

SERPENTE EM CONVULSÃO: POESIA E DRAMATURGIA

Cláudia Dias Sampaio

Serpente vasta em convulsão é trecho de um dos versos do poema “Por você, por mim”, de Ferreira Gullar. Escolhi-o na tentativa de a partir dessa metáfora aproximar o leitor do ambiente de ebulição política, social e cultural, daquele período em que foram produzidos os textos que impulsionarão nossa reflexão sobre a relação entre poesia e dramaturgia.

Na véspera de apresentar esta comunicação, eis que a *Serpente vasta em convulsão* ganhou significados ainda mais amplos. Encontrei Gullar no Segundo Caderno, de O Globo. A reportagem “A contestação virou chiclete” é parte dos especiais que vem sendo produzidos neste 2008, sobre 1968. Até certo ponto foge dos padrões das reportagens sobre a cultura, veiculadas nesse jornal, pois ainda que apresentadas em fragmentos e destituídas de uma reflexão mais aprofundada, lá estão as críticas que o poeta faz ao consumismo e ao individualismo.

Mas não deixa de ser curioso o espaço que Ferreira Gullar conquistou no sistema de comunicação. De certo modo ele age como um ator que representa o papel do “poeta”, numa sociedade que só desse modo ainda lhe dá espaço, como disse Walter Benjamin ao falar sobre as excentricidades de Baudelaire.

É inevitável pensar nos ardis da mídia quando vemos a legenda da foto, que ocupa cerca de um terço do espaço da matéria de mais de meia página: “Ferreira Gullar: ‘O que é tinta sobre tela? Não é porra nenhuma!’”. Sem dúvidas, polêmica e desgraça vendem jornais e assim nos deparamos diretamente com o efeito-chiclete de que fala Gullar, “a sociedade de consumo tornou-se mais forte do que era, a ponto de transformar contestação em chiclete”.

Ter a obra de Ferreira Gullar como objeto de estudo é tarefa que requer uma conexão constante com o mundo; desde a percepção do barulho que faz um pombo, até questões políticas, sociais, culturais, artísticas e filosóficas. Além de poesia, Gullar escreveu crônicas, autobiografia, músicas, dramaturgia, e mantém uma coluna semanal no jornal *Folha de S. Paulo*, onde escreve sobre os mais diversos assuntos, inclusive, poesia.

O trânsito de Gullar pelas diversas linguagens deve-se certamente a uma inflamada inquietação do poeta em seu desejo de manter-se no mundo, construir a história. Gullar já passou dos 70 anos, sua convulsão é, portanto, vasta. E como uma serpente, na sinuosidade de sua forma, reflete-se a linguagem de Ferreira Gullar.

Militância cultural

Nos anos 60, a produção de Ferreira Gullar foi intensamente afetada pela agitação política daquele período. Eleito presidente do Centro Popular de Cultura (CPC), da União Nacional dos Estudantes (UNE), o poeta assumiu um trabalho mais engajado politicamente. No dia 1º de abril de 1964, dia do Golpe Militar no Brasil, Gullar filiou-se ao Partido Comunista e, logo depois, fundou o Grupo Opinião, ao lado de Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes, Armando Costa, Thereza Aragão, João das Neves, Denoy de Oliveira e Pichin Pla. A dramaturgia se apresentou então como um novo diálogo a que o poeta se propôs, na busca por uma linguagem que expressasse a urgência daquele momento-limite.

Em parcerias, Gullar escreveu três peças: *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* (1966), com Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha; *A saída? Onde está a saída?* (1967), com Antonio Carlos da Fontoura e Armando Costa e *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*, com Dias Gomes. Esta última foi publicada em 1968, juntamente com o poema “Por você, por mim”, sobre a guerra do Vietnã.

O texto de Gullar e Vianinha, *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, foi o primeiro a ser encenado pelo Grupo Opinião, após os es-

petáculos musicais *Show Opinião e Liberdade, liberdade*. Com direção de Gianni Ratto, e tendo, entre outros, Agildo Ribeiro, Odete Lara, Oswaldo Loureiro e o próprio Vianinha no elenco. A peça teve grande repercussão e conquistou os prêmios Molière e Saci.

Em 68, com o AI5, Gullar foi preso, e após viver um período na clandestinidade, partiu para o exílio, que se estendeu por mais de dez anos. Viveu em Moscou, Santiago, Lima e Buenos Aires, de onde escreveu, em 1975, o poema que se tornou ícone da resistência à ditadura militar brasileira, o *Poema sujo*.

O bicho homem

(...)	cauteloso	se	move
entre	as	flores	da
Tram		Van	Dam
com	a	sua	granada
entre	cercas	de	arame
entre	as	minas	no
Tram		Van	Dam
com		seu	coração
Tram		Van	Dam
onde	bate	a	aurora
por	você	por	mim
sob	o	fogo	inimigo
com	o	grampo	no
com	o	braço	no
por	você	por	mim
Tram		Van	Dam
onde	bate	a	aurora
por	você	por	mim

no Vietnam.

