontro mais harmônico entre estrutura e vivência. E, simultaneamente, é preciso dizer que tal disposição não passaria despercebida aos olhos de um poeta experiente no manejo da dimensão visual da escrita, como Manuel Bandeira.

Neste último sentido, vale dizer: de *Um pouco acima do chão* para *O Galo*, há uma mudança naquilo que Candido (1996, p. 23) define como o sistema de sonoridades. Isto é, há uma mudança de sonoridades entre o livro e o último poema que acontece em sintonia com a experiência registrada de Gullar. Este vai de uma sonoridade altamente regular para outra

menos distinta da prosa comum, ou seja, menos diferenciada do cotidiano do poeta e da vida das pessoas comuns. Isso ocorre porque em *O Galo* há uma homofonia mais ocasional, marcada e remarcada tanto pelo título da composição como pelas deliberadas repetições de palavras. Dessa maneira, as repetições do poema não são caracterizadas pela homofonia da rima, e sim pela recorrência (que pode ser assinalada na repetição de palavras iguais e mesmo de versos muito parecidos), um recurso visto em poetas modernos como Vinícius de Moraes e Manuel Bandeira, que também constitui uma outra aproximação com o modernismo brasileiro. Também havendo no poema, de modo muito similar aos últimos poetas, aquilo que Antonio Candido, ao tratar do sistema de sonoridades, define como "uma correspondência entre som e um sentido necessário" (CANDIDO, 1996, p. 24). Por exemplo, no poema *A estrela da manhã*, que dá título ao livro homônimo lançado em 1936, Manuel Bandeira usou o mesmo recurso, sendo que o sintagma "a estrela da manhã" é reproduzido em cinco versos da composição; caso semelhante ao visto em *O Galo*.

Assim, em *O Galo*, não há a rima tradicional da poesia metrificada; mas sim, tal qual no modernismo, há um apoio mais no ritmo que na rima, existindo um ritmo regular ou quase regular, que cria uma unidade sonora na estrofe. E se o som ressurge Nesta senda, Ferreira Gullar se aproximava justamente do modernismo, pois com este houve "uma dessonorização da poesia, que se aproximou sob este aspecto da sonoridade normal e mais discreta da prosa" (CANDIDO, 1996, p. 26). de modo marcante é quando ele nos traz a polifonia do dinâmico cotidiano urbano, como na passagem em que o canto do galo irrompe e "resvala no asfalto". Nela, o "s" é acionado e com outro "s" recombinado rapidamente, oferecendo a sonoridade de um resvalar de asfalto típico do trafegar experimentado e ouvido em uma ambiência urbana.

As alternativas evidenciadas nas últimas páginas não podem ser interpretadas como meras escolhas, mas sim como todo um movimento de abandono de uma forma incorporada na prática dos últimos anos pelo jovem autor rumo a uma nova possibilidade expressiva. Esta que se entrelaçava a uma materialidade e a um ritmo de vida mais próximos da sua experiência, guiando-o a um movimento mais intenso de exploração da dimensão física da linguagem. Como lembra Williams (2013), "há um laço muito profundo entre a linguagem e o corpo", sendo que muitos poemas "comunicam o que é, de fato, um ritmo de vida, e a interação desses ritmos de vida é provavelmente uma parte muito importante do processo material de escrita e de leitura" (WILLIAMS, 2013, p. 346). E é interessante notar como, ao se inclinar a um ritmo mais próximo da sua vida cotidiana, o jovem autor desligou-se de alguns dos elementos mais acentuadamente presentes em seu primeiro livro, como a rima fixa, menos polifônica e mais

estável, típica do receituário romântico do século anterior. O que indica que tais elementos não mais se harmonizavam à produção que ele agora se inclinava de modo tão vívido a fazer.

Com a mudança mencionada nas últimas páginas, o jovem poeta também buscava descortinar o que a palavra guarda, infletindo-a, explorando sua habilidade potencial para além do seu significado mais corriqueiro, para fazer emergir a vida que nela habita. Assim, Gullar sintonizava-se não ao século XIX, mas à arte do século XX. Como lembra Veneroso (2006, p. 49), a última pode ser lida "como uma tentativa de reatar os antigos vínculos existentes entre escrita e imagem, tendo como precursores Mallarmé, com 'Un coup de dés', e Picasso e Braque, com *papier-collés*". Autores cuja produção teve íntimo impacto nas obras das diferentes gerações do modernismo brasileiro, especialmente na primeira e na segunda, as quais o poeta ludovicense também procurava se aproximar neste momento. Esta composição seguramente seria lida numa chave não muito distante da citada até aqui por diversos críticos e escritores da época, sobretudo os mais próximos da primeira e da segunda geração do modernismo brasileiro.

E a intenção de Ferreira Gullar precisa ser lida também de acordo com a percepção em que procurava se atualizar. Na época em que compôs *O Galo* (composição que, além do que foi dito, igualmente amalgamava e vivificava um símbolo da vida interiorana, quiçá sertaneja), o Nordeste passava a se acentuar ainda mais como uma categoria de legitimação das obras interpretadas como "autenticamente brasileiras". Sendo que a própria noção de Nordeste decantou do processo de consagração dos romancistas da época, cujo ponto de inflexão se dava justamente em fins da década de 1940 e seria retroalimentado por movimentos políticos e sociais (SORÁ, 2010, p. 103). É importante destacar também que, antes disso, ao consolidar sua obra na cena intelectual, o sociólogo Gilberto Freyre já havia se tornado um artífice na imposição da categoria cognitiva Nordeste entre as categorias de brasilidade, "palavra de valor central entre aquelas que passariam a controlar a recepção e a hierarquia dos discursos nacionais legítimos" (SORÁ, 2010, p. 193). Todavia, no decorrer da segunda metade dos anos de 1940 e no início da década de 1950, saía de cena o tom mais acentuado de apologia à nação, em consonância com o clima social vivido com o fim do Estado Novo e da Segunda Guerra Mundial, mas, simultaneamente, acentuava-se o Nordeste e o nordestino, o povo do Nordeste e o seu cotidiano, como índices marcantes de brasilidade. Em certa medida, tal como ocorreu nos versos de abertura do seu livro de estreia já destacados, ainda que não citasse o Nordeste e o fato de pertencer à região abertamente, Ferreira Gullar se beneficiou desse movimento.

Nesta quadra histórica, na disputa entre regionalismos que era arbitrada do centro do país, a vitória do Nordeste como a região que melhor representava a brasilidade já era certa. Tal fato e o vulto dos autores advindos de diferentes estados da região Nordeste e consagrados no

Rio de Janeiro poderiam representar algo a mais a autores como Gullar nesta época. O pertencimento ao Nordeste poderia se constituir como um trunfo simbólico relativo para jovens aspirantes às cobiçadas posições do centro frente a outros, de outras regiões, com desejos e demais trunfos semelhantes. Um trunfo que poderia ser acionado certas vezes e outras não, o que dependia não apenas do lugar ocupado pelo jovem autor na sociedade e na teia de poder que a atravessava, como também das situações e interlocutores do escritor em cada momento. Assim, se o poeta mirava o Rio de Janeiro, um projeto com enorme significado para ele, tal pertencimento não poderia ser prescindido, ainda mais nas circunstâncias em que se encontrava.

Ao que tudo leva a crer, tal vantagem relativa foi agenciada por Ferreira Gullar. E ela abriga um novo e interessante exemplo de como a periferia – para além da imagem usual de um lugar de atraso e com inúmeras desvantagens –, em circunstâncias bastante específicas, pode legar também vantagens aos indivíduos que nela residem e a têm como lugar de origem.

Apesar disso, é fundamental reconhecer que o caso de Gullar revela também que os jovens da periferia que almejassem o reconhecimento no centro tinham de se adaptar ao que era projetado a partir do último como a produção mais característica da periferia. E a cronologia das ações e produções do jovem poeta maranhense e nordestino também aponta para um sensível reajuste neste sentido. Paradoxalmente, ser reconhecido no centro como um representante legítimo da sua região de origem passava por fugir muito à tradição literária local.

Logicamente, estar na região e ser nordestino jamais constituiriam motivo suficiente para credenciar o jovem autor a uma recepção positiva se os seus trabalhos não lhe rendessem créditos simbólicos junto aos críticos do centro do país (como atesta a arrebatadora crítica que Fausto Cunha endereçou a *Um pouco acima do chão*). Além do mais, ainda que com os versos de *O Galo* o jovem Ferreira Gullar não demonstrasse uma aproximação aparentemente mais intensa com as obras de João Guimarães Rosa, na prosa, e, sobretudo, do poeta João Cabral de Melo Neto[76], aproximando-se mais da primeira e da segunda geração modernista, à esta sensível

[76] Esses autores se destacavam cada vez mais como os responsáveis pelas produções mais marcantes em seus respectivos gêneros nesta época, sendo suas obras destacadas então, entre outras coisas, pelo trabalho depurado com a linguagem. Característica que certamente não pode ser atribuída a Ferreira Gullar ao se tomar como referência *O Galo*. Assim como não é vista a inclinação à experimentação estética, o rompimento com a primazia do real, antes tão vista na geração de romancistas de 1930, típico daqueles autores e de outros do conto, do romance e da poesia, como Mário Palmério, Otto Lara Resende, Antônio Calado, que publicavam e ganhavam destaque neste momento. O fato de Gullar não demonstrar grande proximidade em relação a esses autores em suas escolhas também deve ser pensado à luz da dificuldade de circulação das obras. Uma editora emblemática como a José Olympio, por exemplo, que tinha grande porte e capacidade de publicação em larga escala, não era em fins dos anos de 1940 e início dos anos de 1950 uma casa editorial voltada a lançar novos autores, dando preferência aos sucessos de público e crítica do seu catálogo, que abrigava muitos nomes dos anos de 1930; assim, somente quando novos autores se destacavam por outros selos que se arriscavam em lançá-los, tendo boa recepção junto à crítica e ao público, é que a José Olympio passava a apostar neles, como foram os casos de Guimarães Rosa e João Cabral de Melo Neto (SORÁ, 2010, p. 418). Se eram as editoras com menor tiragem e poder de fazer os livros chegarem

aproximação somava-se a sintonia com seu próprio cotidiano, ou seja, com o cotidiano de um homem jovem situado no Nordeste do Brasil. Assim, de certa maneira, ele se aproximava duplamente também de uma postura em alta naquele momento, presente nas obras de João Cabral de Melo Neto e de Guimarães Rosa. Qual seja a de extrair do cotidiano a substância para criar uma obra de sentido mais amplo; e ao haver uma referência implícita ao Nordeste (condensada, como dito, em um símbolo da vida interiorana, quiçá sertaneja), região que diversas vezes figurou nos poemas de João Cabral também como uma referência implícita.

O fato de ser nordestino e eleger um ícone do cotidiano da sua região de pertencimento, ainda que não caracterize este cotidiano tão explicitamente, não é um mero detalhe ou algo a passar despercebido pelo crivo da crítica e dos pares no contexto intelectual preciso do centro do Brasil. Nesta época, o cenário da diversidade cultural das regiões do Brasil era interpretado como uma insígnia viva e altamente valorizada da brasilidade. Sobremaneira no que diz respeito ao Nordeste, tão referenciado explícita ou implicitamente nos poemas de João Cabral, neste ciclo e posteriormente; malgrado não se possa esquecer do sertão mineiro representado na obra de Guimarães Rosa. Vale a pena assinalar, por fim, que tal como Gullar em 1950, o recifense João Cabral de Melo Neto utilizará o símbolo do galo nos versos de *Tecendo a manhã*, publicados no livro *A educação pela pedra*, de 1966. Um dos mais emblemáticos e conhecidos poemas do autor, no qual ele também metaforiza o ser humano como galo.

A conjunção dos elementos descritos foi suficiente para que Gullar vencesse o concurso para o qual dedicou o poema em menção, conforme o jovem autor veio a ser informado mediante um conciso telegrama recebido por ele em um domingo, em 08 de junho de 1950. O que faz com que o poema *O Galo*, apesar de frequentemente esquecido na produção do autor, tenha um significado relevante na sua trajetória. Isso porque foi por intermédio dele que Gullar conquistou a oportunidade de dar seu primeiro passo no interior do sistema literário nacional; assim como adquiriu um código poético-expressivo particular, passível de ser valorizado na cena literária central do Brasil.

O concurso mencionado foi promovido pelo conhecido *Jornal de Letras*, dirigido pelos irmãos José, João e Elias Condé, e teve como júri o poeta Manuel Bandeira (como era de se esperar, pois neste período Bandeira estava sempre envolvido com o jornal dos irmãos Condé), o crítico literário ludovicense Odylo Costa Filho (1914-1979) e o intelectual recifense Willy Lewin (1908-1971). Ao se observar os perfis da comissão julgadora, não é difícil entrever as

---

a outras regiões e capitais que os lançavam, mesmo que eles estivessem na ordem do dia no centro, havia muita dificuldade de os jovens das periferias acessarem tais obras. Salvo se tivessem outros recursos e/ou se lograssem inserção nas *rodas de intelectuais* que destacaremos mais à frente.

múltiplas vantagens que um poeta como Ferreira Gullar e um poema como *O Galo* poderiam ter em uma disputa como essa.

O poeta, crítico literário e de arte Manuel Bandeira, natural de Recife, mas radicado há muito no Rio de Janeiro, foi o principal porta-voz da primeira fase do modernismo em poesia, marcando justamente a transição da poética parnasiano-simbolista para a moderna. Transição com características similares às descritas na poesia de Gullar desta época, embora no caso de Bandeira ela tenha ocorrido nos anos de 1920 e 1930. É importante salientar que, assim como ocorreu com os críticos, o jovem Ferreira Gullar não perseguiu na tríade formada pelos principais poetas no Rio de Janeiro da época o mineiro Carlos Drummond de Andrade ou o carioca Vinícius de Moraes. Apesar do reiterado impacto das obras destes autores sobre o jovem maranhense, é justamente o nordestino e recifense Manuel Bandeira o autor que ele irá perseguir, destinando ao experiente poeta uma nova composição através do concurso. O significado da escolha de Bandeira só é compreendido na atmosfera social da época. Ao se considerar que a reação de Bandeira ao primeiro livro do jovem poeta ludovicense não tenha ultrapassado a barreira do silêncio público (o que em si já fala como nada), o fato de Gullar persistir em sua direção redobra o caráter revelador desta escolha. Além do mais, vale registrar, de acordo com Albuquerque Júnior (2011, p. 92-93), que Manuel Bandeira possuía uma visão de Nordeste marcada pela idealização do popular, do rústico, de fragmentos de um passado rural e pré-capitalista, sendo igualmente um construtor dessa visão, tal qual os romancistas José Américo de Almeida (1887-1980) e Raquel de Queiroz (1910-2003), o pintor Cícero Dias (1907-2003), o dramaturgo Ariano Suassuna (1927-2014), entre outros nomes.

João Condé – que foi o principal responsável por organizar o prêmio e foi quem endereçou uma carta a Gullar para avisá-lo que havia conseguido o primeiro lugar – era um escritor pernambucano que figurava entre os melhores amigos do editor José Olympio, a quem costumava acompanhar no cassino, sendo os seus irmãos, os igualmente pernambucanos Elias e José Condé, também romancistas. Como revela a prosadora Raquel de Queiróz, João Condé também frequentava rotineiramente a livraria José Olympio, onde se reunia o círculo de intelectuais que publicavam pela editora homônima, tornando-se um grande colecionador de obras raras devido ao hábito de ficar com os manuscritos feitos por escritores como José Lins do Rego, os quais fazia questão de receber após serem datilografados (QUEIRÓZ apud SORÁ, 2010, p. 261).

Já Odylo Costa Filho, maranhense radicado no Rio de Janeiro durante o Estado Novo, exercia há alguns anos o papel de crítico oficial da imprensa, nesta época com enorme peso simbólico para a consagração das obras literárias, colaborando para dar vida à fortuna crítica

dos livros e seus autores. Assim como o foram/eram Gastão Crulls, Tristão de Atayde, Alceu Amoroso Lima, Gilberto Amado, entre outros. Willy Lewin (1908-1971), um outro recifense radicado no Rio de Janeiro, era um intelectual influente na roda de intelectuais de sua cidade de origem, formada por autores como Ledo Ivo e João Cabral de Melo Neto. Este muito influenciado pela amizade e as ideias de Lewin, inclinadas à recepção do modernismo do centro do país em Recife.

Retornando à carta enviada por Gullar, formulada em resposta a que o felicitava por vencer o concurso, são fundamentais para reforçar os argumentos sobre o seu aprendizado e sensível mudança nesta época, para além do registro materializado em *O Galo*, as linhas a seguir.

> Entre os 18 e 19 anos publiquei um livro de poemas, *Um pouco acima do chão*, de que hoje não gosto nada, embora deva muito a essa imprudência que resultou em lição. Naturalmente num rapaz da minha idade, as preferências literárias são quase instantâneas [...]. Em mim resistiram a versatilidade: Balzac, Dostoievski, Tchekov, Machado, Graciliano e José Geraldo Vieira; Rilke, Verlaine, Drummond, Bandeira e Alphonsus de Guimarães. Quisera ser contista, mas a leitura predileta é o ensaio, e Proust é a personalidade de escritor que mais me impressiona.[77]

A carta sublinha a expectativa elevada do escritor, que aproveitava a oportunidade do concurso para endereçar estas linhas ao *Jornal de Letras*, fazendo-se apresentar e representar em detalhe num veículo expressivo da cena literária do principal centro do Brasil. Os autores nacionais e estrangeiros citados por ele, na maior parte, realçam o desejo de se apresentar como um leitor – e, por tabela, um herdeiro em diálogo – de algumas das principais referências da poesia e da prosa modernas. Interessante notar como nessas linhas, endereçadas não a São luís, mas ao Rio de Janeiro, o poeta Gonçalves Dias, um ascendente que esteve tão presente em seu primeiro livro, não foi lembrado.

Nesta mesma senda, é importante perceber como ele rejeitou pela primeira vez *Um pouco acima do chão*, desvalorizando por completo a obra. A partir da carta que foi publicada no *Jornal de Letras* e de todo o exposto, podemos perceber que o fato de Gullar apostar suas melhores fichas pouco antes na obra e, em questão de apenas um ano, rejeitá-la (algo feito apenas após a apreciação de Fausto Cunha, o que sinaliza que poucos meses antes ainda apostava no livro, do contrário não insistiria em enviá-lo ao crítico), revela um autor em um processo ativo de construção. Processo marcado por algumas mudanças, aprendizados e rupturas, que se deram não apenas em sua produção poética, mas também em sua vida em um

[77] Carta de Ferreira Gullar. **Jornal de Letras**, Rio de Janeiro/RJ. 21 jun. 1950. POESIA, p. 05.

sentido amplo. Como no caso da sua ruptura em relação à oligarquia vitorinista, que ocorreu menos de dois meses após vencer o concurso.

CAPÍTULO 3 - O ROMPIMENTO COM A OLIGARQUIA VITORINISTA, O OCASO DA EXPERIÊNCIA EM SÃO LUÍS E AS CONDIÇÕES PARA O ESTABELECIMENTO NO CENTRO CULTURAL DO PAÍS

Após os elementos apresentados até aqui, neste capítulo será mostrado como Ferreira Gullar rompeu relações com a oligarquia vitorinista nesta época. A partir dos elementos levantados, iremos aprofundar a compreensão de um estado de incerteza, ambivalência de escolhas e tensões vivenciado por ele. Tal como lidar com o enigma de como, mesmo sem capitais prévios, ele pôde se estabelecer no principal centro cultural do país, o Rio de Janeiro.

Isso posto, perseguiremos a hipótese de que dois fatores se cruzam para explicar o seu estabelecimento no Rio de Janeiro. Sendo o primeiro deles o jogo de alianças e disputas entre a própria classe dominante de São Luís. Classe para a qual Gullar ofertou sua colaboração de diferentes modos, o que lhe permitiu acessar vantagens decisivas para dar vida à possibilidade de se fixar na então Capital Federal, pois havia a necessidade de difíceis formas de mediação para canalizar este projeto. Conjuntamente a isso, é preciso levar em conta um segundo fator, qual seja o peso de uma *roda de intelectuais* que abrigava relações-chave para os jovens situados fora dos grandes centros.

3.1 A ruptura com a oligarquia vitorinista e o ocaso da experiência em São Luís

Em 1950, quando o jovem Ferreira Gullar acumulava as incumbências descritas, na *Rádio Timbira*, no *Centro Cultural Gonçalves Dias* e no *Diário de São Luís* – que, mesmo de maneiras distintas, assumiam a função comum de dar esteio à elite estabelecida –, o clima social do país era marcado pelas elevadas temperaturas na disputa entre duas forças políticas nacionais. Elas eram personificadas nas candidaturas à presidência da república do ex-presidente Getúlio Vargas e do brigadeiro Eduardo Gomes. Sendo que o último, então candidato pela UDN, monopolizava o apoio do grupo político que estava à testa do executivo no Maranhão.

Assim como outros veículos que pertenciam a Assis Chateaubriand, durante a segunda metade dos anos de 1940, a *Rádio Timbira* passou a fazer oposição a Getúlio Vargas.[78] O que consolidou também a posição do principal agrupamento político do estado, naquele momento

[78] Sobre a mudança de posição de Assis Chateaubriand em relação a Getúlio Vargas, ver o artigo de Grisolio (2015), que tematiza esta mudança a partir da análise da revista *O Cruzeiro*.

em plena sintonia com Chateaubriand. Como dito, o último seria eleito senador em 1955 pelo estado maranhense com o apoio deste grupo, que tinha Victorino Freire como o seu maior expoente.

Um evento sintomático do clima radical de 1950 foi um comício marcado em favor de Getúlio Vargas, com a presença de Ademar de Barros (1901-1969), então governador do estado de São Paulo. Sebastião Archer, nesta época governador do Maranhão, obstaculizou a realização do comício na praça João Lisboa, em São Luís, fechando-a com tropas policiais e determinando a realização do evento em outro ponto da cidade. Após o fim do comício, a população presente começou a acompanhar Ademar de Barros pelas ruas de São Luís, passando pelas cercanias da praça João Lisboa e a atravessando. Este episódio gerou um confronto entre a polícia e os manifestantes, que resultou no assassinato de um operário. Morte que foi testemunhada por Ferreira Gullar.

No dia seguinte, em 04 de agosto de 1950, na *Rádio Timbira*, havia uma nota do governador Sebastião Archer. Este afirmava que, na noite anterior, o operário havia sido assassinado pelos comunistas. Como relatou quatro dias depois o jornal *O Combate*, de oposição ao grupo político hegemônico naquele momento, inconformado com a nota, Gullar negou-se a lê-la, pedindo demissão da rádio logo em seguida. Em *O Combate*[79], ele desabafou que

> não me conformei em servir, indiretamente embora, de instrumento de divulgação às vergonhosas desculpas com que o Govêrno do Estado procura disfarçar a matança, por mim assistida, naquela trágica noite do dia 3 de agosto. E' uma questão, apenas, de ordem puramente interior que a minha honestidade e dever de moço esclarecido me impõem. Tudo mais será consequência. **Está portanto bem clara a minha decisão em, a partir de hoje, cerrar fileira ao lado dos muitos maranhenses de brio que há mais tempo vêm lutando por essa causa a que agora me entrego, com toda a sinceridade de minha consciência.**

Neste momento, as relações sociais vivenciadas diretamente por Ferreira Gullar tornavam evidentes a sua e as demais posições envolvidas, movendo-o para a ação. A vivência de um conflito de classes muito mais amplo e estrutural colaborou ativamente para mudar a sua visão de mundo, transformando o cenário da sua vida em São Luís. A experiência de ver o assassinato do operário com os próprios olhos fez o seu interesse de classe vir à tona, aproximando-o de outros setores mais ligados à causa trabalhista na cidade, o que – considerando as suas circunstâncias em relação à oligarquia vitorinista até então – era uma forma de radicalização da sua orientação política. Sendo interessante flagrar a ruptura com a

[79] Ferreira Gullar revolta-se. **O Combate**, São Luís/MA. 08 ago. 1950. Ano XXVI, n. 5.182, reportagem de capa, grifos nossos.

oligarquia vitorinista também pelo ângulo dos trunfos que ele havia auferido, como o concurso vencido no Rio de Janeiro cerca de um mês antes, que o fortaleceram para isso, muito embora o principal fator a motivar a ruptura tenha sido o homicídio do operário, sentido tão pessoal e intensamente por ele.

A prova eloquente de tal intensidade ganha expressão no diário íntimo de Ferreira Gullar.

> 07 de agosto de 1950. Hoje o "Jornal de Bolso" e o "Combate" noticiaram destacadamente a minha atitude saindo da Timbira. Ganhei muitos abraços e cumprimentos. Todo o povo, tenho certeza, está contente com o que fiz. No entanto, não foi esse o objetivo que busquei ao me definir. Nem tal me passou pela cabeça. **Tudo o que pretendi fazer foi satisfazer a mim mesmo, uma vez que seria impossível para mim continuar lendo as notas ignominiosas dêsse govêrno cretino.**
> **Agora penso: eu que sempre fui contra a luta ao ar livre, ao debate de público, principalmente no terreno político de que sempre me fugí, encontro-me hoje dispôsto a me bater pela causa que acabo de abraçar – e com que satisfação !**
> Os meus versos, meu Deus ! Como pude esquecê-los por dois dias ?![80]

Em um tempo em que a ambiguidade entre literatura e vida política era intensa, a atitude de Ferreira Gullar lhe custou caro. Ao que tudo indica, o seu pedido de demissão e o testemunho que fez questão de dar acerca do ocorrido corresponderam ao seu gradual afastamento tanto do *Diário de São Luiz* como do *Centro Cultural Gonçalves Dias*. Seu próprio relato para *O Combate* sublinhava a sua nova posição no cenário local, pois esta plataforma era alinhada ao Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), agremiação fundada por Getúlio Vargas em 1945 e pela qual ele foi eleito em 1950. Devido a isso, *O Combate* era um jornal inclinado à candidatura de Vargas e voltado aos trabalhadores urbanos que constituíam tanto a principal base política de resistência à oligarquia vitorinista, como a principal base de apoio do PTB, partido que tinha como seu presidente Paulo Ramos, então deputado federal, e antes interventor do Maranhão durante o Estado Novo. Sendo que havia fronteiras legíveis entre os veículos: o acesso a um jornal como o *Diário de São Luiz* estava interditado para quem trabalhasse em *O Combate* e vice-versa, em vista do vínculo com determinado grupo ou locus social.[81]

Ferreira Gullar havia experimentado os benefícios do quase monopólio exercido pela elite local sobre diferentes espaços. Pouco depois, ele testemunhava a contraimagem deste

[80] Diários inéditos de Ferreira Gullar desvendam juventude angustiada do poeta. **Folha de S. Paulo**, São Paulo/SP. 09 set. 2020. Livros.

[81] Este fato é corroborado também pela candidatura de Lago Burnett, amigo e poeta com o qual Gullar organizou o *Suplemento Cultural*, que se elegeu vereador em São Luís em 1950. Burnett foi candidato pelo Partido de Representação Popular (PRP), sigla fundada em 1945 pelo integralista Plínio Salgado (1895-1975), um partido alinhado com o grupo vitorinista naquele momento. Dado que acentua ainda mais a ambiguidade entre a vida literária e a política no ambiente social em questão.

processo: o insulamento em uma cidade periférica, que carecia muito de outras oportunidades. O caso de Gullar revelava como a esfera cultural de São Luís estava intimamente imbricada à esfera política, assinalando com vivos traços o baixíssimo grau de autonomia das funções que ele ocupava. Pendia a favor da elite hegemônica um perene desequilíbrio na balança do poder. Assim, a interdependência descrita poderia ser vivida como uma faca de dois gumes pelos escritores, intelectuais e artistas: ora ampliando as possibilidades destes indivíduos, ora ceifando-as. Sendo interessante notar como a nova postura adotada por Gullar aproximava-o também da postura típica do modelo do intelectual moderno, acessada a partir dos livros que ele lia neste período, que, como sublinha Said (2005), volta-se contra as recompensas da acomodação, do conformismo e da adaptação, "afastando-se sempre das autoridades centralizadoras em direção às margens, onde se podem ver as coisas que normalmente estão perdidas em mentes que nunca viajaram para além do convencional e do confortável" (SAID, 2005, p. 70).

Dessa maneira, como já expresso, as pressões sentidas por Ferreira Gullar faziam com que as obras de certos autores passassem a fazer cada vez mais sentido para ele neste momento, devido à sua própria experiência social. Embora no caso específico da luta travada por Gullar tal atitude intelectual e política não viesse à tona desacompanhada por certas contradições que – para muito além de meras confusões pessoais ou da inexperiência política de Gullar e do seu grupo familiar de origem – expressavam mecanismos sociais estruturalmente contraditórios, estes que não podem ser percebidos como atuando em separado da pouca elasticidade do sistema dominante em menção.

Em circunstâncias como as descritas e em outras semelhantes, devido a novas necessidades, constrangimentos ou demandas variadas, por vezes a periferia é também um palco interessante para se ver a criatividade individual e coletiva, as quais podem emergir em companhia das contradições mencionadas. Quando há um saber ou um patrimônio em jogo, e é preciso reinseri-lo em certas condições de produção. Isso, mesmo (e, em muitos casos, especialmente) em uma região em que o desempenho individual depende enormemente do feixe de relações pessoais que um indivíduo é capaz de reunir, o que era um dos traços fundamentais do contexto de origem no qual se inscrevia a trajetória em questão. Neste cenário, as relações pessoais eram cruciais, e poderiam ser tecidas por origem social, ou, na falta desta, por um trânsito dedicado não só pelos cenáculos literários, mas também pelos cenáculos políticos.

Dito isso, a oportunidade que restou ao jovem Ferreira Gullar foi um trabalho temporário pelo interior do Maranhão, na campanha do agrupamento político que lançava a candidatura do político-empresário Saturnino Belo (1890-1951) ao governo do estado. Belo,

que governou o Maranhão entre 1946 e 1947, lançava-se em um novo projeto de governo após romper alianças com Victorino Freire. Embora haja poucos dados sobre essa experiência, é possível afirmar que Ferreira Gullar se inseria na campanha como um cabo-eleitoral, sendo contratado por desfrutar de algum prestígio para mediar os interesses do chefe-político, ao arregimentar votos junto às comunidades. Visto que até bem pouco tempo ele era conhecido como o locutor Afonso Henrique, uma voz importante da rádio com maior penetração no estado maranhense.

Apesar de originada na sua oposição à chapa apoiada pela oligarquia vitorinista, essa nova função de Gullar provavelmente se aproximava da dinâmica do seu papel junto àquele agrupamento político, ao se considerar o modo como operavam as relações nas campanhas no interior do estado (muito marcadas por clientelismos e até mandonismos) e o perfil social de Saturnino Belo – muito próximo de Sebastião Archer e Victorino Freire –, sendo ele sócio da Francisco Aguiar & Cia, uma empresa de grande porte de São Luís, voltada à exportação de couro. Um chefe-político ligado de longa data à política maranhense, ex-deputado e ex-governador, inclinado à manutenção de interesses dominantes. Assim, essa participação de Gullar na cena local expressa um estado vacilante, de incerteza e ambivalência de escolhas, que deve ser compreendido à luz do ambiente social e de um momento preciso da sua trajetória, no qual as suas reações sociais fundamentais estavam se formando, em que ele não poderia ter certeza de que se consolidaria como um hóspede perpétuo da sua cidade de origem ou se realizaria o desejo típico do intelectual moderno, já expresso em parte das suas ações e em alguns poemas, de deixar a capital maranhense.

Em meio a um processo bastante turbulento, Belo venceria a eleição devido à constatação de uma fraude eleitoral exercida pelo grupo vitorinista. Conforme reconstitui Lacerda (2019, p. 122-123), mesmo assim, nos jornais locais houve a apresentação de números que representavam a vitória de Eugênio Barros, os quais eram “forjados em prol de manipular a opinião pública”. Todavia, Saturnino Belo veio a falecer repentinamente, em 16 de janeiro de 1951, antes da sua posse. Após vários acontecimentos e decisões do poder judiciário do Maranhão, o político-empresário Eugênio Barros (1898-1988), que com Renato Archer, filho do governador anterior, formou a chapa da legenda derrotada nas eleições, do Partido Social Trabalhista (PST), nesta ocasião apoiada por Victorino Freire, passou a ser então o novo governador. Havendo assim tanto a permanência do mesmo agrupamento político à testa o executivo do estado maranhense, como a manutenção de um perfil social similar aos governadores anteriores, visto que Eugênio Barros era proprietário da fábrica de tecidos

Sanharó e sócio-chefe da Eugênio Barros & Cia., uma exportadora de gêneros de produção do Maranhão.

A despeito de o intelectual jamais ter comentado em pormenor os tumultuados episódios da eleição, não é difícil imaginar como o surpreendente desfecho final que resultou na posse de Eugênio Barros e do filho de Sebastião Archer foi um fator relevante – embora não o único – para se compreender a sua saída de São Luís. Pela segunda vez, em cerca de meio ano, Gullar testemunhou a duras penas o enorme poder do grupo que tinha no político-empresário-jornalista Victorino Freire seu mais emblemático representante. Da perspectiva do antes poeta-locutor-jornalista, depois cabo-eleitoral e agora tão só poeta Ferreira Gullar, o acanhado horizonte de ostracismo vivenciado na ilha pendia a se conservar.

Sendo interessante assinalar como a situação em que Gullar se encontrava e o movimento que fazia o aproximavam de outros intelectuais e escritores da história de São Luís e do Maranhão, como Manoel Odorico Mendes (1799-1864) e o próprio Gonçalves Dias, este sempre tão aclamado pela oligarquia vitorinista. Conforme destaca Licar (2007, p. 61), se o primeiro, antes de sair de São Luís, denunciou com seus próprios termos práticas políticas autoritárias e mandonistas que cerceavam a liberdade de expressão, o segundo também resolveu partir para o Rio de Janeiro, então a capital do Império, ao sentir cerceada a sua liberdade de expressão pelas facções políticas daquele momento. Odorico transferiu-se em 1834 e Gonçalves Dias em 1846.

Apesar do espaço de mais de um século entre as ações de Ferreira Gullar e as dos autores em menção, tais fatos evidenciam a existência de práticas residuais autoritárias no ambiente social descrito. Mesmo com a chegada dos meios de comunicação modernos na cidade, o uso instrumental deles para moldar a opinião pública e não como instâncias de diálogo, tal como a falta de apreço pela liberdade de pensamento e de expressão, descortinam como havia parte expressiva de um passado que era incorporado ao presente vivenciado pelo jovem intelectual. Assim como os mandonismos citados, que datam do Brasil colonial, tais elementos surgiram em uma formação social anterior e eram ativos no processo cultural do presente. Eram práticas, significados e valores formados no passado, mas que foram e eram incorporados pela ordem dominante. (E, em vários aspectos, ainda são).

3.2 Os intrincados nexos entre relações autoritárias, uma dinâmica de oposição e o acesso a vantagens decisivas

É bastante provável que a última colaboração de Ferreira Gullar em São Luís, durante as eleições de 1950, lhe permitiu acumular algum dinheiro, que depois foi fundamental para a sua primeira viagem ao Rio de Janeiro, em 1951. Esta remuneração, e principalmente a rede de contatos que ele pôde tecer com alguns intelectuais do Maranhão, então estabelecidos no Rio de Janeiro, foram acionados pouco antes e imediatamente à sua chegada, permitindo a ele se fixar na cidade.

Para se pensar neste estabelecimento é impossível ignorar os esforços demonstrados pelo jovem autor nesta época. Todavia, os trunfos necessários para se habilitar, mesmo sendo tão jovem, a ocupar um lugar no cenário cultural carioca, seja como jornalista ou poeta, são impensáveis sem o prévio jogo de alianças e disputas visto em São Luís. E os recursos que ele pôde acessar e agenciar em meio à essa trama social.

Nessa direção, algumas sugestões pontuais de Pierre Bourdieu podem ser fecundas para explicar a primeira curva mais acentuada na trajetória de Gullar, relativa à sua mudança de São Luís para o Rio de Janeiro. Para Bourdieu (1989, p. 17), o conceito de trajetória opera como uma descrição de um deslocamento no espaço social, no qual as posições ocupadas por um determinado indivíduo a cada momento se relacionam à competição pela apropriação de certos capitais, ou seja, ao acesso e acúmulo de recursos sociais escassos, que funcionam como princípios de diferenciação social e vantagens decisivas. Assim, o espaço social é uma estrutura de distribuição de diferentes tipos de capital, uma estrutura de diferenças, sendo as posições ocupadas por um certo indivíduo neste espaço, as chamadas curvas, movimentos ou inflexões de uma trajetória, resultantes do acesso, acúmulo e reconversão desses capitais.

Tais sugestões são interessantes para se pensar os capitais acumulados por Gullar mediante o seu trabalho em determinadas funções. Estas que eram relevantes para que a oligarquia vitorinista pudesse gerir certos espaços da vida social que iam se caracterizando. A posição ocupada por Ferreira Gullar nos três anos finais em que esteve em São Luís, mais especificamente o conjunto de recursos decorrentes desta posição e os aprendizados que ele obteve, foram potencializados, rendendo-lhe novas oportunidades no Rio de Janeiro.

Por um lado, a relação do jovem Ferreira Gullar com a oligarquia vitorinista lhe outorgou um capital como o ofício de jornalista, o aprendizado e a experiência adquirida ao escrever e organizar a seção cultural de um jornal, que foi imediatamente revalorizada no Rio de Janeiro. Analogamente, o jornal, a mesma mencionada plataforma ideológica e sustentáculo

de pressão política da classe dominante, foi a principal plataforma a lhe outorgar algum nome e relações sem as quais dificilmente o projeto de inserção na então Capital Federal seria bem-sucedido.

Além disso, graças à atividade exercida junto à elite em questão, ele publicou diversas produções autorais como poemas no *Diário de São Luiz* e também seu primeiro livro de poesia, *Um pouco acima do chão*. Sendo o último publicado com o auxílio do *Centro Cultural Gonçalves Dias,* instituição que recebia então apoio da oligarquia vitorinista mediante o governo. Estímulos que permitiram que ele perseverasse no aprendizado do ofício de jornalista e de poeta. Juntamente a isso, ao tecer relações com outros intelectuais de fora do Maranhão, Gullar buscou construir uma alternativa ao cenário ludovicense. Seria muito difícil imaginar um diálogo exitoso e o início de uma dinâmica de trocas com esses intelectuais caso ele não viesse a ocupar nenhuma das funções descritas e nem vivenciasse os aprendizados oriundos delas. Nesta época, conforme exposto, o aprendizado em um centro cultural e, especialmente, em uma rádio ou em uma redação de um jornal, funcionava até mesmo como um contraponto à ausência de um ensino universitário estruturado.

Ademais, como enfatizado anteriormente, pertencer a cadeia dos *Diários Associados* oportunizava a alguém como Ferreira Gullar a possibilidade de direcionar e despachar sua obra a parte dos autores que integravam esta cadeia. Sendo que o jovem autor usou deste recurso, valendo-se dos retornos que teve como uma forma de aprendizado, o que se materializou em suas produções. Dessa maneira, a posição de Gullar junto à cadeia dos *Diários Associados* de Chateaubriand possibilitou uma rotina de leituras de novas publicações escritas por importantes autores da época, sobremaneira os situados nos principais centros, e, dentre outras coisas, forjar teias de relacionamentos. Como dito, esta foi uma experiência extremamente relevante, que fez com que ele pudesse se relacionar com certas pessoas, além de escrever, se atualizar, (in)formar e aprender; cuja importância é redobrada ao considerarmos a posição social do jovem em questão e as condições materiais e sociais específicas desta época.

Por outro lado, após isso, a atividade para o grupo político rival ao que gravitava em torno de Victorino Freire possivelmente foi crucial para que Gullar pudesse auferir o capital econômico necessário para viajar ao principal centro cultural do Brasil, projetando lá permanecer com alguma segurança, até adquirir um novo emprego ligado à sua esfera de atuação. Além disso, as sucessivas derrotas vividas no carteado vertical jogado contra o grupo que antes lhe dava esteio o motivaram a deixar a ilha, constrangendo-o a se articular para reconverter os recursos acumulados como um agente multifuncional – ou curinga – da elite dominante. Dessa forma, a seu modo, Gullar buscou reinserir essas vantagens em um novo

contexto, qual seja o das novas condições encontradas no Rio de Janeiro e antes mesmo de pisar pela primeira vez na cidade.

Dito isso, estabelecer-se no principal centro político e cultural do Brasil não foi simplesmente uma escolha de Gullar, mas sim uma opção que se ofereceu a ele e que estava duplamente ligada à sua relação com a elite dominante. Isso, seja em função dos tipos de capital e destrezas que ele passou a possuir mediante às colaborações que prestou à tal elite, seja pela ruptura dos laços com ela.

Com efeito, o seu deslocamento geográfico bem-sucedido correspondia a um relativo deslocamento no espaço social oriundo desses recursos, o que é especialmente notado ao se contrastar essa primeira curva em sua trajetória à situação do seu grupo familiar de origem. Tais fatos sublinham como a relação entre Ferreira Gullar e a classe dominante, se tomada apenas em termos de oposição e ruptura, sem se considerar os compromissos mútuos que marcaram tal relação, assim como os silêncios, as tensões e as contradições envolvidas, está longe de expressar a realidade contemplada. Intelectuais como Gullar dependiam da elite, tal como das instituições e veículos ligados a ela por diversos motivos, assim como esta elite precisava dos intelectuais, entre outras coisas, para legitimar a sua existência, para selecionar e articular elementos oriundos de diferentes épocas em sintonia com suas demandas. Dessa maneira, estas relações de poder se davam de um modo mais intricado que um esquema antagônico que porventura despreze as complicações e sinuosidades existentes pode sugerir; caso simplificado e exagerado, um esquema assim pode obscurecer os decisivos capitais em jogo salientados.

Pelo que foi exposto, contribuir para capilarizar a dominação da elite estabelecida, assim como trabalhar na recriação, afirmação e legitimação de certos símbolos, foram tarefas fundamentais para o estabelecimento daquele que em poucos anos passou a ser considerado como um poeta inovador. Eclipsar isso e maximizar a ruptura dos laços do poeta com a classe dominante local é tão inverossímil quanto conservar a visão construída pelo artista ao longo do tempo, descrita em sua autobiografia, que destaca o rompimento e minimiza o vínculo com a camada hegemônica de São Luís, ilustrando o mérito pessoal do autor. Pender muito para um lado ou para o outro resultaria em uma visão menos realista sobre a trajetória do intelectual.

Da mesma forma, uma visão mais complexa sobre a periferia é necessária. Vale a pena pensar que caso Gullar nascesse em um centro como o Rio de Janeiro, sendo oriundo do mesmo grupo de origem e sem capitais prévios, dificilmente ele poderia ter acesso aos trunfos que acumulou em tão pouco tempo e tão precocemente em São Luís. Se ele houvesse nascido no principal centro cultural do país nesta mesma época e porventura manifestasse os mesmos desejos, seu destino social provavelmente seria outro, bem menos promissor, dadas as difíceis

condições oriundas da inflação de recursos e da frenética concorrência que encontraria, ou, na melhor das hipóteses, com um movimento relativo mais demorado. Desse modo, seu caso evidencia como a periferia, longe da imagem convencional de ser um lugar tão só de atraso, pode ser estratégica não apenas a artistas e intelectuais mais experientes, que em geral regressam à terra de origem ou a uma nova cidade periférica valendo-se dos trunfos conquistados nos centros quando as chances nos últimos diminuem. Mas também pode ser um passo inicial importante e igualmente estratégico para jovens com elevadas aspirações, a depender das circunstâncias.

Assim, malgrado o lugar marginal ocupado pela ilha de São Luís e sua elite na história pessoal do autor maranhense, é possível afirmar que ambas foram imprescindíveis para o desenlace do seu destino social.

3.3 A *roda de intelectuais* entre Rio de Janeiro e São Luís, o centro e a periferia

> Posso dizer que dei sorte na vida, porque sempre encontrei pessoas generosas que me ajudaram. Não consigo imaginar que rumo teria tomado se não as tivesse conhecido. Por exemplo, se Lucy Teixeira lá em São Luís do Maranhão, não houvesse me incentivado a vir para o Rio, teria vindo?[82]

Conjuntamente às vantagens acumuladas por Ferreira Gullar em sua relação com a classe dominante, é preciso levar em conta um segundo fator, o qual somou-se ao primeiro para possibilitar que o jovem autor pudesse então se fixar na Capital Federal. Ele diz respeito ao peso das *rodas de intelectuais* que orbitavam entre o centro e a periferia, e que, por diferentes razões, constituíam relações-chave para os jovens situados fora dos grandes centros.

Dessa maneira, a partir deste momento, passamos a utilizar a categoria *roda intelectual* e suas derivações, que são fundamentais para se compreender a produção e circulação de ideias, obras e oportunidades no Brasil das décadas de 1920, 1930, 1940 e 1950. Sendo que o uso que fazemos desta categoria é inspirado na investigação da antropóloga brasileira Simone Silva, sobre as *rodas literárias*. Na pesquisa em menção, Silva (2008) aborda a existência destas *rodas literárias*, constituídas por escritores de diferentes regiões do Brasil, como a roda de Maceió, dos anos de 1920 e de 1930, formada por autores como José Lins do Rego, Raquel de Queiróz, Graciliano Ramos, Aurélio Buarque de Holanda, Jorge de Lima, entre outros companheiros de roda. Para compreender o sentido das trocas entre eles, Silva (2008) utiliza a ideia de *guanxi*,

---

[82] GULLAR, Ferreira. Prudente, o melhor ser humano que eu conheci. **Jornal da ABI**, Rio de Janeiro/RJ. set. 2009. Edição Especial do Centenário, v. 3, n. 345, p. 59.

de Yan (1966)[83], que consiste no prestígio traduzido pela quantidade de pessoas com quem um determinado indivíduo poderia contar. Desse modo, Silva (2008) pontua que

> A idéia do cultivo da *guanxi*, ou seja, um prestígio que está baseado na quantidade de amigos, é muito boa para se pensar o caso das "rodas" de produtores culturais. Não era suficiente pertencer somente a uma delas, mas necessário também ser aliado de outras em diferentes centros de produção cultural. Assim, expandia-se o campo de publicação ou de exposição, enfim, da divulgação e da circulação dos bens artísticos. Quanto maior fosse a sua *guanxi* maior seriam os meios através dos quais a obra poderia vir a circular. Quanto mais se relacionasse, melhor seriam as chances de uma notoriedade pública que, em parte, conferia prestígio tanto para a obra quanto para o autor. [...] E assim eles faziam: uma crítica hoje poderia vir a se transformar, no futuro, em um artigo no jornal sobre a sua obra, ou mesmo uma segunda edição do seu livro, ou ainda um empréstimo para uma publicação com custo pessoal etc., tudo isso obedecendo ao espaço de tempo da troca, porque ninguém escrevia uma crítica hoje e no outro dia endereçava uma carta para o criticado pedindo um texto em troca. (SILVA, 2008, p. 202).

Nesta trilha, ainda em fins dos anos de 1940 e início da década de 1950, é possível salientar a persistência de uma dinâmica muito semelhante à mencionada por Silva (2008, p. 185), em que a formação de muitos grupos de uma mesma roda era importante, pois ampliava e diversificava as alianças de seus membros, expandindo também o espaço de circulação das suas obras. E em que emprestar "o nome ao anúncio, à condução ou à apresentação da obra do amigo representava a obrigação máxima daquela relação" (SILVA, 2008, p. 195). Sendo que, em ambos os ciclos, a aparência desinteressada das relações, ou seja, a generosidade evocada linhas atrás por Ferreira Gullar, fazia parte do próprio princípio de funcionamento dessas mesmas relações.

Conforme argumenta Williams (2011a, p. 202), o pequeno grupo, o movimento, o círculo parecem muito marginais, pequenos ou efêmeros para exigir uma análise social ou histórica, porém, nos últimos séculos, sua relevância como um fato cultural e social de caráter geral é considerável, seja no que tais círculos fizeram, seja no que seus modos de realizar revelam sobre as sociedades com que eles mantêm relações. E as rodas literárias investigadas por Silva (2008) podem ser flagradas desta perspectiva, correspondendo a um tipo específico de círculo. Sendo que a persistência no tempo destes círculos esclarece sobre o já mencionado modo de organizar a produção cultural, que não era exclusivo de São Luís e do Maranhão, mas se dava de maneira muito similar também em outros estados da região Nordeste do Brasil. Pois, ainda nas décadas de 1940 e de 1950, persistia a ausência de bases institucionais de maior peso, como editoras de difusão supraregional, que atendessem às demandas dos autores da região.

[83] YAN, Yunxiang. **The Flow of gifts**. Reciprocity and social networks in a chinese village. Stanford University Press, 1966.

Caso existissem, tais editoras poderiam fazer circular mais a produção cultural das cidades mais distantes dos centros da época, como São Luís. Isso fazia com que certos autores ainda precisassem direcionar seus esforços e suas energias para tecer alianças nessas redes, conferindo sobrevida a tais rodas literárias.

Com efeito, por vezes é possível ver essas relações serem atravessadas por uma dinâmica de trocas, ditada pelas obrigações de dar, receber e retribuir, em que os indivíduos buscavam o melhor parceiro, não de uma tribo oposta, mas sim de um outro centro de produção cultural, almejando as melhores trocas possíveis. Desse modo, autores como o jovem Ferreira Gullar buscavam o primeiro dom, ou seja, tentavam se conectar a outros autores que poderiam lhes oferecer esta primeira "oferenda", que desejavam receber para retribuir futuramente, como tantos outros escritores de outras rodas das décadas anteriores, que desta maneira se estabeleceram e consagraram nos principais centros culturais do Brasil. Assim, havia neste contexto também um tempo dádiva, necessário para o exercício de qualquer contraprestação, isto é, de um contradom, mediante o qual a primeira dádiva seria retribuída e, simultaneamente, poderia ser mantida uma aliança proveitosa.

Ao acompanhar a trajetória de Gullar, e as relações que ele foi tecendo antes e após a sua travessia para o Rio de Janeiro, é possível assegurar, por um lado, o enorme peso que a *roda de intelectuais* maranhenses teve para que ele pudesse se fixar no Rio de Janeiro; e, algumas vezes, também verificar alguns traços dessa dinâmica de trocas. Nessa direção, vale a pena antecipar alguns acontecimentos que ocorreram na primeira metade dos anos de 1950 no Rio de Janeiro, parte dos quais será melhor explorada mais à frente nesta tese, a fim de acompanhar a perpetuação de algumas dessas trocas no tempo, ou pelo menos dos dons ofertados.

Uma evidência do sistema inter-regional de alianças estabelecido pelo jovem Ferreira Gullar, assim como por outros intelectuais, foi a energia investida por eles para costurar tais alianças com indivíduos localizados em diferentes regiões do Brasil. Um destes exemplos foi apresentado no primeiro capítulo deste trabalho, e diz respeito a um trecho, provavelmente publicado em um jornal do Piauí, no qual o poeta Celso Pinheiro (1887-1950), então membro da *Academia Piauiense de Letras*, salientou as virtudes de Gullar como poeta após receber um exemplar de *Um pouco acima do chão*. Assim como foi o caso do professor e poeta Otoniel Beleza (1895-1969). Nascido no Maranhão, mas residente em Belo Horizonte, cidade em que lecionava português e literatura, no Colégio Estadual de Minas Gerais, Otoniel publicava seus versos em jornais mineiros. Em carta destinada a Gullar, divulgada como outras da época no *Diário de São Luiz*, Otoniel destacou que

> Belo Horizonte, 15 de julho de 1949. Meu jovem confrade Ferreira Gullar: Meu fraternal abraço. Recebi o exemplar, com que você me brindou, de "Um pouco acima do chão", livro que, em verdade, poderia chamar-se "Muito acima do chão" e sôbre o qual eu escreveria um artigo para a imprensa periódica, se me sobrasse tempo para isso. [...] o Sr. deu ao parnaso brasileiro muito mais do que se podia esperar de algum da sua idade, o que me leva a considerá-lo, já, um dos grandes poetas maranhenses e um dos grandes poetas nacionais. [...] **Afinal, sem escrever para a imprensa, acabo de dizer-lhe aqui o que costumo dizer a poucos e que o Sr. poderá divulgar, se lhe aprouver, porque é a expressão do louvor devido ao seu talento moço e vigoroso, ao qual não devem faltar estímulos e lauréis.**[84]

Esta carta traduz com vivos traços a dinâmica mencionada: ante o livro despachado ao maranhense radicado em Belo Horizonte (cidade que, após Rio de Janeiro e São Paulo, se constituía como um dos principais centros culturais do país naquele momento), Otoniel Beleza emprestava o seu nome para que o jovem Ferreira Gullar o usasse. Embora o professor não se dispusesse a apreciar *Um pouco acima do chão* em algum jornal mineiro, ele dedicou algumas linhas de uma carta para enaltecer a obra e o talento do jovem poeta que era seu conterrâneo, autorizando-o a publicizar esta carta privada. Nas entrelinhas dela, ficaram evidentes as expectativas que guiaram o jovem autor ao encaminhar seu primeiro livro, que Otoniel reconhecia muito bem, e, em poucas linhas, frisou mais de uma vez. Malgrado Gullar não tenha conseguido marcar as letras do seu pseudônimo e da sua obra de estreia na almejada publicação em um jornal mineiro, pôde ao menos ser autorizado a tornar pública a carta, tal como fez várias vezes neste período: atrelando o seu pseudônimo à referência que era o poeta e professor estabelecido em Minas Gerais na malha social local.

Longe de serem reconhecidos no Rio de Janeiro, Otoniel Beleza e Celso Pinheiro eram bem conhecidos pela intelectualidade de São Luís e das cidades em que residiam, Belo Horizonte e Teresina. Estas e outras cartas publicadas na época por Gullar lançam luz sobre a intensa inclinação do seu destinatário, qual seja a de inaugurar relações e cultivá-las com intelectuais de outras localidades, que era um modo de consolidar a rede literária a partir do estreitamento de filamentos periféricos.

Ao mesmo tempo, essas fontes evidenciam que Gullar já contava com algum reconhecimento entre os pares de outros círculos de produção – ora mais, ora menos restrita –, para além de São Luís. O fato de o jovem autor receber algum reconhecimento de outros pontos culturais do Brasil é um dado que revela como se tornaram mais complexas as oposições centro-periferia no período em destaque. Apesar de Gullar direcionar sua obra com o mais vivo interesse ao Rio de Janeiro, aquele dado indica que os jovens autores das periferias do país não

[84] "Um pouco acima do chão" e a crítica. **Diário de São Luiz**, São Luís/MA. 31 jul. 1949. Suplemento Cultural, n. 49, p. 7.

viviam somente em função do principal centro cultural, buscando ligar-se a este, mas também a outros polos.

No entanto, a exemplo de outros jovens intelectuais que desciam do Nordeste do país nesta época em direção à Capital Federal, a maior evidência do peso das relações de aliança que tais jovens iam tecendo vinha dos círculos dos seus respectivos estados de origem. No caso de Gullar, a *roda maranhense*. Formada por autores maranhenses radicados no Rio de Janeiro, esta roda imbricava com indivíduos ou pequenos agrupamentos que viviam em São Luís. Sendo que os seus membros, que mantinham laços contrançados pela região de origem, representavam as linhas de frente para os jovens que desciam da capital maranhense para a cidade que era então o principal centro político e cultural do Brasil. Isso porque, conforme destacam Altamirano e Sarlo (1983), as metrópoles culturais operam não apenas como um horizonte de referência intelectual e estética, mas também como as efetivas instâncias definitivas de consagração. Desse modo, certos polos culturais tão só funcionavam como uma prévia para os centros hegemônicos de produção cultural.

Conforme explicado, devido às suas novas circunstâncias no ambiente social de São Luís, Gullar precisou antecipar condições de emigração, em busca de uma saída para os impasses da sua trajetória. Entre seus capitais, contava a acumulação de algumas destrezas (locutor, poeta, articulador político, jornalista). E foi através de pessoas situadas no Rio de Janeiro, mas que transitavam com maior ou menor frequência entre este centro e a periférica São Luís, que ele pôde potencializar tais destrezas na Capital Federal. O que pode ser verificado ao se cruzar diferentes jornais da época, algumas cartas, os registros dos pontos de vista desses autores maranhenses, e mesmo os relatos ofertados por Gullar em diferentes momentos da sua vida. Estes últimos, apesar de algumas imprecisões, convergem mais com as informações verificadas quando comparados aos relatos já mencionados, referentes às informações prestadas pelo autor sobre a sua vida em São Luís.

Em todo caso, para a nossa análise o que interessa não é confirmar tais versões em todas as suas minúcias, mas sim registrar as indicações gerais que todo aquele leque de informações oferta sobre o funcionamento da *roda intelectual* em questão, tal como da relevância desta última para as oportunidades que o jovem Ferreira Gullar teve acesso nos seus primeiros anos no Rio de Janeiro. Isso, tendo em vista que ele recebeu o apoio desses maranhenses tanto para residir, trabalhar, lidar com dificuldades materiais, se socializar e continuar o seu aprendizado, como para ingressar em círculos que seriam decisivos para a posterior consagração do jovem poeta.

Se, a partir de agosto de 1951, o Rio de Janeiro começou a ser o polo de atividades de Ferreira Gullar, a *roda de intelectuais maranhenses* passou a ser o seu principal ponto de referência nos primeiros momentos na Capital Federal. Logo ao desembarcar, ele foi recebido por Ferdinand Berredo de Menezes (1929). Um poeta oriundo de Caxias (MA), filho do poeta e Juiz de Direito alagoano José Menezes Júnior. Após completar o curso ginasial no Liceu Maranhense, em São Luís, Berredo de Menezes, como passou a ser conhecido, mudou-se para o Rio de Janeiro para fazer o curso de Direito na Universidade do Distrito Federal, no decorrer da segunda metade dos anos de 1940. No fim desta década, começou a trabalhar como fiscal de obras no Instituto de Aposentadoria e Pensão dos Comerciários (função que não podemos certificar se efetivamente exerceu). Nos anos de 1950, Berredo residiu em uma quitinete na Rua Tenente Possolo nº 1, no apartamento 302.

Após receber Ferreira Gullar, Berredo de Menezes o acompanhou até uma pensão na Rua Benjamin Constant, no bairro da Glória, na qual ele havia reservado e quitado por alguns dias um quarto para Gullar. Devido às dificuldades financeiras, em meados do ano seguinte, em 1952, Gullar passou a morar com Berredo por alguns meses, sendo que, no início de 1952, ele já havia passado alguns meses num quarto da casa de um outro maranhense, já citado nesta tese, Antonio de Oliveira. Este um crítico literário que havia se estabelecido no Rio de Janeiro durante o Estado Novo. O que salienta o peso dessas relações para a manutenção das necessidades mais imediatas de Gullar na cidade.

Ainda com relação à chegada de Ferreira Gullar, em 1951, após hospedar-se na pensão mencionada, ele buscou conhecer a sede do *Jornal de Letras*, no qual havia vencido o concurso pouco mais de um ano antes, onde pôde conhecer pessoalmente João Condé. Ao informar que estava chegando no Rio de Janeiro e não possuía emprego, Condé o encaminhou a outro maranhense, que esteve no júri que premiou Gullar, Odylo Costa Filho, que, além de crítico da imprensa, era procurador do Instituto de Aposentadoria e Pensão dos Comerciários (IAPC) neste período. Ao ir ao seu encontro, o jovem conseguiu o seu primeiro emprego na Capital Federal, na revista do instituto.

No IAPC, Gullar recebia um ordenado bastante baixo, de 150 cruzeiros, e logo percebeu que, nas suas palavras,

> A revista era um cabide de emprego: "não trabalhavam" lá Otto Lara Resende, Breno Accioly, Hélio Pellegrino, Lúcio Cardoso, todo mundo – só assinavam o ponto. O único que trabalhava era eu, porque, como não tinha onde ficar, lá pelo menos eu tinha mesa, máquina de escrever, telefone e tranquilidade total [...] lá fazia os textos sobre seminários, leis referentes à previdência social. (GULLAR, 2015, p. 96).

Interessante notar que ao oferecer o emprego a Gullar, de certo modo, Odylo Costa Filho também supria a demanda do IAPC, ao conseguir alguém por um ordenado bastante baixo e com destreza para editar sozinho a revista. Assim, de alguma forma, Gullar equilibrava o dom ofertado, iniciando uma relação cujas reciprocidades renderiam frutos a ambos nos anos seguintes, visto que Gullar também seria chamado por Odylo para trabalhar no *Jornal do Brasil*, no conhecido período 1956/1957, em que, sob a coordenação do último, houve a intensificação de uma considerável reforma no jornal.[85] Além disso, vale salientar que algumas das primeiras produções de Gullar na grande imprensa carioca, como poeta ou um crítico voltado à poesia, nos anos de 1951, 1952 e 1953, figuraram como colaborações especiais para um jornal em que Odylo Costa Filho era um crítico destacado, o *Diário de Notícias*. Algumas vezes, tais produções eram dispostas na mesma página do *Suplemento Literário* do jornal em que estavam os artigos de crítica literária do procurador do IAPC. Sendo bastante provável que esta oportunidade também tenha sido mediada por Odylo.

Com efeito, ao se realizar o cruzamento das relações que Gullar foi tecendo com determinados indivíduos, as conexões destes com alguns veículos de imprensa e o número de ocorrências do jovem autor nestes jornais, é possível verificar como certos laços permitiram a ele figurar nos mesmos jornais, ou neles publicar as primeiras produções poéticas e textos de crítica feitos em solo carioca. E isso ocorreu mesmo em relação aos intelectuais que lhe foram apresentados por uma outra maranhense, a escritora Lucy Teixeira.

3.3.1 O peso da rede de alianças de Lucy Teixeira: uma intermediária mútua de distintas pessoas e projetos

De saída, é preciso recuar um pouco no tempo, para que possamos acompanhar o início da relação entre Gullar e a jovem escritora Lucy Teixeira (1922-2007), mencionada por ele como a pessoa que o incentivou a ir para o Rio de Janeiro. Lucy tinha um ritmo de vida itinerante entre a Capital Federal e São Luís. Este laço foi iniciado por também lograr-se vencedora do concurso que Gullar venceu com *O Galo*. No caso dela, na categoria dedicada ao conto.[86] Ao saber que um jovem conterrâneo seu, a princípio de inclinação modernista, havia vencido na categoria "poesia", ela buscou contactá-lo, aproveitando uma das viagens em que

[85] Para a profundar a discussão sobre as mudanças que ocorreram na imprensa brasileira no período, tanto no *Jornal do Brasil* como em outras publicações, ver Abreu (2008).

[86] Resultado do Concurso do "Jornal de Letras". **A Manhã**, Rio de Janeiro/RJ. 11 jun. 1950. Letras e Artes, p. 11.

visitava familiares para o conhecer.[87] Nesta viagem, também tratou de apresentar a Gullar a tese recém-escrita pelo teórico do grupo que frequentava na época, o crítico de arte Mário Pedrosa (1900-1981). Sendo interessante notar como alguém na posição de Lucy casava bem com as pretensões e o perfil de Gullar, visto que ela, além de ter acesso à roda que girava em torno de Mário Pedrosa, anos antes, no período 1942-1946, havia cursado Direito na Universidade Federal de Minas Gerais, onde conheceu o então jovem jornalista Otto Lara Resende (1922-1992), que pouco depois passou a ser um influente jornalista e crítico de arte no Rio de Janeiro. Através da relação com Otto, Lucy começou a participar de atividades literárias nos tempos de Belo Horizonte, nas quais veio a estreitar laços também com os jovens Paulo Mendes Campos (1922-1991), Fernando Sabino (1923-2004) e Murilo Rubião (1916-1991). Assim, Lucy poderia fazer a intermediação que Gullar muito provavelmente ambicionava ao remeter sua obra, por exemplo, ao símbolo-expoente Manuel Bandeira, embora sem o resultado almejado. E, se Lucy fazia as vezes de uma ponte entre o centro e a periferia, o fato de ela se aproximar de Gullar e este, por sua vez, investir em tal relacionamento, indica novamente a valorização de uma postura extramuros por parte do jovem autor.

No caso de Lucy, os dons ofertados foram concretizados de distintas formas.

> Lucy me levou para a casa do Mário Pedrosa, com quem fiz amizade, e que me apresentou vários artistas. [...] o Mário Pedrosa me levou na Bienal, me mostrou e explicou determinadas coisas, e eu fui aprendendo a ver a pintura. Ele também me emprestou livros.[88]

> Quando eu estava em São Luís, em 1950, a Lucy Teixeira, que era maranhense e morava no Rio e era amiga do Mário, ela foi a São Luís e manteve contato comigo e levou para eu ler a tese que o Mário tinha escrito para o Pedro II, chamada *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*. Eu li e comentei com ela que eu discordava de algumas coisas, eu achava a tese muito legal, muito interessante, mas eu discordava de algumas coisas. Em seguida, vim para o Rio, encontrar o Mário, conhecê-lo, neste trecho da sala, eu sentado aqui de frente com ele [...]. Eu, um garoto dando palpites sobre a tese do Mário Pedrosa. Mas eu era metido. Então ele falou: "as críticas, as observações que você fez são pertinentes. Claro que são motivos para uma conversa, mas são pertinentes". Eu estava encabulado. A Lucy havia contado para ele.

[87] Interessante notar que esse ritmo de vida entre o centro e a periferia rendeu frutos a Lucy Teixeira mesmo posteriormente ao período destacado. Malgrado ela fosse considerada como uma jovem contista promissora neste momento, no Rio de Janeiro, suas expectativas não se realizaram nas décadas seguintes. Entretanto, as vantagens e relações cultivadas em São Luís lhe renderam uma série de oportunidades na capital maranhense. Sendo o retorno à região de origem uma via de reconversão para ela, assim como ocorreu com outros autores, que não encontraram lugar no mundo das letras dos principais centros do país. Em São Luís, ela trabalhou no jornal *O Imparcial*, obteve cadeira na *Academia Maranhense de Letras*, onde foi recepcionada pelo político José Sarney, em 1979, e se aposentou como funcionária comissionada no Tribunal de Justiça do Maranhão. O caso de Lucy Teixeira constitui um exemplo ainda pouco estudado de intelectuais cujo ritmo de vida itinerante se inscreveu nos movimentos das suas trajetórias e nas chances de vida a que tiveram acesso.

[88] GULLAR, Ferreira. Dossiê Ferreira Gullar. **Poesia Sempre**, ano 12, n. 8, p. 20-21, set. 2004. Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro/RJ. Entrevista concedida a Luciano Trigo.

> Começamos a conversar e eu fiquei bastante "ganho" por ele, pelo fato mesmo dele ter, aquela pessoa inteligente, que eu admirava tanto, ter aceitado a crítica que eu fiz, em um nível de igualdade, como se eu fosse igual a ele. Eu achei aquilo uma abertura, uma tolerância muito grande, o que me ganhou imediatamente e que mostrou que eu estava diante de uma pessoa especial. O que ele só fez confirmar pelo resto de sua vida toda.[89]

Embora a apresentação da trajetória de Pedrosa seja detalhadamente explorada na próxima parte desta tese, vale a pena deslindar melhor a dinâmica das trocas salientadas. Em primeiro lugar, é preciso frisar que Pedrosa, neste momento, como outros agentes investigados por Ridenti (2003), e também

> certos partidos e movimentos de esquerda, seus intelectuais e artistas valorizavam a ação para mudar a História, para construir o *homem novo*, nos termos de Marx e Che Guevara. Mas o modelo para esse *homem novo* estava no passado, na idealização de um autêntico homem do *povo*, com raízes rurais, do interior, do coração do Brasil, supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista, o que permitiria uma alternativa de modernização que não implicasse a desumanização. (RIDENTI, 2003, p. 198, grifos do autor).

Neste mesmo sentido, como sublinha Sant'Anna (2008), ao associar as representações "de natureza a uma imagem essencializada de país, marcado pelo passado e pelo exótico, Mário Pedrosa encontrava no Concretismo a chave para fundar uma nova sensibilidade e, com ela, os portadores sociais da modernidade" (SANT'ANNA, 2008, p. 09). Isso posto, ao apresentar Ferreira Gullar a Mário Pedrosa, Lucy Teixeira não estava apenas colaborando com o jovem maranhense, mas também com o crítico de arte, ao guiar ao encontro de Pedrosa um jovem autor cujo perfil certamente lhe interessava. Uma evidência disso foi o número de artistas oriundos de regiões interioranas do Brasil que integraram o agrupamento de artistas apoiado por Pedrosa durante os anos de 1950, o *Grupo Frente*. Entre os quais estava o potiguar Abraham Palatnik (1928-2020), o mineiro de Paraisópolis Amilcar de Castro (1920-2002) e o de Viçosa Carlos Val (1937), o paraense Aluísio Carvão (1920-2001), o piauiense de Parnaíba João José da Silva Costa (1931-2014) e a de Teresina, Elisa Martins da Silveira (1912-2001), e o alagoano Rubem Mauro Ludolf (1932-2010).

Assim, artistas, escritores e intelectuais jovens, dispostos a dialogar com as ideias do teórico e crítico de arte e, boa parte das vezes, vindos do interior do Brasil, constituíam um perfil que interessava muito a Pedrosa neste período preciso. Como Lucy Teixeira sabia por experiência própria, e passava a ser o caso de Gullar, em benefício do qual também se somava o fato de ter confrontado os membros da elite mais influente do Maranhão após presenciar o

[89] Entrevista concedida por Ferreira Gullar a Nina Galanternik, em 2008, no Rio de Janeiro. Acervo Núcleo de Pesquisa em Sociologia da Cultura (Nusc), que tivemos acesso através do artigo de Formiga (2020).

assassinato de um operário, o que deveria reforçar o interesse de Pedrosa por ele. Conforme destaca Formiga (2020), era essa juventude, associada à experiência concretista até então inédita no Brasil, que foi "mobilizada para conferir uma 'aura' em torno do grupo" e que foi "repetida de forma recorrente pelos artistas e críticos que estiveram envolvidos com o mesmo, construindo sua memória" (FORMIGA, 2020, p. 301).

Nessa direção, vale a pena acentuar, desde já, que Gullar foi passando a se mostrar como o discípulo mais indicado para gerenciar a herança intelectual, teórica e também política de Pedrosa na poesia, como veremos adiante; da mesma forma, o jovem maranhense passou a colaborar em alguns dos seus primeiros escritos de maior destaque no Rio de Janeiro para legitimar o *Grupo Frente* e alguns de seus membros, em sintonia com os desejos de Pedrosa. Mas, neste momento, cabe ressaltar que a importância da relação com o crítico, que foi intermediada por Lucy Teixeira, se deu em frentes muito diversas para Ferreira Gullar. Isso, seja por Pedrosa partilhar diretamente seu capital de relações sociais com ele; seja pelos mais ou menos pronunciados trunfos de sociabilidade oriundos do convívio cotidiano com Pedrosa e sua roda de amigos; mas também pelo capital cultural e intelectual que o teórico possuía e passou a compartilhar com ele; e, até mesmo, no âmbito emocional.

Na última trilha, vale destacar o modo como Pedrosa acolhia e envolvia os jovens intelectuais, como ocorria com Gullar. No caso deste, ao enfatizar o tempo em que pertencia ao grupo de jovens intelectuais e artistas que orbitava em torno do teórico, além das palavras dirigidas páginas atrás em que enaltece o crítico de arte, Gullar sublinhou que a casa de Mário Pedrosa era "a segunda casa da gente", sendo o teórico chamado por Gullar de "papai grande".[90] Neste sentido, é preciso notar a relevância desta relação para um jovem que estava longe de casa e que, em 1951, conhecia poucas pessoas no Rio de Janeiro, uma cidade muito maior, mais urbana, cosmopolita, mas também mais impessoal que São Luís. O que lança luz para o significado da sociabilidade e do relacionamento vivenciado com Pedrosa, assim como de outros surgidos na casa deste.

No caso do jovem poeta, vale imaginar, à luz da sua experiência, o significado desta sociabilidade e integração, considerando que ele cresceu em um mundo familiar baseado em uma correspondência entre relacionamentos de trabalho e relacionamentos pessoais; assim como, ao mudar-se para o Rio de Janeiro, havia perdido o convívio com os amigos de São Luís, e a possibilidade de frequentar espaços como os bares da Praça João Lisboa, em que eram azeitadas as relações da intelectualidade boêmia da qual ele fez parte.

[90] Tais palavras de Gullar foram proferidas no filme *Formas do Afeto – Um filme sobre Mário Pedrosa*, de 2010. Dirigido por Nina Galanternik, cuja coordenação de pesquisa ficou a cargo da socióloga Glaucia Villas Bôas.

Por oposição ao mundo mais impessoal e urbano que jovens como Gullar encontravam no centro político e cultural do país, a casa de Mário Pedrosa personificava uma espécie de remanso para esses intelectuais, onde certos laços eram criados ou reforçados, e a figura de Pedrosa seria a de alguém que os envolveria de forma aparentemente desinteressada. Entretanto, apesar dos significados de tais relações para os envolvidos, é possível registrar muitas trocas entre eles no tempo. Se tais relações eram marcadas por um componente pessoal, é preciso salientar, também, que tal significado pessoal, por vezes, não se dissociava nem da esfera intelectual e nem da arena política. Com efeito, se para "gerar um valor eficaz, criar identidade, reproduzir o vínculo entre os indivíduos situados numa relação de troca, o contradom deve ser diferido e diferente do dom" (SORÁ, 2010, p. 81), é preciso demonstrar como, no correr do decênio de 1950, as retribuições, ou contradons, de Gullar para Pedrosa foram incessantes, assim como ocorreram em diferentes domínios, os quais, tantas vezes, se mesclaram.

Um exemplo disso se deu em vista da prisão de Benjamin Péret (1899-1959), um conhecido poeta surrealista francês e, assim como Mário Pedrosa, militante trotskista. Sobre este evento, Gullar afirmou que

> Certamente já sabia do movimento surrealista, tinha lido a respeito, mesmo porque Mário Pedrosa convivera com alguns dos seus representantes, **especialmente com Benjamin Péret, que viera para o Brasil nos anos 1930 e casara-se com Elsie Houston, irmã de Mary, mulher de Mário.** Conheci pessoalmente Péret, que não era um sujeito muito simpático. Aconteceu que ele, ao voltar ao Rio em 1955, foi detido, pois sua prisão havia sido decretada – não sei por que razão – na primeira ocasião em que aqui estivera. **Parece que manteve relações com algum comunista da Intentona de 1935. Como em 1955 eu trabalhava na revista *Manchete*, então dirigida por Otto Lara Resende, este me mandou entrevistá-lo, a pedido de Pedrosa, na Central de Polícia da rua da Relação, prisão onde se encontrava. Era uma tentativa de livrá-lo daquela encrenca.** Mais tarde, já libertado, encontrei-o na casa de Mário e mal trocamos palavra, já que ele não era de muita conversa. (GULLAR, 2015, p. 27, grifos nossos).

Por intermédio da entrevista feita para a *Manchete*, Gullar teve a oportunidade de equilibrar a relação dom contra dom com Pedrosa. Na reportagem publicada[91], é possível observar a ênfase conferida por Gullar, de que o poeta francês teria dito a ele e a Pedrosa (este que também compareceu à entrevista na delegacia) que veio ao Brasil tão só para ver o filho que teve com Elsie Houston e para terminar o livro "Antologia dos mitos, lendas e contos populares da América", obra que foi posteriormente publicada em Paris, em 1960. Pouco depois da entrevista, Péret foi libertado.

[91] GULLAR, Ferreira. Benjamin Péret, o poeta sobe na mesa. **MANCHETE**, Rio de Janeiro/RJ. 25 jun. 1955. Reportagem, n. 166, p. 54.

Dito isso, é possível observar a dinâmica de trocas sublinhada. Em um tempo em que as interdependências entre cultura e política eram intensas, que tinha como pano de fundo as tensões decorrentes da Guerra Fria, entrelaçavam-se interesses intelectuais, culturais e artísticos a outros, políticos. E tais interesses, por vezes, também se mesclavam a questões afetivas. No caso Péret isto foi evidente: o poeta tanto partilhava valores políticos com Pedrosa, como era seu amigo e foi seu cunhado; e a matéria não foi feita por Pedrosa, mas pelo jovem poeta e jornalista Ferreira Gullar. Ao se levantar os trabalhos feitos por Gullar para a *Manchete*, percebe-se que a reportagem citada, surgida de um pedido de Mário Pedrosa a Otto Lara Resende, foi a primeira assinada pelo jovem autor na revista, uma das mais reconhecidas publicações do país na época.

Nesta senda, vale a pena assinalar que, nos primeiros anos no Rio de Janeiro, antes de trabalhar para uma revista como a *Manchete*, Gullar pôde publicar alguns dos seus primeiros poemas e textos no *Correio da Manhã*, jornal que passou a ter acesso após conhecer Pedrosa e em que este trabalhou e tinha então certa influência, similarmente a como ocorreu com Odylo Costa Filho no *Diário de Notícias*. Assim como Mário Pedrosa foi apresentado ao jovem escritor por Lucy Teixeira, segundo Gullar, a maranhense também "apresentou-me a Otto Lara Resende, que me admitiria na revista *Manchete*, onde havia ótimos profissionais com os quais muito aprendi."[92] Evidência que reforça o peso da rede de alianças da escritora ludovicense, tal qual dos demais indivíduos maranhenses citados, para as oportunidades que Ferreira Gullar teve nos primeiros anos no principal centro do Brasil.

Quanto aos laços entre Lucy Teixeira e Mário Pedrosa, é preciso salientar que, nesta época, ela assumiu a defesa de algumas ideias do crítico de arte ligadas à Gestalt. Um exemplo disso pode ser apreciado no artigo "Forma e personalidade"[93], em que ela recomendou o texto homônimo de Pedrosa, publicado pelo Ministério da Educação, em 1952. Em 1955, Lucy seria agraciada com uma bolsa de estudos na Itália, concedida pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM). Oportunidade que dificilmente não foi mediada pelo amigo teórico, tendo em vista que, neste período, como salienta Sant'Anna (2008, p. 100) – a partir de uma série de dados, como cartas, relativos às decisões internas da instituição –, para tomar uma série de

[92] GULLAR, Ferreira. Prudente, o melhor ser humano que eu conheci. **Jornal da ABI**, Rio de Janeiro/RJ. set. 2009. Edição Especial do Centenário, v. 3, n. 345, p. 59.

[93] TEIXEIRA, Lucy. Forma e personalidade. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro/RJ. 09-10 dez. 1952. Suplemento Literário, p. 2.

decisões, a diretora do MAM, Niomar Moniz Sodré, servia-se tanto da sua *expertise*, como de um grupo de *connoisseurs*, entre eles Mário Pedrosa.

Membro da Assembleia de Delegados da instituição a partir de 1953, com o tempo Pedrosa tornou-se "parte do corpo de sócios com prestígio e poder de decisão" e malgrado "não ocupasse efetivamente cargo de direção ou posição no conselho deliberativo do Museu, contava em verdade com grande influência junto a Niomar Moniz Sodré" (SANT'ANNA, 2008, p. 164). Assim, "as múltiplas atividades do crítico no interior do museu denotam sua influência nas decisões da instituição", e o "livre trânsito de seus pedidos e solicitações" era "verdadeiramente revelador de seu status dentro do MAM", pois as "proposições de Mário Pedrosa dispensavam a mediação de experts" (SANT'ANNA, 2008, p. 164-165).

No caso em menção, há também o registro de um outro contradom da parte de Lucy. Pois a escritora encarregou-se de fazer a interface do agrupamento brasileiro na Itália. Como podemos ler nas entrelinhas de uma concisa carta enviada por ela à Lygia Clark[94], ainda presente no acervo da artista visual. Um fato que reforça o papel da contista maranhense para Pedrosa e o círculo, embora ela seja usualmente esquecida nas análises relativas a ambos.

> Querida Lygia, apenas um bilhete às pressas para avisar que finalmente o artigo que escrevi sobre você e o pessoal acaba de sair na revista Commentari em Roma. (revista do Venturi). Se você quiser alguns exemplares (cada exemplar custa 1.300 liras) deve enviar um cheque ao seguinte endereço e em nome de minha amiga Beatriz Abramo Vialardi. Viale delle Proviencie, 114, int. 18 – Rome Italia [...] Escreverei com mais vagar depois. Se quiser a remessa por avião avise a Beatriz (ela é irmã do Livio Abramo e grande amiga do Mario Pedrosa). Manda dizer tua opinião. Saudade, beijoca.

Desse modo, os "atos desinteressados" descritos e muitos outros constituíram a matriz a partir da qual, tanto quanto outros jovens intelectuais de uma geração anterior, certos indivíduos lograram determinadas vantagens. Como Ferreira Gullar, que pôde se fixar e ter acesso a todo um leque de oportunidades de vida no Rio de Janeiro a partir desses atos. E, também, como iremos demonstrar melhor na sequência, projetar-se como poeta.

Com efeito, no percurso em que Ferreira Gullar irá se aprofundar na luta para encontrar a forma histórico-semântica da sua experiência, o *Grupo Frente* e seu teórico, Mário Pedrosa, foram atores fundamentais. Gullar e este grupo de artistas e amigos, no qual também o poeta se inseria, operaram uma mudança de convenção que não existiria se não estivesse em curso toda uma mudança mais ampla na estrutura geral de sentimento da sociedade. Nesta trilha, na

---

[94] TEIXEIRA, Lucy. **Bilhete enviado por Lucy Teixeira à Lygia Clark, informando que seu texto sobre a artista foi publicado na revista Commentari em Roma**. Rio de Janeiro: Associação Cultural Lygia Clark, 1955. Disponível em: https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/@relId/3286. Acesso em: 11 set. 2021.

segunda metade dos anos de 1940 e durante a década de 1950, o crítico de arte Mário Pedrosa esteve entre os marxistas que figuraram como defensores do abstracionismo nas artes visuais e do concretismo no âmbito literário. Sendo difícil compreender a conversão de Gullar ao concretismo e a radicalização da sua visão política sem compreender como certas reflexões de Pedrosa garantiram armas cognitivas a Gullar que não podem ser dissociadas da profunda renovação da linguagem artística realizada pelo último. Renovação que ganhou vida e contornos particulares em sua produção poética, mas que, em vários aspectos, foi idealizada antes por Pedrosa. E tal realização também não ocorria em separado de projetos políticos mais amplos.

No entanto, é mais do que essencial não perder de vista todo o movimento acompanhado até aqui, visível na obra poética e na vida do jovem Ferreira Gullar. Pois a herança de Pedrosa permitiu a ele observar certas coisas e canalizar sua energia de uma outra forma – e também para uma outra forma –, lançando luz para toda uma vivência e um fazer artístico que, de outro modo, continuaria a ser o que havia sido até ali: algo arrebatadoramente confuso e aparentemente só pessoal.

Isso posto, no quarto capítulo da tese iremos aprofundar a discussão sobre a atuação e o aprendizado de Ferreira Gullar junto ao círculo mencionado, assim como analisar alguns elementos dessa formação cultural específica.

CAPÍTULO 4 – MÁRIO PEDROSA, FERREIRA GULLAR E A FORMAÇÃO DO *GRUPO FRENTE*

Antes de abordar o livro que projetou o jovem Ferreira Gullar, vamos analisar com maior detalhe neste capítulo o círculo de amigos, intelectuais e artistas a que ele se vinculou antes de se tornar um autor consagrado. Dessa maneira, iremos analisar a formação cultural específica constituída pelo jovem maranhense, o crítico Mário Pedrosa e os demais jovens envolvidos no grupo que, no início da década de 1950, passou a ser conhecido como o *Grupo Frente*.

De saída, vamos deslindar alguns elementos que remontam à própria formação inicial do grupo. Em seguida, iremos focar em algumas continuidades e rupturas no pensamento do mentor do círculo, Mário Pedrosa, e também descrever o modo particular como ele passou a conceber as relações entre arte e política neste período.

No decorrer do capítulo, utilizando algumas coordenadas de Williams (2011a), iremos nos concentrar na análise do grupo social e cultural em questão, de modo a resgatar os termos com que seus membros se viam e queriam ser apresentados, intensificando a análise desses termos a partir de seus significados sociais e culturais mais gerais. Após isso, vamos detalhar como, mediante a dinâmica interna e externa do círculo em menção, é possível ver que, apesar da mudança promovida pelo grupo, que impactou radicalmente na arte moderna brasileira, ele já anunciava que essa mudança não viria desacompanhada de um determinado elemento da tradição brasileira.

4.1 A emergência do concretismo no Brasil

A fim de compreender melhor a dinâmica dos relacionamentos que Gullar foi tecendo com Mário Pedrosa e os membros do *Grupo Frente*, assim como alguns traços decisivos do segundo livro do poeta, é preciso entender como a experiência do concretismo floresceu, em fins da década de 1940, no Rio de Janeiro. É necessário então descrever uma vivência anterior mesmo à chegada de Gullar, tanto de Pedrosa, como de alguns artistas que pouco depois formaram o *Grupo Frente*, junto ao Ateliê do Engenho de Dentro. E tal recuo é essencial também pelo fato de a própria formação do grupo remontar à segunda metade do decênio de 1940.

Criado em setembro de 1946, no Centro Nacional Psiquiátrico Pedro II, no Rio de Janeiro, o Ateliê em menção integrou o Setor de Terapêutica Ocupacional e Recreação dirigido

pela psiquiatra Nise da Silveira (1905-1999). Sendo que o Ateliê foi fundado por ela e por Almir Mavignier (1925-2018), então um jovem artista visual e funcionário do hospital, que tinha neste trabalho o seu ganha-pão, e que posteriormente fez parte do *Grupo Frente*. No correr de alguns meses, o Ateliê do Engenho de Dentro foi configurando-se como um espaço em que eram estimuladas e preservadas as telas e obras produzidas pelos esquizofrênicos internados no hospital, e algumas delas passaram a chamar a atenção de Mavignier. Como as telas de Emygdio de Barros (1895-1986), que impressionaram o funcionário e, pouco depois, outros artistas e críticos pelo elevado nível artístico.

Como reconstitui Villas Bôas (2008, p. 146), foi justamente na primeira exposição de obras do Engenho de Dentro, em 1947, na galeria do Ministério da Educação e Cultura (MEC), que Mavignier conheceu Mário Pedrosa. Para este, segundo Villas Bôas (2008), o trabalho dos internos do Ateliê interessava por "corroborar sua tese sobre a criação artística baseada na universalidade da organização da 'boa forma' que apreendera com suas leituras da Psicologia da Forma", em que a "intuição e estruturas inatas, próprias de todo e qualquer indivíduo, possibilitavam a percepção da boa forma que se fazia expressar em formas objetivamente construídas" (VILLAS-BÔAS, 2008, p. 146).

O impacto das obras dos internos sobre Mavignier e seu amigo, o jovem pintor Abraham Palatnik (1928-2020), que também passou a acompanhar o Ateliê, fez com que os dois questionassem o que produziam e a própria arte figurativa. Eles passaram então a frequentar a casa de Mário Pedrosa semanalmente, junto com o futuro fundador do *Grupo Frente*, Ivan Serpa (1923-1973), tal qual outros jovens artistas, que cada vez mais foram se encontrando e frequentando este espaço. De acordo com Villas Bôas (2008, p. 160), o crítico de arte

> **os influenciava e era influenciado por eles.** Nos encontros na casa de Mário, Mavignier informava regularmente sobre as últimas obras do Ateliê do Engenho de Dentro; Palatnik dava lições de luz pelos cinecromáticos; Pedrosa discutia o manuscrito da sua tese *Da natureza afetiva da forma na obra de arte* para o concurso de professor catedrático da Faculdade Nacional de Arquitetura. **Segundo Mavignier, Mário Pedrosa avaliava a veracidade de suas hipóteses através da reação do grupo, e os jovens pintores começaram a entender que o conteúdo de uma forma se encontra no seu próprio caráter e não na sua associação com a natureza. Experimentaram assim buscar formas de caráter próprio.** (VILLAS-BÔAS, 2008, p. 160, grifos nossos).

Dessa maneira, segundo Villas Bôas (2008),

> **O Ateliê do Engenho de Dentro foi um espaço social, que gerou uma rede complexa de relações sociais**, sem a qual não teria sido possível a discussão sobre a formação convencional dos artistas, sobre a construção da identidade dos artistas plásticos, e, mais do que isto, **sobre a conversão de internos em artistas e de artistas "sãos" figurativos em artistas abstratos e concretistas.** [...] **Ao abordar o**

> **surgimento do concretismo no Rio de Janeiro nos idos de 1940, ressaltando os laços de sociabilidade que se forjaram no Ateliê do Engenho de Dentro, percebe-se como as mudanças ocorridas no campo artístico carioca se devem a um conjunto de relações e práticas sociais que foram se constituindo e constituíram o Ateliê, fazendo dele um lugar de conversão.** (VILLAS-BÔAS, 2008, p. 147-148, grifos nossos).

Assim, para Villas-Bôas (2008), a mudança programática do modernismo brasileiro, que culminou no concretismo, foi o resultado de um conjunto de práticas sociais que questionaram os valores artísticos dominantes e o papel social do artista; sendo que o Ateliê do Engenho de Dentro contribuiu tanto para a conversão de jovens artistas plásticos da arte figurativa à concreta, como a reconstituição da sua existência permite questionar os marcos convencionais de origem do movimento concretista no eixo Rio-São Paulo, usualmente atribuídos a Max Bill na I Bienal de São Paulo, de 1951, ou ao manifesto do grupo paulista *Ruptura*, de 1952 (VILLAS-BÔAS, 2008, p. 138-139).

No entanto, apesar do reconhecimento da relevância dos laços de sociabilidade que se forjaram no Ateliê, e de como toda a dinâmica sublinhada possibilitou a conversão de alguns artistas figurativos em concretos, o que colaborou para mudar a rota da arte brasileira, é preciso reconhecer também como a emergência do concretismo é um fenômeno que remete à mudança na estrutura de sentimento da própria sociedade. Neste sentido, não se pode desprezar outros limites e pressões, que tensionaram os modos de fazer, ver e viver a arte.

Mas antes de lidar com a emergência desta estrutura de sentimento, é necessário entender melhor a postura do teórico do círculo que daria vida ao *Grupo Frente*, Mário Pedrosa.

4.2 Mário Pedrosa: um intelectual de continuidades e rupturas

Na juventude, após ter contato com o marxismo na Faculdade de Direito do Rio de Janeiro, no decênio de 1920, Mário Pedrosa foi enviado pelo Partido Comunista (PC) para a escola leninista, em Moscou. Conforme salienta Ribeiro Vasconcelos (2013, p. 155), ao retornar ao Brasil, em 1929, Pedrosa assumiu uma crítica de esquerda ao PC, participou da primeira organização trotskista brasileira, o *Grupo Comunista Lenin* e seu jornal, *A Luta de Classe*, inclinou-se então à tentativa de restabelecer o leninismo. Já nos anos de 1930, época em que Pedrosa passou a publicar seus textos de crítica de arte no Brasil, ele se voltou para as obras de Cândido Portinari, em dois textos, de 1934 e 1935, nos quais se pode ver que,

> apesar de partir principalmente de uma abordagem marxista sobre fenômeno artístico, Pedrosa já demonstra uma fluidez no tratamento estético-formal sobre a obra de arte. Tal fluidez se amadureceria ao longo de sua trajetória, vindo a se tornar sua principal

> ferramenta crítica, o que não significaria um abandono do marxismo. (RIBEIRO-VASCONCELOS, 2013, p. 159).

Sendo assim, nos anos de 1930, a concepção de Pedrosa sobre o materialismo dialético e sua relação com o fenômeno artístico estava ligada à visão de Trotski, que via a atuação do artista moderno no processo catalisador da ditadura do proletariado e como indutor de uma nova tradição estética que só se realizaria plenamente com a emergência do socialismo (RIBEIRO-VASCONCELOS, 2013, p. 166). No entanto, tendo em vista a condição de exilado político iniciada em 1929, foi através das experiências vividas no seu exílio de 1937-1945, em que esteve em Paris, Nova York e Washington, que uma segunda fase se materializou na crítica de arte praticada por Pedrosa, que passou a interpretar a produção artística sobretudo pelos elementos interiores à obra e deixou de perseguir a questão da determinação social na arte (RIBEIRO-VASCONCELOS, 2013, p. 172).

Já de volta ao Brasil, em 1946, Pedrosa foi demonstrando maior inclinação ao fenômeno artístico, quando passou a assinar duas colunas sobre artes plásticas nos jornais *Correio da Manhã* e *O Estado de S. Paulo*. Sendo que, nesta época, ele não tentava fazer em seus textos uma "tese sobre o funcionamento universal da arte, apesar de algumas vezes sugerir algumas tendências gerais presentes no fenômeno estético. Sua crítica é mais específica, enfoca apenas uma obra, um artista" (RIBEIRO-VASCONCELOS, 2013, p. 177). Entretanto, Ribeiro Vasconcelos (2013) sinaliza na mesma direção de Karepovs (2017), ao afirmar que, mesmo com os fatos descritos, havia um sentido político investido na abordagem estética de Mário Pedrosa. Em artigo de 1952 (isto é, na mesma época em que Gullar chegou no Rio de Janeiro, passou a aprender sobre arte com Pedrosa e também a cultivar laços cada vez mais estreitos com o crítico e os demais artistas que orbitavam em torno dele), ao valorizar o abstracionismo,

> **Pedrosa trata exatamente dos vínculos entre arte e revolução, lançando novas luzes sobre a relação entre as artes e o marxismo.** O artigo Arte e revolução sintetiza a forma como Pedrosa entende o sentido da arte como reflexo da sociedade. No texto, Pedrosa afirma que numa época de prevalência da cultura de massa não há sentido em a arte competir com o gosto popular. **A arte não deve se destinar às massas. A missão da arte seria outra, a de "ampliar o campo da linguagem humana na pura percepção, nos limites do individual". Deste modo, os artistas abstratos seriam os mais conscientes de sua época, pois não se poriam numa competição com as culturas mais populares, que teriam outro fim.** (RIBEIRO-VASCONCELOS, 2013, p. 178).

Interessante notar, como acentua Ridenti (2008, p. 186), que nesta mesma época, em 1951, muito embora os artistas e as publicações do Partido Comunista Brasileiro (PCB) tenham se posicionado contra a I Bienal de Artes Plásticas de São Paulo, ao defenderem posições figurativistas contra o abstracionismo – interpretado como "burguês, decadente e imperialista"

–, Mário Pedrosa foi no sentido contrário, postando-se como um defensor do abstracionismo, junto com o físico e crítico de arte Mário Schenberg, além de outros críticos de esquerda.

Ainda com relação ao texto *Arte e revolução*, ao se observar a passagem citada, em que o crítico destinava à arte a missão de "ampliar o campo da linguagem humana na pura percepção, nos limites do individual", percebe-se que a passagem em que figura tal citação é fundamental para compreender a visão do teórico nesta época. Conforme argumentou Pedrosa,

> [...] As pequenas histórias em quadrinhos - gênero que só poderia existir neste nosso tempo de pressa e resumo - é o máximo que a impaciência moderníssima pode suportar, em matéria de narrativa gráfica. As massas não querem outra literatura. O cinema, eis a grande arte do povo. [...] **Os pintores e escultores ditos abstratos são, por isso mesmo, os mais conscientes da época histórica em que vivem. Sabem que suas artes não podem competir, na influência sobre o gosto popular, com as manifestações culturais mais recentes: o cinema, o rádio, a televisão. Sabem que o papel documentário dêles acabou. A missão dêles agora é outra: ampliar o campo da linguagem humana na pura percepção, nos limites do individual.** [...] Aqueles meios são antes de natureza épica, destinando-se às coletividades; êstes se dirigem aos indivíduos. Mas indivíduos saídos daquelas coletividades, por elas modelados. A revolução política está a caminho; a revolução social se vai processando de qualquer modo. Nada poderá detê-las. **Mas a revolução da sensibilidade, a revolução que irá alcançar o âmago do indivíduo, sua alma, não virá senão quando os homens tiverem novos olhos, novos sentidos para abarcar as transformações que a ciência e a tecnologia vão introduzindo, dia a dia, no nosso universo, e, enfim, intuição para superá-las. Eis aí a grande revolução "final", a mais profunda e permanente, e não serão os políticos, mesmo os atualmente mais radicais, nem os burocratas do Estado que irão realizá-la.**[95]

Tal passagem é crucial para se iniciar a compreensão de como *A Luta Corporal*, o segundo livro de poesia de Ferreira Gullar, o primeiro publicado no Rio de Janeiro, não pode ser dissociado da atuação de Pedrosa e do agrupamento ao seu redor neste momento. Sendo que não apenas a obra e a recuperação do seu contexto de origem, mas também as próprias palavras do crítico Ferreira Gullar tempos depois não deixaram esmorecer alguns traços essenciais do livro. Como no trecho a seguir.

> Que significa, porém, isso de que **o ato de escrever deve implicar a transformação do homem que escreve? Significa uma tal identificação entre o homem e a linguagem que trabalhar a linguagem é trabalhar o homem, e o poema torna-se desse modo um corpo vivo em que o homem se constrói, melhor.** E daí por que o livro que escrevi nesse período, entre 1950 e 1953, intitula-se *A Luta Corporal*. **Luta porque essa identificação do homem com a linguagem era uma aspiração e não uma realidade conquistada.** Luta para transformar a linguagem num corpo vivo, vivo como o meu próprio corpo, denso como um ser natural, como um organismo. **Essa tentativa me levou a violentar a sintaxe e os vocábulos a ponto de o poema se tornar quase ilegível. Admiti o fracasso e considerei que minha aventura de poeta chegara ao fim. [...] Assim, o fracasso foi ao mesmo tempo uma vitória, porque me abriu as portas para novas e radicais indagações; à visão individualista, que me conduziria ao niilismo [...] Devo dizer que a ligação com o**

[95] PEDROSA, Mário. Arte e revolução. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro/RJ. 16 abr. 1957. 1º Caderno, p. 8, grifos nossos.

> **real foi sempre uma necessidade em minha poesia. Se, em determinado período, essa ligação ameaçou romper-se, isso se deveu à tentativa de apreender o real em termos supostamente essenciais, e a ameaça de perdê-lo se expressou como um dilaceramento.** (GULLAR, 2006, p. 162-163, grifos nossos).

Tais traços não são meras convergências de palavras, mas remetem ao elo dessa produção com a formação cultural específica de que ele e Pedrosa faziam parte, sendo que a ressonância das ideias e discussões com o último vai aparecer nas atividades do primeiro sob múltiplos aspectos, em especial em sua nova poesia. Isso, desde a visão dialética e de transformação de Mário Pedrosa, passando por sua "revolução da sensibilidade" e estímulo à busca de formas de caráter próprio, rumo à sua proposta de que a missão da arte seria a de "ampliar o campo da linguagem humana na pura percepção, nos limites do individual", contemplando também uma proposta de arte nem local nem nacional, mas dotada de elementos mais amplos, em sintonia com a visão política do crítico. Muito embora certos elementos apareçam de modo menos direto, como a própria expressão que é o título de *A Luta Corporal*. Como veremos adiante, esta expressão carrega diferentes significados (como ocorre de forma usual na poesia), não sendo improvável que um deles remeta à luta de classes tão mencionada por Pedrosa e o jornal que havia marcado a sua trajetória, *A Luta de Classe*. Ainda que apenas seja possível afirmar um contato mais efetivo de Gullar com a literatura marxista em anos posteriores, não é difícil entrever tal significado quando é reconstituída a enorme influência do crítico sobre ele e sua formação nessa precisa época. Isso, malgrado outros elementos desse intercâmbio sejam bem mais fáceis de notar, como a inclinação para uma postura de vanguarda, para uma arte não destinada às massas (como deixa transparecer a ideia de implosão da palavra e da sintaxe) e o diálogo com as artes visuais.

Além disso, ao se observar a atuação de Pedrosa na imprensa nesta época, é possível ver ainda com maior detalhe porque ele foi se constituindo como um polo de atração para jovens como Gullar e outros artistas que formaram o *Grupo Frente*. Isso, ao situar a posição que ele ocupava no espaço público mediante os jornais, o que permite dimensionar o papel que desempenhava no sistema cultural do país. Segundo Di Carlo (2019, p. 273), a gradual consolidação de Pedrosa como crítico de arte lhe outorgou a possibilidade de intervir nos debates públicos, desde que suas posições como intelectual público, materializadas em seus escritos políticos, tivessem sintonia com a dos proprietários da imprensa liberal. Fato que sublinha as condições de acesso aos meios de produção cultural na época. Dessa maneira, o status de intelectual público conferia legitimidade e considerável autoridade ao crítico, magnetizando as atenções e o comportamento de jovens artistas e escritores em torno dele.

Como acentua Di Carlo (2018), é possível flagrar Mário Pedrosa conforme a acepção de Said (2005), também mencionada no primeiro capítulo desta tese, ou seja, o crítico se aproximava de um perfil de intelectual que "era movido por ideias e causas que realmente podia apoiar por escolha, porque eram coerentes com os valores e princípios em que acreditava" (DI CARLO, 2018, p. 47). Assim, de certo modo, Pedrosa possuía um perfil mais próximo do que Gullar almejava ser desde São Luís, correspondendo mais aos valores e ideias que passou com o tempo a nutrir e perseguir, e também ofertava um modelo de conduta essencial para as tomadas de posição do jovem escritor nesta época. Um tempo em que o poeta-jornalista vai tanto se mover pelas causas que desejava, quanto lidar com o trabalho desenvolvido junto a uma nova elite, a elite liberal proprietária dos veículos de imprensa do centro do país, à semelhança do que ocorria com o crítico de arte.

Dito isso, a tese de Mário Pedrosa é essencial para entender a antítese elaborada pelo círculo em sua arte. Devemos seguir, então, da tese de Pedrosa à antítese elaborada pelos jovens artistas, passando depois ao local tático ocupado por Gullar e sua poesia nessa antítese à arte, à cultura e, de certo modo, à sociedade estabelecidas. Afinal, o teórico, além de resgatar a revolução no interior da discussão sobre arte do grupo, era não só o "papai grande", mas também, nas palavras de Ferreira Gullar – que desta vez acompanham o sentido das fontes da época e, sobremaneira, da sua arte poética –, era quem tinha a capacidade "de incendiar a imaginação das outras pessoas".[96]

4.3 O círculo de intelectuais, amigos e artistas do *Grupo Frente*

A partir do que foi exposto, podemos avançar na análise do círculo que orbitava em torno de Mário Pedrosa e que Gullar passou a pertencer em 1951. Tal grupo se notabilizou não só pelos artistas visuais que o integraram. Unidos por elos de amizade e uma intensa e cotidiana sociabilidade, fizeram parte desse grupo Mário Pedrosa, Ivan Serpa, Abraham Palatnik, Amilcar de Castro, Lygia Pape, Lygia Clark, Lucy Teixeira, Ferreira Gullar, César Oiticica, Carlos Val, Aluísio Carvão, João José da Silva Costa, Elisa Martins da Silveira, Rubem Mauro Ludolf, Décio Vieira e Vicent Ibberson. Além deles, houve outros artistas que se juntaram ao grupo mais adiante, como Hélio Oiticica, já em meados dos anos de 1950.

[96] Tal relato de Ferreira Gullar foi dado no já mencionado filme *Formas do Afeto – Um filme sobre Mário Pedrosa*, de 2010. Dirigido por Nina Galanternik, cuja coordenação de pesquisa ficou a cargo da socióloga Glaucia Villas Bôas.

Neste momento, vale recuperar a abordagem proporcionada por Williams (2011a, p. 202) para as formações culturais específicas, pois, como dito, a relevância dos pequenos círculos como um fato cultural e social de caráter geral é considerável, seja no que eles fizeram, seja no que seus modos de realizar revelam sobre as sociedades com as quais eles mantêm relações incertas. Segundo Williams (2011a), nos casos desses grupos, nós temos que perguntar se algumas das suas ideias e atividades partilhadas foram elementos da sua amizade, colaborando para a sua formação e distinção como grupo; assim como se havia algo na maneira como eles se tornaram amigos que aponta para fatores sociais e culturais mais amplos. Isso porque esse é o "ponto central da análise social e cultural de qualquer tipo: investigar não apenas as ideias e atividades manifestas, mas também as posições e ideias que estão implícitas e mesmo tomadas como certas" (WILLIAMS, 2011a, p. 203).

Dito isso, ao analisar o círculo de Bloomsbury – agrupamento que foi um dos responsáveis por inserir o modernismo nas artes inglesas, e que reuniu intelectuais como a escritora Virginia Woolf (1882-1941), o economista John Maynard Keynes (1883-1946), o filósofo e crítico de arte Clive Bell (1881-1964), o romancista E. M. Forster (1879-1970), entre outros –, Williams (2011a) frisa que

> os conceitos pelos quais esses grupos são reconhecidos pertencem, essencialmente, às definições e perspectivas dos próprios grupos, de modo que qualquer análise que prossiga daí tenderá a ser interna e circular. É assim, por exemplo, com o conceito de [...] "cultura de minoria", em que Clive Bell, do Círculo de Bloomsbury, F. R. Leavis, da *Scrutiny*, confiaram de suas diversas maneiras. **A questão não é interrogar sobre a inteligência ou a erudição desses grupos que se autodefinem. Trata-se de relacioná-los, em suas formas específicas, com as condições mais amplas que os conceitos [...] implicam e obscurecem. Isso significa colocar questões sobre a formação social de tais grupos dentro de um contexto deliberado de uma história muito mais ampla, envolvendo relações de classe social e de educação bastante gerais.** (WILLIAMS, 2011a, p. 204, grifos nossos).

Com efeito, o fundamental é investigar a significação cultural desses grupos para além da sua apresentação como um "grupo de amigos", sem negligenciar os elementos de amizade, mas também sem assumir as restrições proporcionadas por tais termos, o que pode resultar numa evasão da significância geral do grupo. Sendo necessário recuperar os termos com que seus integrantes se viam e queriam ser apresentados, e também analisar tais termos a partir de seus significados mais amplos. Analogamente, é preciso perceber como os valores que ligam os integrantes do círculo não são codificados institucionalmente, estando entrelaçados tanto a um corpo de práticas como à estrutura de sentimentos desse agrupamento (WILLIAMS, 2011a, p. 202).

Isso posto, vale sublinhar que, tal como a formação específica de Bloomsbury e outros agrupamentos, o *Grupo Frente* se desenvolveu como um círculo de amigos. Mas, diferentemente do primeiro grupo, que teve a Universidade de Cambridge como o ponto inicial de convívio, o segundo teve a casa do crítico Mário Pedrosa como o centro de sociabilidade inicial, que foi essencial para a conformação do círculo brasileiro. Dessa forma, a morada do crítico e teórico foi um relevante espaço de sociabilidade entre amigos para os membros do grupo.

À semelhança do círculo analisado por Raymond Williams, há vários relatos que enfatizam a centralidade de alguns valores para o círculo brasileiro. No caso, os valores partilhados eram, sobretudo, os de afeição, aprendizado estético e experimentação. O que pode ser visto para além dos testemunhos já destacados de Gullar. Como no exemplo do artista Almir Mavignier, que dizia ser a casa de Pedrosa "um laboratório. Ele escrevia a tese dele e lia para a gente. E queria saber o que nós achávamos, as nossas críticas, e nós caíamos naquilo. No fundo, ele experimentava"[97].

Em especial, tais valores são expressos no testemunho da pintora Lygia Clark. Esta, ao dedicar uma carta ao crítico e amigo Mário Pedrosa, frisou que ele era "a figura mais importante que já apareceu em minha vida".[98] Vale destacar que, além do considerável vínculo afetivo, a palavra "figura" aqui está revestida de um sentido pessoal para ambos, pois evocava tanto o ofício da artista, como as discussões engendradas na casa do teórico a partir da tese *Da Natureza Afetiva da Forma na Obra de Arte*. Na primeira página desta, está expressa a emblemática ideia de que a base de todas as realizações do ser humano é a percepção, sendo que o mundo se apresenta em formas, figuras, e tudo se organiza com tal estrutura.

Quanto à tendência à experimentação característica do grupo, Sant'Anna (2004, p. 15) pontua que a "liberdade de experimentação orientada para a ruptura é, com efeito, valor que permanece". Ao comparar tal agrupamento de concretistas do Rio de Janeiro ao *Grupo Ruptura*, de São Paulo, este valor se sobressai, pois

> Diante da modernidade paulistana, tão vigorosamente detalhada, a modernidade do grupo do Rio de Janeiro se põe de modo muito mais ambíguo e transitório. Centrada na derrubada de dogmatismos e padrões acadêmicos de produzir obras de arte, a trajetória do grupo do Rio de Janeiro é marcada por idas e vindas, aproximações e afastamentos. **Contudo, se a livre experimentação é o valor que permanece, vale dizer que é também ele que constitui um projeto de modernidade geométrica no Rio de Janeiro. O valor da livre experimentação é marca de uma forma de**

[97] Trecho do documentário *Almir Mavignier – Memórias Concretas*. Dirigido por Nina Galanternick e produzido pela socióloga Glaucia Villas Bôas.

[98] Trecho de carta exposta no filme *Formas do Afeto – Um filme sobre Mário Pedrosa*, já mencionado.

> **sociabilidade flexível que se constitui como identidade oscilante, mas é também marca de um conceito de moderno que privilegia o novo, a mudança, a criação, que coloca sempre novas perguntas e está sempre à procura de novas respostas.** (SANT'ANNA, 2004, p. 14).

Nesse norte, deve-se frisar que a liberdade de experimentação característica do círculo aqui analisado permitia até mesmo que o grupo abrigasse obras e artistas que não eram concretistas. Este era o caso da pintora naïf Elisa Martins da Silveira, o que se explicava pelo interesse de Mário Pedrosa e dos demais artistas nas chamadas manifestações estéticas puras. Fator que distinguia seus membros do *Grupo Ruptura*, fundado em São Paulo, em 1952, que tinha em seu núcleo o artista e crítico de arte ítalo-brasileiro Waldemar Cordeiro (1925-1973) e o pintor e fotógrafo brasileiro Geraldo de Barros (1923-1998). Sendo esse último agrupamento consideravelmente menos inclinado à liberdade de experimentação e mais dogmático em relação à abstração que o *Grupo Frente*.

Assim, tal encontro entre afeição, aprendizado estético e intensa experimentação contribuiu para dar aos indivíduos do círculo a autoestima e a noção de que eram diferentes de outros grupos de artistas, intelectuais e escritores, e que tais grupos poderiam então reconhecê-los deste modo; e constituiu uma das marcas características do grupo. No entanto, é preciso mencionar a observação de Di Carlo (2018), que enfatiza como, no caso de Pedrosa, as "artes eram políticas", por "serem um campo de experimentação de novas formas de sociabilidade descoladas das relações capitalistas de produção" (DI CARLO, 2018, p. 35). Nesta senda, a própria demanda do teórico e dos jovens do grupo, seus valores e hábitos compartilhados, as estimulantes trocas marcadas por laços de afeto, podem ser flagradas também como reações intensamente sentidas aos aspectos mais visíveis das mudanças de uma sociedade em acelerado movimento, cada vez mais hostil a certas dinâmicas de relacionamento, como as vivenciadas no centro de reunião e identificação desse agrupamento singular de artistas, escritores e intelectuais aspirantes. Reações a uma realidade cada vez mais impessoal, internacionalizada, competitiva e individualizada, para os jovens artistas, e a tudo isso, mas sem deixar de possuir a dimensão de um projeto político consciente, para o crítico de arte. Isso, tendo em vista que, como salienta Botelho (2008),

> a década de 1950 representa um momento crucial de inflexão, pois nela explicitam-se as tensões entre formas de solidariedade mais primordiais e a indeterminação normativa do individualismo na reconstrução das identidades coletivas como recursos cruciais para a ação social, cultural, política e econômica em meio à modernização da sociedade brasileira. (BOTELHO, 2008, p. 19).

Sendo assim, embora o agrupamento reunido em torno de Pedrosa só passe a ser reconhecido publicamente como *Grupo Frente* em 1954, ano da sua primeira exposição coletiva – modo como, inclusive, o grupo de artistas visuais já se autonomeava desde 1952 –, pode-se pontuar como tal grupo foi se constituindo anos antes, no fim dos anos de 1940 e início de 1950, agregando os jovens em menção e a rede de afetos e trocas intelectuais destacada. Se o *Bloomsbury Group* ligou amizade e trabalho intelectual, introduzindo suas marcas na cultura inglesa moderna, o *Grupo Frente*, ao entrelaçar amizade e produção artística, pôde se fazer reconhecer por suas inovações e por sua adesão ao concretismo no plano das artes visuais do Brasil.

Isso posto, no caso específico dos artistas visuais do círculo brasileiro, como detalha Sant'Anna (2004), o

> **novo se define como um modo de fazer artístico que se orienta pela composição plástica de formas geométricas, pela construção rítmica de formas em relação, pelo movimento que se oferece bidimensionalmente à percepção. [...] a obra de arte deve ser tomada como objeto que se oferece à percepção.** [...]. A obra de arte orientada pela geometria, pela razão, pela verdade atemporal de relações geométricas, pela funcionalidade da arte e pela filiação ao movimento construtivo internacional caracteriza o sentido do concretismo, conferindo identidade à produção destes artistas. **Por oposição, o figurativismo aparece como principal manifestação do velho. As representações do mundo da vida são rejeitadas como significações despidas de uma realidade em si: como formas não concretas. As obras que vinham sendo consagradas como a autêntica pintura moderna brasileira eram postas de lado como símbolos da caducidade. Não se tratava de rejeitar como velho o status geracional da idade, mas o conjunto de modos de ser e agir a ele relacionado. Com efeito, o velho aparece aqui como prática a ser negada, prática da qual se distinguir.** (SANT'ANNA, 2004, p. 08).

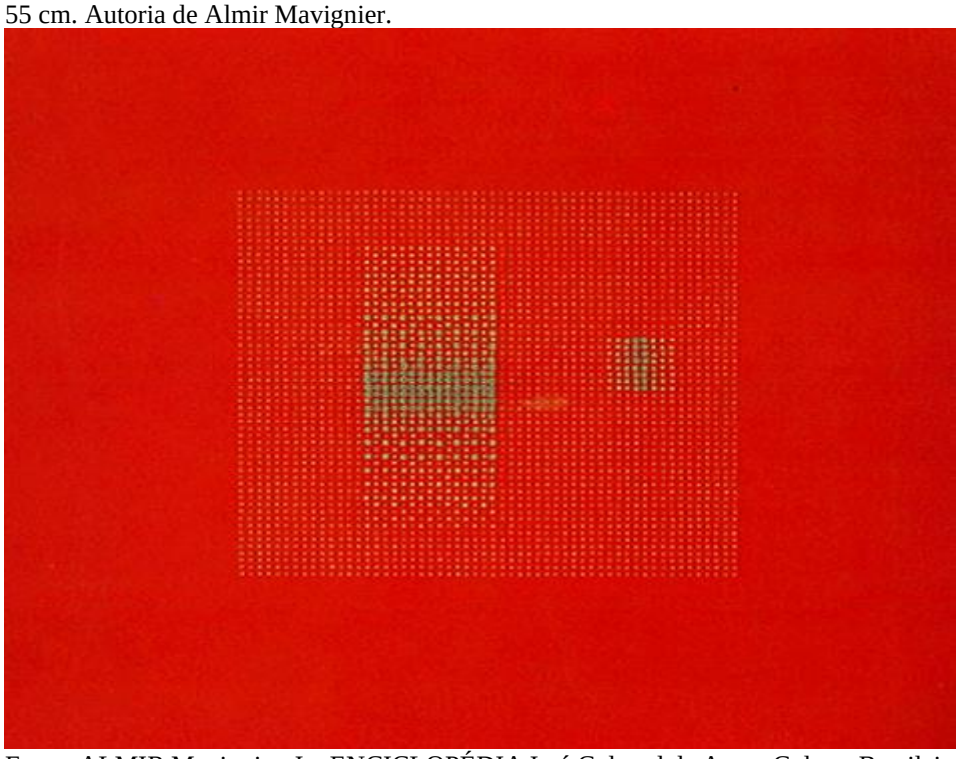
Alguns dos elementos frisados por Sant'Anna (2004) podem ser acompanhados em detalhe em diversas produções do grupo. Como nas obras de Ivan Serpa, Almir Mavignier e João José da Silva Costa, mostradas a seguir.

FOTOGRAFIA 2 – Fotografia da obra *Construção* nº 75, 1955, colagem sobre calor e pressão e guache, s/ cartão, 43,5 cm x 35 cm. Autoria de Ivan Serpa.



Fonte: Barcinski, Ferreira e Siqueira (2003, p. 23).

FOTOGRAFIA 3 – Fotografia da obra *Quadrado convexo*, 1956, óleo sobre tela, 55 cm x 55 cm. Autoria de Almir Mavignier.



Fonte: ALMIR Mavignier. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa5802/almir-mavignier. Acesso em: 14 de abril de 2021. Verbete da Enciclopédia.

FOTOGRAFIA 4 – Fotografia de obra sem título, 1953, guache sobre cartão, 30 cm x 41,5 cm. Autoria de João José da Silva Costa.



Fonte: Catálogo das Artes. Disponível em:
Sem Título - João José da Silva Costa - João José - Catálogo das Artes | Catálogo das Artes (catalogodasartes.com.br)
Acesso em: 15 de fevereiro de 2021.

4.3.1 Os modos como o grupo se avaliava e revelava

Além do exposto, uma via para acessar os termos com os quais o grupo se avaliava e, assim, se revelava, é a primeira exposição mencionada. Esta foi feita na Galeria de Arte Brasil-Estados Unidos (Ibeu), não sendo improvável que o local da exposição tenha sido definido devido às múltiplas conexões que Mário Pedrosa possuía nos Estados Unidos[99]; somando-se a isso, o expressionismo abstrato havia adquirido enorme proeminência no período pós-II Guerra em Nova York, que então passava a ganhar espaço em relação a Paris como um dos principais centros mundiais de produção de arte, um fato que provavelmente contribuiu para que o evento ocorresse na galeria em questão. Nessa exposição, foram apresentadas obras de Lygia Clark, Lygia Pape, João José da Silva Costa, Décio Vieira, Aluísio Carvão, Vicent Ibberson, Carlos Val, e, também, do professor Ivan Serpa. Este que antes, em 1951, mediante o apoio de Mário Pedrosa, pôde fundar o primeiro curso livre de arte do MAM, no qual lecionou para crianças e jovens adultos, e do qual, inclusive, surgiu Carlos Val.

[99] Sobre as relações estabelecidas por Mário Pedrosa no período 1938-1945, quando o intelectual esteve exilado nos Estados Unidos, ver Ribeiro-Vasconcelos (2018).

De acordo com o jornal *Tribuna da Imprensa*[100], na noite de 30 de junho de 1954, na inauguração da mostra, em que figuraram três obras de cada artista, houve o maior público visto até então no Ibeu. Estiveram presentes autoridades de diferentes campos, como os embaixadores do Canadá e da Iugoslávia, o adido cultural do Japão, também Niomar Muniz Sodré, o poeta Manuel Bandeira, entre outros artistas da época, e os membros do círculo em questão. Tal encontro evidenciava tanto as expectativas do público em relação à mostra, como a capacidade de articulação do grupo para promovê-la.

Em uma fotografia do dia desta exposição há o registro do clima jovial e dos laços de amizade que caracterizavam o convívio do grupo.

FOTOGRAFIA 5 – FOTOGRAFIA DO GRUPO FRENTE, EM 1954, COM A PRESENÇA DE CESAR OITICICA, VICENT IBBSERSON, IVAN SERPA, ERIC BARUCH, ABRAHAM PALATINIK E LYGIA PAPE



Fonte: fotografia presente no Catálogo dos 40 anos do Grupo Frente, disponível mediante o artigo de Sant'Anna (2009, p. 24).

Vale frisar que não foi Mário Pedrosa, mas Ferreira Gullar quem ficou responsável por apresentar o *Grupo Frente* no catálogo dessa exposição. No qual ele escreveu que se tornava

> **clara a importância de haver entre nós um grupo de artistas jovens**, **como este que ora expõe no Instituto Brasil-Estados Unidos: ele é uma mostra de que o conformismo ainda não empestou todas as nossas reservas.** Reunidos em torno de Ivan Serpa, **jovem como eles**, **estes jovens trabalham pacientemente, seriamente, na invenção de uma linguagem plástica nova.** Como outros artistas moços de São Paulo e alguns mais aqui do Rio, que não participam da presente exposição, **constituem a atual linha de frente da atual pintura brasileira, encarnam as**

[100] O "GRUPO FRENTE" EXPÕE PELA PRIMEIRA VEZ. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro/RJ. 01 jul. 1954. Artes Plásticas, p. 3.

> **formas renovadores da nossa arte** [...] **esses lúcidos exploradores do mundo visual puro não-alusivo.**[101]

Com relação a Ferreira Gullar, pode-se destacar como a oportunidade de definir a arte praticada pelo grupo no catálogo de um espaço com o capital simbólico da Galeria de Arte Brasil-Estados Unidos, além de uma tentativa de legitimar os artistas visuais em menção, era um modo de ele viabilizar o começo da sua atuação como crítico de arte no principal centro do país. E é interessante notar como, apesar do convívio intenso que vinha estabelecendo com o círculo, ele optou por se apresentar com uma visão mais distanciada. Ademais, é importante frisar o que Formiga (2020, p. 301) sublinha sobre a mesma passagem, que embora Gullar chamasse a atenção para a juventude do grupo, ele mesmo era um jovem, de 24 anos.

Com efeito, o impacto da experiência renovadora com o círculo em questão foi considerável não apenas para os jovens pintores, mas também para Gullar. Entre outras coisas, ela possibilitou a tentativa de reorientação para o papel de crítico e a reinvenção de um novo destino como poeta. Não sendo fortuito que, precisamente no mesmo ano em que o *Grupo Frente* se lançava como um agrupamento vanguardista, Ferreira Gullar lançava o seu primeiro livro no Rio de Janeiro, que logo o constituiria também como um símbolo de vanguarda, *A Luta Corporal*. Obra que, aliás, foi lançada apenas um mês antes da primeira exposição citada.

Vale a pena, também, registrar os termos manejados por ele para apresentar o círculo. Além da pronunciada juventude, Gullar posicionou o grupo na margem oposta ao conformismo; e ressaltou que seus membros estariam trabalhando "na invenção de uma linguagem plástica nova", o que tem íntima sintonia com o que foi exposto páginas atrás, sobre a ousadia de Gullar em *A Luta Corporal*. Como expresso, sua "luta para transformar a linguagem num corpo vivo" pertencia à mesma formação que, dentre outras coisas, valorizava a ampliação do "campo da linguagem humana na pura percepção, nos limites do individual", proposta pelo crítico Mário Pedrosa. Por fim, o jovem escritor destacou que os jovens do círculo constituíam "a atual linha de frente da atual pintura brasileira, encarnam as formas renovadores da nossa arte", sinalizando para a postura vanguardista (materializada na expressão "linha de frente") e renovadora das produções dos artistas visuais do grupo.

Numa trilha similar à passagem de Ferreira Gullar, também há o texto de apresentação do Catálogo da II Mostra Coletiva do Grupo Frente, feito pelo crítico de arte Mário Pedrosa, em julho de 1955, momento em que se uniam publicamente ao *Grupo Frente* os artistas Hélio Oiticica, Franz Weissmann, Eric Baruch e Abraham Palatnik. Não por acaso a exposição

[101] Galeria de Arte Instituto Brasil-Estados Unidos (Ibeu), 1954, grifos nossos.

aconteceu no MAM, justamente uma instituição em que, como destaca Sant'Anna (2008), Pedrosa possuía enorme margem de influência. Sendo importante salientar que, além da residência de Pedrosa, o MAM, onde Ivan Serpa lecionava pintura para os membros do grupo, foi um outro espaço que colaborou para conformar o universo de sociabilidade do círculo, o qual foi sedimentado também no interior do museu.

Na ocasião, o crítico de arte fez questão de salientar que

> **A IDÉIA de "grupo" é, em nossos dias, uma idéia suspeita. Sobretudo em um país como o nosso de individualistas amorfos quando não de energúmenos sempre prontos a deixar-se mobilizar pelo primeiro camelô que aparece. [...] Pois foi dentro dêsse nosso meio, cético e superficial ou de crendices ainda mais superficiais, que apareceu, e até hoje se mantém, o grupo "*Frente*". Os seus membros são todos jóvens. E as adesões que têm crescido têm sido invariavelmente de personalidades ainda jóvens. Isso quer dizer que o grupo está aberto... para o futuro, para as gerações em formação.** Mais promissor ainda é o fato de o grupo não ser uma panelinha fechada, nem muito menos uma academia onde se ensinam e se aprendem regrinhas e receitas para fazer abstracionismo [...]. Aí está Elisa ao lado de Serpa; Val junto a Lygia Clark; aí estão Franz Weissmann e Lygia Pape; Vicent, romântico, encostado a João José, concretista; e Décio Vieira e Aluísio Carvão, irmãos mas tão diferentes! E não falemos nesse terrível Abraham Palatnik, inventor, construtor, novelista [...] São todos eles homens e mulheres de fé, **convencidos da missão revolucionária, da missão regeneradora da arte. Uma coisa os une, e com a qual não transigem, dispostos a defendê-la contra tudo e contra todos, colocando-a acima de tudo e de todos – a liberdade de criação. Em defesa desse postulado moral não dão, não pedem quartel.** Essa atitude não quer dizer que sejam pelo ridículo princípio parnasiano da chamada "arte pela arte". **A arte para eles não é atividade de parasitas nem está a serviço de ociosos ricos, ou de causas políticas ou do estado paternalista. Atividade autônoma e vital, ela visa a uma altíssima missão social, qual seja a de dar estilo à época e transformar os homens, educando-os a exercer os sentidos com plenitude e modelar as próprias emoções.** [...] Lygia Clark [...] dá arrojado passo no sentido da integração, pois abole a diferença intrínseca entre o quadro em si, o painel encaixado, uma fachada, uma parede, uma porta, um móvel: dêsse modo, tudo num edifício que **é um corpo vivo participa, participa do mesmo pensamento criador, do mesmo espírito de síntese que aspira, ao mesmo tempo e inseparavelmente ao funcional e ao belo**. [...] E', aliás, um dos pontos de atenção da presente mostra os álbuns com as mais variadas experiências em texturas, de toda sorte de materiais, desde o filó, os sinais alfabéticos das máquinas de escrever até **o papel vagabundo, o papel de venda pelado. Tôdos colaboram nesse dissecar da materia, inclusive os recrutas recém-chegados ao grupo. Essas atividades aproximam assim os seus membros das atividades práticas produtivas, o que amanhã poderá trazer, para os produtos industriais sensível melhoria de qualidade. A indústria moderna precisa da imprescindível e inadiável colaboração dos artistas, sob pena de jamais elevar-se à altura das exigências culturais da sociedade a que serve. Sem essa colaboração, ela não ultrapassará nunca o âmbito desse empirismo mesquinho e meramente utilitário em que trabalha, não alcançando enobrecer a nossa civilização com a qualidade formal (perfeita síntese funcional e plástica) de seus artigos, como o fizeram, em relação ao seu tempo, as atividades artesanais das grandes épocas criadoras do passado, assim, por exemplo, o artesanato medieval.** [...]. Algo nos diz, entretanto, que esta exposição vingará; que será um marco no processo de conquista da opinião culta pela arte atual, **pela arte verdadeiramente viva de nosso tempo**. **Se, no entanto, essas esperanças falharem, nem por isso a batalha estará perdida.**[102]

[102] Catálogo da II Mostra Coletiva do Grupo Frente. Rio de Janeiro: MAM, 1955, grifos nossos.

Ao se analisar esta passagem, alguns elementos já citados reaparecem, tal como outros novos. Para além das primeiras linhas citadas (que evocam o nosso argumento sobre a recomposição de uma materialidade, que será revisitado no próximo capítulo, destino à análise de *A Luta Corporal*) e para além da reiterada juventude do círculo, havia a declarada sintonia do último com algumas ideias de Pedrosa. Isso, entre outras coisas, quanto à abertura para o futuro, à missão revolucionária e regeneradora da arte, à máxima liberdade de criação, oposta aos modelos estabelecidos, como os da arte figurativa.

Uma outra evidência que chama atenção no catálogo é a convergência de termos entre Pedrosa e Gullar, pois a "luta para transformar a linguagem num corpo vivo", citada pelo poeta ao analisar *A Luta Corporal* anos depois, ainda que não lembre ou cite nem o crítico nem o grupo, tem íntima sintonia com o "corpo vivo" dirigido pelo teórico à arte de Lygia Clark. Ainda sem encerrar a análise do texto acima de Mário Pedrosa, vale a pena a leitura de um breve trecho do diário da última artista sobre um dos debates do grupo. Ainda que tal passagem seja de 1960, ela escreveu que

> Ontem na casa do Mário Pedrosa a conversa sobre o não-objeto tornou a acontecer e o Mário expos um ponto de vista clarissimo a meu ver tendo em vista a dissertação que F. G. havia feito sobre a sua experiência. Disse que constroe primeiro e depois capta a palavra e quando a pessoa que dentro do ritual que condiciona o descobrimento da palavra a descobre é como si a palavra detonasse e tudo que a cerca como construção não tem mais sentido pois foi somente a condição creada para que a palavra se revelasse como expressão poética pura. Para o Mário Pedrosa aí sim estaria o não-objeto pois a expressão do verbo é poética por excelência. [...] Sinto que em Ono [...] [há] esta expressividade total como um organismo vivo [...]. De qualquer forma sendo um organismo vivo como eu sinto há uma diferença ética entre os construtivistas que chamaria os clássicos de nossa época e eles [...].[103]

Dessa forma, poucos anos após a fase aqui contemplada do círculo, podemos observar uma dinâmica intensa de debate e estímulos mútuos no grupo, além de ver o elo de sentido entre os termos manejados por Gullar para descrever *A Luta Corporal* e os usados por outros membros do agrupamento. Palavras e expressões como o "organismo vivo" citado por Clark, ou, no caso de Pedrosa, o "corpo vivo", "a arte verdadeiramente viva do nosso tempo", ou os "recrutas recém-chegados", ou os artistas que "não dão, não pedem quartel", ou um "nem por isso a batalha estará perdida", mencionados pelo teórico, têm íntima sintonia com o "corpo vivo", a "atual linha de frente", e um "encarnam as formas renovadoras da nossa arte", citados por Ferreira Gullar. Isso em um grupo que, como expresso, chamava-se *Grupo Frente*,

[103] CLARK, Lygia. **Diário 4**. Rio de Janeiro: Associação Cultural Lygia Clark, 1960.

expressão que evocava a vanguarda (avant-garde), a "guarda mais avançada", a frente, a dimensão frontal de um exército.

É impossível ignorar, assim, a convergência de boa parte desses termos – "batalha", "recrutas", "linha de frente", "corpo vivo" etc. – com "A Luta Corporal". Um livro que levou precisamente este título, cujo último capítulo, considerado em geral como o mais radical e arrebatador pela crítica, no qual figurou o poema Roçzeiral, que analisaremos adiante, intitulou-se justamente "O quartel". Todas essas palavras e sequências de palavras se repetiam ou convergiam imensamente por constituírem o vocabulário compartilhado por uma mesma formação cultural específica.

Se o convívio na juventude com o círculo de sociabilidade a que Gullar pertenceu se tornou uma referência do passado, esta referência e os termos que a sedimentaram são muito mais do que apenas algo em comum. Tal convívio foi decisivo na redefinição da sua trajetória como poeta e na própria con/formação do seu perfil intelectual, artístico e, posteriormente, também da sua atuação política. Além disso, embora ele e a escritora Lucy Teixeira não tenham se projetado na cena cultural assumidamente como membros indissociáveis do *Grupo Frente*, eles tiveram uma importância tática para o grupo, como os dados já expostos nos permitem ver. E a própria ação, ora aparentemente desvinculada, ora ambígua, deles em relação ao *Grupo Frente* e a Mário Pedrosa, reforça a dimensão tática das frentes em que eles – esses "recrutas", para relembrar o léxico do crítico – atuaram pelo *Frente* e pelo crítico, isso em meio a uma dinâmica constante de trocas e reciprocidades.

Retornando ao texto feito para o catálogo pelo teórico do grupo, um outro elemento que chama atenção é o fato de Pedrosa apresentar o grupo no "eles" e não no "nós", tal qual Gullar fez na primeira apresentação do círculo. Quanto a isso, ao analisar esse mesmo texto de apresentação, Sant'Anna (2008) evidencia que

> Fala, de fato, Mário Pedrosa, como Mário Pedrosa. A peculiaridade característica da escrita que omite posições sociais é, contudo, reveladora das múltiplas inserções que poderiam ter sido escolhidas pelo autor ao escrever o texto da apresentação. Com efeito, o crítico poderia, tanto se haver colocado como membro do corpo de funcionários honorários do museu, como poderia também se ter posto como sócio da instituição e membro do conselho diretor, ou poderia ainda apresentar-se como ao lado do Grupo Frente de que, em verdade, bem poderia considerar-se parte. (SANT'ANNA, 2008, p. 163).

Com efeito, os elementos trazidos nas últimas páginas são fundamentais para se desarmar a armadilha circular de se ver o grupo apenas pelas lentes fornecidas por ele, ou seja, pelas definições fornecidas pelas pessoas que o constituíram nesta época. Isso porque, como podemos ver, ele já existia e foi se constituindo antes de 1954, quando passou a ser conhecido

e reconhecido publicamente como *Grupo Frente*. E também indivíduos como Ferreira Gullar e Mário Pedrosa eram parte do círculo, tanto o formando como sendo formados por ele, não sendo possível dissociá-los da sua formação interna.

Assim, similarmente ao círculo de Bloomsbury, há uma ambiguidade na definição do grupo aqui investigado: ao mesmo tempo que há testemunhos e fontes que apontam para os densidade dos laços de sociabilidade e a intensidade das trocas do grupo, há manifestações públicas de seus membros delimitando-o no tempo (como se ele surgisse apenas em 1954) e quanto às pessoas que o constituíam (como se Ferreira Gullar, Mário Pedrosa e Lucy Teixeira dele não participassem efetivamente). Simultaneamente, não é difícil notar a ressonância das ideias de Pedrosa no grupo, este que dialogava entre si com intensidade, produzia reelaborações, atualizações e ênfases pessoais, sem que a ideia mencionada pelo teórico, da autonomia e liberdade de criação, deixasse de ser compartilhada e publicizada pelo círculo.

Na verdade, seja para entender o surgimento da primeira exposição do *Grupo Frente*, seja para compreender o lançamento do primeiro livro de Gullar em solo carioca – como dito, ambos ocorridos em meados de 1954 e quase no mesmo mês –, o período imediatamente anterior é essencial. Isso porque nele os membros do círculo foram cumprindo as etapas necessárias para, em seguida, realizarem as inovações que produziram, dar intensa visibilidade a elas e, também, afirmarem a sua posição como vanguardistas e renovadores da linguagem em seus respectivos domínios. Nesta direção, o isolamento metodológico das obras de cada membro do círculo gestadas no período, desconsiderando sua formação específica, pode dificultar a compreensão dessas produções. O que ocorre com mais frequência com o livro *A Luta Corporal* do que com as pinturas feitas pelo grupo.

No caso de Ferreira Gullar, chama atenção o fato de, em suas interpretações e explicações sobre o livro ao longo da vida, ele o ver de modo totalmente dissociado do agrupamento com o qual estava envolvido. O que, uma vez mais, reforça a cautela metodológica já frisada, no que tange ao farto cardápio de testemunhos ofertado pelo poeta sobre a sua obra e a sua vida. De qualquer maneira, tal circunstância é também bastante usual. Como salienta Cevasco (2001),

> O artista pode até perceber como única a experiência para a qual encontra uma forma, mas a história da cultura demonstra que se trata de uma resposta social a mudanças objetivas. O mais usual é que na história da cultura essas respostas supostamente únicas sejam depois reunidas como característica de um grupo ou "formação", outro termo recorrente nas análises de Williams. Mas é também bastante comum que estes grupos só sejam formados em retrospecto: **enquanto estão lidando com as novas formas e convenções, os artistas e pensadores podem muito bem achar que se trata de uma resposta individual e única, mas trata-se de fato de uma forma**

> **comum de ver, já que é comunicável e inteligível para outros membros da mesma comunidade** [...] (CEVASCO, 2001, p. 153, grifos nossos).

Já no que diz respeito às ambiguidades citadas acima, elas podem constituir pistas potenciais para a definição essencial do agrupamento, como veremos a seguir.

4.3.2 Os elementos formadores do círculo

É necessário sublinhar que os elos de afeição do círculo eram concretizados por determinados elementos formadores. Estes vinham do fato de os membros do grupo serem quase todos jovens; da admiração que nutriam por Pedrosa e a reiterada generosidade deste; também do fato de serem oriundos em sua maior parte do interior do Brasil e de fora dos grandes centros da época; de cultivarem uma vívida inclinação pelas artes visuais, pela literatura, ou por ambas; de se voltarem para uma postura de vanguarda e manifestarem um desejo de rompimento em relação às gerações anteriores. Sendo esses os elementos da estrutura de sentimento do grupo. E, semelhantemente ao círculo de Bloomsbury, os hábitos e valores descritos são essenciais para sua formação interna e alguns dos seus efeitos externos.

Conjuntamente a isso, para alguns dos jovens do círculo, pesavam certas similaridades quanto à situação de pertencerem a uma classe social intermediária, que, à semelhança do que já foi discutido nesta tese, vivenciou as mudanças características do período, e isso mesmo no que remete às alterações quanto ao nível de instrução, tendo em vista que, dentre os jovens, somente Lucy Teixeira possuía o itinerário universitário. Pois – embora não se possa desprezar por quais experiências foi mediada a vida nessa classe social, com os respectivos imediatismos, em cada caso –, relembrando a passagem já citada de Candido (1989, p. 182), tratava-se de uma fração da classe intermediária que viveu depois de 1930 um alargamento de participação dentro do âmbito existente, o que ocorreu também na vida artística e literária, muito embora não se possa falar em coletivização da cultura intelectual e artística, visto que as suas manifestações ainda iam pouco além de uma pequena minoria. Fatos que marcaram decisivamente as trajetórias de alguns dos jovens em questão, impondo a elas fendas e impasses a lidar, como nos casos paradigmáticos de Ferreira Gullar e Almir Mavignier.

Ao mesmo tempo, é possível notar a presença de um setor da classe dominante entre os membros do grupo. Além de Lucy Teixeira (que, como dito, saiu do Maranhão para cursar Direito em Minas Gerais, o que nesta época equivalia à inserção em um dos redutos das elites políticas e intelectuais), não se pode esquecer que esse foi o caso do mentor do grupo, Mário Pedrosa. De acordo com Sant'Anna (2009),

> Nascido em 1900 no Engenho do Sarau, **de família de usineiros decadentes do Pernambuco, Pedrosa poderia bem considerar-se herdeiro de longínqua sucessão familiar que remontava a Amador de Araújo Pereira e às primeiras famílias fundadoras da Província. Filho de Pedro da Cunha Pedrosa, juiz e futuro senador da República, neto do capitão da Guarda Nacional, Raimundo da Cunha Pedrosa, Mário, ao narrar sua trajetória, poderia remontar tanto à tradição do mandonismo brasileiro, quanto às desventuras da elite local em descenso social descritas em Fogo Morto por José Lins do Rêgo, de quem, aliás, era primo. Os laços com o "casaco de couro da Primeira República, herança arcaica da Monarquia" seriam, no entanto, raras vezes lembrados e seriam tratados, no esboço de suas memórias inconclusas, como traço longínquo cujo percurso em direção ao futuro era difícil divisar.** [...] **De fato, a trajetória política do Mário seria fundamentalmente marcada por um deliberado afastamento das oligarquias e pelo engajamento no comunismo, depois no trotskismo, no que chamaria posteriormente de socialismo e finalmente na formação do Partido dos Trabalhadores, já na década de 1980.** (SANT'ANNA, 2009, p. 16-17).

Além de Mário Pedrosa, esse também foi o caso de Lygia Clark. Ela nasceu em Belo Horizontes/MG, em 1920. Oriunda de uma família de juristas, era filha de Ruth Mendes Pimentel e Jair Pereira Lins. Seu nome de batismo era Lygia Pimentel Lins. Sendo que os elos da sua família com o poder judiciário de Minas Gerais e a ocupação do seu primeiro marido iluminam o seu locus de origem social. Lygia casou-se aos 18 anos, com o engenheiro civil Aloísio Clark Ribeiro (1890-1950), 30 anos mais velho que ela. Por sua vez, Aloísio era filho de Maria Clark Ribeiro e Alvaro Edwards Ribeiro, este que ocupou um alto cargo no conselho fiscal da Companhia Nacional de Seguros de Vida (COLUMBIA), no Rio de Janeiro.

Após casar-se com Aloísio, Lygia se mudou para a então Capital Federal, vindo a se separar em 1953. No interim do casamento, no período 1947-1949, ela estudou pintura com o consagrado artista Roberto Burle Marx (1909-1994) e com a pintora, escultura e desenhista Zélia Ferreira Salgado (1904-2009). Em 1950, Lygia mobilizou os elevados capitais que dispunha e viajou com a família para Paris a fim de estudar pintura e continuar sua formação. Lá, estudou com o já consagrado pintor cubista Fernand Léger (1881-1955), e produziu obras figurativas e variados retratos. Em 1952, realizou exposição individual na capital francesa. Após isso, no mesmo ano, regressou com a família para o Rio de Janeiro, onde expôs as obras feitas em Paris no Salão de Arte Moderna, que na época tinha a apresentação de Mário Pedrosa. Encontro que deu origem à sua amizade com o crítico, passando ela então a frequentar a morada de Pedrosa e a tecer e estreitar laços com o círculo aqui analisado.

Já no caso da artista plástica e gravadora Lygia Carvalho Pape, pode-se frisar, de acordo com Machado (2008), como ela era oriunda de uma fração que pode ser nomeada como "classe média alta", sendo filha do dentista e depois funcionário público Adhemar Carvalho e da dona de casa Maria José Torres de Carvalho. Apesar de não possuir os mesmos capitais prévios

sublinhados nas últimas páginas, Lygia Pape era oriunda de uma família com elevado capital cultural, passando desde cedo a ouvir ópera com o pai e o tio, que cantavam, enquanto ela tocava piano. Aos 22 anos, Lygia Carvalho se casou com o químico Günther Pape, oriundo de uma família alemã de Blumenau, com quem se mudou posteriormente para Petrópolis/RJ, onde conheceu o artista Décio Vieira, com quem cultivou laços de amizade e ingressou pouco depois no *Grupo Frente* (MACHADO, 2008, p. 17). É possível afirmar que, além do capital cultural familiar herdado, Lygia dispôs de recursos financeiros para algumas das suas empreitadas no campo artístico, como, por exemplo, ao participar da Exposição de Arte Concreta em Zurique, em 1956.

Com efeito, é impossível considerar os recursos necessários para dar viabilidade a alguns dos projetos culturais de Lygia Clark, Mário Pedrosa, Lygia Pape e Lucy Teixeira, e alguns outros membros do grupo, sem levar em conta recursos como os capitais econômicos e culturais contrançados por origem social, ou o montante de relações sociais que puderam mobilizar em determinados momentos. Situação que contrastava com a de Ferreira Gullar e, por exemplo, o pintor Almir Mavignier. Este, como apontado, não se dedicava apenas as artes visuais. Funcionário do Centro Nacional Psiquiátrico Pedro II, ele tinha nesse trabalho o seu ganha-pão, não podendo fundar o Ateliê já mencionado senão pelo apoio da psiquiatra Nise da Silveira, dada a posição do primeiro na hierarquia funcional, o que refletia sua classe de origem. Sendo que ambos, Gullar e Mavignier, precisavam trabalhar para custear suas despesas básicas.

No caso de Ferreira Gullar, isso repercutiu na maneira como ele logo buscou se firmar como um profissional de imprensa no Rio de Janeiro, mobilizando desde as suas primeiras horas na cidade os recursos que dispunha para dar conta das necessidades mais imediatas. Tal empenho na profissionalização marca uma diferença importante de Gullar em relação a alguns dos membros mais conhecidos do grupo. Inclinação que não pode ser interpretada como mera escolha, mas sim necessidade, devido à sua condição econômica e social, que não lhe permitia manter-se com independência e realizar, por exemplo, cursos a maior parte do dia, ou mesmo viver por algum tempo sem profissão definida, o que lhe era impossível. Para ele, os jornais em que se inseriu eram, de certo modo, uma chance de estabelecimento e alguma ascensão social, enquanto a literatura logo se tornaria uma via para lhe outorgar a realização e diferenciação pelas produções como poeta, malgrado não os meios para viver apenas de seus ganhos. De qualquer maneira, a relevância de Pedrosa para Gullar se amplia ainda mais desse ângulo, visto que o último, devido à origem social, dificilmente obteria êxito se, por exemplo, almejasse ingressar em uma Faculdade de Direito. No contexto de ainda baixa institucionalização da atividade intelectual da época, tal via para o alcance de outros rendimentos e relações poderia

também significar o exercício de várias atividades ligadas à atmosfera cultural, porém estava interditada para o jovem escritor.

Neste sentido, a casa de Mário Pedrosa, onde o grupo podia se reunir nas noites e participar de longas conversas até tarde, tal qual nos fins de semana, e a própria compreensão do teórico e crítico de arte em disponibilizar sua morada nesses períodos, assumia um sentido fundamental para a formação de Gullar e dos indivíduos com menos recursos de origem do grupo.

Quanto à ideia de juventude e à sociabilidade partilhadas pelo círculo, muito estimuladas por Pedrosa – ambas ligadas à valorização do *homem novo* e a uma outra dinâmica de relacionamento –, é possível entrever como elas colaboraram para minorar o sentimento de desenraizamento social e cultural de alguns desses jovens. Apesar das diferenças de origem social apontadas, tal ideia e vivência contribuíram para que eles se aproximassem mais e mais uns dos outros, cultivando o sentimento de pertencer a uma mesma geração, de serem jovens, facilitando com que se flagrassem mais pelas semelhanças, para as afinidades que os uniam, para as vivências que se pareciam, ligadas aos seus desejos, ao período de intensa mudança ou à arte, e menos pelas vivências opostas. Em suma, quando cruzada ao perfil social de seus integrantes, a juventude tão repetidamente evocada pelos membros do grupo pode ser observada sob nova luz e assumir um outro significado, ao se perceber que as afinidades e alianças celebradas se davam entre pares de uma mesma geração cronológica, mas não necessariamente sociológica. Um dado da maior relevância que a ênfase proeminente em sua juventude abstraía e permanece abstraindo. Além de atributo que remetia à ideia de inovação, de vanguarda, de novos artistas propondo algo radicalmente novo, a ideia partilhada de uma juventude em comum era um elemento fundamental para manter e fortalecer a coesão interna do grupo, tendo em vista suas diferenças de classe e origem social.

De todo modo, as consideráveis vantagens sociais e repertórios culturais de agentes como Mário Pedrosa e Lygia Clark, indissociáveis da sua classe social de origem, evidenciam as experiências culturais diversificadas a que Gullar e os outros integrantes do grupo podiam ter acesso, proporcionadas, dentre outras coisas, pelas estadas nos Estados Unidos ou na Europa de alguns de seus membros. Fato que nos dá abertura para lidar com a formação social do grupo dentro de um contexto mais amplo, que envolve, além das relações de classe, também outras, de educação mais gerais.

Como dito, no período abordado, não só a população cada vez mais se tornava urbana, como havia a tendência ao rápido aumento da escolaridade. Apesar disso, como argumenta Ridenti (2008), o meio intelectual começaria a mudar de modo mais célere a partir da segunda

metade dos anos de 1950, processo que iria se acelerar na década seguinte, "com o crescimento e amadurecimento das universidades, sem esquecer o surgimento de iniciativas acadêmicas ligadas ao governo, como o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB)" (RIDENTI, 2008, p. 201). Portanto, as circunstâncias vivenciadas pelos jovens do círculo no início do decênio de 1950 eram ainda de ausência de um ensino universitário mais estruturado, o que pode ser notado ao se reconstituir a formação educacional deles. Dado que, por um lado, reforça ainda mais a importância de alguém com o elevado capital intelectual do teórico para tais jovens, e, por outro, deixa entrever como ele era o ponto de referência central para os conhecimentos, leituras e descobertas do grupo. O que impactava decisivamente sobre este, fazendo de Pedrosa o mentor intelectual desses jovens artistas visuais e escritores (nos casos de Ferreira Gullar e Lucy Teixeira) em começo de carreira.

Além dos testemunhos do poeta maranhense já expostos, há outros que confirmam essa importância de Mário Pedrosa para o grupo. Como no caso do artista Abraham Palatnik.

> A gente se reunia muito, o Mário Pedrosa recebia a gente com muita alegria, embora ele estivesse muito entrosado com problemas políticos. O Mário realmente também estava muito empolgado em relação à arte. **Foi nessa ocasião que pelo menos eu me interessei, e muito, pelo problema da cibernética e pelos problemas da forma, da Gestalt. Esses problemas foram todos muito discutidos. Eu tinha lido bastante e pedido ao Mário alguns livros, alguma literatura sobre isso porque era uma sensibilidade que eu e os outros tínhamos.** (COCCHIARALE; GEIGGER[104], 1987, p. 126 apud FORMIGA, 2020, p. 290).

Ainda sobre a influência da tese mencionada e das ideias de Mário Pedrosa sobre o grupo, há o depoimento de Lygia Pape. Ela pontuou que

> Desse campo fértil se alimentariam os jovens pintores da época. **Esses eram os conceitos novos que desencadeavam indagações no meio de uma atmosfera pobre de informações, de comodismo cultural e hábitos acadêmicos. Essas considerações em torno do problema da arte iniciavam mudanças profundas nos conceitos de espaço, nos critérios e funções da arte, na essência mesma de seu ser.** (PAPE, 1980, p. 48).

Para além do papel assumido por Pedrosa junto aos jovens do círculo, é fundamental não esquecer que tal grupo, que se reunia costumeiramente na casa do crítico e foi aumentando no início dos anos de 1950, constituía uma rota alternativa para jovens escritores como Gullar e Lucy, e os demais, das artes visuais. Em ambos os casos, eles não lograram êxito em se afirmar como iniciantes no eixo consagrado pela tradição modernista, isto é, entre os letrados e pintores artífices do movimento modernista. Vale dizer também que, devido a tais circunstâncias, o

[104] COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella (Orgs.). **Abstracionismo geométrico e informal**: a vanguarda brasileira nos anos 50. Rio de Janeiro: Funarte; Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987.

Partido Comunista Brasileiro (PCB) também ia se constituindo nesta época, entre outras coisas, como uma trilha alternativa de projeção intelectual. De acordo com Ridenti (2008),

> A oportunidade de projeção intelectual – no círculo interno do PCB e também fora dele – era ainda mais importante para o número crescente daqueles que não tinham lugar nos estreitos círculos intelectuais e artísticos estabelecidos e consagrados especialmente no eixo Rio-São Paulo, para onde afluíam intelectuais de todas as regiões. [...] Especialmente após as mudanças no PCB, ao final dos anos 1950, jovens artistas e intelectuais gozariam de autonomia inédita e desfrutariam "de notoriedade em boa parte devida à atuação subterrânea do partido". (RIDENTI, 2008, p. 201).

Embora esta tese não contemple o período dos anos de 1960, é importante ressaltar que, justamente na época citada por Ridenti (2008), Gullar se aproximou mais do PCB – partido ao qual se vinculou em 01/04/1964, ou seja, no dia do golpe militar ocorrido no Brasil – e, apesar de já ter adquirido considerável reputação literária, também passou a estar entre os artistas e intelectuais que desfrutavam da autonomia e notoriedade mencionadas. Com efeito, o círculo que orbitava em torno de Mário Pedrosa era então alternativo ao círculo de intelectuais do PCB, embora ambos recrutassem indivíduos na mesma atmosfera social emergente, esta que correspondia ao processo de urbanização e industrialização do Brasil. Assim, diante da mesma situação social, havia indivíduos de uma mesma camada intermediária e relativamente emergente que respondiam por meio das suas produções artísticas e intelectuais às mudanças mais amplas vivenciadas, e que apresentavam em suas respostas ora elementos bastante diferentes, ora elementos em comum. Fato que facilitava a indivíduos como Gullar o deslocamento entre tais círculos.

Com relação ao círculo analisado neste capítulo, seguindo as coordenadas de Williams (2011a), é preciso identificar a que transformações da sociedade os valores salientados do grupo respondiam. Os elementos descritos nas últimas páginas estão na raiz da intensa inclinação para a experimentação visível no círculo, que não pode ser compreendida em separado de um ciclo de mudanças materiais já mencionado, que se intensificava nesta época. Como dito, tais mudanças foram culminando na reformulação de determinados modos de ver, viver e fazer herdados. Neste período, Ferreira Gullar e os amigos e artistas do *Grupo Frente* vivenciavam uma época de mudanças materiais profundas da coletividade em que estavam inseridos. Este foi um ciclo de consolidação e expansão do crescimento urbano; em que o aumento quanto ao ritmo expansivo de crescimento das indústrias estimulava a adesão a inovações tecnológicas e à célere mecanização; em que houve a gradual ampliação do mercado de bens culturais e dos circuitos culturais, entrelaçada ao aumento das concentrações urbanas e à alfabetização crescente; e um momento de aprofundamento da inserção de novas tecnologias

comunicacionais, que intensificavam a massificação e internacionalização das relações culturais.

Conjuntamente a tais processos intensos, deve-se levar em conta as considerações de Bosi (2003), sobre a "viragem" que ocorreu por volta deste período, em que vai ganhar cada vez mais dimensão o fato de o Brasil passar

> a entreter relações de concubinato com as multinacionais e sua tecnologia de ponta. Há um novo e excitante surto de industrialização, de urbanização e, mais uma vez, uma realidade setorial privilegiada, o eixo São Paulo-Rio, se diferencia em ritmo acelerado na direção do frenesi consumista e do contato estreito com modos de viver, pensar e falar internacionais. Mais uma vez, aparecem condições objetivas para a formação de uma cultura sofisticada, dispondo agora de um raio de difusão muito maior e mais rápido, dada a eficácia dos novos meios de comunicação. (BOSI, 2003, p. 223).

No ciclo em menção, intensificou-se a necessidade de reelaboração das formas de viver, do que e como fazer, inclusive de como fazer ou não fazer arte, do que dizer e expressar e de como fazê-lo. Neste mesmo sentido, seguindo na trilha das sugestões de Williams, Czajka et al. (2020) destacam que

> uma produção cultural, mais que mero reflexo/determinação da conjuntura histórica ou dos componentes econômicos, é uma forma de responder à heteronímia e afirmar a autonomia do intelectual ou artista que pensa desde a sua obra para além da determinação (CZAJKA et al., 2020, p. 06).

Dessa maneira, chama atenção o fato de a ousadia materializada nas produções do *Grupo Frente*, consideradas vanguardistas no contexto artístico preciso do Brasil da época, apresentarem um elevadíssimo grau de autonomia quanto às experimentações realizadas, isso em um momento de aceleração do processo de massificação da sociedade.

Assim, seja na forma da sociabilidade vivenciada pelo grupo, seja nas obras produzidas, neste cenário de valorização do *homem novo* e de fundação de uma sensibilidade nova, de uma nova linguagem artística, avessas ao conformismo tanto quanto ao retraimento da personalidade e da individualidade, o grupo que orbitava em torno de Mário Pedrosa inclinava-se menos no caminho de adaptação à realidade e mais em sua ultrapassagem. Como destaca Goldmann (1972a), no plano da criação cultural, tal revolta pode ser compreendida pelo ângulo da revolta "formal de uma arte, que não aceitando uma sociedade, acha formas novas de expressão a fim de a recusar, formas diferentes das criadas pela sociedade, que ela recusa e nas quais, tradicionalmente, se tem reconhecido" (GOLDMANN, 1972a, p. 41).

E, apesar do elemento de continuidade do círculo, que iremos apontar nas próximas páginas, essa chave de análise lança luz para um momento de mudança radical no plano das

artes, em que se abre uma rota nova, oposta, por exemplo, a já rotinizada missão de pintar os "retratos do Brasil". Impactada por mudanças mais amplas da época, essa rota ia na contramão das imagens do país disponibilizadas pelas coleções Documentos Brasileiros e Brasiliana, pelo romance nordestino do decênio de 1930, pelas consagradas produções pictóricas brasileiras, e pelo movimento modernista de modo geral. Não por acaso tal rota levava à colisão com a postura de alguns expoentes do modernismo, que desde anos antes se inclinaram à defesa da sua tradição contra o abstracionismo. Como sublinha Arantes (1991), se o auge do movimento modernista foi nacionalista, o seu segundo tempo foi francamente social e "declaradamente hostil à tentação abstrata, contra a qual Mário de Andrade prevenia Tarsila em Paris" (ARANTES, 1991, p. 42).

No que diz respeito ainda às mudanças desta quadra, vale dizer também que o gradativo crescimento da educação e do mercado literário e artístico foram ampliando o grau de profissionalização em comparação com as décadas anteriores. Isso, ainda que, conforme destaca Botelho (2008, p. 16),

> **a modernização conservadora então em curso, ao mesmo tempo em que tornava mais complexas as relações entre *intelligentsia* e sociedade, não afrouxasse as interdependências entre cultura e política nas mais diferentes esferas sociais, isto é, sem que estas pudessem assumir exatamente "autonomia", uma em relação à outra** [...]. (BOTELHO, 2008, p. 16, grifos nossos).

Somava-se aos elementos apontados o fato de um jovem poeta como Gullar, ao mudar-se da periférica São Luís para o Rio de Janeiro, viver uma experiência contínua profunda, correlata a duas cidades, duas atmosferas muito diversas, sendo praticamente impossível que as mudanças que experimentou não repercutissem intensamente nele e nas suas variadas produções. Circunstância que guarda similaridades com as dos outros membros do grupo, que viviam transição semelhante.

Nesta trilha, vale a pena relembrar os termos centrais com que, logo, o grupo vai passar a se reconhecer e apresentar, concretizados em como passou a se autonomear: *Grupo Frente*. Expressão que dá liga aos diferentes elementos descritos até aqui. Como dito e é fácil de perceber, com tais termos o círculo evocava para si a ideia de vanguarda, palavra que vem do francês avant-garde, ou seja, a "guarda mais avançada", a frente, a dimensão frontal de um exército, o que expressa o pioneirismo e a combatividade de um dado movimento. No domínio das artes, a vanguarda é usualmente conhecida como responsável por rupturas com os modelos estabelecidos, ao inclinar-se contra a tradição e produzir inovações, enveredando pelo experimentalismo.

Isso posto, também é necessário avançar na percepção de que essa formação cultural não por acaso ocorreu num ciclo de sensível transição no interior de uma história social complexa. E é em circunstâncias como essas que entra em cena o artista. Este, como pontua Cevasco (2001), relembrando algumas sugestões de Williams (2003), apesar de compartilhar a imaginação criativa que todos temos, tem um diferencial: o de utilizar uma habilidade aprendida e especializada para encontrar e organizar novas descrições da experiência e transmiti-las (CEVASCO, 2001, p. 53). Sendo necessário frisar que o círculo possuía destrezas como essa última, que não era característica das frações de origem de seus membros como um todo. Assim, apesar de jovens, tais membros possuíam e iam ampliando repertórios culturais que, na realidade, os distinguiam das suas respectivas classes. O que conferia e ia conferindo cada vez mais a eles a habilidade para organizar novas descrições da experiência e se constituírem como uma formação de vanguarda.

Com efeito, os diferentes elementos mencionados nos últimos parágrafos podem ganhar nova legibilidade à luz das considerações de Williams (1992, p. 83) sobre os movimentos de vanguarda. Em relação a estes, convém considerar algumas hipóteses, entre elas a de que eles têm, tipicamente, uma base metropolitana, esta cujos fatores-chave são uma relativa autonomia (especialmente cultural) e um certo grau de internacionalização; que elevada proporção dos que contribuíram para os movimentos de vanguarda era formada por imigrantes de regiões mais remotas de uma referida nação; e também que

> **tais formações de vanguarda, ao desenvolver estilos específicos e distanciados dentro da metrópole, ao mesmo tempo refletem e harmonizam tipos de consciência e prática que se tornam mais e mais importantes para uma ordem social que, por sua vez, se desenvolve na direção da significação metropolitana e internacional, para além do Estado-nação e suas províncias e de uma mobilidade cultural analogamente alta.** [...] **as condições internas de uma metrópole, combinando ao mesmo tempo as funções de concentração metropolitana da riqueza e do pluralismo interno de seus imigrantes-metropolitanos, criam condições de apoio particularmente favoráveis para grupos divergentes.** (WILLIAMS, 1992, p. 84, grifos nossos).

Seguindo as considerações de Williams (1992), pode-se ver como, em legível medida, o círculo em menção e o perfil social de seus membros correspondiam às hipóteses descritas, seja por alguns deles serem oriundos de outras partes mais distantes do Brasil, possuindo o perfil imigrante-metropolitano citado; seja por sua ação surgir no ambiente da metrópole. Também é preciso destacar a precisa sugestão de que uma formação vanguardista como a do círculo aqui analisado igualmente desenvolveu os estilos específicos e distanciados citados, harmonizando um tipo de consciência e prática relevante para uma sociedade em acelerado movimento, que se desenvolvia na trilha metropolitana e internacional. Por fim, vale sublinhar

como um centro hegemônico de produção cultural como o Rio de Janeiro, com sua concentração de riqueza e pluralismo de imigrantes-metropolitanos, analogamente ofertava boas condições para o surgimento de grupos pronunciadamente divergentes, em flagrante contraste com o que foi observado na cena cultural de São Luís, por exemplo.

E estes últimos são fatores da maior importância seja para entender as condições de formação do grupo, seja para pensar nas condições que permitiram que Gullar e os outros membros do círculo se tornassem e passassem a ser reconhecidos como inovadores. Isso porque cada realização inovadora de cada um deles possuía pontos de apoio em comum. E esta mesma base ilumina, pelo avesso, os elementos dessa estrutura de sentimento, tanto quanto as rupturas e transgressões dos membros do círculo. Do mesmo modo, a análise de *A Luta Corporal* nos leva a uma outra coordenada, complementar à última, definida por Williams (1992) no livro *Cultura*: a de que uma inovação formal é um elemento que integra as próprias mudanças mais amplas da sociedade, ela é uma sistematização "de mudanças na consciência que são, elas mesmas, formas de consciência da mudança" (WILLIAMS, 1992, p. 141).

Mas, antes de analisar o livro em menção, é necessário perceber como as relações e modos de realização do grupo revelam um elemento de continuidade da sociedade em que ele estava inserido.

4.3.3 A continuidade na ruptura: a permanência de um determinado elemento da tradição brasileira

Antes de analisar em detalhe o livro *A Luta Corporal*, é preciso enfatizar que, apesar do discurso de ruptura que vai acompanhar o grupo e mediante o qual, junto com outros elementos e realizações, ele vai se diferenciar na história cultural brasileira, há também uma continuidade que é abstraída nesse discurso vanguardista.

Ao se identificar os relacionamentos do círculo e se constatar a considerável densidade de tais relações, pode-se perceber a continuidade de elementos característicos de uma teia de relacionamentos pessoalizados. O que vai na contramão, por exemplo, das duas apresentações redigidas com traços de distanciamento pelo jovem poeta e jornalista, e naquela ocasião também crítico, Ferreira Gullar, e mesmo pelo crítico Mário Pedrosa. Dessa maneira, a dinâmica da formação analisada e sua rede de relações aponta mais para as fronteiras fluídas entre amigos, artistas, escritores e críticos.

Além da dinâmica de trocas entre Pedrosa e Gullar, salientada no capítulo anterior, há que se levar em conta a ambiguidade sublinhada por Sant'Anna (2008), na interação entre Mário Pedrosa e Ivan Serpa com o MAM, em que é possível notar que os dois

> eram, assim, os elementos que tornavam possível não só o movimento de vanguarda, mas também a relação entre a vanguarda e o museu. Ao tomarem posição quanto ao Grupo Frente, eles estavam, de fato, imersos no mundo que deveriam pertencer apenas como crítico e professor. [...] Com efeito, num primeiro olhar, Mário Pedrosa e Ivan Serpa parecem depender de uma sociabilidade que se fundava sobre relações de amizade e camaradagem. [...] Da mesma forma, do ponto de vista da relação do MAM com seus especialistas, chama a atenção que o acesso ao livre trânsito entre museu e vanguarda derive, antes de tudo, de suas posições como connoisseurs. Ivan Serpa só podia liderar um grupo de artistas, porque investido da autoridade de professor, assim como Mário Pedrosa só conseguia ter influência sobre as decisões do Museu, por que se fez reconhecidamente crítico de arte. Eram o mérito e a profissão que lhes davam a possibilidade de se identificarem simplesmente pelo nome, como autoridades no seu âmbito de conhecimento. (SANT'ANNA, 2008, p. 170-171).

Desse modo, é possível assinalar na atuação do círculo tanto elementos que apontam para a consolidação de uma ordem social com vínculos institucionalizados, como, ainda assim, a presença de relações pessoalizadas e de amizade. E os últimos elos não podem ser minorados, pois atravessaram essa formação, suas realizações e produções. Malgrado o discurso de ruptura que vai marcar a atuação do grupo, de rompimento total com as gerações anteriores, de repúdio ao passado e de apontamento para uma sensibilidade nova, voltada ao futuro, é possível registrar na estrutura das relações entre os indivíduos um peso não desprezível do capital de relações pessoais. Assim como o exercício de papeis simultâneos por parte de Pedrosa e Serpa, pois eles ocupavam tanto uma posição que oscilava entre termos de afeto e mérito na rede informal do círculo em questão, como outros papeis formais em uma instituição dotada de um status legal, tecendo os elos entre uma e outra.

A investigação sobre o círculo de Bloomsbury permitiu a Williams (2011a) argumentar que essa formação cultural específica, considerada precursora e expressão de uma ruptura profunda, na realidade pode ser compreendida como continuísta, e, com maior profundidade, já revelava que o processo de modernização britânico seria conservador. Nesta chave analítica, a dinâmica interna e externa do círculo aqui analisado nos permite ver que, malgrado os novos elementos que impactaram radicalmente na arte moderna brasileira, e apesar de deixar a representação da Nação rumo à experimentação de novas formas, linhas e cores, o *Grupo Frente* já anunciava que tal mudança não viria desacompanhada de um determinado elemento da tradição brasileira.

Essa constatação nos leva a perguntar qual era a tarefa ideológica do grupo. Dessa maneira, podemos argumentar que essa formação cultural específica teve a tarefa ideológica de

encontrar a expressão representativa da nova fase da cultura e da arte em um Brasil que se urbanizava e industrializava a passos largos. Uma expressão que correspondia a um momento da organização social em que era necessário adaptar os valores a uma realidade duplamente desafiadora, seja por ser uma sociedade em mudança, seja por estar repleta de continuidades. Nessa direção, a postura de seus principais expoentes era bastante ambivalente. Por um lado, eles questionaram a relação que se estabelecia entre o produtor cultural e o público, assim como o processo de industrialização da criatividade que se intensificava, também não aceitando completamente a conversão da obra em mera mercadoria alienada do artista, ou o relacionamento entre obra e público/leitor como apenas uma relação de consumo. Por outro, o capital industrial nunca foi posto em xeque pelos membros do círculo nesse período, mas sim houve a defesa da inserção do artista na indústria e sua plena interação com ela, e não foi apresentada uma crítica direta e efetiva que apontasse para outro modo de vida, com uma nova forma de produção cultural, ainda que os artistas ligados ao grupo, com os limites que se estabeleciam na época, buscassem à última. Ao menos em parte, tais ambivalências ajudam a explicar por que razão os principais membros do círculo não tiveram grandes empecilhos para adentrar a história oficial da cultura brasileira.

Com efeito, os membros do círculo compartilhavam de semelhantes opções sócio-históricas (algumas mais, outras menos conscientes), tendo que indagar sobre quais mudanças fazer e como e o quanto fazer, quais continuidades se manteriam e quais seriam postas em questão, redefinindo um modelo de ação que impactaria em maior ou menor grau pelas próximas décadas e gerações na arte brasileira, e que tem ressonâncias mesmo hoje. Assim, a dinâmica interna e externa do agrupamento já antecipava que a sua considerável renovação não viria desacompanhada de um determinado elemento da tradição brasileira, tal como (apesar do seu potencial questionador e avesso em vários aspectos ao modo de vida em sua nova fase) não iria pôr em xeque alguns dos pressupostos centrais da modernização conservadora então em curso. O que ficou mais evidente nas últimas décadas do século XX, à medida que a presença de um intelectual com o perfil de Ferreira Gullar – assim como ocorreu com outros da mesma geração sociológica do círculo ou muito próximos a ela – foi aumentando no interior de veículos culturais centrais para a produção e reprodução de significados e valores hegemônicos, como a *Rede Globo*.

Neste sentido, é preciso observar o grupo não só pelos termos fornecidos por ele, como um grupo de jovens artistas inovadores, mas também pelo ângulo dos seus recursos e vínculos de origem mais gerais. É significativo que o grupo formado por alguns indivíduos oriundos de certas frações da classe dominante, tal qual por outros, provenientes de uma classe intermediária

em mutação (e que, por vezes, precisaram tecer relações com grupos da classe dominante para acumular as vantagens de que necessitavam, como foi o caso de Gullar na sua travessia de São Luís para o Rio de Janeiro), teve na base das condições fundamentais para a sua inovação recursos e destrezas legadas direta ou indiretamente por aquela classe dominante tradicional de origem ou, no caso de quem não era dela oriundo, alianças decisivas, temporárias ou duradouras, com tal camada. E isso remetia não só ao passado recente dos indivíduos do círculo, mas à hierarquia da sua própria formação interna e ao seu estimulante tempo de convívio, ambos marcados por realizações, descobertas e trocas, todas as quais atravessadas pela conversão daqueles recursos escassos.

Da mesma forma, tal grupo, ao mesmo tempo que inovava, igualmente reproduzia em sua prática um elemento que remetia àquela classe dominante. Isso porque seu enraizamento social aparece no conteúdo dessa prática, ou seja, no manejo de recursos como laços de amizade e influência mútua, os quais perpassavam até mesmo as decisões de um espaço institucionalizado como o MAM; ou o catálogo de uma exposição organizada pelo museu ou pela Galeria de Arte Brasil-Estados Unidos; ou as viagens com direito à bolsa de estudos, com as quais foram agraciados alguns dos membros mais dedicados do círculo, como no caso já mencionado, de Lucy Teixeira; ou na escolha de Ivan Serpa e Lygia Clark para representarem o Brasil na Bienal de Veneza; ou como no caso indicado anteriormente, em que Pedrosa utilizou sua influência pessoal sobre a dinâmica de um veículo de imprensa para ajudar diretamente alguém que, entre outras coisas, estava ligado à sua família. Tais exemplos relembram o *modus operandi* usual das classes dominantes, e lançam luz para o fato de que as relações externas dessa formação tão específica não podem ser vistas como definidas apenas internamente, pois remetem às relações sociais concretas e possíveis no interior da própria ordem social. Com efeito, à semelhança do que foi concluído sobre o poema *O Galo*, aprofundar a análise do círculo significa atingir um ângulo privilegiado para observar a con/vivência entre o moderno e o antigo na sociedade brasileira da época.

Para ver este aspecto com nova luz, vale a pena comparar dois indivíduos tão emblemáticos para a trajetória de Gullar como Mário Pedrosa e Victorino Freire. Apesar das consideráveis diferenças entre as ideias, as posições políticas e os repertórios de ambos, mesmo assim é possível visualizar algo na conduta de Pedrosa bastante usual em chefes políticos como Freire: a dimensão da cordialidade. Relembrando a definição do historiador Sérgio Buarque de Holanda, por meio da padronização das formas exteriores da cordialidade, revela-se um triunfo do espírito sobre a vida, isto é, armado dessa máscara social, o indivíduo triunfa sobre a

sociedade e preserva sua personalidade, isso munido de uma forma de convívio humano com raízes no meio rural e patriarcal (HOLANDA, 1995, p. 146-147).

Embora o uso do capital de relações pessoais não seja algo que atravessa as mais diversas esferas sociais apenas no Brasil, juntamente com a flagrante desigualdade que atravessa o país, ele é um dos traços que, dada a sua generalidade e penetração no tecido social, caracterizaram e ainda caracterizam em grande parte a sociedade brasileira. Constituído em uma formação social anterior, o ethos da cordialidade, que pressupõe tal conduta e relações pessoalizadas, reproduz-se no tempo como um elemento residual, atravessando mesmo épocas de mudança, sendo incorporado pela ordem dominante. E a cordialidade é um componente que podemos observar nas relações de afeto do grupo, que tinha em seu centro Mário Pedrosa, como visto alguém bastante adorado por seus membros e chamado de "papai grande" por Ferreira Gullar. Tal componente se articula ao que já foi dito sobre esses vínculos de afeto e reciprocidade, pois nos dá notícia de como o grupo se constituiu à semelhança de uma família, uma família que tinha Pedrosa em seu centro e que, diga-se de passagem, era uma grande família, tão ampla quanto as que acompanham a história da família no Brasil, sendo uma formação atravessada não só por ideias e interesses, mas também fortemente marcada por sentimentos e deveres mútuos. É fundamental não deixar tal elemento passar despercebido na problematização sociológica do grupo, pois, se ele representa uma dimensão de afeto, quando penetra em outras esferas é também parcial, seletivo, e produz favores tanto quanto reproduz hierarquias inscritas na própria estrutura da sociedade.

Além do que foi exposto, é impossível também não levar em conta como essa densidade das relações, marcadas por interações cotidianas, pode ter favorecido para que, por exemplo, os artistas visuais do grupo pudessem presenciar e antecipar o juízo dos pares e críticos envolvidos no círculo por intermédio de avaliações constantes. E tais debates e retornos cotidianos contribuíram de modo direto para criar, recriar e modificar as obras, inclusive a dos escritores. Em especial, tais trocas permitiram que Ferreira Gullar pudesse trans/por para a poesia certos elementos presentes nas discussões e produções dos artistas visuais do agrupamento, e, simultaneamente, tais contatos colaboraram também para legitimar a sua nova poesia como vanguardista frente ao círculo e seu mentor, Mário Pedrosa.

E os intercâmbios entre teoria e artes plásticas, ou entre estas e a literatura, não correspondiam à mera recuperação de uma herança modernista. À semelhança da sociabilidade partilhada pelo grupo, tais trocas e diálogos intensos produziam e revelavam generalizações que – ao invés de dispersar e separar, seguindo a lógica do capitalismo industrial em acelerada expansão – eram socializadas entre seus membros, que assim reagiam a um momento de

elevada pressão no sentido da especialização das artes visuais e da literatura. Um momento indissociável das mudanças mais amplas em curso, muito similar ao que já havia ocorrido tempos antes em boa parte do mundo. Como pontua Harvey (2008, p. 34), ao refletir sobre o ensaio de Georg Simmel, *A metrópole e a vida mental*, de 1911, uma das características de um período assim é não haver escolha a não ser nos relacionarmos com "outros" sem rosto "por meio do frio e insensível cálculo dos necessários intercâmbios monetários capazes de coordenar uma proliferante divisão social do trabalho". E, em parte, em sua resposta o círculo forjava uma escolha, alternativa à essa ausência de escolha, ainda que dentro dos limites estabelecidos.

Dito isso, é preciso destacar que, além da armadilha de se enxergar o grupo apenas pelos termos de seus membros, há uma outra, relativa à de se deixar levar pelos recortes típicos de uma análise demasiado especializada. Esta perspectiva já fez muitas vezes e pode continuar a fazer com que o círculo seja analisado sob um ângulo que se concentra em demasia nos artistas visuais, deixando de fora da análise a já mencionada posição tática desempenhada pelos escritores no grupo e para o grupo. E, por vezes, essa perspectiva reproduziu e pode continuar a reproduzir um anacronismo. Pois uma ênfase tão especializada sobre o grupo, por tabela, especializa-o ainda mais, vindo a eclipsar uma das ênfases mais características e distintivas do círculo em seu tempo, qual seja a frisada acima: a de que é possível observar suas trocas e diálogos justamente como uma fecunda reação à especialização que se intensificava na época. Importante salientar que mesmo algumas pesquisas muito relevantes sobre o *Grupo Frente* não escaparam dessa armadilha, pois desconsideraram como agentes como Gullar e Lucy Teixeira foram relevantes para a produção, constituição e legitimação do agrupamento, sendo o papel da última escritora (que, como dito, não veio com o tempo a se consagrar nem a atender às expectativas que parte da crítica direcionava à sua produção literária) praticamente ignorado e o do primeiro minorado. Analogamente, as enormes dificuldades de se analisar um livro como *A Luta Corporal*, que despertou e desperta tantas análises com ganhos relevantes, mas que, ao mesmo tempo, são permeadas por interpretações tão díspares, parece advir, ao menos em parte, pela desconsideração da dinâmica de envolvimento entre Ferreira Gullar, Mário Pedrosa e o agrupamento.

Assim, o livro é usualmente analisado em separado da vivência, do aprendizado e das trocas de Gullar no período, tanto quanto da sua posição tática junto ao teórico e ao círculo. Tal

perspectiva oblitera a virada ideológica (SCHWARZ, 1999)[105] de Ferreira Gullar. Isso no que diz respeito, entre outras coisas, ao apreço pela experimentação e ao repúdio às convenções herdadas e aprendidas, com traços semelhantes ao que ocorreu com os artistas visuais citados, além do incipiente processo de politização do escritor, que o levará na década posterior a adotar uma posição trotskista. Pois todo esse aprendizado fez com que ele se aprofundasse na busca de uma forma capaz de expor na sua extensão a multiplicidade e diferença da sua experiência. Em grande parte, esta inovação formal advinha das novas opiniões e conceitos que foi passando a ter sobre a poesia, a arte, a vida política e a sociedade brasileira. Se, conforme argumenta Arantes (1991) e também avaliza Schwarz (1999), Mário Pedrosa era um intelectual "revolucionário tanto nas artes como na política, ao ponto de imaginar que a realização de projetos caros à vanguarda artística só podia ser indício de algo paralelo, igualmente libertário, no campo social" (SCHWARZ, 1999, p. 199), as consideráveis inovações de Gullar e dos outros artistas do grupo também não podem ser vistas como totalmente separadas das ideias e projetos políticos de Pedrosa**.**

Quanto ao *Grupo Frente*, vale destacar ainda que ele faria mais três exposições: em 1955, no MAM; em 1956, no Itatiaia Country Club; e, por fim, neste mesmo ano, na Companhia Siderúrgica Nacional. Contudo, como reconstitui Sant'Anna (2004, p. 07), a dissolução do *Grupo Frente*, em 1956, se deu a partir da incorporação de parte de seus membros pelo movimento concretista, isto é, o movimento antes fundado em São Paulo, cujo marco foi a exposição-manifesto do *Grupo Ruptura*, em 1952, e que vai adquirir contornos de movimento nacional na I Exposição Nacional de Arte Concreta, em 1956. Assim, se "o objetivo do *Grupo Frente* era instituir o novo nas Artes Plásticas, um movimento de envergadura que vinha para sacudir o país parecia mais adequado às expectativas dos alunos do MAM" (SANT'ANNA, 2004, p. 07).

Com efeito, com o tempo tal movimento vai resultar na publicação do manifesto neoconcreto, em 1959, que era

[105] A expressão "virada ideológica" é tomada de empréstimo de Schwarz (1999), mais precisamente das suas considerações sobre a transformação na forma dos romances de Machado de Assis (1839-1908). Segundo Schwarz (1999), a inovação formal do livro *Memórias póstumas de Brás Cubas* teve fundamento numa virada ideológica do autor, numa opinião nova e negativa acerca do futuro do país, uma nova convicção, ausente nos livros anteriores de Machado de Assis, segundo à qual as relações entre os proprietários e seus agregados não vão se resolver por regras de civilidade. Em suma, tal convicção consistiu na transformação do procedimento narrativo, no qual o escritor "trocava a perspectiva social de baixo pela de cima, e adotava, dentro de um espírito de exposição sarcástica, o ponto de vista e a primeira pessoa do singular dos proprietários", isso em lugar das obras da primeira fase do prosador, cuja intenção artística era a de "educar sem ofender, aparar as brutalidades inconscientes ou desnecessárias da classe abastada, no quadro geral do clientelismo brasileiro" (SCHWARZ, 1999, p. 223).

> resultado de novas identidades sociais construídas no interior do concretismo. A coesão dos grupos da abstração geométrica que se estabelece no primeiro momento se dissolve na cisão entre grupos com valores, visões de mundo e formações distintas. Na I Exposição Neoconcreta, se juntam aos concretistas oriundos do grupo Frente, Amilcar de Castro, Ferreira Gullar, Reynaldo Jardim, Claudio Melo e Souza e Theon Spanudis, e assinam um manifesto que se coloca como via alternativa aos princípios nacionais da abstração geométrica. (SANT'ANNA, 2004, p. 10).

Isso posto, a identificação de Gullar com as discussões sobre o concretismo foi interpretada pelo autor como ocorrendo após a obra *A Luta Corporal*, com o livro-poema *O formigueiro* (1955), opinião que iremos questionar no próximo desta tese. A última obra citada teve cinco das suas páginas apresentadas na I Exposição Nacional de Arte Concreta, em dezembro de 1956, na qual havia a apresentação não só de esculturas e pinturas, mas também de produções de poetas de São Paulo e do Rio de Janeiro. O surgimento do livro-poema ampliou os diálogos e intercâmbios entre Gullar e, por exemplo, Reynaldo Jardim e Lygia Pape, que deram vida, respectivamente, ao *livro do universo* e ao *livro da criação*. Entre outras coisas, o livro-poema, ao incorporar o manuseio do leitor na obra, ampliou também os diálogos e mútuas influências entre Gullar e uma artista como Lygia Clark.[106]

Dessa maneira, retornando à situação do jovem Ferreira Gullar no início dos anos de 1950, vale mencionar que, mediante o convívio com círculo, ele pôde dispor de todo um aprendizado essencial para as reelaborações que fez já em *A Luta Corporal*, assim como dos trunfos para dar visibilidade à sua segunda obra. Dessa formação cultural específica, ele absorveu também, junto com outros elementos, a liberdade de experimentação do grupo, ao inclinar-se para uma postura intensiva de novos questionamentos e respostas, e voltar-se radicalmente para a mudança e a criação do novo. Ao se reconstruir a trajetória e a obra de Gullar no período em menção, todas as possibilidades e os elementos citados nas últimas linhas são impensáveis cerca de três anos antes de 1954, no momento preciso em que ele havia chegado na então Capital Federal.

Suas origens sociais (que se articulavam com suas propriedades sociais e trajetória singular, legando possibilidades e limites para a sua atuação), sua experiência tanto pessoal como mais ampla, os aprendizados e a vivência que teve dentro e fora da literatura, somados à influência intelectual considerável de Pedrosa sobre ele, tal qual do convívio com os demais jovens do círculo, enfim, todos esses fatores impactaram profundamente nas mudanças observadas em sua produção poética. Como poderemos ver agora em *A Luta Corporal*.

---

[106] No próximo capítulo, iremos analisar essas convergências entre as obras de Clark e Gullar.

CAPÍTULO 5 – *A LUTA CORPORAL*

Vocabulário e corpo – deuses frágeis –
eu colho a ausência que me queima as mãos.

Após conhecer a formação cultural específica a que o jovem escritor estava ligado no Rio de Janeiro e, assim, parte das circunstâncias em que *A Luta Corporal* foi escrita, vamos ampliar tal percepção mediante a compreensão dos bastidores do trabalho de Ferreira Gullar na época.

Na sequência, vamos analisar cada uma das sete seções do livro: *Sete poemas portugueses*, *O mar intacto*, *Um programa de homicídio*, *O cavalo sem sede*, *As revelações espúrias*, *A fala* e *O quartel*. Tal reconstrução vai nos ajudar a compreender tanto a singularidade do livro, como a singularidade de cada uma das suas partes, que, por sua vez, vão nos ajudar a entender um conjunto bem maior.

Ao fim do capítulo, vamos retomar a análise destilada, realizando uma síntese final, a fim de ordenar e não deixar escapar elementos essenciais revelados pela forma de *A Luta Corporal*, como a estruturação da experiência do vivido e o sentido do inarticulado deslindados no livro.

5.1 Em busca do controle da produção da obra: o poeta entre as engrenagens do massivo

Para compreender a produção do segundo livro de Ferreira Gullar é preciso compreender, para além da sua vivência no círculo, os meandros do seu trabalho na época. No caso, como revisor de texto da revista *O Cruzeiro*.

Esta atividade começou em 1953, devido a um conto publicado neste ano por Gullar em um pequeno jornal cujo nome era *Japa*, de apenas uma edição. Entretanto, o conto *Osíris come Flores* foi lido pelo escritor baiano Herberto Salles (1917-1999), que então dirigia o setor de revisão de *O Cruzeiro*. Impressionado com o texto, Salles chamou o jovem para conversar e lhe ofereceu o emprego de revisor, que o autor maranhense passou a acumular com a ocupação que já possuía no IAPC. O que mostra, mais uma vez, como o exercício de uma atividade pôde beneficiar outra na trajetória do escritor, pois a atividade literária então lhe outorgou uma oportunidade no âmbito da imprensa.

Os fatos de acumular as duas funções e de Gullar e Salles serem escritores não eram fortuitos. Conforme pontua Abreu (2008),

> Os mais conhecidos e respeitados escritores, poetas, ensaístas, críticos literários e de arte do país eram homens de imprensa. Muitos deles se identificavam profissionalmente como jornalistas; outros, embora escrevendo diariamente em jornais, não poderiam ser assim considerados. Havia uma estreita relação entre intelectuais e a imprensa. [...] Os jornalistas, em geral, não se dedicavam integralmente aos jornais onde trabalhavam e possuíam outros empregos, quase sempre em órgãos públicos, sendo o jornal um meio de conquistarem um cargo público, fazer política ou literatura. A dedicação ao jornal e a exigência de curso superior foram mudanças que ocorreram nos anos 1960. As mulheres eram raras nas redações, e quando trabalhavam como jornalistas, em geral ocupavam os cadernos ou as páginas femininas. (ABREU, 2008, p. 233).

Muitos escritores eram homens de imprensa, contudo, é também necessário não nivelá-los completamente, diferenciando as posições ocupadas de acordo com as espécies de capital que eles possuíam ou não. No caso de Ferreira Gullar, pode-se acentuar como o fato de ele ser relativamente despossuído de capitais prévios de maior vulto fazia com que dependesse das funções que lhe eram possíveis na imprensa, mesmo às de menos autonomia, como a de revisor de texto, não podendo prescindir delas, como podiam fazer outros autores. Isso acontecia porque o jovem maranhense precisava do emprego no IAPC e dos outros jornais em que trabalhou na época de modo total, para se manter financeiramente e também para canalizar seus projetos, em especial os relacionados à atividade literária.

Ainda segundo Abreu (2008), precisamente no correr dos anos de 1950, a revista *O Cruzeiro*, fundada em 1928 por Assis Chateaubriand, passou a ter a sua fase de maior sucesso, sendo também "uma publicação muito atraente", que "deu espaço para as grandes reportagens nas quais as cores e as imagens eram dominantes" (ABREU, 2008, p. 218). Além disso, de acordo com Ortiz (1995, p. 43), se, em 1948, a tiragem dessa revista era de 300 mil exemplares, quatro anos depois, em 1952, ela equivalia a 550 mil exemplares. Como foi acontecendo com outras revistas e jornais durante essa década, a ampliação e a modernização gráfica vistas em *O Cruzeiro* corresponderam ao aporte de novos recursos, oriundos das receitas dos anunciantes e da publicidade. Como detalha Bahia (1990), nesta época, a unidade de medida

> do crescimento dos jornais e dos outros veículos de comunicação deixa de ser a notícia apoiada nos classificados para ser a publicidade. Ela compreende toda forma de ocupação do espaço administrada por uma tabela de preços calculada em centímetro de coluna ou em frações de tempo no rádio e na televisão [...]. (BAHIA, 1990, p. 228).

Em sintonia com os fatos descritos, é preciso situar a condição dos escritores, em especial dos mais jovens, como Gullar, no interior do quadro mais amplo de mudanças do período. Quadro que envolvia, entre tantas outras coisas, a questão de se aprender a lidar com novas técnicas de administração e de produção. E uma outra face desse processo emergia a

partir de uma crônica cujo título era por demais emblemático: *Da decadência dos suplementos literários*, publicada por Heráclito Salles no *Suplemento Literário* do jornal carioca *Diário de Notícias*[107], escrita precisamente em 1953.

> Qualquer leitor razoavelmente atento já terá percebido como estão minguando, de ano para ano, os cadernos tradicionalmente dedicados pelos nossos maiores jornais ao movimento literário do país. [...] Sintoma, como tantos outros, do período de crise em que se encontra a vida brasileira em todos os setores, êste é também índice da transformação que se opera na imprensa, caracterizada cada vez mais como indústria sujeita a todos os reflexos do desequilíbrio econômico e preocupada em garantir, sôbre a aceitação dos leitores, a sua estabilidade financeira [...] A crise de papel, que leva os jornais a restringir o espaço dedicado às especulações gratuitas, às manifestações de arte e literatura, alcança por lado, e mais rudemente, a indústria do livro. Temos, então, outra crise cuja gravidade insistimos em não ver – a crise editorial, que igualmente limita o aparecimento de "novos" [...] A época não é propícia à revelação de talentos e isto já é assunto para outra crônica.

Embora o autor superdimensionasse as dificuldades oriundas da crise do papel, ela não era de todo desprezível para se entender as dificuldades de espaço para novos escritores, seja nos jornais, seja no que dizia respeito à publicação de novos livros nos centros do país. O que, por vezes, reforçava a necessidade da existência de laços de solidariedade, como os estabelecidos entre Herberto Salles e Ferreira Gullar.

No entanto, também é preciso destacar que a crônica de Heráclito Salles sinalizava para a mesma série de mudanças mais amplas aqui frisadas. Com o fim da Segunda Guerra Mundial, houve a consolidação da hegemonia econômica e cultural dos Estados Unidos, expressa na internacionalização da sua cultura e padrões de vida, o que atingiu em cheio e cada vez mais a América Latina, e ganhou um capítulo à parte na história da imprensa brasileira; nos anos de 1950, o jornalismo de predominância francesa foi sendo substituído pelo modelo norte-americano, que privilegiava mais a informação e a notícia, divisando o comentário pessoal da transmissão da informação (ABREU, 2008, p. 221-222). Ao mesmo tempo, passou a haver cada vez mais a introdução de novas técnicas gráficas, mudanças quanto às funções e à rotina de trabalho de quem se dedicava à imprensa, e a própria renovação da linguagem vista na última. A tal ponto que, na década seguinte, esse processo resultaria na situação descrita pelo escritor Carlos Heitor Cony, em uma das crônicas do livro *O ato e o fato*, de 1964.

> Mas não sou apenas escritor. Trabalho em jornal, em função das mais humildes, por sinal. Gasto minhas noites às voltas com os títulos, as legendas, as fotos, a diagramação, a oficina, cortando ali, metendo um sinônimo aqui, invertendo uma frase no chumbo para dar na medida da página, funções inglórias e que em nada

[107] SALLES, Heráclito. Da decadência dos suplementos literários. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro/RJ. 06 set. 1953. Suplemento Literário, p. 3.

> contribuíram para a implantação do governo do sr. João Goulart. (CONY, 1964, p. 10).

No prefácio da mesma obra, acerca do apoio dado ao então recente golpe militar, ocorrido em 1964, o editor Ênio Silveira denunciava justamente que a "mobilização da imprensa, do rádio e da tevê, dependente em seus faturamentos publicitários das gordas contas americanas, foi fácil e rápida".

Retornando a 1953, pode-se dizer que para os jovens escritores, e a quem mais trabalhasse nos jornais, muitas vezes essas mudanças eram traduzidas em uma imprensa que cada vez mais atuava como indústria. Sendo que havia exemplos emblemáticos desse quadro de mudanças, como o jornal *Última Hora* que, sendo fundado em 1951, nessa década "revolucionou a imprensa, introduzindo uma série de novas técnicas de comunicação de massa", assim como o jornal *Diário Carioca*, que a despeito de não contar com recursos técnicos expressivos, "inaugurou o uso do *lead* e utilizou pela primeira vez um corpo de copidesques na redação" (FERREIRA, 1996, p. 143-144). Tais mudanças expressivas ocorriam ao mesmo tempo em que se ampliava o público leitor e a escolarização da população; um exemplo disso se deu com a parcela que possuía o ensino secundário intermediário, que saltou de 256.000 pessoas, em 1945, para 603.000, em 1955 (HALLEWELL, 1985, p. 238-239). Nesse contexto, o espaço para a literatura era mais e mais relegado ao segundo plano e/ou especializado no interior das revistas e dos jornais. Mas também essas mudanças poderiam legar oportunidades pontuais, diretamente eladas a elas. Como ocorreu com a confecção do livro *A Luta Corporal*.

No que diz respeito à esta obra, é preciso não esquecer como a sua confecção se interligava a esse contexto mais amplo. O que explica a sua gênese e por que ela foi uma "edição do autor" e não de alguma editora da época. Nesse caso, três fatores se cruzaram para explicar isso: as dificuldades apontadas por Heráclito Salles; as experimentações artesanais marcadas por uma elevada liberdade, inspiradas no mesmo círculo no qual se situavam Mário Pedrosa e o *Grupo Frente*, que estimulavam e contagiavam a produção de Gullar neste período; e também o fato de as grandes editoras geralmente não investirem em novos autores de poesia neste ciclo.

Quanto ao último caso, como reconstitui Sorá (2010, p. 223), neste momento uma editora como a José Olympio investia ou nos autores já consagrados do seu catálogo, em especial os romancistas, ou em outros, lançados antes como apostas por outras editoras dos centros do país e que por elas foram reconhecidos; como ocorreu no caso do poeta João Cabral de Melo Neto que, embora não tenha sido lançado pela José Olympio, nela depositou, nos anos de 1950, os livros que o catapultaram a um reconhecimento generalizado. Além dessa baixa de

apostas em poetas considerados novatos, a própria postura vanguardista e a crítica afirmadas pelo círculo mencionado, direcionadas às vertentes do modernismo na pintura ou na literatura, poderiam gerar alguns obstáculos ao acesso dos seus membros a certas empresas editoriais no período.

Tais fatores, somados às condições encontradas para negociar e trabalhar diretamente na feitura de *A Luta Corporal* (que não eram necessariamente regra nos jornais e revistas naquele momento), tanto constrangeram o jovem poeta, como permitiram que ele pudesse fazer uma "edição do autor" na própria gráfica da revista em que trabalhava.

Alguns detalhes relevantes do processo de elaboração da obra são recuperados por Moura (2001), que descreve como, no trabalho em *O Cruzeiro*, Gullar passou a conviver com os funcionários

> da gráfica da revista, já que a sala dos revisores fica no mesmo andar da oficina. As rotativas imprimem freneticamente *O Cruzeiro, A Cigarra, Detetive* e outras revistas. É quando Gullar tem a idéia de imprimir seu livro de poemas *A Luta Corporal* na gráfica da revista. **Em poucos dias, o próprio Gullar desenha a capa do livro, escolhe os tipos de letras e sobretudo se preocupa com que a disposição inventada para os seus versos na página não seja alterada. O chefe da gráfica topa a empreitada, mas logo surge uma enorme confusão entre ele e o poeta. Gullar exige que a diagramação dos seus poemas seja respeitada, são versos que contêm palavras inventadas, como é o caso de "Roçzeiral". A notícia das brigas termina por chegar ao diretor administrativo da revista. Mesmo assim, *A Luta Corporal* fica pronto e é lançado, em 1954, com uma boa acolhida.** (MOURA, 2001, p. 36-37, grifos nossos).

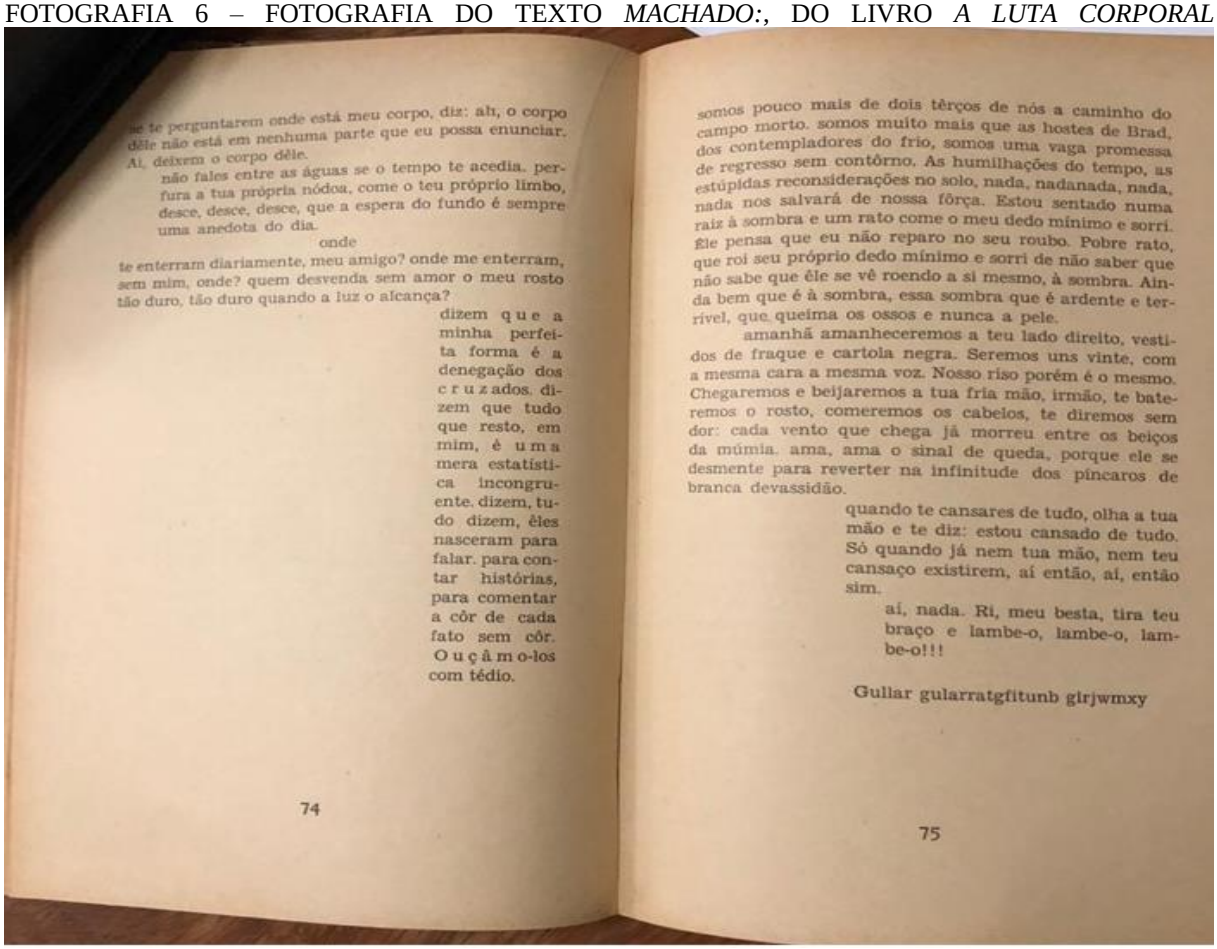
Vale ressaltar que, além da capa elaborada, a função desempenhada pela disposição dos brancos e pretos em cada página veio a conferir uma dimensão visual essencial à obra. Desse modo, Gullar se aproximava do poema *Un Coup de dés...*, de 1897, como dito, publicado pelo poeta francês Stéphane Mallarmé (1842-1898). Isso, em dois aspectos essenciais: ao resgatar o valor imagético do espaço da página, e também ao pesquisar e trabalhar a interpenetração entre caracteres tipográficos e produção poética. Em ambos os casos, Gullar ampliava uma conscientização da página e do papel como partes constituintes dos poemas e do livro de poesia em sua integralidade, investindo na descoberta dos seus aspectos visuais e da materialidade da própria escrita.

É bastante difícil imaginar esse trabalho sobre a relação entre letra e imagem, palavra e página, pretos e brancos, literatura e artes visuais, artesania e tecnologia, sem o espaço privilegiado para essas discussões encontrado no círculo já mencionado. Assim como, em um sentido mais amplo, tal qual as manifestações já discutidas do *Grupo Frente*, a obra analisada pode ser flagrada como uma reação criativa à especialização que se intensificava no período.

Resposta a que todo o processo de com/posição do livro, para bem além da sua forma final, deu vida. Em suma, *A Luta Corporal* corporificava, de um modo particular e com ênfases bastante pessoais, a junção entre a tão exposta e debatida teoria do grupo e a prática artística do poeta maranhense.

E tal junção pode ser mirada de ângulos distintos. Um deles, mais evidente, é proporcionado pela primeira edição da obra, concluída em março de 1954. Isso porque Ferreira Gullar introduziu em *A Luta Corporal* páginas em branco e outros elementos que se perderam nas edições ulteriores do livro. Como os cortes que o maquinário de uma gráfica como a de *O Cruzeiro* poderia realizar com precisão. Este recurso conferiu algumas imagens pontuais ao livro de poesia, algumas delas muito próximas das linhas e formas geométricas experimentadas com liberdade neste momento pelos artistas do *Grupo Frente*. Como na imagem a seguir.

FOTOGRAFIA 6 – FOTOGRAFIA DO TEXTO *MACHADO:*, DO LIVRO *A LUTA CORPORAL*



se te perguntarem onde está meu corpo, diz: ah, o corpo dêle não está em nenhuma parte que eu possa enunciar. Ai, deixem o corpo dêle.

não fales entre as águas se o tempo te acedia. perfura a tua própria nódoa, come o teu próprio limbo, desce, desce, desce, que a espera do fundo é sempre uma anedota do dia.

onde

te enterram diariamente, meu amigo? onde me enterram, sem mim, onde? quem desvenda sem amor o meu rosto tão duro, tão duro quando a luz o alcança?

dizem que a minha perfeita forma é a denegação dos cruzados. dizem que tudo que resto, em mim, é uma mera estatística incongruente. dizem, tudo dizem, êles nasceram para falar. para contar histórias, para comentar a côr de cada fato sem côr. Ouçâmo-los com tédio.

74

somos pouco mais de dois têrços de nós a caminho do campo morto. somos muito mais que as hostes de Brad, dos contempladores do frio, somos uma vaga promessa de regresso sem contôrno. As humilhações do tempo, as estúpidas reconsiderações no solo, nada, nadanada, nada, nada nos salvará de nossa fôrça. Estou sentado numa raiz à sombra e um rato come o meu dedo mínimo e sorri. êle pensa que eu não reparo no seu roubo. Pobre rato, que roi seu próprio dedo mínimo e sorri de não saber que não sabe que êle se vê roendo a si mesmo, à sombra. Ainda bem que é à sombra, essa sombra que é ardente e terrível, que queima os ossos e nunca a pele.

amanhã amaneceremos a teu lado direito, vestidos de fraque e cartola negra. Seremos uns vinte, com a mesma cara a mesma voz. Nosso riso porém é o mesmo. Chegaremos e beijaremos a tua fria mão, irmão, te bateremos o rosto, comeremos os cabelos, te diremos sem dor: cada vento que chega já morreu entre os beiços da múmia. ama, ama o sinal de queda, porque ele se desmente para reverter na infinitude dos píncaros de branca devassidão.

quando te cansares de tudo, olha a tua mão e te diz: estou cansado de tudo. Só quando já nem tua mão, nem teu cansaço existirem, aí então, aí, então sim.

aí, nada. Ri, meu besta, tira teu braço e lambe-o, lambe-o, lambe-o!!!

Gullar gularratgfitunb girjwmxy

75

Fonte: GULLAR, Ferreira. A Luta Corporal. Rio de Janeiro: Edição do autor, 1954.

Nesta imagem, do texto *Machado:*, pode-se observar um modo de fazer artístico similar ao dos artistas visuais citados. Isto é, um novo modo de fazer, direcionado às formas

geométricas, por vezes dispondo umas em relação às outras, de forma semelhante ao que foi exposto por Sant'Anna (2004), sobre a arte produzida pelo *Grupo Frente*.

Quanto à repercussão das intervenções do poeta na elaboração do seu segundo livro, conforme reconstitui Pinheiro (2006), pode-se dizer que ele

> rompeu com modelos ditados ao publicar, em 1954, o livro *A Luta Corporal* em projeto gráfico inusitado, fazendo com que até os tipógrafos ficassem boquiabertos e rejeitassem suas propostas inovadoras. Em 1954, casou-se com Thereza Aragão[108], com quem teve três filhos, Paulo, Marcos e Luciana. E, apesar da união recente, não pensou duas vezes e se demitiu da revista *O Cruzeiro*, quando a empresa publicou uma reedição de *A Luta Corporal* em papel de péssima qualidade. Testemunhando o desprezo pela sua obra, o poeta abandonou a revista [...] (PINHEIRO, 2006, p. 67).

Os acontecimentos descritos nas últimas linhas e páginas expressavam diferentes facetas do amplo movimento de mudança evidenciado, que caracterizou não apenas a produção de Ferreira Gullar, mas também outras produções culturais, assim como a imprensa e a própria sociedade brasileiras na época. E tais elementos convergiam com o cenário descrito por Ortiz (1995), sobre o trabalho em rádio e televisão por volta deste período, quanto à mescla de especialização e um acúmulo cada vez mais comum de funções, que denunciava uma realização incompleta dessa mesma especialização (que vai se intensificar nos anos seguintes, conferindo pleno sentido ao testemunho exposto há pouco, de Carlos Heitor Cony); e quanto a certos tratamentos dados aos funcionários e às negociações com os últimos pela elite liberal ligada aos meios de comunicação, em que, por vezes, havia o baralhamento entre a herança patriarcalista característica da sociedade brasileira e as necessidades do mercado (ORTIZ, 1995, p. 88-91). E é exatamente isso que podemos observar no caso da reedição mais econômica e forçada de *A Luta Corporal*, logo após a boa acolhida da obra pela crítica, feita sem o consentimento do poeta-funcionário ou qualquer diálogo com ele.

Com efeito, os fatos descritos até aqui convergem na mesma direção de uma das hipóteses desta tese, a saber a de que, na transição do primeiro para o segundo livro de Gullar, houve um gradual processo de busca do controle das etapas de produção da obra. Um processo inscrito em variadas dimensões, entre elas a exploração da visualidade das letras, a apropriação

[108] O casamento entre Ferreira Gullar e Thereza Aragão ocorreu em 17 de setembro de 1954. Ambos se conheceram no *Bar Vermelhinho*, um dos espaços de sociabilidade frequentados por Gullar e outros artistas e intelectuais nesta época. Thereza era então uma jovem estudante de jornalismo. Após o casamento, ambos passaram a residir no Bairro Ipanema. Vale mencionar que o aporte financeiro familiar de Thereza, que era oriunda de um segmento intermediário, e também o seu capital de relações, seriam importantes para Gullar em outros momentos, como no período de clandestinidade vivido pelo autor a partir de 1968. Sendo a vida mais estável alcançada pelo escritor no Rio de Janeiro dos anos de 1950 ligada tanto a esses recursos, quanto à estabilidade auferida por ele mediante o seu trabalho na imprensa. Apesar da intensa rotatividade de Gullar, essa atividade foi sempre constante até antes do período de clandestinidade. Tais fatores permitiram que o casal possuísse dois apartamentos no Rio de Janeiro já nos anos de 1960.

do espaço da página, o espacejamento da escrita, a plena realização do fazer da obra em todas as suas partes, seu conjunto e desenvolvimento, entre outras, que convergem para a recuperação de uma experiência com a materialidade. Isto é, em meio a uma experiência histórica de imposição da heteronomia e de massificação crescente da produção, houve uma reação criativa de recomposição de uma materialidade e de um controle que se dá a partir de uma perspectiva que, inclusive, chama atenção por sua ousadia pessoal e seus traços que beiram o artesanal.

E é importante situar a atitude de Gullar sem perder de vista a vivência e o aprendizado que ele vinha tendo junto ao círculo analisado no capítulo anterior. Nesta formação cultural específica, discutia-se o concretismo e o abstracionismo, o papel do artista e da arte na sociedade de massas, tal qual as possibilidades de incorporação dos artistas na indústria moderna para ampliar a qualidade formal, o que poderia aproximar a nossa civilização das "atividades artesanais das grandes épocas criadoras do passado", relembrando o trecho já citado de Mário Pedrosa. Nessa formação cultural, o crítico azeitava as discussões sobre os nexos entre arte e revolução, a linguagem nova, a cultura e a luta de classes. E esta luta não estava totalmente separada de *A Luta Corporal*, que, como visto, possivelmente não por acaso in/corporou precisamente essas palavras em seu título, e passou a ganhar corpo na atmosfera dessas discussões e dos impulsos mais amplos da época, dos quais tanto forma como formação não podem ser dissociadas. Noutras palavras, o padrão de escrita de *A Luta Corporal* formou-se das oportunidades e das dificuldades históricas e literárias do Brasil daquele período, e por meio da reflexão crítica mediada por Mário Pedrosa sobre tal realidade, que foi reelaborada e ganhou contornos específicos na segunda obra do autor maranhense.

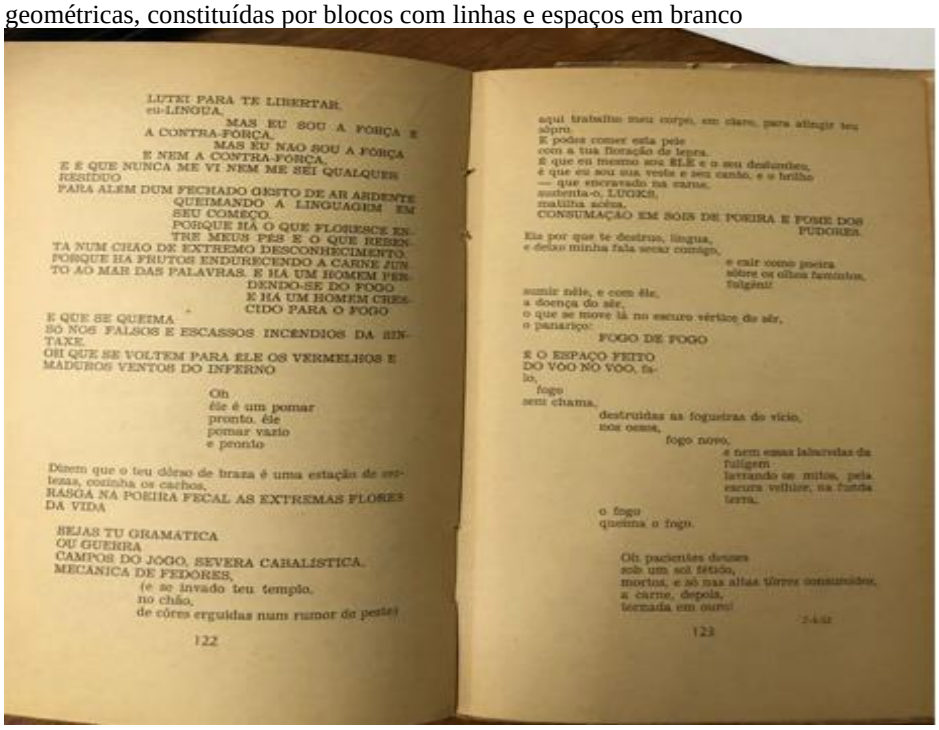
Assim, parte das armas cognitivas empunhadas e manejadas nessa luta corporal por Ferreira Gullar não podem ser desvinculadas do grupo em menção e do aprendizado do jovem escritor com ele. Se Pedrosa defendia a ideia da indústria introduzir a colaboração do artista na sua produção, Gullar levou muito a sério tal proposta, reelaborando-a, buscando introduzir a si mesmo na produção de um objeto singular, neste caso o seu segundo livro. Isso, ao realizar uma obra poética radicalmente nova, ao diagramá-la, arquitetar sua capa, assim como ao acompanhar todas as etapas do processo da sua produção, evitando alienar-se dele o máximo que pôde. Não sendo mera coincidência, também, que a experiência do poeta se aproximasse tanto das outras experiências do grupo, como as relacionadas às texturas e papeis dos outros jovens artistas do círculo, mencionadas por Pedrosa e vistas como positivas por ele.

O fato de Gullar se demitir de *O Cruzeiro* – mesmo com o tão recente casamento, como nos situa Pinheiro (2006) –, ante a interferência na reedição da obra e o seu isolamento deste processo, é a evidência eloquente do quanto essa proposta era levada a sério pelo jovem poeta.

Essa foi uma atitude em que o autor buscou a direção oposta ao estranhamento do produto do seu trabalho artístico. Importante acrescentar que ela ocorreu justamente em um momento em que ele ocupava uma posição bastante subordinada na hierarquia funcional da revista, sendo um jovem e recém-contratado revisor com pouca autonomia, e com baixo controle sobre o projeto, a organização e o ritmo do processo produtivo a que estava sujeito.

Isso posto, a primeira edição do livro *A Luta Corporal* respondia de inúmeras maneiras ao contexto mais amplo da sua produção. Nesta última senda, a obra pode ser interpretada em uma chave de leitura similar à proposta por Ortiz (1995, p. 105-106), ao se referir ao fenômeno singular da Bossa Nova. Dessa maneira, a obra escrita por Ferreira Gullar tanto se valia de uma série de elementos que correspondiam à racionalidade da sociedade e ao mercado (como, por exemplo, a moderna tecnologia gráfica utilizada em sua confecção), incorporando tal racionalidade de um modo até então não visto nas edições da poesia brasileira, quanto ela foi expressão de ousada experimentação e inovação, constituindo-se rapidamente o livro como um símbolo de vanguarda. Assim, se as manifestações da Bossa Nova exprimiam-se como um produto massivo-erudito, voltado para o consumo em larga escala (ou pelo menos para as frações mais altas da classe média), a primeira edição do primeiro livro de Gullar no Rio de Janeiro exprimia-se como um produto que também incorporou elementos típicos da sociedade que se industrializava em uma obra criteriosamente trabalhada do ponto de vista artístico, embora ela não se constituísse exatamente como um produto massivo-erudito, mas seja melhor definida como uma produção de vanguarda, que visava um público mais restrito.

FOTOGRAFIA 7 – Fotografia do poema *O INFERNO*, cuja primeira versão apresentava formas detalhadamente postas em relação, relembrando formas geométricas, constituídas por blocos com linhas e espaços em branco



LUTEI PARA TE LIBERTAR,
eu-LINGUA,
MAS EU SOU A FÔRÇA E
A CONTRA-FÔRÇA,
MAS EU NAO SOU A FÔRÇA
E NEM A CONTRA-FÔRÇA,
E É QUE NUNCA ME VI NEM ME SEI QUALQUER
RESÍDUO
PARA ALEM DUM FECHADO GESTO DE AR ARDENTE
QUEIMANDO A LINGUAGEM EM
SEU COMEÇO.
PORQUE HÁ O QUE FLORESCE EN-
TRE MEUS PÉS E O QUE RESSEN-
TA NUM CHAO DE EXTREMO DESCONHECIMENTO.
PORQUE HA FRUTOS ENDURECENDO A CARNE JUN-
TO AO MAR DAS PALAVRAS. E HA UM HOMEM PER-
DENDO-SE DO FOGO
E HÁ UM HOMEM CRES-
CIDO PARA O FOGO
E QUE SE QUEIMA
SÓ NOS FALSOS E ESCASSOS INCÊNDIOS DA SIN-
TAXE.
OH QUE SE VOLTEM PARA ELE OS VERMELHOS E
MADUROS VENTOS DO INFERNO

Oh
êle é um pomar
pronto, êle
pomar vazio
e pronto

Dizem que o teu dôrso de brasa é uma estação de ver-
tezas, coinha os cachos,
RASGA NA POEIRA FECAL AS EXTREMAS FLORES
DA VIDA

BEIJAS TU GRAMATICA
OU GUERRA
CAMPOS DO JOGO, SEVERA CABALÍSTICA,
MECÂNICA DE FEDORES,
(e ao invado teu templo,
no chão,
de côres erguidas num rumor de peste)

122

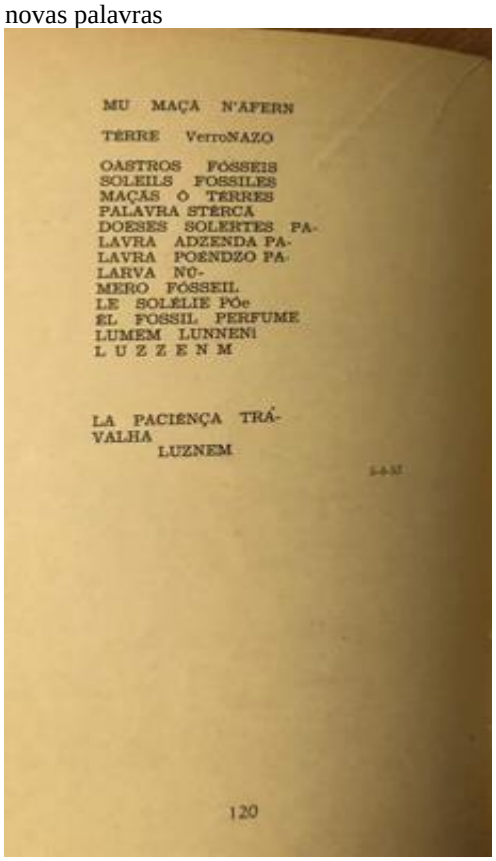
aqui trabalho meu corpo, em claro, para atingir teu
sôpro.
E podes comer esta pele
com a tua fioração de lepra.
É que eu mesmo sou ELE e o seu desfrutleu,
é que eu sou sua veste e seu canto, e o brilho
— que encravado na carne,
sustenta-o, LUCIFER,
matéria acêsa,
CONSUMAÇÃO EM SÓIS DE POEIRA E FOME DOS
PUDORES.
Ela por que te destrua, língua,
e deixo minha fala secar comigo,
e cair como poeira
sôbre os olhos femininos,
fulgem!
sumir nêle, e com êle,
a doença do sêr,
o que se move lá no escuro vértice do sêr,
o panarício:
FOGO DE FOGO
É O ESPAÇO FEITO
DO VOO NO VOO, fa-
lo,
fogo
sem chama,
destruídas as fogueiras do vício,
nos ossos,
fogo novo,
e nem essas labaredas da
fulgem
lavrando os mitos, pela
escura velhice, na funda
terra,
o fogo
queima o fogo.

Oh pacientes dunas
sob um sol fétido,
mortos, e só nas altas tôrres consumidos,
a carne, depois,
tornada em ouro!

123

Fonte: GULLAR, Ferreira. A Luta Corporal. Rio de Janeiro: Edição do autor, 1954.

FOTOGRAFIA 8 – Trecho do poema *Roçzeiral*, com a inovação do uso inusitado dos caracteres tipográficos e da invenção de novas palavras



MU MAÇA N'AFERN

TERRE VerroNAZO

OASTROS FÓSSEIS
SOLEILS FOSSILES
MAÇAS Ô TERRES
PALAVRA STÉRCA
DOESES SOLEITES PA-
LAVRA ADZENDA PA-
LAVRA POENDZO PA-
LARVA NÚ-
MERO FÓSSEIL
LE SOLÉLIE PÓe
ÉL FOSSIL PERFUME
LUMEM LUNNEN!
L U Z Z E N M

LA PACIÊNÇA TRÁ-
VALHA
LUZNEM

120

Fonte: GULLAR, Ferreira. A Luta Corporal. Rio de Janeiro: Edição do autor, 1954.

Da mesma forma, as inovações e mudanças de convenção efetuadas por Ferreira Gullar, assim como as do círculo de artistas visuais com o qual ele estava de fato envolvido, não precisam continuar sendo pensadas como isoladas umas das outras, nem das mudanças mais amplas inscritas no processo material social vivido. Como argumenta Williams (2011b), mudanças de convenção como essas "só ocorrem quando existem mudanças radicais na estrutura geral do sentimento" (WILLIAMS, 2011b, p. 63). E são essas mudanças que podemos testemunhar nas sete seções de *A Luta Corporal*, e já a partir da primeira delas, *Sete poemas portugueses*.

5.2 *Sete poemas portugueses*

3

Vagueio campos noturnos
Muros soturnos
paredes de solidão
sufocam minha canção

A canção repousa o braço
no meu ombro escasso:
firmam-se no coração
meu passo e minha canção

Me perco em campos noturnos
Rios noturnos
te afogam, desunião,
entre meus pés e a canção

E na relva diuturna
(que voz diurna
cresce cresce do chão?)
rola meu coração

O primeiro elemento que chama atenção neste primeiro poema da obra é o modo como ele é numerado: 3. Nota-se que há uma desordem deliberada no livro, forjada pelo poeta e que ele desejava comunicar ao leitor. Tal desordem imprime um caráter de ausência, de incompletude, de algo fora do lugar, de algo que não está em ordem, pelo fato de não se começar pela ordem esperada.

À tal sensação inicial, somam-se os sentidos que vão surgir, que entram em desacordo com a convenção e ritmo adotados, estes que deveriam expressar uma harmonia que não encontra paralelo no poema. De saída, é possível perceber como o poeta está novamente lidando com traços da convenção herdada desde São Luís, mas não para se subordinar a ela e sim para

chamar atenção para a incompatibilidade que ainda possui, menos por uma ênfase romântica e mais pelos módulos utilizados, muito ligados à poesia portuguesa. O verso que mais aparece aqui é o de sete sílabas poéticas (como, por exemplo, em "Me / per/co em/ cam/pos / no/tur/nos"), o mais usual na tradição poética lusitana, a chamada redondilha maior, conhecida por sua harmonia sonora, muito comum também no livro de estreia de Gullar. Tal escolha, acompanhada por quatro estrofes de quatro versos, os quartetos, denuncia a convenção tradicional de herança ibérica que é impressa no próprio título da seção. À exceção dos dois últimos versos, de seis sílabas poéticas, os demais são forjados ou com sete sílabas ou com quatro, verso este cujo ritmo se articula plenamente àquele.

Tal convenção e ritmo vão entrar em flagrante contradição com as palavras, sequências de palavras e sentidos tecidos ao longo do poema, pois há uma sensação profunda de desacordo entre as sonoras escolhas harmônicas do poeta e o sufocamento da sua canção. Não há aqui uma harmonização entre contradições e elementos díspares, mas uma desunião entre os pés do poeta – que personificam seu trajeto, seu caminho, seu destino – e a canção. Assim, os sentidos que vão emergindo nesses primeiros versos nos levam mais para uma sensação de um incômodo profundo, que aflige o eu lírico. Sensação que traz à tona a transição do primeiro para o segundo livro do autor. O elemento novo aqui vem do fato de Gullar explorar essa tensão da convenção utilizada não como algo simplesmente confuso, mas já fazê-lo de modo mais consciente em relação a *Um pouco acima do chão,* ao deixar claro como tal convenção e o que ele buscava expressar estavam em desnorteante descompasso.

Já nos últimos versos "(que voz diurna / cresce cresce do chão?)", há o resgate da palavra "chão", que, como visto na análise do seu primeiro livro, remete à São Luís, a cidade de origem do poeta. Todavia, aqui, ele retorna aos módulos tão utilizados na capital maranhense não para retomar a tradição com a qual havia rompido no poema *O Galo*, mas sim para expressar que há algo de errado com ela. E isso não apenas pelo que foi dito nos últimos parágrafos, porém também porque, ao se voltar e confrontar a poesia desse "chão", o poeta lança a primeira indagação do livro. Ao notar que uma voz misteriosa "cresce cresce do chão", isto é, está emergindo desse chão que metaforiza tanto São Luís como a tradição poética que ela legou ao poeta, ele não conclui o primeiro poema com uma resposta que dê resolução ao desconforto e/ou aos elementos contraditórios que brevemente surgiram nos primeiros versos, mas com uma profunda e misteriosa indagação. E tal sensação de incômodo e desencontro é amplificada pelos versos que antecedem e fecham a última passagem mencionada: "E na relva diuturna [...] rola meu coração".

É interessante notar como tal indagação, apesar de brotar desse chão, da poesia inspirada por tal tradição, não vai aqui encontrar a resolução para o impasse da voz diurna evocada. Pelo oposto, nos próximos versos, assim como em várias outras partes da obra, o que vai surgir constantemente são novas e diversas indagações. Há uma liberdade para indagar nesta obra que não acha paralelo em seu livro de estreia, e remete ao círculo em que o jovem escritor esteve envolvido neste período preciso, no qual, relembrando a passagem já frisada de Sant'Anna (2004, p. 14), havia o valor da livre experimentação, que era também marca de um conceito de moderno que, privilegiando o novo, a mudança, a criação, interpunha sempre novas perguntas e estava à procura de novas respostas. E, por diversas vezes, essa liberdade e essas indagações não remetiam apenas às experimentações produzidas pelo grupo, mas eram confrontadas à tradição modernista e a outras tendências mesmo anteriores a ela.

Ao se reconstruir a trajetória de Ferreira Gullar, é possível apreender que há uma estrutura inteligível na obra, e isso já a partir dos seus primeiros poemas. Ela se desenvolve como uma recomposição consciente da produção poética anterior do jovem escritor. Este que vai, aos poucos, resgatando símbolos e poemas marcantes do seu primeiro livro e da travessia para o segundo. Mas essa primeira seção, que recupera diretamente os seus primeiros poemas, é atravessada por uma frustração: se no primeiro poema a eufônica harmonia da convenção tradicional não pôde reconfortar o eu lírico, na sequência, no poema 4, ele vai afirmar que "Caminhos não há / Mas os pés na grama / os inventarão [...] Fonte, flor em fogo, / que é que nos espera / por detrás da noite?". Dessa maneira, antes de realizar o movimento de deixar os moldes da convenção, que veremos a seguir, o poeta reforça tanto a deliberada busca de um novo caminho, como o caráter indagativo da obra; para arrematar o segundo poema com "Nada vos sovino: / com a minha incerteza / vos ilumino", deixando entrever que a ausência de certezas sólidas e o caráter indagativo do livro constituem um rumo que o poeta vai explorar ao longo de *A Luta Corporal*.

Seguindo a sequência da seção, no poema 5, como no 3, novamente o autor confessa a frustração do desencontro do eu lírico com a sua poesia, ao enfatizar: "Vocabulário e corpo – deuses frágeis – / eu colho a ausência que me queima as mãos". Tal passagem, elencada para ser a epígrafe desse capítulo, pode ser vista como um elemento que, se lido estruturalmente, pode iluminar a compreensão do processo expressivo inteiro de *A Luta Corporal*, um pormenor semântico (BOSI, 2003). Isso, devido à sua enorme relevância para a compreensão do tão hermético segundo livro de Ferreira Gullar, malgrado em geral ela seja pouco considerada nas análises dedicadas à obra. Ao revelarem que vocabulário e corpo são deuses frágeis e que, paradoxalmente, o eu lírico colhe uma ausência e esta ainda lhe queima as mãos, esses dois

versos antecipam a enorme dificuldade de o poeta transpor para as palavras a sua experiência, a profunda ausência que daí advém e o quão dilacerante era isso para ele. Elementos que a desfiguração da palavra e da sintaxe, mais ao final da obra, vão ratificar e dar maior legibilidade, mas que aqui são antecipados de modo incipiente. Isto é, apesar das consideráveis oscilações e mudanças que vamos observar no livro, ao se ir do todo às partes e destas àquele, pode-se localizar elementos em comum. E isso mesmo no que diz respeito a primeira e a sétima e última parte, que são as passagens mais distantes e diferentes uma da outra, mas que guardam entre si essa semelhança demasiado reveladora.

No que diz respeito ainda à primeira seção, vale a pena perceber como o autor vai arrematá-la com poemas dotados de elementos que relembram tanto o seu livro de estreia como alguns de seus últimos versos em São Luís. No caso, os poemas *Galo galo* e *A galinha*, que fecham a seção *Sete poemas portugueses*. Esta que, em seguida, será substituída não por acaso pela seção *O mar intacto*.

Galo galo

O galo
No saguão quieto.

Galo galo
de alarmante crista, guerreiro,
medieval.

[...]

Mede os passos. Pára.
Inclina a cabeça coroada
dentro do silêncio
- que faço entre coisas?
- de que me defendo?

Anda
no saguão
[...]

Saberá que, no centro
de seu corpo, um grito
se elabora?

Como, porém, conter,
uma vez concluído,
o canto obrigatório?

[...]

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!

[...]

Grito, fruto obscuro
e extremo dessa árvore: galo.
Mas que, fora dele,
é mero complemento de auroras.

Este poema guarda diversas semelhanças com o poema quase homônimo, *O Galo*. Não é possível afirmar se ele foi feito precisamente na mesma época, se foi forjado a partir de um fragmento ou deu origem àquele, ou se foi feito e depois alterado pelo poeta. De qualquer modo, o que é relevante são os usos que o autor faz do poema ao introduzi-lo em *A Luta Corporal*, conferindo ao mesmo um sentido de percurso e travessia, como a reordenar e descrever a sua própria vivência anterior. Fato que ficaria totalmente obliterado caso ignorássemos tal vivência e a produção do escritor em São Luís, às quais conferem maior legibilidade à essa produção.

Isso pode ser notado na passagem "O galo permanece – apesar / de todo o seu porte marcial – / só, desamparado, / num saguão do mundo. / Pobre ave guerreira!", que dá a ver a situação de reação vigorosa mas solitária do poeta ao deixar o parâmetro literário do romantismo recriado, muito similarmente ao que é notado em *O Galo*. Tal condição é reforçada se pensarmos na possibilidade bastante vívida de "num saguão do mundo" evocar, uma vez mais, a sua condição na ilha de São Luís em uma época de – considerável, porém também limitada – dissolução de fronteiras.

Entretanto, o que muda do poema quase homônimo para o último, e que possivelmente foi forjado a partir da nova vivência do autor, é o excesso de indagações de *Galo galo*. E o fato de trazer poemas que remetem à sua vivência anterior, porém distintos dos versos daquela época por estarem entrecortados de questionamentos, revela que o poeta se voltava para a sua produção de anos antes para levantar indagações sobre ela. Indagações que no passado não habitavam essa produção.

A experiência que emerge em meio ao profundo incômodo evocado por tais indagações é a da força do galo, com seu porte marcial, sua alarmante crista, guerreiro, que tem seu canto, seu grito, sua expressão, sua voz, mas que, ao mesmo tempo, é impotente. Malgrado não precisar conter seu canto, este é visivelmente inútil, mesmo quando o seu grito irrompe, ele se mostra incapaz de mudar seu entorno, resumindo-se a "um mero complemento de auroras".

Apesar da semelhança desses primeiros poemas de *A Luta Corporal* com a vivência anterior do poeta, ao relembrar agora o descompasso entre as suas aspirações, que mesmo

passando a ganhar vazão, esbarravam com a condição de alguém "só, desamparado, num saguão do mundo", é preciso sublinhar mais uma vez: o elemento novo aqui são as várias indagações tecidas nos versos da obra. Página a página, a forma que vai emergindo em *A Luta Corporal* é a concretização de uma mudança, de um novo ângulo de consciência, de uma nova experiência. Ferreira Gullar, ao questionar a relação entre a arte poética e a realidade do mundo de distintas maneiras, expressava um grau de conscientização da atividade literária que, mais liberada e autônoma, se permitia indagar perenemente sobre si mesma.

Em *A galinha*, último poema da seção *Sete poemas portugueses*, há uma leve inflexão no sentido de alguns dos elementos apontados nas últimas páginas e que serão mais explorados no correr da obra.

A galinha

Morta
flutua no chão.
Galinha.

Não teve o mar nem
quis, nem compreendeu
aquele ciscar quase feroz. Cis-
cava. Olhava o muro,
aceitava-o, negro e absurdo.

Nada perdeu. O quintal
não tinha
qualquer beleza.

Agora
as penas são só o que o vento
roça, leves.
Apagou-se-lhe
toda a cintilação, o medo.
Morta. Evola-se do olho seco
o sono. Ela dorme.
Onde? onde?

Neste poema, o corpo morto da galinha se contrapõe à beleza anterior do galo. Galinha que "Não teve o mar" e "nem quis", o que evoca uma natureza sem sentido. Novamente, chama atenção o repositório de símbolos que o poeta estava revisitando da sua produção anterior. A galinha morta representava a condição daqueles que não tiveram a irmanação com o mundo que o mar proporcionava (e que o poeta, ao final, pôde experimentar). A condição do ser que, malgrado o ciscar feroz, não pôde romper com os limites do muro, por fim aceitando-o. Chama atenção também o tom pessimista investido pelo eu lírico ao nos segredar que a galinha "Nada

perdeu. O quintal / não tinha / qualquer beleza.", antecipando o pessimismo e a desilusão do eu lírico, que vai se amplificar em outros momentos da obra.

É interessante notar como, ao encerrar a seção, o poeta já anunciava uma mudança de percurso no livro: a convenção tradicional revisitada dissolvia-se em uma outra exploração visual da página. Esta pode ser vista no partir da palavra "Cis-/cava", no sexto verso, e, com maior desenvoltura, nos versos livremente deslocados sobre o branco da página, que quebram o ritmo eufônico que o poeta poderia, mas já não desejava dar ao poema. E em sintonia com essa última mudança, vale destacar uma outra que vai surgindo poema a poema nesta seção, qual seja a transição para um ritmo mais livre.

Segundo Candido (1996), o ritmo livre exige do poeta uma "extraordinária capacidade de usar a liberdade – que em qualquer setor é sempre uma das coisas mais árduas para o homem. Não espanta que a falta de ritmo regular dê uma espécie de vertigem" (CANDIDO, 1996, p. 50). Importante frisar que ao deixar o ritmo marcadamente regular, ora optando por uma regularidade na liberdade, ora pela expansiva liberdade do ritmo livre, que logo iremos observar, não por acaso Ferreira Gullar passou também a testar a sua capacidade de usar a liberdade nos mais diversos experimentos. Assim, ele vivenciava uma ampla autonomia em sua produção poética, mas também a dimensão árdua mencionada por Antonio Candido, que pode ser apreendida ao longo da obra. Fato que não pode ser pensado como totalmente separado da liberdade de experimentação do círculo em que ele estava inserido. Uma das faces da intensa liberdade experimentada em *A Luta Corporal* é vista na vacilação do seu ritmo, talvez único em sua variedade entre as obras poéticas do período. E ela expressa, entre outras coisas, um dos modos que o poeta encontrou para trans/por uma das ênfases mais fortes do *Grupo Frente* para a sua poesia. Isso, tendo em vista que essa intensa liberdade apenas surgiu e se ampliou no ciclo preciso em que Gullar iniciou e estreitou laços com o agrupamento, não encontrando paralelo na sua produção anterior.

Além dos elementos apontados e apesar do tom de certeza dado pelo poeta ao nos contar o destino da galinha, uma nova e essencial perturbação é instaurada mais ao fim do poema e da seção. Isso porque ambos são fechados não com respostas ou certezas, porém com novas indagações: "Onde? onde?".

Se tal qual o galo a galinha é um ser que tem asas, mas não pode alçar seu derradeiro voo, no máximo podendo fazer um esboço do mesmo e "aquele ciscar feroz", essa condição de movimento que não se completa se articula com a triste ironia do destino da ave, que "Morta / flutua no chão." Situação que retorna ao final, no "Onde? onde?". Aqui, a repetição de palavras e sua economia, vista anos antes em *O Galo*, tem seu poder expressivo amplificado pelo

desnorteamento provocado por uma pergunta repetida, como alguém que busca algo desesperadamente, contudo sem encontrar. E tal efeito não ocorre somente pela indagação perturbadora, que não dá brecha para ser respondida pelo leitor, mas também por uma sensação de horror que dificilmente pode ser notada de modo mais consciente. Isso ocorre pela perturbadora condição de um respectivo movimento e suspensão, um levitar estando parado (ou pior, porque se trata de um corpo morto), pois a dimensão visual que o poeta dá ao verso final, com todo o branco da página abaixo dele, imprime o caráter de algo içado, em sintonia com o verso "Agora / as penas são só o que o vento / roça, leves".

Dessa maneira, a forma que vai surgindo nos primeiros poemas da obra é marcada e remarcada pelas perguntas em aberto. O ser humano que aqui vai se revelando não buscava apenas o restabelecer de uma coerência, a reorganização da experiência do vivido. Com sua movediça e cortante perturbação, as perguntas que inquietam, ao mesmo tempo que enredam tão incomodamente o leitor, trazem à tona o próprio desnorteamento do vivido.

5.3 *O mar intacto*

Como a seção anterior, esta vai se realizar em um duplo movimento: ao mesmo tempo em que há a recuperação de elementos da poética que representava a experiência vivida pelo autor, essa mesma recuperação vai nos mostrar outro poeta, muito distinto daquele do seu livro de estreia, que vai ressignificar esses elementos. Há, então, um contínuo entrechoque e flagrante contraste entre as concepções do passado e as do presente do jovem autor. E tais entrechoques não podem ser interpretados como elementos laterais, mas sim essenciais de *A Luta Corporal*; assim como eles não podem ser encarados em separado da transição marcante vivida pelo próprio escritor. Se, por exemplo, em *Um pouco acima do chão* o mar era a irmanação com o mundo, aqui, de saída, ele personificava o oposto: a alienação do vate em relação à realidade que o circundava.

A expressão "o mar intacto" já evocava tal sentido, que vai se consolidar nas páginas posteriores: o mar, se o olhamos de longe, parece para sempre intacto, como em uma pintura; no entanto, à revelia da vontade do ser humano que o observa, está sempre em movimento e mudando. Desse modo, quanto mais flagramos a natureza que nos cerca, tanto mais percebemos que ela está em constante mudança, esta que em vários aspectos independe de nós.

Tal sensação começa a surgir no primeiro poema da seção, *P.M.S.L.*, em que Ferreira Gullar recomenda: "Despreza o mar acessível / [...] despreza o mar / que amas, e só assim terás / o exato inviolável / mar autêntico!". A recomendação do poeta remetia à busca da verdade

pura das coisas, oculta sob as aparências. É preciso reclamar o mar intacto, o mar autêntico, o mar de quem está no mundo e, ainda que sem irmanar-se plenamente com ele ou influenciá-lo, realmente o pode ver e indagar sua real essência.

Postura que não se explica no mesmo poema, mas (dado o caráter aberto e continuamente indagativo e ansioso, e, página a página, verso a verso, fragmentado do livro) vai se justificar no poema seguinte, *O trabalho das nuvens*. Pois "Só à margem da tarde / é que se conhece / a tarde". O que leva o eu lírico a constatar que

> Em verdade, é desconcertante para
> os homens o trabalho das nuvens
> Elas não trabalham
> acima das cidades: quando
> há nuvens não há
> cidades: as nuvens ignoram
> se deslizam por sobre
> nossa cabeça: nós é que sabemos que
> deslizamos sob elas: as
> nuvens cintilam, mas não é para
> o coração dos homens.
>
> A tarde é
> as folhas esperarem amarelecer
> e nós o observarmos.

A postura de se pôr "à margem da tarde" para realmente conhecê-la, ao invés de levar o ser humano que olha à sua integração com o mundo, leva-o a perceber que os elementos do mundo existem sem precisar dele. Eles trabalham como o trabalho das nuvens: com absoluta independência em relação aos seres humanos. Tal constatação de estar alheio ao mundo expressa um desconcertante sentimento de alienação do ser humano, que apenas observa o mundo em seu turbilhão de elementos, movimentos e sensações. Um mundo que mesmo em sua beleza, definitivamente, não "é para o coração dos homens", sendo então um mundo para a sua razão, havendo aqui um impacto, ainda que indireto, da filosofia do conhecimento da época, que se colocava na fusão entre razão e natureza.[109]

Nesse mundo, – seguindo o último poema citado até o final – há "o pás- / saro que é branco / porque é branco. / Que te resta, pois, senão / aceitar? / Por ti e pelo / pássaro pássaro". Assim, o mundo é como é e está como está, o que amplifica o sentimento de impotência do ser humano em relação a esse mundo, não havendo escolha senão aceitar essa condição.

Como a coroar o incômodo que o poema provoca há mais uma nova e perturbadora indagação ao seu final, dessa vez dirigida na segunda pessoa do singular, no "tu" ("Que te resta,

[109] Retornaremos a este debate mais adiante, ao comparar as produções de Ferreira Gullar e Lygia Clark e recuperar os contatos de ambos com as ideias do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (1908-1961).

pois, senão / aceitar?"). A pergunta se dirige à outra pessoa que não só o próprio poeta, à pessoa singular que o acompanha e lê o poema. Interessante é que ele não fala no "nós", que, apesar do tom profundo, sempre evoca uma certa generalidade, como em outros versos do mesmo poema. Repentinamente, o poeta evoca a segunda pessoa do singular, nos atingindo de um modo muito mais direto e pessoal, sem deixar de comunicar a dimensão impactante de um sentido mais geral.

Um outro elemento que chama atenção é o último verso – "pássaro pássaro" –, uma reprodução justamente dessa palavra, cuja repetição vocabular relembra o som do ruflar das asas de um pássaro partindo para o voo, quando ouvido de perto. O pássaro evocava a própria natureza, mas aqui o poeta parece menos condensar um som ou um movimento do pássaro cruzando o ar, ao apresentá-lo como fluxo, e mais o caráter de algo que remete à reprodução de um mundo serializado, deixando aberta a possibilidade de o "pássaro pássaro" ser tanto a essência verdadeira do pássaro, como, de modo mais profundo e menos evidente, de a própria natureza evocada pelo poeta metaforizar a própria transformação sentida tão direta e intensamente pelo último. Uma mudança muito ampla, ancorada na homogeneização, no sentimento geral de alienação do ser humano em relação ao mundo sobre o qual ele indagava e expressava a sua perplexidade, um mundo no qual ele buscava a essência mesma das coisas em meio ao turbilhão e repetição das aparências. O que não ficava restrito só ao mundo dos objetos, mas também ao mundo humano e da vida. E desestabilizar a serenidade orgânica que rege um mundo de mar e pássaros, nuvens e peras, servia muito bem para traduzir a perplexidade vivida em um mundo sentido como aquele em que sujeito e objeto estavam separados por um incontornável divórcio.

Nesta senda, nos versos do poema seguinte, *As peras*, o sentido do título *O mar intacto* é reforçado e amplificado de modo negativo: "O dia das peras / é o seu apodrecimento". Dessa maneira, o poeta deslocava a tranquila aparência das coisas, recuperando a sua transitoriedade perturbadora e apartada do ser humano que, nesse irônico "mar intacto" (ao invés de sonhar uma reconciliação com o mundo e uma forma de irmanação com ele, como o mar de *Adeus Bizuza* prometia), estava na margem contrária: era só um expectador. Agora, um mero expectador entrevendo a putrefação das peras.

Antes de seguir ao último poema da seção, vale a pena refletir como parte dos símbolos elencados por Ferreira Gullar traziam um ingrediente a mais: eles também espelhavam o diálogo e as trocas do poeta com os artistas do círculo com o qual estava envolvido. As peras paradas para o artista que as vê e estuda; o mar intacto, como o das marinhas do pintor modernista José Pancetti (1902-1958); as nuvens, que ganham imenso destaque no poema,

como as sinuosas nuvens brancas no quadro *A Lua*, de 1928, ícone da pintura antropofágica de Tarsila do Amaral; todos esses símbolos evocavam uma paisagem e os ícones de uma tradição pictórica voltada e devotada a representar a natureza da sua nação. Não sendo fortuito o fato de o poeta evocar imagens típicas das naturezas mortas tanto para mostrar que a verdadeira essência delas, as suas formas puras, não eram aquelas mesmas das respectivas aparências desse mar, dessas nuvens, dessas peras, como, ao final, evidenciar "o seu apodrecimento". Tal ênfase chama atenção quando comparada à chave de leitura compartilhada por Gullar, os demais artistas do *Grupo Frente* e seu teórico. Como dito, nessa chave, as representações do mundo da vida eram consideradas como despidas de uma realidade em si, "como formas não concretas", e o "velho", cujo figurativismo aparecia como a principal manifestação, era visto "como prática a ser negada, prática da qual se distinguir". (SANT'ANNA, 2004, p. 08). Havendo assim uma importante conexão/reelaboração entre o "velho", a "caducidade", o "envelhecer", tal como verbalizados e renegados pelo grupo, e o "apodrecimento" frisado pelo jovem escritor.

Quanto ao último poema da seção, *A avenida*, pode-se dizer que o autor continuou na trilha anterior, ao dar espaço à "grama a crescer / na ausência dos / homens". Todavia, ele também vai acrescentar que "Não obstante, / as praias não cessam. / Simultaneidade!". Esta última palavra, assim carregada de sílabas em deliberado contraste com aquelas ao seu redor, a ponto de espacejar e preencher um verso inteiro, também foi concluída não com uma interrogação, mas sim com a expansiva certeza proporcionada pela exclamação. Essa "Simultaneidade!" era a declaração oficial do poeta sobre um dos traços que já vinham ganhando vazão na obra: a variabilidade da experiência, que vai ganhar um destaque ainda maior nas próximas seções do livro, sendo uma das suas marcas fundamentais.

Interessante notar que a passagem "as praias não cessam. / Simultaneidade!" nos leva à percepção da travessia propiciada na segunda parte da obra. Isso porque essa mesma passagem, ao nos trazer a ideia de um não cessar e de uma considerável simultaneidade, era o diametral oposto do título que deu início à seção, *O mar intacto*. Tal percepção assumia a forma de um conhecimento conquistado nessas últimas páginas: do mar intacto, como que visto ao longe ou em um quadro na parede, ao não cessar das praias que são vistas de perto e vividas, que do contrário não poderiam ser apreciadas nessa sua dimensão inescapável. Há então algo novo. Algo que o poeta vai traduzir nos versos seguintes:

> diurno
> milagre, fruto de
> lúcida matéria – imputrescível! O
> claro contorno elaborado
> sem descanso.

[...]

A importância das praias para o mar!
Praias, amadurecimento:
aqui
o mar crepita e fulgura, fru-
to trabalhado dum fogo
seu, aceso
das águas,
pela faina das águas.

Esta sensação de conquista e descoberta vai se opor a "O dia das peras / é o seu apodrecimento", pois há agora o "fruto de / lúcida matéria – imputrescível". O eu lírico tinha então em seu horizonte não o mar intacto do começo, mas um outro. O mar intacto das praias, que não cessam e evocam a simultaneidade, permitindo o amadurecimento do mar, pois nas praias "o mar crepita e fulgura, fru- / to trabalhado dum fogo / seu". A conquista e descoberta evocadas vinham das praias que traduziam um não cessar e uma multiplicidade constantes, assim como o fruto de um trabalho. E era preciso reencontrar essa experiência e esse trabalho.

É importante perceber também o ritmo do próprio movimento realizado pelo poeta com esta seção. Nela, o jovem autor partiu do remanso inabalável do mar intacto, passou pela pera que nos deixou perturbados ao sabermos que estava em putrefação e encerrou com um não cessar, isto é, com a simultaneidade do poema *A avenida*. Título que revelava que o poeta agora desejava mergulhar no seu mundo. Todavia, a descoberta feita nas praias visitadas é que permitiria a ele realizar essa tarefa. E essa descoberta não traduzia a negação, mas o poder do acolhimento da desnorteante experiência do vivido, com seu perpétuo não cessar e sua inescapável simultaneidade.

Se, como citado, uma inovação formal é um elemento que integra as próprias mudanças mais amplas da sociedade, uma sistematização "de mudanças na consciência que são, elas mesmas, formas de consciência da mudança" (WILLIAMS, 1992, p. 141), na segunda seção de *A Luta Corporal* o poeta realizou um outro duplo movimento. Isso, ao destilar tantas indagações, acompanhadas por um turbilhão de elementos e pela simultaneidade desproporcionalmente evocada no livro, e, mesmo assim, ainda buscar a essência oculta nas coisas, o que equivalia à procura de um sentido puro e orquestrador. Nas últimas páginas, o autor passou a nos trazer a experiência do vivido em sua variabilidade, desnorteamento e, a um só tempo, passou a tentar domá-la e dela tomar consciência.

Ocorre que o modo de o poeta lidar com tal impasse cortante, de lutar esta luta, passava literalmente pela palavra e pela linguagem herdadas, com todo o manancial de problemas delas oriundo.

5.4 *Um programa de homicídio*

Um programa de homicídio é mais um capítulo significativo da inusitada liberdade de experimentação vista em *A Luta Corporal*. Aqui, o livro de poesia transforma-se em prosa. No caso, a seção se abre a nós com uma prosa poética com parágrafos espacejados (alguns começando quase ao final da página), destilada em uma epístola, a *Carta do morto pobre*.

A escolha pela carta pode ser lida como uma forma de confidência, ou melhor, de auto confidência. Fato que, à primeira vista, poderia significar que o eu lírico vai perseguir a trilha da coerência, sistematizando e contornando o caos já apresentado. Entretanto, ocorre o oposto: Ferreira Gullar vai nos mostrar que entre as duas direções apontadas nas páginas precedentes optou por mergulhar naquela da experiência do vivido em sua multiplicidade e desnorteamento.

E o caótico está expresso no próprio título da composição, pois a "carta do morto pobre" remete à marginalidade e ao destino trágico do próprio eu lírico, o autor da carta. Esta começa com um

> Bem. Agora que já não me resta qualquer possibilidade de trabalhar-me (oh trabalhar-se! Não se concluir nunca!), posso dizer com simpleza a cor da minha morte. Fui sempre o que mastigou a sua língua e a engoliu.

Este início sublinha não a afirmação de um trabalhar-se, de um refazer-se a partir do trabalho poético (negado na própria eleição da prosa, que suspende temporariamente os versos), mas a direção de uma morte. Dessa maneira, uma das opções abertas uma página antes, que o poeta nos deixou intuir e esperar para esta, a espécie de luz no fim do túnel sentida através da "faina das águas" que encerra a seção anterior (como se as praias estivessem para o mar como a poesia para o homem), não se realizou. Além desse começo, outros dois elementos são suficientes para evidenciar a última direção: os trechos sanguinolentos ou de palavras tidas como obscenas, dispostos desde a abertura da seção; e o surgir de um dos elementos mais proeminentes de *A Luta Corporal*, qual seja a violência cometida contra a lógica ordenadora da sintaxe. É como se a arte dos esquizofrênicos, tão apreciada e valorizada pelo crítico Mário Pedrosa neste ciclo, começasse a ganhar vazão na linguagem usada por Gullar. Traço que vai receber ainda maior e mais hiperbólico destaque no transcorrer da obra, nela imprimindo um ritmo angustiante.

É quando emerge uma carta escrita em primeira pessoa, em tom de íntima e tumultuada confidência, que o tom de obscenidade surge com vigor no livro:

> Os anjos frustrados, papa-bostas! [...] Minhas orelhas e meu ânus são uma ameaça ao teu jardim. [...] e a oscilação das marés – mesmo quando dormes – cozinham os céus dos dias, envelhecem as tuas nádegas. [...] O que apagou as manhãs e, à noite, os anúncios luminosos e, no verso, a música, para que apenas a sua carne, sangrenta pisada suja [...].

Tais passagens, tão juntas, soldando-se uma à outra, às vezes sem pontuação, revelam a multiplicidade perturbadora e simultânea da experiência. Dado que justifica a escolha temporária pela prosa, que marca a seção: ao elencá-la e apresentá-la assim, o poeta potencializou o caos sedimentado no livro.

Quanto à violação da sintaxe, podemos começar a flagrá-la melhor em "Calcinação de ossos, o dia!, o escorpião de que o mover-se é brilhos debaixo do pó", que lança uma escolha que logo vai se intensificar nas seções seguintes. Nela, instala-se uma multiplicidade desordenada que, às vezes, debilita a linguagem convencional, impedindo que ela possa dar pleno sentido e coerência ao turbilhão de ritmos, imagens, ideias, símbolos, informações, obscenidades, movimentos, sons. Tais elementos não cessam de brotar de um modo inesperado e confuso, sendo coordenados por parágrafos marcados por uma baixa racionalidade e uma intensa liberdade, esta que privilegia a dimensão visual, mesmo se tratando de um texto em prosa.

Alguns dos elementos iniciais descritos se intensificam consideravelmente no texto em prosa que sucede *Carta do morto pobre*, que surge com o número *2* no lugar do título. Como ocorre nas passagens a seguir: "Os pêlos no nariz, as unhas, os pêlos no ânus – crescem. Os delicados testículos. A bunda do homem a severidade da fenda, a sua febre. Os dobrados intestinos, o seu soturno aéreo trabalho". Isso posto, o autor aumenta a dimensão de ousadia, injeta pulso e vibração no livro, amplifica seu caráter transgressor e de degradação, havendo, por tabela, tanto a reivindicação e o exercício de uma imensa liberdade, como a contestação de uma moral estabelecida.

Dessa forma, o obsceno deixa de ser tabu; e essa tão renegada dimensão da experiência é à *A Luta Corporal* introduzida inteiramente. Sendo importante perceber que o obsceno evocado se articula à debilitação relativa da linguagem: um e outro combinam-se para alvejar a racionalidade e o modo de ser racional que caracterizam o modo de vida concreto. O sanguinolento, o erótico e o obsceno invadem o espaço ordenador lógico-racional da linguagem em prosa – que poderia ser um remanso para o poeta, o último refúgio para os seus dilemas, porém não era – ampliando a sensação de desordem. É, assim, a multiplicidade de elementos díspares, porém que a realidade junta, a variabilidade da experiência – ainda mais liberada e

com sua pluralidade de elementos perturbadoramente desconexos uns dos outros – que vai se concretizar aqui.

Vale situar um pouco mais o sentido dessas passagens de *A Luta Corporal* em seu contexto social de produção. Pois elas trazem relevantes similaridades com outras produções literárias da época, mesmo algumas muito diversas, como as crônicas escritas por Nelson Rodrigues na coluna *A vida como ela é...*, um sucesso de público do jornal carioca *Última Hora*. De acordo com Lacombe (2008), que analisa essa produção de Nelson Rodrigues,

> O que podemos concluir com esse estudo das crônicas de *A vida como ela é...* sobre a década de 1950 é que se trata de um período de transição de modos de vida, usos e costumes. É um momento de um processo de mudança que vem desde a década de 1920 e que emerge na década de 1950 num contexto em que tal processo já não pode recuar. **Nosso modo de vida naquele momento já não poderia ser o mesmo dali para a frente, daí que a moralidade conservadora já não seria mais capaz de ordenar nossas relações diárias. De outro lado, as ilusões de modernidade e avanço também seriam ineficazes como forças ordenadoras dessas mesmas relações. O racionalismo e o mundo do interesse, próprios da sociedade moderna, inviabilizariam qualquer forma de liberdade, em especial aquela que mais importava para a hierarquia de valores rodrigueanos, a liberdade afetiva. O afeto, corrompido em desejo sexual puro e simples, seria convertido num mero interesse entre tantos outros do mundo moderno, que circulam numa economia de trocas sociais, econômicas e simbólicas.** Isso, ao menos, do ponto de vista rodrigueano. (LACOMBE, 2008, p. 263-264, grifos nossos).

Com alguma similaridade, em *A Luta Corporal*, ao mesmo tempo que dá plena liberdade ao obsceno, alvejando àquela moralidade conservadora, Ferreira Gullar opera também a banalização do sexo, inserindo-o no turbilhão prolixo e caótico da vida moderna. Malgrado evocá-lo tenha em si um caráter transgressor, o sexo brota aqui menos como conquista e mais como um elemento a reforçar o caos insuportável vivido no espaço social da metrópole, formalizado nas páginas do livro. Neste espaço, mesmo o sexo não surge para unir os seres humanos entre si e eles com o mundo, mas para sublinhar a sensação de desnorteamento que esse mundo nos provoca e que invade e esfacela todas as esferas da vida.

Da mesma forma, à semelhança do que argumenta Lacombe (2008) sobre as crônicas de Nelson Rodrigues, aqui Gullar usa a sua liberdade em contraposição ao racionalismo. A experiência concretizada no livro indica que ampliar a autonomia era sinônimo de contrapô-la ao racionalismo incrustado no modo de vida. Assim, ainda que num plano inconsciente, a autonomia transgressora do poeta é manifesta como o único (porém também bastante limitado) recurso, o diametral oposto da heteronomia imposta ao indivíduo (a mesma que caracteriza fins heterônomos como o dinheiro). A arte poética aqui se constitui como antítese, a outra face, contraposta a um modo de vida no qual a racionalidade objetiva impõe severas e ordenadoras

coerções, penetrando na vida interior dos seres humanos, nas suas relações uns com os outros e com a natureza, e na própria forma como todos esses são enxergados.

E, página a página, o irracionalismo cada vez mais selvagem de *A Luta Corporal* vai iluminando, pelo avesso, a contraface dessa racionalidade objetiva. Isso, ao expressar um mortal descontentamento com sua lógica atitude instrumental, contrapondo a ela outra atitude intelectual e estetizante, mediante uma linguagem poética de agressão à sintaxe, de frases com meios descosturados dos fins, baralhando-a, contorcendo-a, provocando-a; embora sem deixar de evidenciar, por tabela, a dimensão penetrante e inescapável daquela racionalidade objetiva.

Apesar do caos instalado, no entanto, vale dizer que o título *Um programa de homicídio*, junto com a sequência ordenada de textos tecidos em prosa poética que vão até o fim da seção – *Carta do morto pobre*, *2*, *3*, *4*, *5* e *6* –, anunciam que há alguma coerência a estruturar esse caos. Há um programa, ainda que seja um programa de homicídio. O que aqui se começou a agredir com maior violência foi, entre outras coisas, principalmente a linguagem estabelecida. É esta que o poeta planeja assassinar. Executar tal projeto significa executar a linguagem. E a coerência do título da seção, que vai sendo afetada à medida que a linguagem vai sendo agredida em sua estável coerência, é resgatado no último poema. Este nos permite compreender um pouco melhor tal "programa de homicídio" e porque a obra vai se configurando de um modo tão desnorteante.

> **6**
>
> É velho o sol dêste mundo; velha, a solidão da palavra,
> a solidão do objeto; e o chão – o chão onde os pés ca-
> minham. Donde o pássaro vôa para a árvore.

Esta passagem surge para fechar e arejar *Um programa de homicídio*, isso por ser menos povoada de palavras, mais meditada e concisa. Ela se distancia da densidade tumultuada das páginas anteriores, havendo agora um deliberado aproveitamento do branco da página, que, ao contrastar com o restante da seção, vem para transmitir alguma ordem e tranquilidade. É como o nascer de uma manhã mais serena e ensolarada após uma noite de tempestade; e por isso o sol renasce aqui em sintonia com a ensolarada clareza conferida logo abaixo pelo branco da página. Essa passagem vem para domar o caos liberado nas páginas anteriores, para não deixar que esse caos oblitere as suas razões reais, para melhor pontuar (nos dois sentidos do termo) e iluminar um motivo profundo do poeta.

Entre as palavras elencadas por ele, vale salientar, de saída, "a solidão do objeto". Se antes o eu lírico havia descrito um desconcertante mundo que existe e independe de nós, que

somos impotentes em relação a ele e dele estamos apartados, agora ele expressa “a solidão do objeto”. Esta diz respeito ao objeto isolado, apartado do ser humano. Fazendo-nos intuir – além do previsível sentimento de funda solidão vivenciado pelo ser humano em vista dessa separação – também que a “a solidão da palavra”, era, para o poeta, da mesma ordem que “a solidão do objeto”. Ambas marcam e remarcam uma época na qual, há muito tempo, impera a separação do indivíduo em relação ao que ele mesmo produz e também do fruto desse trabalho em relação àquele.

É essencial destacar, além disso, a palavra mais importante dessa passagem. Pois um “É velho” é dirigido ao “sol deste mundo”, e é “velha” “a solidão da palavra, a solidão do objeto”. E também é “velho” “o chão onde os pés caminham”, o mesmo chão que dá base ao “pássaro” (símbolo a retornar na obra) que “voa para a árvore”. Como mencionado, exatamente o mesmo “velho” era palavra-chave no vocabulário do círculo no qual surgiu e se consolidou o *Grupo Frente*.

E assim como os artistas visuais do agrupamento, cuja produção, por vezes, era tão transgressora que parecia desprovida de um programa estético mais pensado e definido – o que não era verdade –, ao fim desta seção, Gullar veiculava o motivo central da sua transgressão. Tal qual outros artistas do círculo, ele se voltava contra o que era “velho”, denunciava a “caducidade”; todavia, a originalidade da sua contribuição vinha do fato de reformular tal crítica, denúncia e postura, reeditando-as e as trabalhando em seu próprio domínio, conferindo a elas o status de política literária.

Era necessário a linguagem nova, pois as modalidades da linguagem velha, como as da pintura velha, que supostamente representariam o real e o emocional, já não davam conta da nova experiência, vivida e sentida tão intensamente pelos jovens artistas. Nas palavras dos últimos, a arte e o artista “velhos”, e até mesmo os jovens que partilhavam seus valores, não proporcionavam elementos para lidar com o “agora”.

5.5 *O cavalo sem sede*

Esta seção demarca um lugar na estrutura de *A Luta Corporal* para se ver, de um ângulo privilegiado, como os livros de poesia do período podem constituir registros relevantes dos embates entre os poetas, sinalizando forças em tensão e polaridades mais amplas do sistema literário, e também como os vates faziam-se uns contra os outros. No caso em menção, não é difícil notar a sombra de um dos escritores com maior poder simbólico e que ocupava uma posição dominante nesta época, João Cabral de Melo Neto. *O cavalo sem sede* respondia, de

maneira evidente, a um outro trabalho do poeta-diplomata. Como o próprio Ferreira Gullar veio a confessar, embora apenas 10 anos depois.

> Nesse título que designa a nova etapa do livro há uma alusão indireta ao título do poema de João Cabral de Melo Neto; *O cão sem plumas*. Essa alusão é feita para acentuar o nível em que se situa agora o autor. J. C. de Melo Neto ao adotar o título *O cão sem plumas* refere-se, dentro do sistema metafórico de sua poesia, à eliminação do não-essencial, à busca do núcleo real da experiência: o cão sem adorno, cotidiano, marcado de vida. **Exatamente oposta é a posição do autor ao escrever "O cavalo sem sede", porque o que se busca aqui não é o cavalo cotidiano, mas aquele que escapa à condição: o cavalo sem sede, o cavalo absurdo.** (GULLAR, 2010, p. 136, grifos nossos).

A tendência vista na obra e nas palavras de Gullar também é mapeada por Dutra Júnior (2006), que enfatiza como o segundo livro do escritor maranhense

> 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. (DUTRA JÚNIOR, 2006, p. 01-02).

Com efeito, se um dos alvos essenciais para os artistas do *Grupo Frente* era encarnado pela pintura figurativa da vertente modernista, no caso de Gullar um desses alvos era a geração de 45 – didaticamente reconhecida depois como a que inaugurou a "Terceira Fase Modernista" –, principalmente a obra de João Cabral, seu mais emblemático representante na poesia. E esse alvo era ratificado no título e nos poemas da seção. Pois a direção investida por Gullar não era a do trabalho depurado com a linguagem, mas sim a de um aprofundamento ainda maior da visão da sua própria morte, isto é, da já mencionada morte da arte, da linguagem e do artista velhos e de tudo e todos por eles contaminados. "O cavalo sem sede" era o cavalo que estava morto, não era como os seres e as aparências do cotidiano, não era como o cão "marcado de vida"; por oposição a este, a morte era então reafirmada no livro. Como se pode ver em alguns dos versos iniciais da seção, aberta pelo poema *Os reinos inimigos*: "Na luz da tarde eles recomeçam a enterrar o meu rosto / [...] Meu corpo, em suas roupas, tombado feito um clarão entre as / flores da terra, que o vento bate Onde ele bate sem som".

Em contraposição ao refinamento estético, uma escrita sem pontos vai entranhando-se ainda mais nesta parte do livro, com cenas mesclando-se indefinidamente, dificultando o seu entendimento. No contraste ativo, antes mais bem delimitado pelo autor, entre ordenação e dissipação, esta última vai ganhando terreno, e, simultaneamente, fazendo qualquer terreno

mais seguro desabar. Nesse contraste ativo, Gullar optou por aprofundar e aprofundar-se ainda mais no doloroso caminho da dissipação, proporcionando isso ao seu leitor.

Numa época de um otimismo liberal voltado à direção única do progresso, de uma sociedade pressionada pela salto desenvolvimentista, de expansiva migração do campo para a cidade e de elevada esperança de integração à vida moderna, de um desenvolvimento que supostamente nivelava a todos, Gullar arquitetou um livro que era uma travessia rumo ao des/norte; uma poesia do fora do lugar, do tom esquizofrênico, que não cessava de enfatizar a contradição, a desordem corroendo cada vez mais o interior da própria ordem. Como se pode ver nas passagens a seguir.

> Um abutre no ar violento do quarto; árvores acesas numa trepidação de céus velozes; escancarada a azul boca de fera; o frango ciscava o chão do planeta; [...] meus pés de garras precipitam-se nos vácuos, roda a cabeça sob os passos, o joelho se esgarça, me fujo-me num definitivo assovio sôbre o envelhecimento dos sistemas!: fiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiii

Na última passagem, o poeta explorava a dimensão visual das letras e pontos, como se eles rumassem à sua "forma pura". O autor vai, pouco a pouco, subtraindo-lhes o caráter de representação do mundo, relativizando tal dimensão, e usando a imagem-letra, bem mais simples e ancestral, para se comunicar no âmbito visual e também no sonoro. Isto é acentuado em "sistemas!: fiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiii". Tais sinais insinuavam não a depuração da linguagem, como no caso da geração de 45, mas os problemas das palavras e da sintaxe, ou seja, os limites da linguagem convencional para representar a experiência do poeta, que então precisava se valer de outras alternativas.

Simultaneamente, na con/fusão de tempos e espaços, o texto vai se tornando menos normativo e vai adquirindo instabilidade, como se fosse um caldeirão fervilhante pronto para transbordar ou algo prestes a explodir, antecipando uma futura revolução que se irá operar no plano da vida e da linguagem, mas com curtos recuos e breves trechos que arejam um pouco a leitura. O que confere à última momentos de alguma legibilidade e ordem em meio à dissipação mencionada.

Como na seguinte passagem: "duas formas, sentadas, falam do tempo do corpo [...] colhe-se a futura cor, com mão de agora". Aqui, a ênclise em "colhe-se" dá a ver um movimento, uma ação concreta de tirar, um agir com as próprias mãos, que faz algo tão intangível como uma cor desprender-se como se fosse um fruto ou uma rosa. Como as rosas que vão surgir depois em um dos últimos poemas do livro, *Roçzeiral*, considerado como o mais

emblemático e transgressor poema da obra. Um título formado pela junção das palavras roça e roseiral.

Desse modo, há a recuperação de um fazer, uma prática que mira e descobre o futuro com os limites do seu tempo e espaço, sintetizados no plano do corpo, isto é, da materialidade da mensagem e da linguagem, devido à necessidade de evocar os elementos em sua concretude. Além do mais, também é essencial não deixar de relacionar "a mão" com a com/posição de uma materialidade, uma maior intervenção humana, uma dimensão artesanal, em que o ser humano não estava alienado daquilo que produzia e em que a mão humana estava efetivamente presente. Realidade muito distinta da que ocorria em uma nação que se massificava e industrializava a pleno vapor. A mão é essencial a todo artista que aspira à artesania, que sente quão frágil é a sua autonomia, que vivencia a industrialização da criatividade e a massificação dos públicos. E a mão e o corpo não por acaso eram igualmente símbolos e termos emblemáticos do vocabulário manejado por uma artista como Lygia Clark neste período.[110]

Tão entrelaçadas foram a escrita, a concepção e a confecção de *A Luta Corporal* que não podemos separar a "corporalidade" reivindicada em algumas das mais decisivas palavras, versos, linhas, disposições entre pretos e brancos, e expressões da obra, da proposta do poeta fazê-la "com as suas próprias mãos", de introduzir fisicamente a si próprio no processo de feitura do livro. Alienar tal processo da análise da obra nos alienaria de entendê-la melhor em sua integralidade e proposta central. Proposta e integralidade que tinham um enorme significado para o jovem autor nesta época a ponto de encerrarem prematuramente o seu destino em *O Cruzeiro*. E há aqui mais do que mera ideia. O que nos leva à outra hipótese relacionada à esta obra.

Como expresso, argumentamos que *A Luta Corporal* incorpora todo um *senso de materialidade* que incita a uma nova linguagem. Um processo físico vívido que passou a ser sentido, vivenciado e recuperado intensamente por Gullar, mediante o qual ele foi trabalhando e retrabalhando a linguagem por sua experiência e, simultaneamente, foi também mudando a si mesmo. Assim, em *A Luta Corporal* há uma reação trabalhada no universo poético a um dos mecanismos fundamentais da sociedade de produção em massa, qual seja a imposição da heteronomia. Sendo que esta experiência e descoberta do jovem poeta – assim como de outros intelectuais e artistas em relação aos quais ele se aproximou neste período – foi um ato criativo inscrito em um grupo que compartilhava experiências, afinidades e escolhas formais

[110] Retornaremos a esses mesmos elementos da obra de Clark a seguir.

semelhantes, o *Grupo Frente*, um círculo de artistas e amigos, reconhecível em sua estrutura de sentimento.

E tal *senso de materialidade* emerge no con/fundir entre poeta e obra. Pois aqui o primeiro vem a irmanar-se profundamente com o "objeto" do seu trabalho, a materializar-se nele, a tal ponto que a mudança da linguagem era a sua mudança, e vice-versa. Isso, em meio a um processo ativo contínuo, sendo que a imensa transformação da linguagem executada no livro era "A Luta Corporal" de Ferreira Gullar. Assim, ao seu modo, o autor estava buscando desfazer a tão velha "solidão da palavra, a solidão do objeto" (não por mero acaso postas lado a lado, equiparando-se, na seção anterior) e, em decorrência, desfazer a profunda solidão e alienação do ser humano em relação ao seu trabalho e ao mundo – contraditório, caótico, confuso, hermético, multifacetado – que o cercava.

O fato de esse fazer e desfazer entre poeta e obra, sujeito e objeto, ser humano e trabalho, ganhar expressão não com termos harmoniosos, mas com palavras de carne e combate é um dado em demasia emblemático. Tal fato revela o quão verdadeiramente dolorosa foi essa vivência irresolúvel e limitada de tentativa de recomposição de uma experiência com a materialidade para o autor. E o quanto pode ser inútil decifrar os sentidos mais essenciais da obra por meio de interpretações abstratas ou demasiado exteriores em relação à vivência do escritor, que ignoram a dimensão humana, concreta e mais ampla do ato criativo de Ferreira Gullar.

Analogamente, é importante perceber que o título que emblema a vasta experiência materializada no livro não foi feito com termos que expressam perplexidade, variabilidade ou dissipação. Apesar do quanto estas se expressam na obra, o poeta elegeu, entre tantas expressões possíveis, uma que evoca singular centralidade. Ela é simplesmente *A Luta Corporal*. Título que totaliza as partes mais essenciais de um livro que é muitas coisas, e assim revela a própria vivência de um ser humano e a multiplicidade da experiência mais ampla aqui concretizadas.

A um só golpe, no título *A Luta Corporal* há uma possível referência à luta de classes e sua centralidade tão evocada por Mário Pedrosa. Ainda que o processo de politização de Ferreira Gullar apenas tenha se intensificado nos anos posteriores, sobremaneira na década de 1960, é preciso sublinhar que a sua segunda obra possuía uma conotação política. De acordo com Schwarz (1999), que cita como exemplo a prosa de Guimarães Rosa e a de Graciliano Ramos,

> a linguagem – e em especial a linguagem artística – é ela mesma uma relação social, que precisa ser vista no seu corpo-a-corpo com as outras, a que trata de dar figura. A especificação das relações sociais e sobretudo da posição social envolvida no trato com a linguagem, na experimentação artística, é um trabalho que está praticamente

> todo por ser feito. **Se você perguntar qual a posição social da prosa de Graciliano Ramos, ninguém sabe. Afirmar que o autor é comunista não quer dizer quase nada. Qual a posição social da prosa de Guimarães Rosa?** (SCHWARZ, 1999, p. 232).

Seguindo a coordenada da última questão/provocação do crítico literário Roberto Schwarz, podemos indagar qual era a posição social da poesia de Ferreira Gullar em *A Luta Corporal*. Junto com os elementos descritos até aqui e que também serão complementados pela análise subsequente, podemos argumentar que o livro já em seu título carrega uma posição que primeiro vai aparecer na trajetória de Gullar no âmbito literário e somente depois no político. Desse modo, na obra, o poeta fazia da luta política um corpo, e essa luta passava a ser corporal porque a política passava a fazer parte desse corpo. Apesar das mudanças do escritor nos anos seguintes, tal postura vai ser reforçada e refinada em seus livros posteriores, quando o poeta vai construir uma poética voltada à transformação política.

Ainda no que diz respeito ao título *A Luta Corporal*, é preciso reconhecer que uma obra que possui tantas facetas também pode reunir diferentes camadas de significados em seu título. Dessa maneira, nele também há a síntese do tenso *senso de materialidade* e processo físico vívido descrito; há o eco do "corpo vivo" dos textos e discussões de Pedrosa, Lygia Clark e dos demais membros do *Grupo Frente*; há a referência direta ao vocabulário compartilhado por esse círculo de amigos, intelectuais e artistas, com sua "batalha que não estará perdida", seus "recrutas recém-chegados", sua jovem "linha de frente", seu "não pedir e não dar quartel" e sua "arte e revolução".

E esse duelo corporal se acirrava precisamente nesta seção. Era uma luta travada na arena da linguagem, mas que se estendia ao eu lírico, que a alterava e, de forma coexistente, mudava a si mesmo. O eu lírico vai seguir proporcionando algumas torções sintáticas, como as já citadas, colisões entre as cenas e as metáforas, e choques derradeiros entre as palavras, que começam aqui a se modificar. E estas modificações vão se dar mediante um exercício similar ao do *Grupo Frente*, porém ao invés de formas puras, há palavras, ou seja, ao invés de formas que não representam, surgem dialeticamente, em tais entrechoques, palavras que não representam. Todavia, tais palavras são novas e vivas, vivas como um "corpo vivo" obstinadamente trabalhado em cada imagem-letra, cada palavra-corpo, cada espacejamento na página etc. Assim, o poeta vai aprofundar a sua liberdade de experimentação não na trilha da representação, mas da irracionalidade, ao começar a eliminar das próprias palavras a lógica convencional padronizada e a dimensão conceitual rotinizada.

No poema *O abismo da verdura*, após o jovem autor persistir na direção de que "a nossa pele já se estende, velha, entre um campo áspero de esferas", três páginas depois, ele vai finalizar a seção com a primeira palavra que brota de tais entrechoques de *A Luta Corporal*, exvento.

eu habitante do vento
eu vento de vento
    vento exvento

eu voz batida batida
batida

Tortes Tortes
não deixes o escuro das pedras

Tortes funde o queixo no tempo

Tortes
vento vento vento

A palavra "exvento", seguida pelo enigmático "Tortes", antecipam os resultados que veremos mais ao fim do livro. Em especial, a primeira palavra advém do caos, da sensação de inserção em uma batalha devastadora que, aos poucos, invade a travessia proporcionada pela obra. Uma batalha mais ampla e transformadora, que não por acaso resultava no dilaceramento da linguagem.

Aqui, também o poeta antecipava o experimento da repetição vocabular mesclada à estrutura espacial marcadamente visual, vistos poucos anos depois na poesia concreta praticada por ele.

5.6 *As revelações espúrias* e o ritmo de *A Luta Corporal*

O tom provocativo e de aprofundamento das tensões e contradições vai se intensificar nesta seção e, ainda mais, ao fim de *A Luta Corporal*. Isso desde o seu título, pois há algo de acintoso em as "revelações espúrias", ou seja, as "revelações ilegítimas".

Se, meia década antes, o título *Um pouco acima do chão* concretizava os amplos limites do modo de vida na periferia da periferia, onde o jovem autor experenciava a paradoxal situação de apreender toda uma diluição de divisas ao mesmo tempo que sentia a impossibilidade de participar da História, superando-a apenas com seu poder imaginativo; em *A Luta Corporal*, Gullar pôde tomar consciência e expressar a sua insatisfação com a marcha da História de forma

muito mais direta e profunda, materializando-a em uma travessia sem volta, rumo ao desnorte. Com essa atitude intelectual e estetizante, o poeta postava-se na contramão de um ideal de moderno eivado de otimismo, contaminado pela repetida ideia de um progresso uniformizador, supostamente unilateral, universal e triunfal, típico de um período de intenso crescimento econômico e considerável modernização industrial.

Dessa maneira, ele trazia à luz a confusão sem disfarce, exagerava-a, conferia a ela suas ênfases, mobilizando sua liberdade de experimentação para expor a multiplicidade, a perplexidade, as contradições e os paradoxos com que se deparava. Com efeito, o autor vai recuperando elementos já apresentados e os intensificando; como no primeiro texto da seção, "Carta ao inventor da roda". Nele, o eu lírico vai acelerar o ritmo descompensado e nervoso, tal como ampliar o tom de obscenidade anterior, em passagens como as vistas a seguir.

> O teu nome está inscrito na parte mais úmida de meus testículos suados; inventor, pretensioso jogral dum tempo de riqueza e providências ocultas, cuspo diariamente em tua enorme e curiosa mão aberta no ar de sempres ontens hojeficados pela hipocrisia das mácuas vinculadas aos artelhos de alguns plantígrados sem denodo. Inventor, vê, a tua vaidade vem moendo meus ossos há oitocentos bilhões de sóis iguais-desiguais, queimando as duas unhas dos mínimos obscurecidos pela antipatia da proporção inelutável [...] Vem cá, puto, comedor de aranhas e búzios homossexuais [...] tu, sacana, cuja mão pariu toda a inquietação que hoje absorve o reino da impossibilidade visual, tu, vira-bosta, abana-cu, tu preparavas aquela manhã, diante de árvores e um sol sem aviso, todo este nefasto maquinismo sevicioso, que rói meu fêmur como uma broca que serra meu tórax num alarma nasal de oficinas de madeira.

Ao buscar decifrar este mesmo texto, Rocha (2014) argumenta que a reação violenta do eu lírico em relação ao inventor da roda se deu porque o evocado inventor foi o responsável por criar os "principais elementos da dinâmica histórica, aqueles que regem a vida na civilização", quais sejam a exploração física e moral do mais fraco; a alienação e o sucateamento da capacidade mental e crítica; a repressão dos instintos sexuais como forma de controle social; e o assujeitamento do indivíduo a uma realidade composta por ansiedades e frustrações insuperáveis (ROCHA, 2014, p. 27).

Tais elementos de "Carta ao inventor da roda" persistem no segundo texto da seção, também escrito em prosa, assim como o tom contraditório, visível já em seu título, "Carta de amor ao meu inimigo mais próximo". Vale frisar que o ir e vir entre sentidos opostos, ou, num nível mais fundo, entre estruturas opostas, ou o contraste ativo entre ordenação e dissipação, não eram marcas fortuitas do livro. O ir e vir das vacilações que caracterizam a segunda obra de Gullar constitui uma estrutura profunda de vacilações que são também soluções poéticas. E os variados exemplos de entrechoque, visíveis e percebidos nos mais variados níveis de *A Luta Corporal*, constituem pares antitéticos. Como ocorre no exemplo acima, mais simples de

perceber, entre uma "carta de amor" dedicada "ao meu inimigo mais próximo". Tais entrechoques, contradições e contrastes ativos funcionam como princípios estruturantes de todo o livro e podem ser percebidos até mesmo em seu ritmo. Este é ora hesitoso, ora inesperado, trêmulo, inquieto, incerto, intenso, vacilante, drástico, incessante e interminável, como o de uma arrebatadora luta corporal.

Conforme salienta Candido (2000b, p. 54), o ritmo é um elemento que pode dar forma não só à estrutura aparente de um poema, mas também à estrutura profunda de uma produção poética, podendo ser considerado, inclusive, como o seu elemento organizador. E em *A Luta Corporal*, de forma diversa da eufonia quase constante do seu livro de estreia, Ferreira Gullar nos proporciona um ritmo particular de oscilações violentas, longas passagens nervosas e tumultuadas de palavras, contrastes constantes e assimetrias.

Tal ritmo constituía um símbolo potente para expressar toda a angústia e perplexidade do jovem poeta em face da enorme transição sentida concretamente por ele em sua vida e trajetória em mudança. Estas que, de vários modos, entrelaçavam-se a uma inescapável sociedade em mudança, sendo a segunda obra de Gullar parte de um conjunto formado pelas circunstâncias da sua composição, entre elas aquelas indissociáveis do seu momento histórico. Sendo assim impossível isolar tais contrastes da sua realidade contraditória. Não que pobreza e riqueza, crime e prosperidade, exclusão e elitismo, processos de massificação e distinção, não fizessem parte da realidade de Gullar em São Luís; todavia, eles eram muito mais gerais na então Capital Federal, assim como bem mais intensos, problemáticos e perturbadores.

Dessa maneira, o ritmo de *A Luta Corporal* é um elemento formal dado pela vida prática, sobre o qual o poeta trabalhou intensivamente; independentemente do quanto foi fruto de intenção autoral, esse movimento é à primeira vista intangível, mas, quanto mais retomamos e nos aprofundamos na leitura da obra, tanto mais consistente todo esse movimento se mostra. Tal ritmo marcante materializa toda uma forma de sentir que era também uma forma de escrever, ou seja, tratava-se de um esforço vital, uma forma de ver, textualmente, novas coisas e novas relações. E esse ritmo de incessante transição repercute em todo o livro, em suas sonoridades, imagens, palavras, transgressões, rupturas e contrastes ativos. Sendo então um elemento marcante que ressurge ao longo da obra em companhia não de uma voz neutra, mas do eu lírico que se expressa em primeira pessoa, pronunciando-se sem pudor e de maneira aberta, provocadora, direta e informal.

Com efeito, a convenção mencionada não era a de um observador, onisciente ou não, mas sim a de quem participa, o que ilumina, pelo avesso, a intensidade pessoal do movimento tumultuado que atravessa *A Luta Corporal*. Intensidade mais decantada em algumas passagens,

como nas “cartas” que o eu lírico nos apresenta. No caso, a “Carta do morto pobre”, da terceira seção, assim como a “Carta ao inventor da roda” e a “Carta de amor ao meu inimigo mais próximo”, que abrem uma seção intitulada não por acaso como *As revelações espúrias*. Assim, ao utilizar a primeira pessoa, o autor nos convida a adentrar mais a sua perspectiva, a compartilhar os sentimentos (por vezes contraditórios) de quem escreve as cartas, e a flagrar os seus modos de desafiar o mundo. Ao mesmo tempo que adentramos tal perspectiva, o escritor das cartas nos deixa ver as suas fraturas, isso por meio do que nos conta e de como nos conta.

Conforme frisa Schwarz (1999, p. 232), a tarefa de ir ao texto e reconstituir alguns traços do seu sistema social implícito pode nos revelar algo novo, que escapa ao quadro previsto. Nessa direção, alguns traços do sistema social implícito em *A Luta Corporal* designam a multiplicidade, a desordem, a instabilidade e diversas contradições do período. Elementos em franca oposição ao discurso em prol do desenvolvimento que cada vez mais ganhava fôlego na época. Quando flagrada desse ângulo, mesmo se desorientada e violenta, a narrativa em primeira pessoa, forjada por Gullar, apresenta-se como uma forma, um esquema prático, dotado de lógica específica, possuindo também coordenadas de classe e históricas precisas. Além de iluminar a perspectiva do não-oficial, avessa ao discurso cada vez mais dominante e característico da elite liberal, o comportamento do narrador das cartas em questão entrava em sintonia com o ritmo geral da obra, um ritmo inconstante e imprevisível, que era a própria forma do livro.

Se narrativa e narrador por vezes nos ofertam a vantagem cognitiva de trazer a dramatização de toda uma conduta de classe (SCHWARZ, 1999, p. 221-222), a narrativa no “eu” aqui observada, em sua dimensão descontínua e cambiante, nos revela a instabilidade da experiência e da vida de uma camada intermediária em mudança, tentando refazer seus modos de viver e oscilando em sua tentativa, vociferando as suas incertezas em sua intensidade pulsante e instável. Ela se traduz em uma escrita que ganhava corpo em um momento em que a vida do jovem autor era por demais arriscada, em meio às várias ocupações, dificuldades financeiras, mudanças constantes de moradia, e em que as portas de sua terra natal não estavam mais abertas para ele. Um momento em que Gullar não sabia ainda se triunfaria e realizaria suas elevadas expectativas como escritor. A forma do livro nos traduz toda essa instabilidade de um país em mudança tal como era vivido por uma jovem geração, oriunda de uma camada intermediária, que precisava refazer seus modos de fazer e, muitas vezes, não conseguia fazer isso satisfatoriamente e nem encontrava esteio nas convenções herdadas. Toda essa insatisfação e ansiosidade é cristalizada no ritmo irregular do livro. Em grande medida, elas traduzem o ritmo de vida de uma classe que não partilhava inteiramente do otimismo da classe dominante

da qual tantas vezes dependia; uma geração que vivenciava um amálgama de conquistas e desilusões, de modernização com incompleta (e perigosa) inclusão, de mais liberdade, porém acompanhada por uma incontornável beligerância.

E, no ir e vir, das partes ao todo e do todo às partes, pode-se visualizar em detalhe como tais contrastes se mesclam e articulam. Havendo passagens tocadas com um ritmo extremamente incômodo e ofegante de leitura, acompanhadas por neologismos, trechos herméticos e mesmo desprovidos de lógica, que infundem algo em uma outra passagem congruente e mais eufônica lida na sequência, e vice-versa. Sendo necessário acentuar que, no vaivém da obra, as passagens mais eufônicas nos mostram que o poeta não simplesmente se desligou da tradição literária aprendida e incorporada em São Luís. Apesar das mudanças e novos aprendizados, e da postura do próprio escritor (que ao relegar parte expressiva de seu passado e obra na capital maranhense nos induz a pensar que ele tão só mudou, não havendo rastros da convenção romântica em seus trabalhos posteriores), é possível demarcar o reaproveitamento de alguns traços do romantismo recriado na cena ludovicense na sensível eufonia em passagens como as de um verso heroico como "On/de / jo/rran/ do a / mor/te, a / fo/me / vi/nha"; ou em outros versos como os tecidos em redondilha maior, como em "En/tre a / mão / e o / que e/la / fe/re", ou em "Na / mi/nha i/ras/cí/vel / pá/tria"; ou em versos de oito sílabas poéticas como "So/bre a / po/ei/ra / dos / a/bra/ços", ou num "Is/to é / a / po/ei/ra / flo/rin/do"; casos com acentos tônicos e outras disposições muito similares ao que foi visto em seu primeiro livro.

Se, como destaca Schwarz (1999, p. 21), a "debilidade de uma tradição não a impede de eventualmente formar parte forte de uma grande obra", a eufonia com ecos de romantismo presente em versos como os citados, que contrasta com a agressividade rebelde e não-eufônica de outros, são um ingrediente a mais na estratégia do livro, conferindo força à desconcertante variabilidade da experiência. Gullar havia estudado e ainda estudava vários dos seus predecessores, muitos bastante longínquos no tempo, e agia reflexivamente com seus procedimentos, promovendo modificações e inovações. Ao reaproveitar os elementos aprendidos, ele os revitalizava de acordo com a sua nova vivência, seus novos aprendizados e as demandas mais imediatas ou mais profundas que passava a ter no Rio de Janeiro.

Tais alternativas conferem enorme intensidade aos contrastes da obra e impactam na própria leitura do livro. Leia-se: uma leitura que exige uma sensibilidade pouco usual e nova (e, portanto, que se articulava plenamente à proposta do poeta e do grupo em que ele estava inserido na época), estimulada por um ritmo e experiência de leitura construídos em drástica oposição às vertentes da arte poética e literária estabelecidas.

Esse movimento se assemelha ao que Williams (2011b, p. 229) define como "o problema de ajuste às disciplinas do industrialismo", descrito em *Cultura e sociedade*. Isto é, a um problema relacionado às transformações materiais e sociais vivenciadas pelos escritores e pela sociedade de modo geral, que exige ajustes básicos necessários de sentimentos, e, entre tantas outras coisas, modifica as relações entre os escritores e artistas e seus respectivos públicos (WILLIAMS, 2011b). Noutras palavras, um elemento formal como o ritmo de *A Luta Corporal* estimulava uma sensibilidade e um contato mais ativos entre obra e leitores, no qual subjazia uma concepção mais real e mais ativa da arte poética e do tipo de interação que ela propõe. Uma concepção que se opunha e respondia à ilusão da existência objetiva das "massas", tão propagada na sociedade em mudança daquele período. A resposta à essa nova relação entre público, obra e artista, que será ampliada consideravelmente por Gullar e artistas como Lygia Clark nas obras dos anos seguintes, tinha então seu primórdio no segundo livro do poeta maranhense. No ritmo desenfreado da obra, principiava o problema das relações entre o artista e o público, o escritor e seus leitores, por meio de uma nova ênfase, que expressava um movimento geral e amplo no pensamento e nos sentimentos. Pois o problema do ajuste às exigências da sociedade que se industrializava e massificava em ritmo acelerado, tanto na vida cotidiana, quanto nos ajustes básicos necessários dos sentimentos, era comum e geral. E os "escapes" dos ajustes exigidos por toda essa ordem eram visíveis, por exemplo, em uma arte cuja relação com o público fosse mais intensa do que as exigências da sociedade em mudança empunham, como podemos sentir já no ritmo de leitura palpitante/ofegante ofertado ao leitor de *A Luta Corporal*. Tal proposta ganhava sentido em meio às pressões sofridas e vividas nesse período, que eram novas para a geração mencionada.

Essa mesma postura pode ser observada, por exemplo, no movimento das produções de Lygia Clark. Sobre elas, Maluf (2007) acentua que

> O movimento, para Lygia, provém da **necessidade de interação com a obra, do corpo-a-corpo, com ênfase constante nos sentidos e na percepção** [...]. **Nas proposições de Lygia Clark, o movimento e os objetos estão a serviço da redescoberta do corpo, por isso apresentam sempre uma riqueza de direções e escolhas. O movimento não é utilizado como um distanciamento, pois Lygia buscava, através dele, uma aproximação arrebatadora** [...]. (MALUF, 2007, p. 41, grifos nossos).

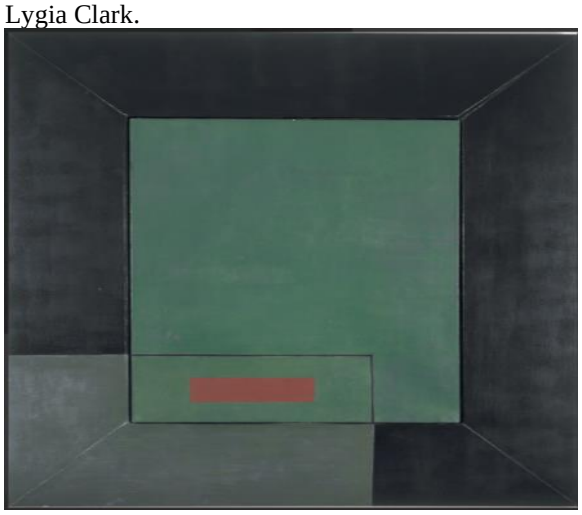
Além dessas características, muito próximas do ritmo de *A Luta Corporal* (que também promovia uma quebra de fronteiras ao fazer a experiência de leitura assumir outras possibilidades), vale a pena contrastar outros títulos semelhantes ao do poeta, referentes às obras de Clark. Entre eles, podemos assinalar os de produções posteriores como *Roupa-Corpo*,

Caminhando, *Diálogo* e *Respire Comigo*, nos quais é possível ver esse caráter aberto e de uma outra relação com o público. Com efeito, nas obras de Lygia Clark "encontramos também a necessidade de um fazer compartilhado entre artista e espectador" (MALUF, 2007, p. 34). Segundo Maluf (2007), nessas produções, a

> saída da parede para a ocupação do espaço e a assimilação cada vez maior do que até então poderia ser chamado de espectador, foi resultado da **necessidade de união entre sujeito e objeto, sentida por Clark. O trajeto de Clark em sua carreira lembra muito o envolvimento de uma relação amorosa, tudo começa com um olhar, depois este olhar se intensifica aproximando gradativamente um amante do outro, acontece o "flerte". A seguir, só o olhar não dá conta do desejo do encontro e surge o toque, primeiro sutil, hesitante, duvidoso, as mãos dadas. Mas as mãos também não dão conta da necessidade de aproximação sentida, surge aí todo o corpo, uma ampliação do tato, um sentir com toda a pele, aparecem os cheiros, os gostos, e nada mais está separado, os dois seres passam a ser "o encontro".** (MALUF, 2007, p. 27, grifos nossos).

Não sendo fortuita a semelhança entre essas disposições e várias outras, vistas até aqui em *A Luta Corporal*, como a necessidade de união entre sujeito e objeto; a ênfase carregada de significados no uso das mãos; e, sobretudo, a ênfase no corpo e num encontro intenso, como é intensa uma luta corporal e o ritmo de leitura descrito. As transformações propostas por Clark podem ser entendidas como movimentos de aproximação entre espectador e obra, como estratégias para este "envolvimento fenomenológico", sendo que tais transformações são visíveis em produções como *Casulo* (1959), *Planos em superfície modulada nº 1* (1957) e mesmo em *Quebra da Moldura* (1954) (MALUF, 2007). E esta última obra chama mais atenção nesta pesquisa, isso pelo fato de ser exposta no mesmo ano do lançamento de *A Luta Corporal*.

FOTOGRAFIA 9 – Fotografia da obra *Quebra da Moldura* (Composição nº 5), 1954, óleo sobre tela e óleo sobre madeira, 106 cm x 91 cm. Autoria de Lygia Clark.



Fonte: Portal da Associação Cultural Lygia Clark. Disponível em: https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/55614/quebra-da-moldura.
Acesso em: 20 de janeiro de 2022.

Quanto à Lygia Clark, o "envolvimento fenomenológico", mencionado por Maluf (2007), remete à obra do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty. Após esse período, o próprio Ferreira Gullar vai citar Merleau-Ponty no *Manifesto Neoconcreto*[111], de 1959, afirmando que "em nome de preconceitos que hoje a filosofia denuncia (M. Merleau-Ponty, E. Cassirer, S. Langer) [...] os concretos-racionalistas ainda vêem o homem como uma máquina entre máquinas e procuram limitar a arte à expressão dessa realidade teórica". Neste documento, que inaugura o movimento neoconcreto e também foi assinado por Lygia Clark, Gullar materializava as coordenadas para as quais, segundo Maluf (2007), as ideias "de Merleau-Ponty servem de sustentação. Isto se deve principalmente às críticas efetuadas por Ponty à Gestalt e à teoria da forma que foram freqüentemente utilizadas pelos Concretos Paulistas", o que evidenciava a relação intrínseca entre a fundamentação teórica, as obras de arte produzidas e a diferenciação ideológico-política dos dois grupos (MALUF, 2007, p. 17).

Apesar das diferenças no tempo, é bem provável que Clark e Gullar já tivessem contato com essas ideias de Merleau-Ponty e que elas ganhassem eco nas suas produções no início dos anos de 1950. No caso da artista visual, de acordo com Maluf (2007), seria

> enganoso falar que as obras de Lygia Clark se basearam na fenomenologia desenvolvida por Ponty, porque, como ela mesma diz, era tudo "coisa de orelha", ou seja, este universo intelectual lhe chegava com distância, devido ao seu parco

[111] GULLAR, Ferreira. Manifesto Neoconcreto. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 22 mar. 1959. Suplemento Dominical, p. 3.

> interesse. Porém, não é enganoso falar que as obras de Lygia têm um modo fenomenológico de apreensão do mundo, e é por isso que a teoria se apresenta tão adequada para o alargamento da compreensão das obras. (MALUF, 2007, p. 20).

No caso do jovem escritor, é bem provável que ele tomasse contato com essa discussão, ainda que de modo indireto, por também fazer parte de uma geração que foi profundamente impactada pelo debate acadêmico europeu imediatamente ulterior à II Guerra Mundial; um legado intelectual que lhe era mediado sobretudo por Mário Pedrosa nesse período. Nessa mesma direção, Maluf (2007) vai conjecturar que

> o primeiro contato de Pedrosa com as obras de Merleau-Ponty [...] pode ter ocorrido no momento da elaboração de sua tese, já que ao estudar a *Gestalttheory* deve ter estudado, também, seus críticos, como, neste caso, Ponty. O filósofo já havia publicado *Estrutura do comportamento* e *Fenomenologia da Percepção*, nos quais já realiza diversas críticas à Gestalt, o que me faz crer, embora não exista nenhum relato sobre isso, que as idéias de Ponty chegaram até Pedrosa por este meio. (MALUF, 2007, p. 12, grifos da autora).

Como assinala Loturco (2010, p. 88), da perspectiva de Merleau-Ponty, "o corpo surge como horizonte para a percepção de si próprio, do outro corpo e do mundo, todos entrelaçados num único Ser; trata-se, pois, do corpo em situação"; não sendo improvável que considerações como essas ganhassem eco nas discussões e produções do *Grupo Frente* que, como visto, por vezes lançaram uma proposta mais reflexiva em suas obras, que podemos sintetizar como "o corpo em situação". Nessa trilha, Maluf (2007) argumenta que

> Lygia fala de um corpo que não pode ser possuído, como se fala habitualmente, ela lida com um corpo vivido, e que muitas vezes permanece na periferia do vivido, como se fosse um acessório, um mero equipamento que permite a locomoção, a recepção do mundo e um invólucro do que é realmente importante e que habita seu interior. Visto assim o corpo perde seu significado. Podemos dizer que Merleau-Ponty também queria redescobrir o corpo e compreender como percebemos, como estamos no mundo, como nos comunicamos, como sentimos e pensamos, enfim, foi a partir do corpo que ele construiu toda sua teoria. (MALUF, 2007, p. 77).

É interessante perceber que foi com o aprofundamento do processo de industrialização (que tende a dominar e rotinizar comportamentos e corpos de diversas maneiras, pondo-os na "periferia do vivido" mencionada) que iniciativas como o ritmo de respiração que nos deixa ofegantes na leitura de *A Luta Corporal*, tal qual outras produções de Lygia Clark, ganharam pleno sentido. As ideias de Merleau-Ponty, assim como toda a crítica e teoria herdadas, aclimatavam-se a demandas relacionadas a pressões que não eram teóricas, mas sim a pressões concretas da situação de um escritor como Ferreira Gullar e de uma artista como Lygia Clark. Com efeito, nesta época, artistas como Clark e Gullar moviam-se conectados pela mesma

estrutura de sentimento, ou seja, pelo mesmo padrão de impulsos, restrições e tons, que expressava angústias e dilemas concretos, inseparáveis do processo material social vivido.

Quanto ao segundo livro do poeta maranhense, é preciso pontuar que os diferentes significados nas diferentes partes, e, em especial, os sentidos concretizados no título da obra, já evidenciados, se irmanam em seu ritmo perturbador. Ritmo que vai marcando e remarcando a sua estrutura, e que vai se fortalecer desta seção até o final do livro, ampliando o tom de dissonância geral que o caracteriza.

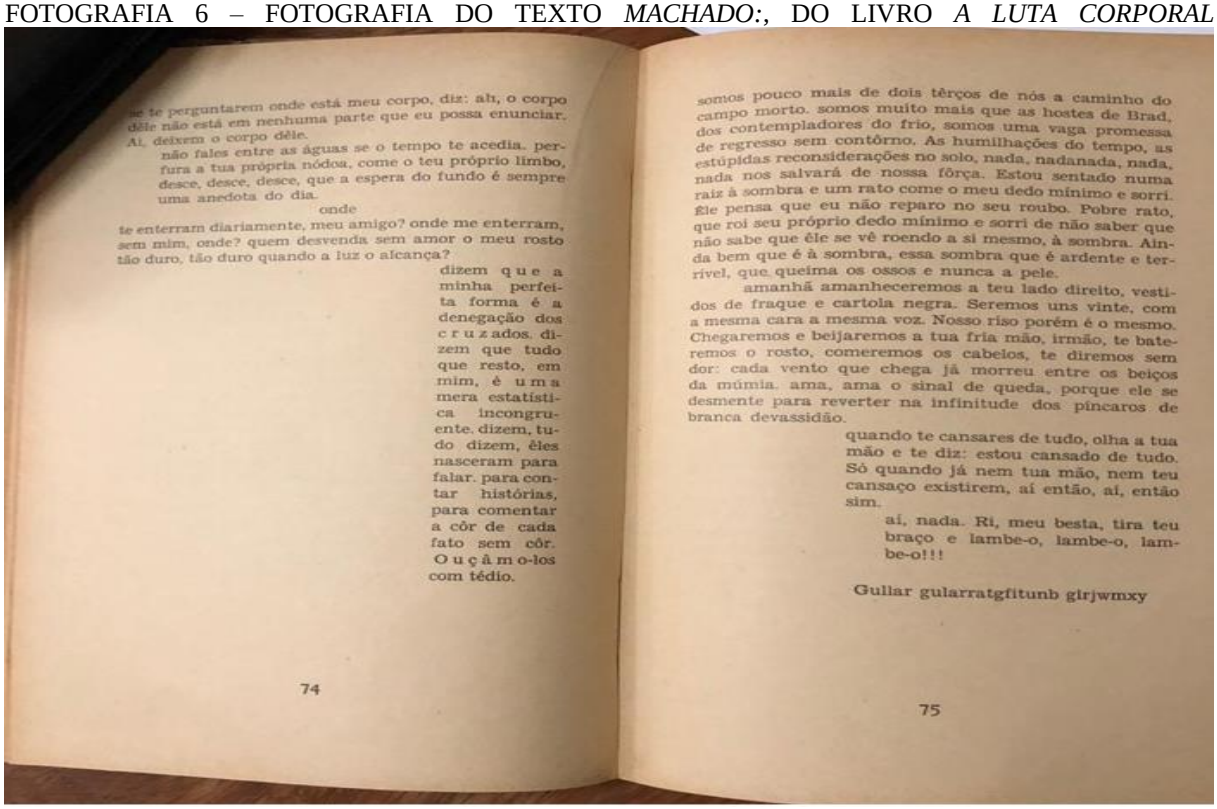
5.6.1 *Machado:*

Em *Machado:*, o texto mais emblemático da seção *As revelações espúrias*, o discurso poético vai prosseguir na direção da anormalidade, reforçando mais o caráter de perplexidade que surgiu primeiro no livro com as indagações em aberto, depois com a predicação ilógica, e que agora vai aparecer sob nova forma.

Conforme expresso no início deste capítulo, na imagem formada pelo poema em questão se pode ver um modo de fazer artístico similar ao do círculo dos artistas visuais citados, direcionado à exploração das formas geométricas, por vezes dispondo umas em relação às outras. Interessante notar que essa dimensão física do texto vai se mostrar com mais ênfase em uma produção direcionada a uma das principais referências da literatura brasileira, o escritor Machado de Assis.

No mesmo texto em que surgem as formas geométricas (conforme mostrado na Fotografia 6, abaixo reproduzida mais uma vez), cujo título, de forma não convencional, integra-se diretamente ao texto mediante os dois pontos, simultaneamente, é possível visualizar a integração entre signo linguístico e elemento plástico. Isso porque, devido ao aprofundamento no uso da imagem-letra e do espaço da página, no título *Machado:* há a expressão de um corpo com um dos braços levantados. O que é visto se manusearmos o objeto livro de uma forma não convencional, olhando-o lateralmente, com o sinal gráfico dos dois pontos virado para cima, mediante um giro para a esquerda na página. Na imagem que surge – do: –, os dois pontos ocupam o lugar dos olhos, o “o” a cabeça e o “d” o tronco com um dos braços erguidos. Tal imagem poderia ser apenas uma vaga impressão, porém ela se confirma se prosseguirmos na leitura do mesmo texto até o fim, como veremos logo abaixo.

FOTOGRAFIA 6 – FOTOGRAFIA DO TEXTO *MACHADO:*, DO LIVRO *A LUTA CORPORAL*



se te perguntarem onde está meu corpo, diz: ah, o corpo dêle não está em nenhuma parte que eu possa enunciar. Ai, deixem o corpo dêle.
não fales entre as águas se o tempo te acedia. per-
fura a tua própria nódoa, come o teu próprio limbo,
desce, desce, desce, que a espera do fundo é sempre
uma anedota do dia.
onde
te enterram diariamente, meu amigo? onde me enterram,
sem mim, onde? quem desvenda sem amor o meu rosto
tão duro, tão duro quando a luz o alcança?
dizem que a minha perfeita forma é a denegação dos cruzados. dizem que tudo que resto, em mim, é uma mera estatística incongruente. dizem, tudo dizem, êles nasceram para falar. para contar histórias, para comentar a côr de cada fato sem côr. Ouço-os com tédio.

74

somos pouco mais de dois têrços de nós a caminho do campo morto. somos muito mais que as hostes de Brad, dos contempladores do frio, somos uma vaga promessa de regresso sem contôrno. As humilhações do tempo, as estúpidas reconsiderações no solo, nada, nadanada, nada, nada nos salvará de nossa fôrça. Estou sentado numa raiz à sombra e um rato come o meu dedo mínimo e sorri. êle pensa que eu não reparo no seu roubo. Pobre rato, que roi seu próprio dedo mínimo e sorri de não saber que não sabe que êle se vê roendo a si mesmo, à sombra. Ainda bem que é à sombra, essa sombra que é ardente e terrível, que queima os ossos e nunca a pele.
amanhã amaneceremos a teu lado direito, vestidos de fraque e cartola negra. Seremos uns vinte, com a mesma cara a mesma voz. Nosso riso porém é o mesmo. Chegaremos e beijaremos a tua fria mão, irmão, te bateremos o rosto, comeremos os cabelos, te diremos sem dor: cada vento que chega já morreu entre os beiços da múmia. ama, ama o sinal de queda, porque ele se desmente para reverter na infinitude dos píncaros de branca devassidão.
quando te cansares de tudo, olha a tua mão e te diz: estou cansado de tudo. Só quando já nem tua mão, nem teu cansaço existirem, aí então, aí, então sim.
aí, nada. Ri, meu besta, tira teu braço e lambe-o, lambe-o, lambe-o!!!

Gullar gularratgfitunb girjwmxy

75

Fonte: GULLAR, Ferreira. A Luta Corporal. Rio de Janeiro: Edição do autor, 1954.

FOTOGRAFIA 10 – FOTOGRAFIA DO TÍTULO INVERTIDO DO TEXTO *MACHADO:*



Fonte: GULLAR, Ferreira. A Luta Corporal. Rio de Janeiro: Edição do autor, 1954.

À semelhança do que já foi dito sobre a produção de Lygia Clark, Gullar possibilitava ao leitor uma outra interação com a obra, entre algumas possíveis, com uma nova ênfase para o exercício do olhar. Há aqui a inusitada exploração do corpo entre as palavras, por meio da imagem-letra, da palavra-corpo, que ocorre junto com a redescoberta da dimensão material de um objeto como o livro de poesia.

A aposta transgressora e vanguardista do jovem poeta se intensificava ainda mais neste escrito. Pois nele, Gullar inseria elementos de vanguarda das artes visuais ao mesmo tempo que adotava um tom informal e irônico, de ataque direto à convenção literária estabelecida, ao adotar os termos que manejou e voltá-los ao símbolo-expoente máximo da literatura brasileira, tencionando, por tabela, o marmóreo tratamento usualmente conferido ao cânone fundador da *Academia Brasileira de Letras*. Sendo assim, ele direcionava a sua liberdade de experimentação contra a tradição estabelecida, de modo similar ao que era feito no âmbito das artes visuais e da teoria pelo círculo aqui analisado.

Com efeito, a posição ocupada no grupo pelo escritor ludovicense destinava a ele o papel de se distinguir, no interior do círculo, como um poeta cuja originalidade vinha do fato de ele reatualizar um modelo literário mediante a importação das inovações e discussões das artes visuais, assim aclimatando-as em outro meio. Tal originalidade permitia a ele não apenas reafirmar a postura vanguardista do agrupamento, mas também se afirmar contra a ortodoxia do *establishment* literário da época (como João Cabral de Melo Neto) ou a do passado (no caso de Machado de Assis), questionando-as. Isso ocorria de modo similar ao que Bourdieu (1996) descreve como as lutas que definem as mudanças no campo literário; ainda que, no caso aqui apresentado, seja preciso levar em conta as fronteiras fluídas que caracterizavam a atividade literária naquele momento, acessíveis mediante a análise da rede citada.

De saída, no texto, a dimensão de abalo da linguagem é evidenciada em "quanto minuto curtíssimo se desprende do teu paletó desusado? zado?". Aqui, o eu lírico explicita de forma mais intensa a desintegração da linguagem que enxergaremos mais ao fim de *A Luta Corporal*. E, analogamente, começa a jogar com o cânone, visto que o clássico apresentava sinais de gagueira. O que é reforçado pela sequência: "Nós, porém, nós que não somos nem esse pronome progome profone" e em "As humilhações do tempo, as estúpidas reconsiderações no solo, nada nadanada, nada"; em uma passagem cujo início é marcado pela confusão vacilante ("amanhã estaremos emborcados contra o susto de toda herança, de toda. Amanhã... deixa.").

A seguir, o eu lírico recupera e reforça palavras e sentidos já expostos em outras seções, como as mencionadas "cor" ("dizem, tudo dizem, eles nasceram para falar. para contar histórias, para comentar a cor de cada fato sem cor. Ouçamo-los com tédio") e "morte" ("somos muito mais que as hostes de Brad, dos contempladores de frio, somos uma vaga promessa de regresso do campo morto [...] um rato come o meu dedo mínimo e sorri").

Entretanto, a ousadia se intensifica mais ao fim do texto. Ao direcionar a sua poética do absurdo ao cânone literário, o eu lírico expõe que

> amanhã amaneceremos a teu lado direito, vestido de fraque e cartola negra. Seremos uns vinte, com a mesma cara a mesma voz. Nosso rio porém é o mesmo. Chegaremos e beijaremos a tua fria mão, irmão, te bateremos o rosto, comeremos os cabelos, te diremos sem dor: cada vento que chega já morreu entre os beiços da múmia. ama, ama o sinal de queda, porque ele desmente para reverter na infinitude dos píncaros de branca devassidão.
>
> quando te cansares de tudo, olha a tua mão e te diz estou cansado de tudo. Só quando já nem tua mão, nem teu cansaço existirem, aí então, então sim.
>
> aí nada. Ri, meu besta. tira teu braço e lambe-o, lambe-o, lambe-o!!!
>
> *Gullar gularratgfitunb girjwmxy*

Ao fim do texto, há a confirmação da imagem que surgiu no título *Machado:*, com a polêmica referência ao braço do romancista. Vale dizer que esta é a única página de *A Luta Corporal* que o poeta fez questão de assinar e assim reforçar que são suas as palavras dedicadas ao clássico; ou melhor, assinar e desfigurar. É como se a linguagem fosse des/figurada pelo tempo, o que antecipa com mais vigor a desintegração da linguagem que será vista ao final da obra, uma das suas marcas mais emblemáticas.

Como acentua Candido (2000b), "frequentemente a poesia se forma melhor, e sobretudo se renova, por meio das estéticas do *exagero*, que rompem as associações *normais* e criam nexos inesperados" (CANDIDO, 2000b, p. 83, grifos do autor). Nessa trilha, *A Luta Corporal* é uma obra marcada pela estética do *exagero*. Com suas "revelações espúrias", em diferentes dimensões, Ferreira Gullar buscou romper com a normalidade estabelecida e tecer novos nexos, também ativando um novo questionamento sobre a ortodoxia literária; e mesmo no que dizia respeito a algumas das convenções, instituições e nomes mais icônicos dessa ortodoxia. Isso, mediante as anormalidades, anomalias, e o tratamento radical da linguagem e das formas literárias e das artes visuais, que se concretizaram no livro.

5.7 *A fala*

Em *A fala*, há o retorno da escrita em versos. Ao aproveitar elementos dispostos em outras seções, como o ar, a ave ou o mar de *O mar intacto* (a parte do livro mais similar a esta sexta e penúltima), *A fala* imprime um ritmo mais arejado à obra. Seguindo o ritmo geral do livro, tal movimento vem para contrastar ferozmente com a desintegração da linguagem que veremos nas derradeiras páginas da última seção de *A Luta Corporal*, assim como para anunciar tal acontecimento.

> As crianças riem no esplendor das frutas, Vina,

o sol é alegre.
[...]
Os risos, claros, detrás do ar. Os pássaros voam em silêncio.
[...]

Eu ouço o mar; sopro, caminho na folhagem.
Mirar-nos límpidos no susto das águas escondidas!,
a alegria debaixo das palavras.

[...]
Aqui é o chão, o nosso. No alto ar as esfinges sorriem.
Seus vastos pés de pedra, entre as flores.

Sopra, velho sopro de fé, vento das épocas
comedor de alfabetos, come o perfil dos mitos, vento
grande rato do ar eriçado de fomes,
galopa

Nos versos acima, dedicados a um amigo de Ferreira Gullar, bem mais legíveis e coesos que os textos da seção anterior, no trecho "No alto ar as esfinges sorriem", há a junção sonora das palavras "alto" e "ar", que formam a palavra "altar", que se articula ao sentido do verso. Importante notar que uma das funções religiosas dos rituais dos templos egípcios era justamente a de "afugentar as forças do caos", o que se articula plenamente ao movimento iniciado nesta parte do livro. Também vale perceber que o movimento de desintegração da linguagem, assim como um dos seus sentidos para o poeta, é iluminado em versos como "Mirar-nos límpidos no susto das águas escondidas!, / a alegria debaixo das palavras." e "Sopra, velho sopro de fé, vento das épocas / comedor de alfabetos, come o perfil dos mitos, vento / grande rato do ar eriçado de fomes, / galopa".

No primeiro verso, uma vez mais há o reforço da "alegria debaixo das palavras". E a sonoridade do "s" no verso "Mirar-nos límpidos no susto das águas escondidas!" revela que os meninos (talvez José Ribamar em sua infância e seu amigo, "Vina") estão à beira-mar, experimentando "o susto das águas escondidas!" proporcionado pelas ondas, que tem um som similar ao do "s" estendido, tal qual o som das suas espumas nas areias. Assim, novamente o autor evoca o trabalho das ondas para o mar, retornando ao valor da "faina das águas" de *O mar intacto*.

Tais recursos marcam uma nova ênfase, pois o poeta utiliza-os para, a seguir, enfatizar a alegria que está "debaixo das palavras". E também, logo em seguida, afirmar o "vento das épocas / comedor de alfabetos", que "come o perfil dos mitos, vento grande rato do ar eriçado de fomes". Tais palavras se articulam àquelas dedicadas a Machado de Assis páginas antes. Pois o vento e o tempo atuam devorando mesmo o perfil dos mitos (seja o de uma esfinge, seja

o de um autor canônico), tanto quanto o tempo vai invariavelmente devorar os alfabetos humanos, desfigurando-os.

Após esses versos, os próximos assumem uma inesperada dimensão de política literária, como a justificar o movimento de violentação da sintaxe e da palavra que será visto na última seção.

> Esta linguagem não canta e não voa,
>
> [...]
>
> Assim é o trabalho. Onde a luz da palavra
> torna à sua fonte,
>
> [...]
>
> Cavamos a palavra. Sob o seu lustro
> a cal; e cavamos a cal.
>
> Onde jorrara a fonte, as pedras
> secas. Onde jorrara a fonte.
>
> Aqui jorrara a fonte.
>
> [...]
>
> Agora, eu te falo duma água
> que não te molha a mão
> nem reflete
> o teu rosto casual.
>
> O odor
> do corpo é impuro,
> mas é preciso amá-lo.
> Nenhum outro sol me clareia,
> senão esse, mortal
> como um pássaro,
> que meu trabalho acende
> desse odor.
>
> E é assim que a alegria constrói,
> dentro de minha boca,
> o seu cristal difícil.

Nestes versos, após enaltecer que a linguagem convencional, então usada pelo vate, “não canta e não voa”, ele destaca o trabalho, “Onde a luz da palavra / torna à sua fonte”. Nota-se que o pronome “onde” é usado para definir o trabalho e assim defini-lo como um espaço, conferindo uma materialidade a ele similar à vista nos versos seguintes. Como há uma materialidade visual na luz que se corporifica na crase de “torna à sua fonte”, que contrasta com a inexistência do acento nas demais letras, havendo assim uma iluminação condizente com o sentido trabalhado.

Da mesma forma, há a evocação de uma materialidade em "Cavamos a palavra", isto é, há um trabalho físico, e é preciso cavar fundo a palavra, cavar até após a sua cal. Aqui, o ato de cavar se assemelha ao duro trabalho executado em uma mina ou por quem busca água, ou seja, por quem busca a substância em sua "forma pura", o seu "difícil cristal". *A fala*, que intitula esta seção, não é simplesmente a fala herdada que renasce na boca, ela remete a uma linguagem a ser arduamente trabalhada. Afinal, é o trabalho que acende o sol, e é "assim que a alegria constrói, / dentro de minha boca, / o seu cristal difícil."

Desse modo, o ato de desintegrar a palavra, que logo veremos, recobria-se de justificação, pois se tratava de um aprofundamento, de um duro e físico trabalho que traria uma renovadora recompensa; pois a alegria que "constrói, / dentro de minha boca, / o seu cristal difícil." era a mesma "alegria debaixo das palavras". E era no trabalho (compreendido não como uma abstração, mas também como algo físico, espacial e corporal em um sentido amplo) o espaço onde a "luz da palavra torna à sua fonte".

Mais ao fim da seção, o eu lírico faz uma breve, mas reveladora referência ao conhecido poema de Gonçalves Dias, *Canção do Exílio*, do livro *Primeiros Cantos*.

> Na minha irascível pátria
> o perfume
> queima a polpa
>
> Nos fundos lagos o dia move
> seus carvões enfurecidos
>
> O silêncio sustenta caules
> em que o perigo gorjeia.

Canção do Exílio foi um poema de tom ufanista composto em 1841, em Coimbra. Inspirado no romantismo europeu, ele fez explícita referência e exaltação ao Brasil de Gonçalves Dias. Nele, a árvore palmeira serviu como metonímia para a flora brasileira ("Minha terra tem palmeiras,") e a ave sabiá para a fauna ("Onde canta o Sabiá; / As aves, que aqui gorjeiam, / Não gorjeiam como lá."). No entanto, ainda que por meio da ironia intertextual (ECO, 2011)[112], os versos de Gullar marcam uma nítida diferença em relação à tal proposta romântica, o que contribui ainda mais para sublinhar a transição pela qual o poeta havia passado em relação ao seu livro de estreia.

[112] De acordo com Umberto Eco, o que difere a ironia intertextual de outras estratégias textuais são algumas peculiaridades. Como, por exemplo, o fato de ser mais discreta e menos explícita que a paródia, e por isso menos acessível a todos os leitores; sendo então uma "piscadela culta" direcionada ao leitor pelo escritor, que remete discretamente a uma outra obra (ECO, 2011, p. 207-228). Apesar de ser nomeada como uma "ironia", essa estratégia não é uma ironia no sentido usual do termo.

Nos versos acima, o eu lírico começa falando de si, tal qual Gonçalves Dias ("Minha"), entretanto destaca a sua pátria não de forma idealizada e idealizante, mas sim como uma "irascível pátria". Em sintonia com tal postura, ao invés de enaltecer sua flora, nela o perfume "queima a polpa"; e também sob os seus fundos lagos "o dia move / seus carvões enfurecidos"; deixando claro que o seu tom é similar ao de *O mar intacto*, qual seja o de buscar a essência profunda e tumultuada por trás das aparências. Afinal, "Nos fundos lagos o dia move / seus carvões enfurecidos" como "O dia das peras / é o seu apodrecimento".

Ao afiar tais arestas, Gullar sublinhava como a sua pátria do presente era muito diferente da pátria do passado de Gonçalves Dias, como o poeta de *A Luta Corporal* era diverso daquele de *Um pouco acima do chão*. O fato de o jovem autor enaltecer pouco antes que "Esta linguagem não canta e não voa", e logo depois evidenciar a diferença da sua poesia em relação à de Gonçalves Dias, demarca o impasse profundo vivenciado por ele nesta época. Isso porque tais ênfases, que logo em seguida serão substituídas pelo exercício de desintegração da linguagem, exprimiam que a necessidade de uma nova linguagem significava que a linguagem anterior e a do presente não mais serviam para ele expressar o que desejava. O que nos revela que aquela experiência era sentida como muito diversa em comparação com a de tempos anteriores, e ilumina a intensidade das mudanças materiais e sociais vivenciadas na época.

Nesta senda, o que se vê em *A Luta Corporal* é um experimentar constante, um relativizar, um indagar, que acompanhavam a declarada dificuldade de o autor impor regras à sua poética. Isso era uma nova forma de o eu lírico ver a sua realidade, que refratava uma mudança consideravelmente mais ampla em curso nesta mesma realidade.

A desconstrução/recomposição da palavra operada por Ferreira Gullar representava uma não aceitação dos instrumentos disponíveis (no passado e no presente) para descrever a sua própria experiência. Vale notar que o poeta começou a dilacerar a palavra com mais força num escrito dedicado a Machado de Assis: isso significava que este autor e muitos outros, como Gonçalves Dias, não lhe ofertavam uma forma coerente de organizar a experiência do vivido. Apesar do esforço de Gullar, de lidar com a sua experiência para incorporar e controlar essa experiência, visível e relativamente eficaz em alguns dos elementos descritos até aqui, restava a Gullar também expressar o sentido do inarticulado[113], o que fez através da linguagem que se desintegrava. Com tal ousadia, em *A Luta Corporal* ele expressava a dolorosa tensão entre a

[113] A expressão "sentido do inarticulado" aqui utilizada foi inspirada no texto da Professora Maria Elisa Cevasco sobre a obra do escritor anglo-japonês Kazuo Ishiguro. Para mais detalhes, ver: CEVASCO, Maria Elisa. KAZUO ISHIGURO: A experiência do deslocamento. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo/SP. 05 jan. 1991. Cultura, ano VIII, p. 06.

tradição literária herdada e a sua experiência, tal qual entre o reino das palavras e o movediço movimento do seu mundo.

Também é interessante perceber que a referência à *Canção do Exílio* espelhava as elevadas expectativas do escritor maranhense em relação ao seu segundo livro, visto que, antes dele, outros poetas muito conhecidos da poesia brasileira também ousaram referenciar ou parodiar o mesmo poema. Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira: era a este seleto grupo que Gullar pretendia se incluir. Da mesma forma, por meio da ironia intertextual, o jovem autor apresentava uma breve releitura sua do poema romântico, demarcando a sua diferença e a considerável diferença da sua poética em relação aos últimos autores.

5.8 *O quartel*

Em *O quartel*, a última seção do livro, há tanto poesia como prosa, assim como elementos centrais e marcantes de toda a obra vão retornar e se concentrar, acumulando-se até a saturação. Em sequência, tais elementos são: o aproveitamento do branco ensolarado e imagético da página; a perda do sentido e seu consequente desencantamento; a des/figuração ainda mais violenta da linguagem; a reaparição das formas geométricas; a intensa fragmentação; e, por fim, a violenta junção de todos esses elementos, cuja dimensão mais visível é a destruição completa da palavra e da sintaxe, que cristaliza a elevada liberdade de experimentação do poeta.

De saída, há o retorno da paisagem ensolarada pelo aproveitamento do branco da página, visto em *Um programa de homicídio*. Ao se observar a lauda, vê-se que há o surgimento imaginado de uma cordilheira flagrada em um dia claro, devido à protuberância das palavras no topo da página, sendo elas envolvidas por toda a claridade remanescente. O que condiz com o sentido preciso da apresentação de *O quartel*.

> Dia claro e quente, quase híspido. O comandante vê pela janela sem persianas a cordilheira que se perde escamosa num horizonte de claridades. O comandante é um homem, fuma; um vento descontínuo mexe sem consequência os papéis de sua mesa. Lá embaixo, no pátio, outro homem, este em roupas de trabalho, varre; dois outros, de calção azul e sapato de tênis, jogam basket-ball.

Tais palavras poderiam sugerir que esta seção final seria marcada pelo retorno da coerência e da contenção do caos. No entanto, por oposição e frontal contraste com a seção *A fala*, após a primeira página dupla, a última parte de *A Luta Corporal* passa a designar novamente uma atividade sem sentido. Tal atitude põe fim ao breve e relativo remanso das ondas do "mar intacto" proporcionado nas páginas anteriores.

Logo em seguida, há um diálogo anormal entre um “corneteiro”, uma “sentinela”, um “herói” e uma e outra “pulga”. Como no trecho a seguir.

O corneteiro

O meu toque
É palha,
As traças o espreitam.

O herói

Que ele seja palha
Mas seja toque!

O corneteiro

O meu toque é traça,
palha que se espreita.

Uma pulga

O teu toque é traço.

O corneteiro

O meu toque é traço,
letra, sol fictício.

Outra pulga

O teu toque é troça
truque traque.

Tal trecho faz retornar a perda do sentido que caracteriza outras partes do livro. Todavia, uma vez mais é necessário reforçar: em *A Luta Corporal*, a renovação das formas literárias era concebida não como um mero gesto niilista feito ao acaso ou impensado. Ela assumia um sentido tático, como o de uma explosiva estratégia de guerra iniciada a partir de um quartel. Entre outras coisas, essa renovação era uma rejeição ao excesso de racionalismo e intelectualismo, sinalizando para a dimensão não racional do fazer artístico, e assim um meio de subversão tanto em relação à arte existente, quanto à ordem social dominante.

E tal subversão não por acaso vai alcançar o seu ponto máximo em uma seção intitulada de *O quartel*. Nela, é o jovem “recruta” (para retomar a expressão utilizada por Mário Pedrosa na época e presente no próprio texto desta seção), que incorpora a linha de frente, a face física e corporal da luta, que vai nos levar ao quartel. Neste, novamente o ritmo do livro se alterna, transparecendo pela última vez um clima de serenidade e preparo após o anormal diálogo supracitado.

> *Uma luz de fim de tarde deita pó sobre as cousas deste pátio. Um fio azul de fumaça escapa pela janela do comandante, perde-se. O anoitecer é por toda parte um grande serviço. Distante, e sobre tudo, ergue-se o canto dum galo. Ele canta em algum quintal perfumado de ervas. O silêncio se restabelece e, dentro de sua esfera, vem crescendo uma zoada grave e banal: um pelotão de recrutas exercita-se em torno do campo de esportes, vazio agora.*

Aqui, há o súbito retorno do galo. Como visto, este metaforizou o ser humano e o próprio poeta em outras passagens da sua obra, mesmo antes da vivência no Rio de Janeiro, e também na primeira seção de *A Luta Corporal*. No entanto, o galo que na seção *Sete poemas portugueses* permanecia "só, desamparado, / num saguão do mundo. Pobre ave guerreira!", não por acaso agora reaparece não estando mais sozinho, mas acompanhado pelo pelotão de recrutas, uma referência bastante provável ao círculo em que o escritor estava inserido. E não é fortuito o fato de, logo após o surgimento do "pelotão de recrutas" em exercício, assim como do seu "comandante", o eu lírico/recruta empreender uma violenta e derradeira explosão, que vai culminar na desintegração da linguagem.

Uma página após o destaque conferido ao treinamento dos recrutas, a poesia regressa para anunciar a dimensão incendiária que vai destruir a serenidade do livro:

> Cerne claro, cousa
> aberta;
> na paz da tarde ateia, bran-
> co,
> o seu incêndio.

Com efeito, o caráter perenemente aberto do segundo livro de Ferreira Gullar, sua disposição para mudanças constantes, seus movimentos e contrastes ativos, intensificam-se aqui em poucas páginas. Flagrados pelo ângulo da sua formação sócio-histórica e dos processos sociais concretos de que se nutriram, tais elementos se articulam à constatação de Williams (2003), de que

> Nuestro poder creativo es muy manifesto en la revolución industrial permanente, que nos confirma constantemente la capacidad de cambio de nuestro mundo **y conduce a sentimientos mucho más abiertos y una volutad de cambio mucho más real de lo que podría haber previsto cualquier concepción anterior.** (WILLIAMS, 2003, p. 122, grifos nossos).[114]

É nesta chave que deve ser compreendida a escrita que vai ganhar vida nas páginas seguintes. Pois, como depois vai confessar o poeta em diversas entrevistas e escritos, em tais

[114] Tradução livre: Nosso poder criativo é consideravelmente manifesto na revolução industrial permanente, que nos confirma constantemente a capacidade de mudança do nosso mundo e conduz a sentimentos muito mais abertos e uma vontade de mudança muito mais real do que poderia haver previsto qualquer concepção anterior.

passagens ele vai testar ao máximo o exercício de uma "automatismo psíquico", similar ao empreendido pela vanguarda surrealista[115], ou seja, ele vai testar o experimento de o poema nascer junto com a linguagem, sem maiores retoques, o que – como podemos notar – realça ainda mais a dimensão própria do fazer humano, assim como da anormalidade e do não racional, em uma época de intensivo avanço da racionalização e massificação da produção cultural. Muito embora seja necessário frisar que o jovem autor se inspirava e aclimatava tal iniciativa em vista das demandas profundas impostas pelo próprio modo de vida e a sua vivência neste período. O que o fez enveredar por uma rota semelhante à proposta pelo escritor André Breton, de escrever fora do controle da razão, tecendo uma linguagem nova, que nascia inesperadamente ao mesmo tempo que o poema.

E tal disposição para a inovação, que entrelaçava uma intensa liberdade de experimentação a uma vontade incessante de mudança, uma série de sentimentos abertos a uma reação humana, (que materializavam todo um modo de sentir que assim se tornava também um modo de escrever e tentar in/corporar uma experiência a um só tempo intimamente pessoal e visceralmente sócio-histórica), realizava-se e assumia a sua mais potente expressão no mais conhecido e emblemático poema deste livro, visto em suas últimas páginas, *Roçzeiral*.

ROÇZEIRAL

Au sôflu i luz ta pom-
pa inova'
orbita

FUROR
tô bicho
'scuro fo-
go
Rra

UILÁN
UILÁN,
lavram z'olhares, flamas!
CRESPITAM GÂNGLES RÔ MASUAF
Rhra

Rozal, ROÇAL

[115] O surrealismo foi um movimento artístico de vanguarda que ganhou vida em Paris, nos anos de 1920. Algumas das suas marcas basilares foram a ênfase no onírico, no absurdo, na imaginação, tal como na fuga da racionalidade e dos procedimentos racionais do fazer artístico. Alguns dos seus representantes foram o poeta francês André Breton (1896-1966), o pintor e escultor espanhol Salvador Dalí (1904-1989), o artista visual alemão Max Ernst (1881-1976), o já citado poeta francês Benjamin Péret (1899-1959) e o diretor espanhol Luis Buñuel (1900-1983). Apesar do poder imaginativo e do vigor onírico das suas produções, por vezes elas também estavam associadas a uma crítica contundente à especialização em curso, à burguesia e ao modo de produção capitalista. Um exemplo disso pode ser visto no filme *Le charme discret de la bourgeoisie* (O discreto charme da burguesia), de 1972, dirigido por Luis Buñuel (diretor que antes teve dois filmes tanto escritos como dirigidos em parceria com o pintor Salvador Dalí), no qual a superficialidade dos hábitos e valores da burguesia foram ironizados.

l’ancêndio Mino-
Mina TAURUS
MINÔS rhes chãns
sur ma parole –
ÇAR

ENFERNO
LUIZNEM
E ÔS SÓES
LÔ CORPE
INFENSOS
Ra
CI VERDES
NASCI DO
CÔFO

FORLHAGEM, fo-
lhargem
q’abertas
ffugas acêças
GUERRAS
dê pomos –
pomares riste
MON FRÈRE MA FRÊLE –
te roubo o roubo
CÃO das Haspéridas

Dê seque peles
perseques rijes
curraçanádus
pur flór
oblófs!

LO MINÇA GARNE
Mma!
Ra tetti mMá

Mu gargântu
FU burge
UM guêlu, Mu
Tempu – PULCI

MU
LUISNADO
VU
GRESLE RRA
Rra Rra

GRESLE
RRA

I ZUS FRUTO DU
DUZO FOGUARÉo
DOS OSSOS DUS
DIURNO
RRRA

MU MAÇÃ N’ÃFERN

TÉRRE VerroNAZO

OASTROS FÓSSEIS
SOLEILS FOSSILES
MAÇÃS Ô TÉRRES
PALAVRA STÊRCÃ
DOESES SOLERTES PA-
LAVRA ADZENDA PA-
LAVRA POÉNDZO PA-
LARVA NÚ-
MERO FÓSSEIL
LE SOLÉLIE PÓe
ÊL FOSSIL PERFUME
LUMEN LUNNENi
L U Z Z E N M

LA PACIÊNÇA TRA-
VALHA
LUZNEM

Derivado da forçada junção entre as palavras roça e roseiral, além de contrastar radicalmente com as páginas anteriores, este poema intensifica e generaliza completamente a mutilação da linguagem e da sintaxe, sendo diverso de qualquer outra produção do livro ou mesmo da sua época no Brasil. Os traços de locução discursiva aqui são quase inexistentes, havendo a ampliação da distância entre a linguagem usual e outra, completamente não racional. Assim, há a realização de uma mudança sem paralelo e uma inovação considerável no paradigma literário. Já não se trata de uma linguagem voltada a representar a realidade, a descrever algo, forjada com a palavra que, dentre os símbolos, é o mais potente para a expressão humana. Em relação ao sistema cultural do país, a radicalidade de Ferreira Gullar não encontrava paralelo na poesia do período, mas apenas nas criações das artes visuais do círculo com o qual ele estava completamente envolvido, pois a des/figuração da linguagem por ele realizada de forma intensa só se comparava (e articulava) à ruptura com a concepção figurativa operada pelos artistas do *Grupo Frente*.

E um outro diálogo com o grupo é visível se lançarmos um olhar agudo para a apropriação do espaço da página feita pelo autor na edição original do livro, de 1954. Pois nos poemas *Roçzeiral* e *O inferno* (cujas imagens foram reproduzidas no início deste capítulo), tal qual vimos em *Machado:*, é possível avistar novamente as formas geométricas dispostas umas em relação às outras. Vale perceber que o escritor optou por deixar tais partes, que dialogavam mais com a vanguarda das artes visuais, para as seções mais agressivas, transgressoras e iconoclastas de *A Luta Corporal*. E quando a linguagem é mutilada e se desintegra, tais blocos geométricos passam a ocupar mais as páginas finais da obra, sendo formados seja pelo vazio rigorosamente talhado na página, seja pelos blocos de estrofes e versos, mais alinhados e meticulosamente cortados que o usual.

Analogamente, a intensificação da des/figuração da palavra operada por Ferreira Gullar reforçava os elementos discutidos na seção anterior: ela intensificava com vivos traços a não aceitação dos instrumentos disponíveis (no passado e no presente) para a descrição da experiência. Se em outras passagens é possível verificar a estruturação da experiência do vivido, que nos é comunicada, *Roçzeiral* expressa como nada o sentido do inarticulado da obra.

Com efeito, o sentido do inarticulado vai marcar e remarcar as páginas derradeiras do livro. Após *Roçzeiral*, há o poema *O inferno*. É importante registrar que este é um poema em que o autor intensifica a seção anterior, *A fala*. Pois a origem da palavra "inferno" vem do termo latino infernum, que significava "as profundezas" ou o "mundo inferior". Assim, se na penúltima seção o eu lírico cavou fundo, até após a cal, agora, depois de "roçar" e penetrar no que estava sob as efêmeras rosas desse roseiral, ele vai cavar ainda mais fundo, até atingir as profundezas em *O inferno*, quando enfim vai declarar: "LUTEI PARA TE LIBERTAR / eu-LÍNGUA, MAS EU SOU A FORÇA E / A CONTRA-FORÇA, / MAS EU NÃO SOU A FORÇA / E NEM A CONTRA-FORÇA [...] Eis por que te destruo, língua, / e deixo minha fala secar comigo".

Assim, há o aumento derradeiro das contradições e do sentido do inarticulado. E também a dramática revelação do sentido pessoal (traduzido, por exemplo, em "eu-LÍNGUA") de tal luta, em sintonia com o que enfatiza Williams (2003, p. 39-40), na passagem citada no segundo capítulo desta tese, sobre o fato de a descrição da sua experiência ser algo de máxima importância pessoal para o ser humano, uma reconstrução literal de si mesmo, uma mudança criativa da sua organização pessoal, para incorporar e controlar essa experiência; sendo com frequência essa luta para nos refazer bastante dolorosa. No caso de Gullar, esta luta corporal não vai ser plenamente realizada e nem terminar bem. Pois a última ênfase citada vai culminar também no aumento da fragmentação nas páginas posteriores. Por fim, já nas últimas páginas, o livro vai acabar com a total ausência de articulação e comunicação com o seu leitor. Como podemos observar em sua última estrofe:

URR VERÕENS
ÔR
TÚFUNS
LERR DESVÉSLEZ VÁRZENS

Dessa forma, as dimensões centrais da obra concentram-se em seu final, mas não para domar a experiência do jovem autor, não para totalizá-la e dar-lhe a esperada coerência. Pelo oposto: o que emerge é o desencontro entre a sua experiência, a tradição literária herdada e a sua própria linguagem poética, tão trabalhada e retrabalhada nesta época, ou seja, o que emerge

é a dificuldade de trans/posição da experiência para a palavra, cujo aprofundamento culmina na dilaceração completa da última. Ferreira Gullar fez a derradeira escolha diante de tal impasse, ao expressar o sentido do inarticulado, isto é, o sentido daquilo que o poeta visceralmente sentiu e buscou, mas não pôde e não conseguiu articular em sua linguagem poética.

Isso posto, o jovem poeta concretizou a fronteira que sentiu não poder ultrapassar: a barreira rumo ao entendimento ou a um maior grau de desalienação, que lhe permitisse equilibrar melhor e in/corporar a sua caótica e enigmática experiência. Uma vivência para a qual o título da obra se reveste de um sentido ainda mais profundo, proporcionado pela camada ainda mais funda do livro que nos é revelada somente ao seu final: entre outras coisas, *A Luta Corporal* também constitui a metáfora perfeita para esse doloroso duelo de encontro e desencontro entre experiência e palavra.

Apesar dos acertos do autor na obra, ela acabou em uma dura derrota, a qual, em repúdio, Gullar fez questão de expressar com a inovação da linguagem lacerada. Esta escolha revelava que a linguagem anterior e mesmo a do presente, forjada por ele, não mais serviam para expressar o que o poeta desejava, denunciando que aquela experiência era muito diversa em comparação com a de épocas anteriores, e iluminando a intensidade das mudanças materiais e sociais sentidas nesta época, tanto quanto o caos e toda a perturbação instaurados por essas mudanças.

Interessante notar que, apesar de parte da crítica considerar muito bem o livro e consagrar obra e escritor como símbolos de vanguarda, o que poderia fazer Gullar seguir no rastro da não racionalidade e da não linguagem de *Roçzeiral*, em suas obras posteriores ele optou por um outro percurso. Como no livro *O formigueiro* (1955), composto artesanalmente, ou em *O Vil Metal* (publicado em 1960, mas que abrigou diversos poemas feitos logo após *A Luta Corporal*, no período 1954-1960). Neles, o autor aprofundou possibilidades e aprendizados anteriores, porém não na direção da incomunicabilidade: ele buscou a trilha da artesania, do aprofundamento do fazer humano e de uma linguagem poética que lhe proporcionasse apreender a complexa e fugidia realidade e dar-lhe significado. O que sinaliza para a direção concreta e profunda da sua busca neste ciclo.

5.9 A estruturação da experiência do vivido e o sentido do inarticulado em *A Luta Corporal*

A recepção de *A Luta Corporal* feita pela crítica de alguns dos principais jornais e revistas do Rio de Janeiro revelava a nova posição que o jovem maranhense passava a ter no sistema cultural do país. Um exemplo emblemático deste fato pode ser visto em uma breve

matéria de retrospectiva do ano de 1954, não assinada, publicada em 08 de janeiro de 1955, na revista *Manchete*[116], na qual ele logo passaria a publicar seus textos e reportagens. Nela, ao se realizar o levantamento do ano anterior, o nome e a foto do jovem Ferreira Gullar figuraram ao lado dos da escritora, intelectual e estilista francesa Colette (1873-1954), de um dos expoentes do movimento modernista brasileiro como o intelectual Oswald de Andrade (1890-1954), do escritor e pensador Roquette-Pinto (1884-1954), todos falecidos no ano anterior; assim como do influente escritor e crítico literário Gilberto Amado (1887-1969). Tal fato se somava às palavras dedicadas ao jovem poeta: "A estréia de poesia mais discutida no ano foi sem dúvida alguma, de Ferreira Gullar, jovem poeta maranhense, com "A Luta Corporal". O talento de Ferreira Gullar é incontestável; [...]".

Essas palavras traduziam a prestigiosa recepção simbólica do autor e seu livro no principal centro hegemônico de produção cultural da época, no qual ambos se converteram em símbolos de vanguarda.[117] Além disso, vale dizer que *A Luta Corporal* foi uma obra que atuou na redefinição do espaço dos possíveis do sistema literário do Brasil, modificando os princípios de percepção e as práticas devido ao seu caráter inovador, similarmente ao que ocorreu nas artes visuais mediante a atuação do *Grupo Frente*.

O livro propiciou, por exemplo, a via para o surgimento da poesia concreta. Esta foi inspirada a partir da leitura da obra pelos poetas Augusto de Campos (1931), Haroldo de Campos (1929-2003) e Décio Pignatari (1927-2012), e também originada do intercâmbio de ideias entre eles e Ferreira Gullar, que resultou na conversão dos quatro autores ao concretismo. Um outro exemplo foi a inovadora apropriação da dimensão visual das palavras, do espaço da página e da confecção quase artesanal do livro, vistas em *O formigueiro*, de 1955, criado por Gullar. Esta obra deu vida à invenção do livro-poema, uma outra inovação considerável para a época, impensável sem toda a vivência e o aprofundamento das indagações, experimentos e aprendizados legados por *A Luta Corporal*.

No entanto, é importante não deixar que os fatos posteriores e a recepção do autor pela crítica turvem ou desloquem a análise que revelou o valor heurístico de *A Luta Corporal*, destilada ao longo deste capítulo. Isso porque, como enfatiza Sapiro (2019), se todas as

---

[116] Fatos diversos. **MANCHETE**, Rio de Janeiro/RJ. 08 jan. 1955. Literatura 54, p. 27, grifos nossos.

[117] Embora não seja nossa tarefa nesta tese analisar o processo de consagração do escritor (o que demandaria reconstituir em detalhe um processo de consagração que é sempre gradual e envolve uma ampla malha de relações e agentes, sendo então tarefa para um outro trabalho), devido aos elementos descobertos, podemos ao menos levantar uma hipótese bastante provável, ligada à relação entre o jovem escritor e o crítico de arte Mário Pedrosa, que será descrita nas considerações finais desta pesquisa.

vanguardas se afirmaram contra a ortodoxia do *establishment* literário, elas questionaram frequentemente

> os processos de diferenciação no seio do campo intelectual: divisão do trabalho, especialização, distinção de gêneros. Funcionando como seitas reunidas em torno de uma figura profética, elas mesmas não escapam, entretanto, ao envelhecimento social que acompanha a rotinização dos processos, da diluição da mensagem e da institucionalização de alguns de seus membros [...]. (SAPIRO, 2019, p. 91).

Dito isso, não podemos deixar de considerar os elementos revelados pela cultura documental; nem perder de vista o substancial da análise de uma formação cultural específica que teve como Mário Pedrosa o seu teórico (e, talvez, a sua figura profética), e que questionou em sua produção a crescente especialização da sociedade. E a usual ausência de tais fatos em diversas análises não apenas remete à diluição da mensagem, mencionada acima por Sapiro (2019), como esta diluição também pode eclipsar parte expressiva de uma produção como a do jovem Ferreira Gullar. Não sendo fortuito que a diluição dessa mensagem com o tempo e a própria especialização das disciplinas tenham favorecido uma apreensão diversa e igualmente especializada da obra de Gullar e do grupo com o qual ele estava de fato envolvido, e que por isso os têm separado e dificultado o entendimento de parte expressiva da sua colaboração.

Nesta senda, vale a pena retomar a análise empreendida até aqui como uma síntese final, a fim de ordenar e não deixar escapar elementos essenciais revelados pela forma de *A Luta Corporal*, como a estruturação da experiência do vivido e o sentido do inarticulado deslindados na obra.

Um pouco acima do chão e *A Luta Corporal* são obras que possuem diversas antinomias em si mesmas, e mais ainda entre si. Essa estrutura antinômica e de contrastes ativos é um dado que revela o anseio de pôr um termo aos impasses surgidos neste momento histórico de considerável tensão e transição; muito embora o seu autor nem sempre tenha logrado atender a sua necessidade humana de incorporar e dominar essa experiência. Na primeira obra, ele não encontrou a forma da sua experiência, servindo-se das formas legadas pela tradição, instaurando nelas a perturbação; no segundo livro, sobrou a ele testar outras formas, com alguns ganhos, como a expressão da variabilidade da experiência; porém, no fim, o que ele expôs agressivamente e prevaleceu não foi uma coerência ou um senso de totalidade, mas o sentido do inarticulado.

Nessa direção, a arte poética de Gullar, em seus mais variados elementos, flagrada pelos tantos e vastos ângulos que ela nos proporciona, construía-se então como essa funda antítese.

E este é um dos melhores termos para resumir a ampla experiência concretizada em *A Luta corporal*.

Como dito, a atitude intelectual e estetizante do poeta constituía-se como uma antítese à atitude instrumental que caracteriza a vida moderna. Em uma época de um supostamente nivelador desenvolvimento, ancorado em um otimismo liberal voltado à direção única do progresso, Gullar arquitetou um livro que era uma travessia rumo ao des/norte; um retrato multifacetado da variabilidade da experiência; uma poesia do não racional, do fora do lugar, do tom esquizofrênico, que não cessa de enfatizar a contradição, a desordem corroendo cada vez mais o interior da própria ordem; que não esquece de mencionar as margens da sociedade e seu caos ou de provocar a moral estabelecida; uma poesia atravessada por uma série interminável de indagações sem resposta, que traduzem um elevado nível de perplexidade e desencontro; uma linguagem poética de agressão à sintaxe, de frases com meios descosturados dos fins e sem início; do burocrático parágrafo, feito por maquinário tecnológico da mais alta precisão, porém inesperadamente deslocado do lugar ao ser interpelado pelo fazer humano; da arte visual que se irmana à linguagem num momento de intensa especialização; da dolorosa luta de encontro e desencontro entre experiência e palavra, que termina na violenta dilaceração da linguagem; do artista que, num ato de resistência cultural, domina todo o processo de produção da sua arte e entra em atrito com a hierarquia estabelecida por isso, por fim vencendo – ainda que limitada e parcialmente – e concretizando a sua arte. Tais elementos expressam a resposta mais profunda de Ferreira Gullar à realidade do modo de vida.

Nessa trilha, a incomunicabilidade do jovem escritor nos comunica um incômodo profundo, que é menos um dar às costas à sociedade e mais o anseio de dilacerá-la mediante a linguagem, isso para expressar aquilo que essa mesma realidade tanto negava ao ser humano. Porém, tal alternativa também renunciava a qualquer horizonte mais amplo de mudança, o qual não pode prescindir da comunicação da sociedade e na sociedade. O que nos dá pistas de por que o jovem escritor optou por outras rotas nos anos e décadas posteriores.

Paradoxalmente, em seu primeiro livro, Gullar pôde manejar com tanto aprumo as palavras mesmo sem ter plena liberdade sobre elas, enquanto no segundo ele reivindicou, experimentou e ampliou uma liberdade sem paralelo, optando ao fim por des/figurar as palavras. Tal forma revela uma experiência de maior liberdade, mas também mais perturbadora e de maior perplexidade, revelando também os limites desse tipo de reação. Contudo, isso não é o mesmo que desconsiderar o que *A Luta Corporal* nos traz em suas reivindicações de oposição à especialização e à alienação, de recomposição de uma materialidade cada vez mais limitada, de autonomia criativa e comunicativa, e como a sua resposta ilumina, pelo avesso, as

enormes pressões e os limites que se estabeleciam sobre todos esses domínios da vida humana. Tal resposta contradizia expressamente o discurso de ganhos da época, ao reivindicar em ato criativo o que se estava perdendo ainda mais e o que nunca na realidade se teve.

E é isso o que a sua história e obra agora nos legam.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta investigação se desenvolveu mediante algumas trocas entre os Estudos Literários e a Sociologia. Ao resgatar a trajetória social, a vivência, as formações culturais específicas e as redes a que Ferreira Gullar esteve ligado na segunda metade dos anos de 1940 e no início dos anos de 1950, foi possível observar de uma outra maneira os dois primeiros livros de poesia do autor. Do mesmo modo, ao incorporar a forma de *Um pouco acima do chão* (1949) e de *A Luta Corporal* (1954) à análise, foi possível apreender parte da série de relações sócio-históricas que foram concretizadas nessas obras. Dito isso, esta pesquisa foi se desenvolvendo como uma via de mão dupla, ao descrever como alguns instrumentos da Sociologia podem conferir legibilidade a certas produções poéticas, e, também, como os livros de poesia podem legar vantagens cognitivas à Sociologia.

Sendo assim, avançamos no sentido de demonstrar a viabilidade de algumas contribuições de autores como, de um lado, o crítico literário galês Raymond Williams, e, no âmbito da Teoria Literária do Brasil, Antonio Candido; do outro, as sugestões dos franceses Pierre Bourdieu e Gisèle Sapiro, inscritas no domínio da Sociologia. Tais referências, apesar das diferenças metodológicas que manifestam, apresentaram complementaridades nessas diferenças. Complementaridades cuja articulação combinada conferiu força ao tipo de análise em questão.

Ao longo da pesquisa, para desarmar a armadilha da chamada ilusão biográfica, utilizamos o conceito de trajetória, de Bourdieu (1989), mediante o qual foi possível apreender as curvas na trajetória do poeta nesta época como resultantes do acesso e reconversão de determinados capitais. Ao mesmo tempo, do ângulo metodológico, optamos por confrontar algumas afirmações de Gullar, construídas posteriormente, aos dados da época. Uma alternativa que nos proporcionou diversas informações distintas e, às vezes, em contradição com o que o intelectual afirmou, permitindo reconstituir as redes de relações a que ele esteve ligado, assim como alguns de seus nós até então invisíveis. Essa alternativa nos ajudou a lidar com o problema de um intelectual que, como tantos outros, interpretou a sua trajetória e obra, constituindo uma interpretação bastante influente sobre elas.

No início da tese, aos poucos, fomos restabelecendo uma imagem mais legível da estrutura das relações a envolver tanto os intelectuais como a classe dominante de São Luís. Desse modo, descrevemos a experiência e diferentes esferas da existência do poeta-locutor-jornalista Ferreira Gullar, incorporando à análise espaços e veículos como o *Centro Cultural Gonçalves Dias*, o jornal *Diário de São Luiz* e a *Rádio Timbira*. Assim como outros intelectuais

neste período, Ferreira Gullar contribuiu para capilarizar a dominação da oligarquia vitorinista sobre espaços relevantes e estratégicos da vida social, tanto como para rotinizar símbolos em sintonia com os interesses da classe dominante. Sem capitais prévios de maior vulto, o jovem maranhense não pôde iniciar sua trajetória como escritor dispensando os elos com o poder estabelecido, não podendo assim distanciar-se de outra maneira do centro do campo social.

Após isso, no capítulo dedicado ao livro de estreia do escritor, observamos que, apesar dos acenos ao modernismo identificados no início da obra, em um tempo em que Gullar precisava ver e viver sob a influência dos membros da classe dominante local, a concessão de mais espaço à tradição romântica recriada na capital maranhense definiu o ponto de vista mais evidente em *Um pouco acima do chão*. Tal convenção fazia sentido na rede de relações sociais em que ganhou vida, cuja análise conferiu legibilidade à essa mesma convenção e seus usos. Sendo possível registrar, de ângulos diversos, como o poeta romântico Gonçalves Dias se constituiu como o ascendente principal do jovem Ferreira Gullar neste momento.

A ênfase na tradição literária local, revivida nas convenções dos autores maranhenses do passado, fazia parte do clima vivido no ambiente social da época, e o jovem Ferreira Gullar pagava seu tributo à essa tradição. Tributo que tinha sintonia com o que Albuquerque Júnior (2011) designa como o arraigamento do tradicional e a falta de legitimidade da inovação nas produções culturais da região Nordeste neste período. Ao utilizarmos a noção de tradição seletiva, de Williams (2011a), foi possível argumentar como, na São Luís da segunda metade dos anos de 1940, a conjuntura da recriação do romantismo incidia não apenas no que Gullar elegia, mas também no que ele rejeitava do passado.

Além disso, algumas antinomias vistas em *Um pouco acima do chão*, como as existentes entre o dentro e o fora, o chão e o acima, nos ofereceram a leitura de duas ordens da experiência existentes. Inesperadamente, Ferreira Gullar intensificou a sua rebeldia nos últimos poemas do livro, ao romper com o parâmetro local, descrevendo uma rota para fora de São Luís, decompondo a principal ênfase da literatura então produzida, fato que trouxe à luz uma dinâmica social repleta de ambiguidades.

Após a análise da obra, também foi possível ver Gullar de maneira mais ativa, por intermédio das suas conexões com intelectuais de outros polos do país. O que ocorreu no caso da recepção do seu livro de estreia no Rio de Janeiro. Neste sentido, utilizando as sugestões de Sapiro (2019), observamos que a recepção de *Um pouco acima do chão* levou a um reajuste da estratégia do jovem poeta. Este reajuste foi visto no poema *O Galo*. Nele, para ver o outro lado da capital maranhense fundada na fachada decadentista, mas atravessada por um conflito social cortante, Gullar optou por flagrá-la da sua própria existência corriqueira, concretizada no

poema. Ele se apropriou da dimensão material da sua vida cotidiana para se expressar e descrever a sua experiência, começar a desalienar-se mais, e se reconstruir como poeta. E uma conjunção de elementos descritos foi suficiente para que Gullar vencesse, em 1950, o concurso promovido pelo conhecido *Jornal de Letras*, no Rio de Janeiro, para o qual dedicou o poema *O Galo*. Com ele, Ferreira Gullar conquistou a oportunidade de dar seu primeiro passo no interior do sistema literário nacional.

A seguir, vimos como a experiência de assistir ao assassinato de um operário com os próprios olhos aproximou o jovem de outros setores de São Luís. Sendo que a oportunidade que restou a ele, após romper os laços com a oligarquia vitorinista, foi um trabalho temporário pelo interior do Maranhão, na campanha do agrupamento político que lançava a candidatura do político-empresário Saturnino Belo ao governo do estado. A vitória de Belo e seu repentino falecimento fizeram com que Gullar testemunhasse o enorme poder do grupo que tinha no político-empresário-jornalista Victorino Freire o seu mais emblemático representante, constrangendo-o a deixar a capital maranhense. Nessa trilha, o seu deslocamento geográfico bem-sucedido, de São Luís para o Rio de Janeiro, correspondeu a um relativo deslocamento no espaço social, oriundo de certos recursos acessados por seu trabalho junto à classe dominante.

Além desses recursos, foi preciso também levar em conta o peso das *rodas de intelectuais*, que orbitavam entre o centro e a periferia, para entender como o autor pôde se fixar e estabelecer no Rio de Janeiro. Assim, ainda em fins dos anos de 1940 e início da década de 1950, foi possível salientar a persistência de uma dinâmica muito semelhante à mencionada por Silva (2008), em que a formação de muitos grupos de uma mesma roda era importante, pois ampliava e diversificava as alianças de seus membros. E uma dessas alianças se deu com a escritora Lucy Teixeira, uma jovem intelectual que, entre outras coisas, apresentou Gullar a Mário Pedrosa. Um crítico que foi extremamente relevante para a trajetória do jovem autor de múltiplas maneiras; sendo possível destacar, também, a importância tática de Gullar para Pedrosa nesta época.

A partir das coordenadas oferecidas por Williams (2011a) para a análise de pequenos grupos culturais como o círculo de Bloomsbury, passamos a analisar com maior detalhe o círculo de amigos, intelectuais e artistas a que Ferreira Gullar se vinculou, constituído também pelo crítico Mário Pedrosa e os demais jovens envolvidos no grupo que, no início da década de 1950, passou a ser conhecido como o *Grupo Frente*. No caso do círculo em menção, os valores partilhados eram, sobretudo, os de afeição, aprendizado estético e experimentação. E, além de atributo que remetia à ideia de inovação, de vanguarda, de novos artistas propondo algo radicalmente novo, a ideia partilhada de uma juventude em comum era um elemento

fundamental para manter e fortalecer a coesão interna do grupo, tendo em vista suas diferenças de origem social. Nesta época, o impacto da experiência renovadora do grupo foi considerável não apenas para os seus jovens artistas visuais, mas também para Gullar. Entre outras coisas, ela possibilitou a tentativa de reorientação para o papel de crítico e a reinvenção de um novo destino como poeta.

Nesta senda, mediante as sugestões de Williams (1992) sobre as vanguardas, também argumentamos que o círculo em menção e o perfil social de seus membros corresponderam a algumas hipóteses descritas pelo crítico literário galês. Um centro hegemônico como o Rio de Janeiro oferecia boas condições para o surgimento de grupos pronunciadamente divergentes. Assim, uma série de fatores são cruciais para entender as condições de formação do grupo e para pensar nas condições que permitiram que Gullar, tal qual os outros membros do círculo, se tornassem e passassem a ser reconhecidos como inovadores, pois cada realização inovadora de cada um deles possuía pontos de apoio em comum.

Ao fim da tese, o capítulo dedicado à análise de *A Luta Corporal* foi iniciado com a descrição das razões que tanto constrangeram o jovem poeta, quanto permitiram que ele pudesse fazer uma "edição do autor" na própria gráfica da revista em que trabalhava. Também constatamos a viabilidade da hipótese de que, em meio a uma experiência histórica de imposição da heteronomia e de massificação crescente da produção, houve uma reação criativa de recomposição de uma experiência com a materialidade por parte do jovem escritor. Da mesma forma, argumentamos que as inovações e mudanças de convenção efetuadas por Ferreira Gullar em *A Luta Corporal*, assim como as do círculo de artistas visuais com o qual ele estava de fato envolvido, podem ser pensadas à luz das coordenadas ofertadas por Williams (2011b), pois mudanças de convenção como essas "só ocorrem quando existem mudanças radicais na estrutura geral do sentimento" (WILLIAMS, 2011b, p. 63).

Na análise das diferentes seções que compõem *A Luta Corporal* tornou-se evidente a enorme dificuldade de o poeta transpor para as palavras a sua experiência e o quão dilacerante era isso para ele. Elementos que a des/figuração da palavra e da sintaxe, mais ao final da obra, vão ratificar e dar maior legibilidade.

Seguindo algumas sugestões de Schwarz (1999), também visamos a tarefa de ir ao texto e reconstituir alguns traços do seu sistema social implícito, o que nos permitiu sublinhar alguns desses traços em *A Luta Corporal*, dentre eles a multiplicidade, a desordem, a instabilidade e diversas contradições do período. Nessa direção, a forma do segundo livro de Gullar nos trouxe toda essa instabilidade de um país em mudança tal como era vivido por uma jovem geração, oriunda de uma camada intermediária, que precisava refazer seus modos de ver, viver e fazer

e, muitas vezes, não conseguia realizar isso plenamente e nem encontrava esteio nas convenções herdadas. Toda essa insatisfação e ansiosidade é cristalizada no ritmo irregular do livro. Em grande medida, elas traduzem o ritmo de vida de uma classe que não partilhava inteiramente do otimismo de uma elite da qual tantas vezes dependia; uma geração que vivenciava um amálgama de conquistas e desilusões, de modernização com incompleta (e perigosa) inclusão, de mais liberdade, porém acompanhada por uma incontornável beligerância.

Além disso, também foram apontadas algumas convergências entre as produções de Ferreira Gullar e da artista Lygia Clark neste ciclo, tal qual as aproximações de ambos em relação à obra do filósofo francês Merleau-Ponty; destacando que as ideias deste último, assim como toda a crítica e teoria herdadas, aclimatavam-se a demandas relacionadas a pressões que não eram teóricas, mas sim a pressões concretas da situação de ambos. Assim, nesta época, artistas como Clark e Gullar moviam-se conectados pela mesma estrutura de sentimento, ou seja, pelo mesmo padrão de impulsos, restrições e tons, que expressava angústias e dilemas concretos, inseparáveis do processo material social vivido.

Com efeito, mais ao fim foi concluído que a posição ocupada no círculo que originou o *Grupo Frente* por Gullar destinava a ele o papel de se distinguir, no interior do grupo, como um poeta cuja originalidade vinha do fato de ele reatualizar um modelo literário mediante a importação das inovações e discussões das artes visuais, assim aclimatando-as em outro meio. Tal originalidade permitia a ele não apenas reafirmar a postura vanguardista do agrupamento, mas também se afirmar contra a ortodoxia do *establishment* literário da época (como João Cabral de Melo Neto) ou a do passado (no caso de Machado de Assis), questionando-as.

No entanto, se *A Luta Corporal* foi uma obra que atuou na redefinição do espaço dos possíveis do sistema literário do Brasil, é preciso reforçar como a análise da trajetória e da obra de Ferreira Gullar também nos permitem observar de um modo mais complexo os nexos entre tradição e inovação. Se a tradição literária de São Luís, com toda a carga social que a acompanhava, predominou em seu livro de estreia, este apresentou também elementos de resistência e oposição à essa tradição (re)inventada; assim como as consideráveis inovações presentes em *A Luta Corporal* não vieram totalmente desacompanhadas de certos procedimentos aprendidos com a poética romântica, que foram reflexivamente modificados para que ele pudesse realizar suas inovações.

Além do mais, paradoxalmente, o profundo mergulho anterior de Gullar na tradição e sua dedicação em recriá-la foram tarefas fundamentais para que o autor pudesse depois se reinventar como um poeta inovador e passar a ser visto como um símbolo de vanguarda. E esta veloz travessia entre a tradição e a inovação estava relacionada à sociedade em mudança do

período, com suas transformações e continuidades, ambivalências e contradições, e à mutação em curso da classe social intermediária a que o jovem escritor pertenceu, que eram vivenciadas com todos os imediatismos específicos descritos.

Bem distantes dos relatos biográficos de Ferreira Gullar, a obra e a trajetória do autor no período em questão se deram em uma dinâmica social mais intricada e repleta de ambiguidades, sem as quais talvez o autor não pudesse surgir e, mais de uma vez, reinventar-se. Sem tais elementos, ele possivelmente não seria o poeta e intelectual que conhecemos.

Por fim, vale a pena levantar algumas questões e direções abertas por esta pesquisa. Embora não tenha sido nossa tarefa analisar o processo de consagração do escritor (como dito, isso demandaria reconstituir em detalhe um processo de consagração que é sempre gradual e envolve uma ampla malha de relações e agentes, sendo então tarefa para um outro trabalho), podemos ao menos levantar aqui uma hipótese fundamentada nos achados desta tese. Ela postula que, para se compreender a consagração do jovem poeta e intelectual maranhense no Rio de Janeiro, é preciso compreender os múltiplos e complexos laços de sociabilidade e reciprocidade tecidos entre Gullar, Pedrosa e a *roda de intelectuais*, amigos, artistas e, sobretudo, críticos que orbitavam em torno de Pedrosa, formando um círculo de consagração mútua que ganhava rotação ao redor do crítico de arte.

Uma outra direção que merece ser explorada é o aprofundamento da análise do círculo formado por Pedrosa, Gullar e os demais artistas do *Grupo Frente*, levando igualmente em consideração a abordagem de Williams (2011a) sobre o círculo de Bloomsbury, mas incorporando à análise um estudo aprofundado das trajetórias de seus principais membros e de como elas se entrecruzaram nesta época. Além disso, valeria a pena prosseguir na análise da trajetória social e da obra de Gullar a partir desta tese, incluindo seus livros de poesia dos anos posteriores, a fim de reconstituir o percurso em que o escritor maranhense vai construir uma poética voltada à transformação política.

Tais direções nos animam a prosseguir e ampliar o que foi descoberto nesta tese em pesquisas posteriores.

REFERÊNCIAS

ABRÃO, Daniel. **Ferreira Gullar**: A razão poética em muitas vozes. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, 2002.

ABREU, A. A. Revisitando os anos 1950 através da imprensa. In: BOTELHO, André; BASTOS, Elide Rugai; VILLAS BÔAS, Glaucia. **O moderno em questão**: a década de 1950 no Brasil. Rio de Janeiro: Topbooks Editora e Distribuidora de Livros Ltda, 2008. p. 211-236.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. **A Invenção do Nordeste e outras artes**. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

ALEIXO, Isabel Cristina Pereira. **O tempo como unidade na poesia de Ferreira Gullar**. Rio de Janeiro: PUC/RJ, 1991.

ALTAMIRANO, Carlos; SARLO, Beatriz. **Literatura/Sociedad**. Buenos Aires: Libreria Hachette, 1983.

ALVES, B. W. O militar-empresário: oportunidades de poder e rotinização da dominação militar na ditadura de 1964. In: TRINDADE, A. D.; COSTA, H.; MEUCCI, S. (Orgs.). **À margem do(s) cânone(s) II**: pensamento social e interpretações do Brasil. Curitiba: Editora UFPR, 2017. p. 129-162.

ARANTES, Otília. **Mario Pedrosa**: itinerário crítico. São Paulo: Scrita Editorial, 1991.

BAHIA, Juarez. **Jornal, história e técnica**. São Paulo: Ática, 1990.

BANDEIRA, Manuel. **Itinerário de Pasárgada**. São Paulo: Record/Altaya, 1984.

BARCINSKI, Fabiana; FERREIRA, Hélio Márcio; SIQUEIRA, Vera Beatriz. (Orgs.). **Ivan Serpa**. Rio de Janeiro: S. Roesler; Instituto Cultural The Axis, 2003.

BARROS, A. Evaldo A. Invocando deuses no templo ateniense: (re)inventando tradições e identidades no Maranhão. **Outros Tempos** (UEMA. Online), v. 3, p. 156-182, 2006. Acesso em: 01/01/2019. Disponível em: https://www.outrostempos.uema.br/volume03/vol03art10.pdf.

BASTOS, Elide Rugai. Região e nação: velhos e novos dilemas. In: BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lilia Moritz. (Orgs.). **Agenda brasileira**: temas de uma sociedade em mudança. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 444-457.

BATISTA, R. P. **Ferreira Gullar: memórias do exílio**. Tese (Doutorado em Sociologia). Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, 2011.

BECKER, Howard S. **Segredos e truques da pesquisa**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

BECKER, Paulo Ricardo. **A poesia de Ferreira Gullar**: do monólogo ao diálogo. Porto Alegre/RS: PUC/RS, 1991.

BIANCHI, Marcia. **Na origem da verdade a poética de Ferreira Gullar**. Tese (Doutorado em Literatura). Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC, 2011.

_____. **Traços - imagens recorrentes na poesia de Ferreira Gullar**. Dissertação (Mestrado em Literatura). Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC, 2002.

BOSI, Alfredo. **Céu, inferno**: ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003.

BOSI, V. Ferreira Gullar: o fogo procura sua forma. **Estudos Avançados**, v. 31, p. 415-435, 2017.

BOTELHO, André. **O Brasil e os dias**: Estado-nação, modernismo e rotina intelectual. Bauru/SP: EDUSC, 2005.

_____. Uma sociedade *em movimento* e sua *intelligentsia*: apresentação. In: Villas Bôas, Glaucia K.; Bastos, Elide R.; Botelho, André. (Orgs.). **O moderno em questão**: a década de 1950 no Brasil. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008. p. 137-167.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **Razões práticas**: Sobre a teoria da ação. 7. ed. Campinas/SP: Papirus, 2005.

_____. Social space and symbolic power. **Sociological Theory**, v. 7, n. 1, p. 14-25, 1989.

BRITO, Mário da Silva. Informe sobre o homem e o poeta Gonçalves Dias. In: DIAS, Gonçalves. **Poesias Completas**. São Paulo: Edição Saraiva, 1950.

BUNZEN, C.; MEDEIROS, R. O ensino de gramática na Primeira República (1889-1930): uma análise da gramática expositiva, de Eduardo Carlos Pereira. **Linha D'Água**, São Paulo, USP/PPGFLP, n. 29(1), p. 119-141, 2016. Disponível em: https://doi.org/10.11606/issn.2236-4242.v29i1p119-141. Acesso em: 19/04/2018.

CAMENIETZKI, Eleonora Ziller. **Poesia e Política**: a trajetória de Ferreira Gullar. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, 2001.

CANDIDO, Antônio. **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Editora Ática S.A., 1989.

_____. Dialética da Malandragem (caracterização das Memórias de um sargento de Milícias). In: **Revista do Instituto de estudos brasileiros**, São Paulo, n. 8, p. 67-89, 1970.

_____. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. 6. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 2000a. v. 2.

_____. **Na sala de aula**: caderno de análise literária. 8. ed. São Paulo: Editora Ática, 2000b.

_____. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Humanitas Publicações/FFLCH/USP, 1996.

CARVALHO, José Murilo de. Mandonismo, clientelismo, República. In: BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lilia Moritz. (Orgs.). **Agenda brasileira**: temas de uma sociedade em mudança. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 334-343.

CEVASCO, Maria Elisa. **Para ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

CZAJKA, R. **Praticando delitos, formando opinião**: Intelectuais, comunismo e repressão no Brasil (1958-1968). 391 f. Tese (Doutorado em Sociologia). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas/SP, 2009.

CZAJKA, R.; GARSON, M.; LEAO, A. B.; PINHEIRO, F. Autonomia e heteronomia no estudo das trajetórias artísticas e intelectuais. **Tempo Social**, v. 32, p. 01-20, 2020.

CONY, Carlos Heitor. **O ato e o fato**. Rio de Janeiro: EDITÔRA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA S. A., 1964.

CORRÊA, Amélia Siegel. **Alfredo Andersen (1860-1935)**: retratos e paisagens de um norueguês caboclo. 307 f. Tese de doutorado, Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2011.

CORRÊA, Rossini. **Formação social do Maranhão**: o presente de uma arqueologia. São Luis: SIOGE, 1993.

CORREIA, Maria da Glória Guimarães. **Nos fios da trama: quem é essa mulher?** Cotidiano e trabalho do operariado feminino em São Luís na virada do século XIX. São Luís: Edufma, 2006.

CORREIA, Paulo André de Carvalho. "Uma fotografia área" de Dentro da noite veloz, de Ferreira Gullar. In: FONSECA, Aleilton; PATRÍCIO, Rosana Ribeiro. (Orgs.). **Cantos e recantos da cidade**: Vozes do lirismo urbano. 1 ed. Itabuna: Via Literatum, v. 1, p. 143-169, 2009.

CORREIA, Wesley Barbosa. Sob a égide do esoanto: **A poesia de Ferreira Gullar em três tempos**. Dissertação (Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural). Universidade Estadual de Feira de Santana, UEFS, 2005.

COSTA, Lúcio Coelho. **Cor(p)oralidade em Ferreira Gullar e Hélio Oiticica**. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG, 2004.

COSTA, Wagner Cabral da. O salto do canguru: ditadura militar e reestruturação oligárquica no Maranhão pós-1964. **Ciências Humanas em Revista**, São Luís, UFMA/CCH, v. 2, n. 1, p. 183-192, 2004. Acesso em: 08/03/2018. Disponível em: https://pt.scribd.com/document/214754773/Untitled.

DAMAZO, F. A. F. T. **Ferreira Gullar: uma poética do sujo**. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, 1997.

DIAS, Gonçalves. **Poesias Completas**. São Paulo: Edição Saraiva, 1950.

DI CARLO, Josnei. **Intelectuais socialistas e imprensa liberal**: o caso Mário Pedrosa no segundo governo Vargas. Tese (Doutorado em Sociologia Política). Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC, 2018.

_____. Vicissitudes do intelectual público: um estudo de caso sobre Mário Pedrosa (1944-1968). **Revista Ciências Sociais Unisinos**, v. 55, p. 265-275, 2019.

DUBOIS, J. Entrer au pantheón littéraire. **Revue Française de Sociologie**, n. 50, p. 03-29, 2009.

DUTRA JÚNIOR, Roberto. A luta corporal, a nova rosa. **Revista Escrita (PUCRJ. Online)**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 7, p. 01-13, 2006.

_____. **A prática que sustenta o relâmpago** - A poética de Ferreira Gullar. Dissertação (Mestrado em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, PUC/RJ, 2005.

ECO, Umberto. **Sobre a literatura**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Teoria dos polissistemas. **Revista Translatio**. Tradução de Luís Fernando Marozo, Carlos Rizzon e Yanna Karlla Cunha. Porto Alegre, v. 5, p. 2-21, 2013. Disponível em: www.seer.ufrgs.br/translatio/issue/download/2211/23. Acesso em: 05 set. 2018.

FARIA JÚNIOR, W. J. B. **O poeta e sua assinatura**: reflexões sobre o livro de poesia como fonte de pesquisa. In: 19º Congresso Brasileiro de Sociologia: Em que sociedade vivemos? A sociologia brasileira diante de novos desafios nacionais e globais contemporâneos, 2019, Florianópolis. 19º Congresso Brasileiro de Sociologia: Em que sociedade vivemos? A sociologia brasileira diante de novos desafios nacionais e globais contemporâneos, 2019.

_____. **Poty Lazzarotto**: contextos, sociabilidade e produção artística. 236 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Universidade Federal do Paraná, UFPR, 2016.

_____. **Sobre nós invisíveis e vidas entrelaçadas**: algumas questões e reflexões sobre os estudos de trajetórias feitas a partir da análise da vida de Poty Lazzarotto. In: VIII Seminário Nacional de Sociologia & Política: Direitos Humanos e Democracia: Perspectivas e Desafios Contemporâneos, 2017, Curitiba/PR. Anais do VIII Seminário nacional de Sociologia & Política. Curitiba, 2017. p. 01-23. Disponível em: http://e-democracia.com.br/sociologia/anais_2017/pdf/GT08-10.pdf. Acesso em: 25/09/2018.

FERRAZ, Eucanaã. Poesia no Brasil: funciona. In: BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lilia Moritz. (Orgs.). **Agenda brasileira**: temas de uma sociedade em mudança. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 444-457.

FERREIRA, Luzilá Gonçalves. **A obra poética de Ferreira Gullar**: uma leitura. Pernambuco/PE: Universidade Federal de Pernambuco, 1984.

FERREIRA, M. M. Imprensa e Modernização do Brasil nos anos 50. A reforma do Jornal do Brasil. In: ABREU, A. A. (Org.). **A Imprensa em Transição**. 1ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1996, v. 1, p. 141-156.

FINKLER, Gredes Rejane. A Pintura de Hélio Oiticica e a Poesia de Ferreira Gullar em espaço de convergência. **Revista Língua & Literatura**, URI - Frederico Westphalen, v. 10-11, n. 10-11, p. 157-163, 2005.

_____. **O resgate da poética do pensamento em Ferreira Gullar e em Luis Felipe Noé**. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, 2004.

FONSECA, Orlando. **Na vertigem da alegoria-militância poética de Ferreira Gullar**. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Santa Maria, UFSM, 1991.

FORMIGA, Tarcila Soares. A crítica de arte e suas mediações: Mário Pedrosa e a construção de uma plataforma estética concretista no Rio de Janeiro entre as décadas de 1940 e 1950. **Sociedade e Estado**, v. 35, p. 287-306, 2020.

FULY, S. M. A. R. **Leitura de *poema sujo* de Ferreira Gullar**. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG, 2005.

GOLDMANN, Lucien. **A criação cultural na sociedade moderna**. (Por uma sociologia da totalidade). São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1972a.

_____. **Dialética e ciências humanas**. Lisboa: Editorial Presença, 1972b.

GRISOLIO, L. M. A oposição da revista *O Cruzeiro* ao projeto nacionalista de Getúlio Vargas nas eleições de 1950. **CADUS**, v. 1, p. 1-29, 2015.

GULLAR, Ferreira. **A Luta Corporal**. Rio de Janeiro: Edição do autor, 1954.

_____. **Autobiografia poética e outros textos**. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

_____. **Cultura posta em questão**, **Vanguarda e subdesenvolvimento**: ensaios sobre arte. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

_____. **Sobre arte Sobre poesia:** (uma luz do chão). Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

_____. **Um pouco acima do chão**. São Luís/MA: Edição do Centro Cultural "Gonçalves Dias", 1949.

HALLEWELL, Laurence. **O Livro no Brasil. Sua História.** São Paulo: Edusp/Queiroz, 1985.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. 17. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

HERZ, Pedro. **O livreiro**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2017.

HOBSBAWM, Eric. Introdução: A Invenção das Tradições. In: HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. (Orgs.). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JUNQUEIRA, Ivan. As vozes da noite veloz. In: GULLAR, Ferreira. **Dentro da noite veloz**. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

KAREPOVS, Dainis. **Pas de Politique Mariô!** Mario Pedrosa e a Política. Cotia/SP: Ateliê Editorial/Fundação Perseu Abramo, 2017.

LACERDA, M. A. "As cangalhas maranhenses": o coronelismo configurado na imagem de Vitorino Freire, entre 1945 a 1965. **Mundo Livre**: Revista Multidisciplinar, v. 5, p. 115-131, 2019.

LACOMBE, M. S. M. ***A vida como ela é...***: moralidade e cotidiano na década de 1950. In: BOTELHO, André; BASTOS, Elide Rugai; VILLAS BÔAS, Glaucia. **O moderno em questão**: a década de 1950 no Brasil. Rio de Janeiro: Topbooks Editora e Distribuidora de Livros Ltda, 2008. p. 237-267.

LICAR, A. C. N.C. **Atenas Brasileira X Babilônia de Exílio**: uma análise da decadência intelectual do Maranhão (1894-1932). 130 f. Monografia (Graduação em História). Universidade Estadual do Maranhão, UEMA, 2007. Disponível em: https://www.outrostempos.uema.br/curso/monopdf2007.1/Ana_caroline.pdf. Acesso em: 03/01/2019.

LICARI, Luzila Goncalves**. A poetica de Ferreira Gullar**: uma leitura. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Pernambuco, UFPE, 1984.

LOTURCO, Valéria. Merleau-Ponty dialoga com o Racionalismo e a pintura em "O olho e o espírito". **Cadernos Espinosanos**, n. 22, p. 85-140, 2010. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/espinosanos/article/view/89387. Acesso em: 21 jun. 2022.

MACHADO, Vanessa Rosa. **Lygia Pape**: espaços de ruptura. Dissertação (Mestrado em Engenharia). Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo, USP, 2008.

MALUF, Daniela Pinotti. **Lygia Clark e Merleau-Ponty** = paralelos. Dissertação (Mestrado em Arte). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2007.

MARTINS, Caroline Mabel Macedo Santos. "A vida bate"**:** o pulso de resistência de Ferreira Gullar. In: **XIV Semana de Letras da UEPB**, 2008, Campina Grande. Anais da XIV Semana de Letras da UEPB. Campina Grande: Realize, 2008.

_____. A recepção de leitores jovens ao "Poema obsceno", de Ferreira Gullar. In: Anais do **VI Seminário nacional sobre ensino de língua materna e estrangeira e de literatura**. Campina Grande: Bagagem, 2009.

_____. **Metalinguagem e ensino:** vivência com poemas de Ferreira Gullar. Dissertação (Mestrado em Linguagem e Ensino). Universidade Federal de Campina Grande, UFCG, 2010.

MARTINS, M. S. **A vida em construção**: o motivo da esperança na poesia de Ferreira Gullar. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG, 2006.

MEIRELES, Mário Martins. **História do Maranhão**. São Luís: D. A. S. P. Serviço de Documentação, 1960.

MESCHONNIC, Henri. **Linguagem, ritmo e vida**. Trad. Cristiano Florentino. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

MICELI, Sérgio. **Imagens negociadas. Retratos da Elite Brasileira** (1920-1940). São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **Lira mensageira**: Drummond e o grupo modernista mineiro. São Paulo: Todavia, 2022.

_____. **Nacional estrangeiro. História Social e Cultural do Modernismo Artístico em São Paulo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MIGLIACCIO, Luciano. Arte e classicismo no Brasil: criando paisagens e relendo tradições. In: BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lilia Moritz. (Orgs.). **Agenda brasileira**: temas de uma sociedade em mudança. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 44-55.

MILIBAND, Ralph. Análise de classes. In: GIDDENS, Anthony; TURNER, Jonathan. **Teoria social hoje**. São Paulo: Editora UNESP, 1999. p. 471-502.

MONTEIRO, M. S. P. A. **Poema sujo de vidas**: alarido de vozes. Tese (Doutorado em Lingüística e Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, 2011.

MOREIRA, W. C. **Lira imanente**: Poema sujo & Metaformose. Tese (Doutorado em Letras e Lingüística). Universidade Federal de Goiás, UFG, 2009.

MOURA, George. **Ferreira Gullar**: entre o espanto e o poema. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 2001.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Vargas, los Intelectuales y las Raíces del Orden. In: D'ARAÚJO, M. Celina. (Org.). **La Era Vargas**. México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

OLIVEIRA, A. M. D. **Cecília Meireles, leitora de poesia portuguesa**. Veredas. Revista da Associação Internacional de Lusitanistas, v. 17, p. 7-17, 2012.

OLIVEIRA, R. C.; GOULART, Mônica H. H. S.; VANALI, Ana C.; MONTEIRO, José Marciano. **Família, parentesco, instituições e poder no Brasil**: retomada e atualização de uma agenda de pesquisa. REVISTA BRASILEIRA DE SOCIOLOGIA, v. 5, p. 165-198, 2017.

OLIVEN, Ruben George. Identidade nacional: construindo a brasilidade. In: BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lilia Moritz. (Orgs.). **Agenda brasileira**: temas de uma sociedade em mudança. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 256-265.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Editora Brasiliense S. A., 1995.

PAIVA, Carlyne Cardoso de. **As muitas vozes da morte**: uma leitura da poesia de Ferreira Gullar. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade de São Paulo, USP, 2009.

PAIVA, M. G. **O poema como morada**: exílio em Ferreira Gullar. Tese (Doutorado em Letras). Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, UFMG, 2017.

PAULA, Marcelo Ferraz de. Ferreira Gullar e Thiago de Mello: poesia e diálogos numa ilha chamada Brasil. In: Anais do **V Encontro de pós-graduação da FFLCH-USP**, São Paulo, 2010.

_____. Retratos Revisitados: a cidade da infância na poesia de Drummond, Campos e Gullar. In: Anais do **XXII Congresso da ABRAPLIP**, Salvador/BA, 2009. v. 1.

PILATI, Alexandre Simões. **A condição de autor periférico em Ferreira Gullar**. Dissertação (Mestrado em Literatura). Universidade de Brasília, UNB, 2002.

_____. Arte e mercadoria na poesia de Ferreira Gullar. In: CYNTRÃO, Sylvia. (Org.). **Poesia contemporânea**: olhares e lugares. 1 ed. Brasília: Universidade de Brasília, 2011, v. 1, p. 10-18.

PINHEIRO, Carlos André. A violência da forma - uma leitura do "Poema sujo", de Ferreira Gullar. In: **III CONIEC - Congresso Internacional de Estudos Comparativos**, Campina Grande/PB, 2007.

PINHEIRO, Roseane Arcanjo. "José Louzeiro e Ferreira Gullar: jornalismo, ousadia e luta pela liberdade de expressão" In: **Revista Cambiassu**, n.2, vol.16, 2006.

PRECIOSO, Adriana Lins. **Invisibilidade e Invenção**: A Poética das Cidades de Ítalo Calvino e Ferreira Gullar. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, 2003.

QUEVEDO, Rafael Campos. Na fronteira das palavras: a teoria de Bakhtin e a poética de Ferreira Gullar como respostas ao problema do formalismo. **Contexto (UFES)**, v. 15, p. 275-289, 2009.

QUIRINO, Ana Maria. **A expansão do subjetivo em outridade no fazer poético de Ferreira Gullar**. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Espírito Santo, UFES, 2008.

RAMA, Angel. **A cidade das letras**. São Paulo: Boitempo, 2015.

RAULINO, E. N. **Ferreira Gullar: uma leitura de *Em alguma parte alguma***. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade). Universidade Federal do Maranhão, UFMA, 2012.

RIBEIRO VASCONCELOS, M. A relação entre artes plásticas e marxismo nas críticas de Mario Pedrosa à obra de Portinari. **REVISTA ENFOQUES (RIO DE JANEIRO)**, v. 12, p. 152-181, 2013.

RIBEIRO VASCONCELOS, M. **O Exílio de Mário Pedrosa nos Estados Unidos e os New York Intellectuals**: abstracionismo na Barbárie. Tese (Doutorado em Sociologia). Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, 2018.

RIDENTI, Marcelo. Cultura e política brasileira: enterrar os anos 60? In: BASTOS, Elide Rugai; RIDENTI, Marcelo; ROLLAND, Denis. (orgs). **Intelectuais: sociedade e política, Brasil-França**. São Paulo: Cortez, 2003. p. 197-212.

_____. Brasilidade vermelha: artistas e intelectuais comunistas nos anos 1950. In: Villas Bôas, Glaucia K.; Bastos, Elide R.; Botelho, André. (Orgs.). **O moderno em questão**: a década de 1950 no Brasil. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008. p. 137-167.

ROCHA, W. T. A. As paixões espúrias: subversão e negatividade em 'A luta corporal', de Ferreira Gullar. **Em Tese** (Belo Horizonte. Online), v. 20, p. 14-30, 2014.

_____. **Metal vertiginoso**: a poesia apaixonada de Ferreira Gullar. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG, 2013.

SAMPAIO, C. D. **Na vertigem da vida**. A poesia de Ferreira Gullar. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ, 2008.

SANCHES NETO, Miguel. **A reinvenção da província**: a revista Joaquim e o espaço de estreia de Dalton Trevisan. Tese (Doutorado em Teoria Literária). Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, 1998.

SANT'ANNA, Sabrina. A crítica de arte brasileira: Mário Pedrosa, as décadas de 1950 e 2000 em discussão. **Revista Poiesis**, Edição 14, Ano 10, p. 17-33, Niterói, 2009.

_____. **Construindo a memória do futuro**: uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2008.

_____. "Pecados de heresia": trajetória do concretismo carioca. In: **Grande Enciclopédia da Amazônia**. Rio de Janeiro: Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, UFRJ, v. 6, p. 01-16, 2004.

SANTOS, S. M. P. **Ferreira Gullar: A visão poética de uma cidade**. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Pernambuco, UFPE, 2002.

SANTOS, V. A. **Do ressentimento à cicatriz**: memória e exílio em Ferreira Gullar. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de São João Del Rei, UFSJ, 2010.

SAPIRO, Gisèle. **Sociologia da literatura**. Belo Horizonte/MG: Moinhos; contafios, 2019.

SCHWARZ, Roberto. **Sequências brasileiras**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SILVA, Adriana Naves. **O texto poético de Ferreira Gullar**: o entrelaçamento autoria e escrita na constituição metadiscursiva. Dissertação (Mestrado em Lingüística). Universidade Federal de Uberlândia, UFU, 2010.

SILVA, F. L. Literatura, Política e Pessoalidade: lógicas cruzadas de atuação no espaço intelectual maranhense (1945-1964). **Tomo** (UFS), v. Jan/jun, p. 145-179, 2013.

SILVA, Simone. **As rodas literárias de 1920-1930**: troca e reciprocidade no mundo do livro. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

_____. As rodas literárias no Brasil nas décadas de 1920-1930. Trocas e obrigações no mundo do livro. **Latitude**, v. 2, p. 182-210, 2008.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Imprensa no Brasil**. 4. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

SORÁ, Gustavo. **Brasilianas**: José Olympio e a Gênese do Mercado Editorial Brasileiro. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Com-Arte, 2010.

TRIGO, Luciano. Dossiê Ferreira Gullar. **Poesia Sempre**, ano 12, n. 8, p. 14, set. 2004. Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro/RJ.

TUPPY, M. I. N. A educação profissional. In: Oliveira, Romualdo Portela; Adrião, Theresa. (Orgs.). **Organização do Ensino no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Xamã, 2007. p. 107-121.

TURCHI, Maria Zaira. **Ferreira Gullar: a busca da poesia**. Dissertação (Mestrado em Letras e Lingüística). Universidade Federal de Goiás, UFG, 1983.

VACCA, Giuseppe. **Por um Novo Reformismo**. Brasília: Fundação Astrogildo Pereira, coedição – Rio de Janeiro: Contraponto, 2009.

VIEIRA, Thaís Leão. O Poema-Artefato na Lírica de Ferreira Gullar. **ArtCultura** (UFU), Uberlândia-MG, v. 3, n. 3, p. 48-54, 2001.

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

_____. **Poesia de Ferreira Gullar**. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Universidade de São Paulo, USP, 1984.

VILLAS BÔAS, Glaucia K.. O ateliê do Engenho de Dentro como espaço de conversão (1946 - 1951). In: Villas Bôas, Glaucia K.; Bastos, Elide R.; Botelho, André. (Orgs.). **O moderno em questão**: a década de 1950 no Brasil. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008. p. 137-167.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

WILLIAMS, Raymond. **A política e as letras**: entrevistas da New Left Review. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

_____. **A produção social da escrita**. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

_____. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. **Cultura e materialismo**. São Paulo: Editora Unesp, 2011a.

_____. **Cultura e sociedade**: de Coleridge a Orwell. Petrópolis/RJ: Vozes, 2011b.

_____. **La larga revolución**. 1. ed. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

_____. **O campo e a cidade**: na história e na literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: ZAHAR EDITORES S.A., 1979.

DOCUMENTOS

Mapa do analfabetismo no Brasil. Brasília: INEP [2000?]. Disponível em: http://portal.inep.gov.br/documents/186968/485745/Mapa+do+analfabetismo+no+Brasil/a53ac9ee-c0c0-4727-b216-035c65c45e1b?version=1.3.
Acesso em: 30/12/2018.

População nos Censos Demográficos, segundo os municípios das capitais – 1872/2010. Disponível em: https://googleweblight.com/i?u=https://censo2010.ibge.gov.br/sinopse/index.php?dados%3D6&hl=pt-BR.
Acesso em: 10/06/2019.

Tendências demográficas: uma análise dos resultados do universo do censo demográfico 2000. Rio de Janeiro: IBGE, 2002. Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv1281_v9.pdf.
Acesso em: 30/12/2018.

JORNAIS E REVISTAS

A Manhã, de 1948 a 1955. Termos de pesquisa: "Ferreira Gullar", "Lucy Teixeira", "Mário Pedrosa". Acesso mediante a *Hemeroteca Digital*.

Correio da Manhã, de 1950 a 1959. Termos de pesquisa: "Ferreira Gullar", "Lucy Teixeira", "Mário Pedrosa". Acesso mediante a *Hemeroteca Digital*.

Diário de Notícias, de 1948 a 1955. Termos de pesquisa: "Ferreira Gullar", "Lucy Teixeira", "Mário Pedrosa". Acesso mediante a *Hemeroteca Digital*.

Diário de São Luís, 1940 a 1950. Termos de pesquisa: "Atenas Brasileira", "Ribamar Ferreira" e "Ferreira Gullar". Acesso mediante a *Hemeroteca Digital*.

Folha de S. Paulo, edição de 09 de setembro de 2020.

Manchete, de 1948 a 1955. Termos de pesquisa: "Ferreira Gullar", "Lucy Teixeira", "Mário Pedrosa". Acesso mediante a *Hemeroteca Digital*.

O Combate, 1948 a 1959. Termos de pesquisa: "Atenas Brasileira", "Ribamar Ferreira" e "Ferreira Gullar". Acesso mediante a *Hemeroteca Digital*.

O Globo (MA), 1947 a 1950 (pacotilha). Termos de pesquisa: "Atenas Brasileira", "Ribamar Ferreira" e "Ferreira Gullar". Acesso mediante a *Hemeroteca Digital*.

O Imparcial, 1926 a 1946. Termos de pesquisa: "Atenas Brasileira", "Ribamar Ferreira" e "Ferreira Gullar". Acesso mediante a *Hemeroteca Digital*.
Maranhão Semanário dos Moços Catholicos, 1937 a 1950. Termos de pesquisa: "Atenas Brasileira", "Ribamar Ferreira" e "Ferreira Gullar". Acesso mediante a *Hemeroteca Digital*.

Tribuna do Povo, de 1949 a 1959. Termos de pesquisa: "Atenas Brasileira", "Ribamar Ferreira" e "Ferreira Gullar". Acesso mediante a *Hemeroteca Digital*.

CATÁLOGOS

Galeria de Arte Instituto Brasil-Estados Unidos (Ibeu), 1954.

Catálogo da II Mostra Coletiva do Grupo Frente. Rio de Janeiro: MAM, 1955.

CARTAS

Bilhete enviado por Lucy Teixeira à Lygia Clark, informando que seu texto sobre a artista foi publicado na revista Commentari em Roma. Rio de Janeiro: Associação Cultural Lygia Clark, 1955. Disponível em: https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/@relId/3286. Acesso em: 11 set. 2021.

ANEXO 1 – POEMAS COMPLETOS DE *UM POUCO ACIMA DO CHÃO*

Cântico de agora

TRÊS raças diferentes,
unindo-se aqui
plantaram no solo fecundo as sementes
donde eu nascí !

E a terra virgem que, por séculos e séculos,
queimára-se de sol, molhára-se de chuvas,
deu-me a rude potência de seu solo.

E a seiva quente, que suguei do chão, tostou-me a pele !

Veio comigo o ímpeto das cataratas
que descem rolando,
batendo nas fragas,
cantando nas pedras
o hino da Fôrça latente nas águas !

E os gritos dos índios, tangendo borés,
fazendo algazarras;
o canto dos negros tocando tambores,
batendo com os pés;
as trovas dos brancos, cantigas de amores,
ao som das guitarras,
- Ecoaram-me na alma, vibrante, e após,
as notas premidas
nas mãos do silêncio, que os écos constringe,
deixaram nas cordas de minha laringe
a música estranha que tenho na voz.
Crescí.
Mas algemas tolheram-me os pulsos.

E um dia, afinal,
quebrando as grilhêtas que o jugo me impunha,
soltei para os ventos meu grito triunfal:
- fiz uma Nação !

Nascí das sementes
que mãos diferentes
plantaram no chão !

Sou brasileiro – o pescador valente.
Venço as ondas febrís, horizontes abarco.
E aos rijos temporais oponho-me de frente.

Tenho, como alma, a vela de meu barco !
Alma livre, alma bôa, alma sonora,
que me leva a cantar pelos mares em fora...

E trago em minha pele, escrita, a legenda dos sóis !
Em minha cabeleira, emaranhados,
os gritos de furor, os cantos de saudades
da voz
das brisas e das tempestades !

Mas, se vivo no mar, amo a terra – a Nação:

Nascí das sementes
que mãos diferentes
plantaram no chão !

Sou brasileiro – o sertanejo forte.
Logo ao nascer, ante meus olhos, se descerra
a natureza bruta: as montanhas da serra,
os vales, os rios, as selvas
pujantes !
E as árvores lembram selvagens gigantes,
Prendidos à terra !
E quando nas matas, nas horas de sol,
zinem cigarras, há mormaço, há sombras moles,

sacio meus lábios, aos goles,
bebendo na concha da mão,
a luz liquefeita, que brota do chão !

(Dessa luz, que no solo destila,
há gôtas tão puras, que, em súbito instante
se empedram : e tornam-se a pedra diamante,
que é dura e cintila !)

Sou brasileiro – o sertanejo forte.

Habito nas terras torradas, desertas,
nas terras cobertas
de triste caatinga.

Laboro nas plagas das úmidas zonas
do rio Amazonas,
tirando seringa.

No sul,
sob a concha do céu todo azul,
correndo, saltando, em tropel pelos campos
escampos,
cercados de montes, branquinhos de frio,
– domino a braveza do pôtro bravio !

Domino as coxilhas do vasto rincão.

Nascí das sementes
que mãos diferentes
plantaram no chão !

Sou brasileiro – o artífice, o operário.
Com os braços dos trilhos enleio
o corpo sensual desta imensa Golconda !

E para os céus alteio
as tôrres de ferro
do templo de ferro de Volta Redonda !

Nascí para a Glória do povo que integro.
Sou o novo Messías das novas Idades !
Não dou vida a mortos, não dou luz a cegos.
Mas rasgo das noites as densas caligens !
Mas luto. E em meus braços latejam as origens
de novas cidades !

Eu sou o novo Cristo !
E sígo, tranquilo, meu itinerário
tão áspero e escuro,
que infindo se estira
por entre as neblinas do incerto futuro !

E será meu Calvário
a montanha de ferro de Itabira !

Por Via Sacra terei um caminho de estrêlas :
a Via Látea !
E a tropeçar nos astros, pelas
paragens do Azul
trarei, sangrando luz, sem Cirineu
minha cruz – essa Cruz tôda feita de estrêlas :
– o Cruzeiro do Sul !

E aos astros fulgentes, direi na amplidão :

Nascí das sementes
que mãos diferentes
plantaram no chão !

Pedro Álvares Cabral

De início, foste retrato,
no livro do irmão mais velho.

(e eu pensava que tu fosses
encantado, como Aleixo,
e irmão de Branca de Neve).

Soube, depois, tua história.
Era muito diferente
das outras que eu conhecia :
– a tua não tinha fada,
nem princesinha encantada.
Não houve uma feiticeira,
que em cisne te transformasse...

Era uma história banal.
Mas nunca mais a esquecí,
Pedro Álvares Cabral !

Quem foi que te disse, Pedro,
que do outro lado do Mar
havia a Terra Selvagem
dos índios feitos de cobre?

Foi mesmo a falta de vento
que te soprou para cá ?

Conhecí outros heróis.
Nenhum, porém, nenhum deles
foi mais herói do que tu.

Tu – que pulaste da terra
ao dôrso verde das ondas.
e abriste as asas redondas
de teus sonhos sôbre o mar;

tu – que não tinhas condão,
nem por madrinha uma fada,
e, entanto, fizeste um mundo
surgir, súbito, do fundo
das águas verdes do mar !

tu – que te imortalizaste
por uma cousa casual,
foste maior do que Gulliver,
mais herói que Dom Quixote,
Pedro Álvares Cabral !

(Foi mesmo a falta de vento
que te soprou para cá...)

Pés

Morrerá com meus pés, amanhã frios,
esta ambição de desfazer recato ?
Pobres pés desejos do contacto
de praias virgens e sertões bravios !

Areia pura, matagal compacto
onde há pássaros, frutos e os cicios
do silêncio roçado pelos rios,
– meus pés loucos desejam, Borba Gato !

Parece que do páramo em que dormes,
teus pés fugiram, transpuseram serras,
e em meus pés renasceram, pés enormes !

Não póde tal esforço estar perdido.
– Necessário é que existam novas terras,
ou teus pés não teriam renascido !

Canto fraterno do homem da terra

Êste é o canto de após-guerra:
- o canto dos brasileiros,
que eu lanço do alto da serra
à moça filha da terra
das Lendas dos Cavaleiros.

Vem – moça de além do Reno,
que o meu coração moreno
que há muito espera por tí.
Deixa esse reino pequeno.
Vamos fazer outro povo
- que o mundo nasce de novo,
nesta terra, onde eu nascí !

Vem ! Não recordes as lendas
de monjas e de soldados.
Esqueces o príncipe loiro
e o castelo feito de oiro,
que sonhavas encontrar.

Te darei outros castelos;
ouvirás contos mais belos,
que eu próprio irei te contar.

Esta é a Pátria do Futuro !
Encherás de sol mais puro
teus olhos feitos do céu.
Molharás os teus cabelos,
os seios brancos, macios,
nas águas mornas das praias
nas águas frescas dos rios.
Saberás que em meu paiz
o solo é bruto, pujante,
e os rios, longos, deslisam
em leitos de diamante !
que o céu azul, recurvado
sôbre o chão que o sol escalda,
é um deus que vive abraçado
à terra : virgem cabôcla
de cabelos de esmeralda !

Vem, moça de além do Reno,
para meu reino moreno,

vem viver onde eu nascí.
Tu terás a minha graça :
– eu despertarei a raça,
Que dorme dentro de tí !
Nós viveremos contentes.
Eu encherei de sementes
a concha de tuas mãos...

Vem ! moça filha do Reno,
e nós seremos irmãos !

Harém

Tenho dentro de minha alma
o que, na alma, todos têm :
– uma sala imensa e calma,
que é a sala de um calmo harém.

A sala é cor de esperança...
E nela, tranquilamente,
O meu ideal descansa,
como um Sultão do Oriente.

Seus olhos soltam faíscas,
vendo os corpos semi-nús
das ilusões: odaliscas,
feitas de gaze e de luz !

À noite, o silêncio invade
a sala, e a torna mais calma.
É quando chega a saudade :
– Sherazada de minha alma !

E conta, instantes seguidos,
ante os olhares absortos
dos sonhos recém-nascidos,
a história dos sonhos mortos.

A meus ouvidos tristonhos,
chega sua voz sumida,
contando a vida dos sonhos,
que é a vida da minha vida ! ...

O mar

O Mar é uma ambição ! Em seus arquejos
vibra o cósmico amor dos astros
– corações sidéricos ! –
e o desejo de todos os desejos
sob o mistério morto dos mistérios !

Morre um desejo, arfando, em cada uma
onda que se desfaz em branca espuma...

O Mar lembra trazer, de milhares de vidas,
a volúpia insaciada, o sensualismo – quando
nas areias se deita, ofegoso, afegando,
com seus braços de espuma as rochas carcomidas !

Mas entrevejo um céu
tão grande quanto o Céu, na cérula
superfície de seu lodoso chão :

– há uma estrêla, dormindo em cada pérola !
– dorme, em cada coral, um coração !

Mar – nebulosa, onde palpitam todas
as gerações que surgirão mais tarde !

Mar – universo em gestação, em cada
dobra de águas de cristal ou de águas sujas,
fulgem a palpitar, em sensação convulsa,
as centelhas de um sol que ainda não arde
e a dor de um coração que ainda não pulsa !

Ruge dentro de mim, dentro de mim, como êsse Mar tão grande,
um Mar que por minha alma espraiado se expande !

E há mistérios de Mar sepultados em mim.
E há volúpias de Mar
e há desejos de Mar,
sacudindo meu corpo, em frêmitos sem fim !

Trago comigo a origem de outros mundos !

Sou Mar !

Nos cárceres profundos
de meu sêr, a vibrar, vivem meus próprios sonhos !

Dormem sóis em meus íntimos refólhos
... e um dia, acordarão, a iluminar meus olhos ...

Há corações, dispersos,
pulsando na cadência de meus versos !

Adeus, Bizuza

O que eu te disse, Bizuza !
O meu sonho mais sonhado,
meu desejo profundo
já vai ser realizado:

- mandei fazer um navio
para dar a volta ao mundo !

Partindo de São Luiz,
irei direitinho à França
(França pura de Flaubert
França imensa de Balzac !)
Quero visitar a pátria
que de outra vez será minha.

Volto depois pela mancha
e entro no Mediterrâneo,
com destino à velha Roma.
Desembarco : nada vejo.
Vou direto ao cemitério
onde inda descansa Keats
junto ao coração de Shelley!

Deixarei Roma esquecida
entre as dobras do oceano ...
para a terra dos Helenos
rumarei a todo pano.

Mas não pisarei na terra :
– só quero passar sorrindo
no estreito de Salamina
e brincar de estar perdido
por entre as ilhas do Egêu !

Não recordarei Helena,
nem Homero, nem Tesêu.
Talvês me lembre de Byron
Talvêz me lembre do mestre
que ensinava história antiga.

Mas seguirei meu caminho.

Egito : lojas, inglêses.
Desejo ver as pirâmides,
Antes que elas desmoronem !
Caso o Nilo esteja cheio,
esperarei a vasante :
– quero ver a Grande Messe
brotar do lôdo das margens !

Seguirei para o Oriente
pelo canal de Suez.
No mar Vermelho, talvêz,
inda reste algum vestígio
daquêle exército egípcio,
que vinha atrás dos hebreus.

(Onde estavas Canaã ?)

Não aportarei na India :
quero sempre duvidar
de que inda existem serpentes,
que se equilibram na cauda
ouvindo o som de um flautim ...

(quero duvidar de mim !)

E pelo estreito de Málaca
Passarei devagarinho,
Olhos atentos, fitando.

Mar da China ! que mistério !
Desembarcarei na China,
perguntando por Confúcio.
Se, porém, nada disserem,
voltarei triste ao meu barco.

Viajarei para o norte;

– me afastarei do Japão.

Passarei pela Sibéria.
E embora deseje vê-la
(como desejo, Bizuza !)
terei mêdo de aportar ...

Então vagarei à toa.
Descerei em qualquer porto.
Comprarei milhões de livros
(Principalmente os de autores
que ninguém desejou ler).
Carregarei para bordo
pilhas de livros nos braços.

Depois me farei ao largo.
Destino ? Mar de Sargaços !

E' para lá que vão todos
os barcos abandonados.
(Draga Velha vai prá lá)

Olhos cheios de paisagem
sem mais poder desejar,
serei feliz sob a angústia
dos barcos abandonados.

E lerei, lerei, lerei,
durante uma Eternidade ...

– Silêncio, meu grande amigo !

Bizuza, se não tens medo,
se não vais sentir saudade,
eu te levarei comigo.

– meu barco está quase pronto !

Rua da Infância

Rua tranquila onde eu brinquei menino,
quando tudo o que eu tinha era alegría
e tudo o que não tinha era destino!

Rua pobre de subúrbio
de três quarteirões apenas,
Rua calma, sem distúrbio,
onde havia a barraca de frutas de d. Constância ...
De calçadas tão altas,
de casas tão pequenas.

Rua de minha infância.

Foste feita expontânea, livremente,
em vários anos,
ao acaso, por mãos de gerações perdidas :

– sem obrigações, sem planos,
sem planos e sem medidas,
como Deus fez os sonhos, fez as vidas.
o céu e os oceanos !

E nós éramos bons, descalços e felizes,
como duas crianças pobres e vadias.

(Rua feita de terra e de capim,
Naquêle tempo eu também era assim !)

Nada há, porém, que não se desintegre ...
- onde deixamos nossas alegrias,
que hoje nenhum de nós tem rosto alegre ?!

Rua tranquila em que eu jogava bola.
Quanto tempo não faz !
Até o velho que pedia esmola,
já não pede mais ...

Ah, tu também sentiste as dores da inconstância,
rua de minha infância !

Eras triste no inverno. E após a chuva,
quando surgia o sol, rompendo a mágua,
jogando luz nas pôças, parecias
uma criança a rir com os olhos cheios de água !

Quando a noite era sem lua,
a rua era de inteira escuridão.

E nas noites de luar,
se houvesse estrêlas no céu,
havia estrêlas no chão,
– e estrêlas em meu olhar ! ...

Rua de minha infância,
Não deixes que os homens profanos
(os homens da Prefeitura)
cubram de pedra teu corpo de terra pura,
teu chão que eu amo desde que nascí !
Não deixes, rua de minha infância,
Para que as marcas inocentes de meus pés
de nove anos
Não possam nunca se apagar de tí !

ANEXO 2 – POEMAS COMPLETOS DE *A LUTA CORPORAL*

3

Vagueio campos noturnos
Muros soturnos
paredes de solidão
sufocam minha canção

A canção repousa o braço
no meu ombro escasso:
firmam-se no coração
meu passo e minha canção

Me perco em campos noturnos
Rios noturnos
te afogam, desunião,
entre meus pés e a canção

E na relva diuturna
(que voz diurna
cresce cresce do chão?)
rola meu coração

4

Nada vos oferto
além destas mortes
de que me alimento

Caminhos não há
Mas os pés na grama
os inventarão

Aqui se inicia
uma viagem clara
para a encantação

Fonte, flor em fogo,
que é que nos espera
por detrás da noite?

Nada vos sovino:
com a minha incerteza
vos ilumino

5

Prometi-me possuí-la muito embora
ela me redimisse ou me cegasse.
Busquei-a na catástrofe da aurora,
e na fonte e no muro onde sua face,

entre a alucinação e a paz sonora
da água e do musgo, solitária nasce.
Mas sempre que me acerco vai-se embora
como se temesse ou me odiasse.

Assim persigo-a, lúcido e demente.
Se por detrás da tarde transparente
seus pés vislumbro, logo nos desvãos

das nuvens fogem, luminosos e ágeis!
Vocabulário e corpo – deuses frágeis –
eu colho a ausência que me queima as mãos.

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.

A galinha

Morta
flutua no chão.
Galinha

Não teve o mar nem
quis, nem compreendeu
aquele ciscar quase feroz. Cis-
cava. Olhava o muro,
aceitava-o, negro e absurdo.

Nada perdeu. O quintal
não tinha
qualquer beleza.

Agora
as penas são só o que o vento
roça, leves.
Apagou-se-lhe
toda a cintilação, o medo.
Morta. Evola-se do olho seco
o sono. Ela dorme.
Onde? onde?

As peras

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

Tudo é o cansaço
de si. As peras se consomem
no seu doirado
sossego. As flores, no canteiro
diário, ardem,
ardem, em vermelhos e azuis. Tudo
desliza e está só.

O dia
comum, dia de todos, é a
distância entre as coisas.
Mas o dia do gato, o felino
e sem palavras
dia do gato que passa entre os móveis
é passar. Não entre os móveis. Pas-
sar como eu
passo: entre nada.

O dia das peras
é o seu apodrecimento.

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

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

A avenida

O relógio alto, as
flores que o vento sub-
juga,
        a grama a crescer
na ausência dos
homens.
            Não obstante,
as praias não cessam.

Simultaneidade!
                    diurno
milagre, fruto de
lúcida matéria – imputrescível. O
claro contôrno elaborado
sem descanso. Alegria
limpa, roubada, sem qualquer
violência, ao
doloroso trabalho
das cousas.

2

Miséria! Esta avenida é
eterna!
Que fazem os galhos
erguidos no
vazio
se não garantem sua
permanência?
O relógio
ri.
O
canteiro é um mar
sábio, con-
tido,
suicidado.

Na luz
desamparada, as corolas
desamparadas.

3

Precárias são as praias dos
homens;
praias
que morrem na cama com
o ódio e o
sexo: perdem-se
no pó sem voz.

A importância das praias para o mar!

Praias, amadurecimento:
aqui
o mar crepita e fulgura, fru-
to trabalhado dum fogo
seu, acêso
das águas,
pela faina das águas.

Carta do morto pobre

Bem. Agora que já não me resta qualquer possibilidade de trabalhar-me (oh trabalhar-se! não se concluir nunca!), posso dizer, com simpleza, a côr da minha morte. Fui sempre o que mastigou a sua língua e a engoliu. O que apagou as manhãs e, à noite, os anúncios luminosos e, no verso, para que apenas a sua carne, sangrenta pisada suja – a sua pobre carne o impusesse ao orgulho dos homens. Fui aquele que preferiu a piedade ao amor, preferiu o ódio ao amor, o amor ao amor. O que se disse: se não é da carne brilhar, qualquer cintilação sua será ludíbrio; se ela não canta, como nada, qualquer música sua seria fátua; dela é só o apodrecimento e o cansaço. Oh não ultrajes a tua carne, que é tudo! Que ela, polida, não deixará de ser pobre e efêmera. Oh não ridicularizes a tua carne, a nossa imunda carne! A sua música seria a sua humilhação, pois ela, ao ouvir êsse falso cantar, saberia compreender: "sou tão abjeta que nem dessa abjeção sou digna". Sim, é no disfarçar que nos banalizamos, porque, ao brilhar, tôdas as cousas são iguais – aniquiladas. Vê o diamante: o brilho é banal, êle é eterno. O eterno é vil! é vil! é vil!

Porque estou morto é que digo: o apodrecer é sublime e terrível. Há porém os que não apodrecem. Os que traem o único acontecimento maravilhoso de sua existência. Os que, súbito, ao se buscarem, não estão... Êsses são os assassinos da beleza, os fracos. Os anjos frustrados, papa-bostas! oh como são pálidos!

Ouçam: a arte é uma traição! Artistas, ah os artistas! Animaizinhos viciados, vermes dos resíduos, caprichosos e pueris. Eu vos odeio! Como sois ridículos na vossa seriedade cosmética!

Olhemos os pés do homem. As orelhas e os pêlos a crescer nas virilhas. Os jardins do mundo são algo estranho e mortal. O homem é grave. E não canta, senão para morrer.

6

É velho o sol dêste mundo; velha, a solidão da palavra,
a solidão do objeto; e o chão – o chão onde os pés ca-
minham. Donde o pássaro vôa para a árvore.

quando espanquei o garoto ossudo, êle virou um pássaro e acometeu-me; peguei-o na invenção do vôo e o estrangulei; fugi; adiante, êle me esperava, sorridente, o pássaro!; saltei sôbre o seu corpo de assombro e meus pés o despedaçaram; não ventava naquela rua, fugi; os cavalos erguiam e baixavam o pescoço veloz; clamam os vãos do pavor; os ramos cresciam e secavam vertiginosamente; a rapidez das rosas me atordoava, eu cambaleava, os homens surgiam e se apagavam, rápidos, como buracos do ar; os dias se espedaçando feito bólidos contra a minha forma soluçante; e o pássaro reaparecia no início das distâncias, correndo velocíssimo num monocípede; já o corpo se fende, entro em minha cidade, siga, pare, os frangos, pare, pare, onde fora meu quarto, de ar, e bilhas, ai!, só floresce a pura ossada de minha avó, meus pés de garras precipítam-se nos vácuos, roda a cabeça sob os passos, o joelho se esgarça, me fujo-me num definitivo assovio sôbre o envelhecimento dos sistemas! : fiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiii

eu habitante do vento
eu vento de vento
    vento exvento

eu voz batida batida
batida

        Tortes Tortes
        não deixes o escuro das pedras

        Tortes
        funde o queixo no tempo

        Tortes
        vento vento vento

Carta ao inventor da roda

O teu nome está inscrito na parte mais úmida de meus testículos suados; inventor, pretensioso jogral dum tempo de riqueza e providências ocultas, cuspo diariamente em tua enorme e curiosa mão aberta no ar de sempres ontens hojeficados pela hipocrisia das máculas vinculadas aos artelhos de alguns plantígrados sem denodo. Inventor, vê, a tua vaidade vem moendo tigrados sem denodo. Inventor, vê, a tua vaidade vem moendo meus osso há oitocentos bilhões de sóis iguais-desiguais, queimando as duas unhas dos mínimos obscurecidos pela antipatia da proporção inelutável. Inventor da roda, louvado a cada instante, nos laboratórios de Harvard, nas ruas de toda cidade, no soar dos telefones, eu te amaldiçôo, e principalmente porque não creio em maldições. Vem cá, puto, comedor de aranhas e búzios homossexuais, olha como todos os tristíssimos grãos de meu cérebro estão amassados pelo teu gesto sobre a madeira sem forma, no cerne da qual todas as mecânicas espreitavam a liberdade que viria de tua vaidade. Pois bem, tu investaste o ressecamento precoce de minhas afinidades sexuais, de minhas probabilidades inorgânicas, de meus apetites pulverulentos; tu, sacana, cuja mão pariu toda a inquietação que hoje absorve o reino da impossibilidade visual, tu, vira-bosta, abana cu, tu preparavas aquela manhã, diante de árvores e um sol sem aviso, todo este nefasto maquinismo sevicioso, que rói meu fêmur como uma broca que serra meu tórax num alarma nasal de oficinas de madeira. Eu estou soluçando neste edifício vastíssimo, estou frio e claro, estou fixo como o rosto de Praxíteles entre as emanações da ginástica corruptiva e emancipadora das obliterações documentárias. Eu estou, porque tu vieste, e talhaste duma coxa de tua mãe a roda que ainda roda e esmaga a tua própria cabeça multiplicada na inconformidade vulcânica das engomadeiras e dos divergentes políticos em noites de parricídio. Não te esquecerei jamais, perdigoto, quando me cuspiste o ânus obliterado, e aquele sabor de alho desceu vertiginosamente até as articulações motoras dos passos desfeitos definitivamente pela comiseração dos planetóides ubíquos. Agora estou aqui, eu, roda que talhaste e que agora te talha e te retalha em todos os açougues de Gênova, e a tua grave ossada ficará à beira dum mar sujo e ignorado, lambido de dia ou de noite pelas ondulações dum mesmo tempo increscido; tua caveira acesa diante dos vendilhões será conduzida em pompa pelos morcegos de Saint-Germain-des-Prés. Os teus dentes, odioso berne deste planeta incorrigível, serão utilizados pelos hermafroditas sem amigos e pelas moças fogosíssimas que às duas da manhã, após toda a sorte de masturbação, enterram na vagina irritada e ingênua os teus queixais, caninos, incisivos, molares, todos, numa saudação à tua memória inexorável.

As crianças riem no esplendor das frutas, Vina,
o sol é alegre.
Esta estrada, esta estrada de terra
onde as velhas sem teto se transformam em aves. O sol
é alegre.
Fala-me da ciência. O hálito maduro
em que as folhas crescem donas de sua morte.

Vina, as hortaliças não falam. Me curvo sobre nós
e as minhas asas tocam o teto.
Aonde não chega o amor e o sábado é mais pobre,
lá, ciscamos estes séculos.
Os meus olhos, sábios, sorriem-me de entre as pedras.
Prossegue, eu te escuto, chão, usar a minha língua.
Vejo os teus dentes e o seu brilho. A terra, dizes,
a terra. Prossegue.

Na minha irascível pátria
o perfume
queima a polpa.

Nos fundos lagos o dia move
seus carvões enfurecidos.

O silêncio sustenta caules
em que o perigo gorjeia.

Dia claro e quente, quase híspido. O comandante vê pela janela sem persianas a cordilheira que se perde escamosa num horizonte de claridades. O comandante é um homem, fuma; um vento descontínuo mexe sem consequência os papéis de sua mesa. Lá embaixo, no pátio, outro homem, este em roupas de trabalho, varre; dois outros, de calção azul e sapato de tênis, jogam basket-ball.

Cerne claro, cousa
aberta;
na paz da tarde ateia, bran-
co,
o seu incêndio.

ROÇZEIRAL

Au sôflu i luz ta pom-
pa inova'
orbita

FUROR
tô bicho
'scuro fo-
go
Rra

UILÁN
UILÁN,
lavram z'olhares, flamas!
CRESPITAM GÂNGLES RÔ MASUAF
Rhra

Rozal, ROÇAL
l'ancêndio Mino-
Mina TAURUS
MINÔS rhes chãns
sur ma parole –
ÇAR

ENFERNO
LUIZNEM
E ÔS SÓES
LÔ CORPE
INFENSOS
Ra
CI VERDES
NASCI DO
CÔFO

FORLHAGEM, fo-
lhargem
q’abertas
ffugas acêças
GUERRAS
dê pomos –
pomares riste
MON FRÈRE MA FRÊLE –
te roubo o roubo
CÃO das Haspéridas

Dê seque peles
perseques rijes
curraçanádus
pur flór
oblófs!

LO MINÇA GARNE
Mma!
Ra tetti mMá

Mu gargântu
FU burge
UM guêlu, Mu
Tempu – PULCI

MU
LUISNADO
VU
GRESLE RRA
Rra Rra

GRESLE
RRA

I ZUS FRUTO DU
DUZO FOGUARÉo
DOS OSSOS DUS
DIURNO
RRRA

MU MAÇÃ N'ÃFERN

TÉRRE VerroNAZO

OASTROS FÓSSEIS
SOLEILS FOSSILES
MAÇÃS Ô TÉRRES
PALAVRA STÊRCÃ
DOESES SOLERTES PA-
LAVRA ADZENDA PA-
LAVRA POÉNDZO PA-
LARVA NÚ-
MERO FÓSSEIL
LE SOLÉLIE PÓe
ÊL FOSSIL PERFUME
LUMEN LUNNENi
L U Z Z E N M

LA PACIÊNÇA TRA-
VALHA
LUZNEM