O movimento final do poema “Por você por mim” apresenta uma cena protagonizada pelo soldado Tram Van Dam. O impasse em que se

encontra o jovem vietnamita, que “cauteloso se move/ entre as flores da morte”, com sua granada, rumo à base de Da Nang, cheia de soldados, “metralhadoras, bombas”, se conecta à peça escrita por Gullar dois anos antes, em parceria com Oduvaldo Vianna Filho: *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*. O título já nos fornece uma importante chave para a compreensão do que está no foco de ambas as produções de Ferreira Gullar: a situação-limite.

A proposta de examinar a conexão entre as linguagens da lírica e a do drama mereceria, decerto, um estudo que não cabe neste espaço. Ainda mais, quando tratamos de produções concebidas em momentos históricos que propiciam uma fecundidade de pesquisas, como é o caso. Portanto, a sugestão neste instante é pensar somente em determinados aspectos dessa relação na produção de Gullar, a partir de algumas marcas das leituras do poema “Por você por mim” e do texto da peça *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*.

A situação-limite, expressa por ambas, deflagra outros momentos-limite: o do poeta – entre o abandono das vanguardas e o engajamento político que o levou a escrever os poemas de cordel –; o do Brasil, que vivia a tensão gerada pela passagem de um regime militar para uma ditadura militar, como consequência do AI5; e a convulsão política que se agravava pelo mundo, principalmente, em decorrência da Guerra do Vietnã, estopim para profundas transformações sociais e políticas que se propagariam a partir do mítico ano de 1968.

Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come

Tragicomédia, com quase trinta personagens. Há o coro, músicas, o diálogo com o distanciamento de Brecht em cenas movimentadas que contam a disputa pelo poder nas eleições de uma pequena cidade, e o movimento social dos empregados da usina de Joca Ramiro; lembrando o movimento operário camponês. Roque é o anti-herói. Filho do jagunço Quinca Bonfim, foi deixado pelo pai na fazenda do Coronel Nei Requião. Roque cresce em companhia de Mocinha, filha do Coronel que se torna seu patrão. Noiva do promissor Mendes Furtado, filho do

senador, Mocinha tem sua primeira noite de amor com Roque. Brás das Flores é um personagem secundário, mas interessante. É ele quem escreve, em cordel, as aventuras do amigo Roque.

O teatro que bicho deve dar? é o título do prefácio da peça, editada pela Civilização brasileira, em 1966. Como era peculiar às produções daquele período, o texto é assinado pelo coletivo “Grupo Opinião”, que apresenta, em três partes, as razões para a peça: políticas, artísticas e ideológicas.

O Grupo Opinião foi um dos que contribuiu para a renovação do teatro brasileiro, que desde a década de 50 vivia um de seus momentos mais vigorosos. Néelson Rodrigues, o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), o Arena, de Augusto Boal, o Oficina, de Zé Celso Martinez – com as devidas alteridades com a qual a linguagem teatral era trabalhada por cada um deles –, todos surgiram nesse período áureo do teatro brasileiro; e contribuíram para a renovação dessa linguagem.

Além de colocar em cena a classe popular, um dos principais elementos dessa renovação, o *Opinião* manteve-se como centro de pesquisa e discussão de artistas e intelectuais, que procuravam resistir à repressão dos militares. Naqueles encontros fermentavam sensibilidades e pensamentos, o que possibilitou a eclosão de atores, diretores, músicos e escritores que buscavam o teatro e, mais tarde, a TV como canais de expressão. Entre eles estavam Dias Gomes, Antonio Carlos da Fontoura, Paulo Pontes, Armando Costa, Vianinha e o próprio Ferreira Gullar. Um ponto interessante se coloca ao pensarmos nesse encontro entre artistas que trabalhavam diferentes linguagens e o quanto eles foram afetados por isso.

A proposta de contestação e resistência estava explícita no que o grupo apresentava no prefácio da peça como sendo o “bicho”:

O bicho talvez seja a tentativa de ordenar, de desenhar o impasse entre o ser real e a vontade de ser das pessoas na realidade brasileira – cuja característica central é a celeridade das transformações no plano da consciência e a lentidão das transformações no plano institucional – ser como se é, já não é quase mais possível; ser, como se tem vontade de ser, ainda não é permitido, não é possível. O impasse, na sua violência, chega à inércia.

O interessante é que na situação-limite está o próprio ser humano; como torturador ou perseguido, vítima ou algoz. É o que nos mostra a brilhante teorização de Freud ao examinar a civilização e apontar as relações humanas como principal motivo do sofrimento de todos nós, superando a decadência do corpo e as desventuras do mundo exterior (cf. Freud, S.. *O mal-estar na civilização*).

As opções de que dispõem Tran Van Dam (do poema) e Roque (da peça) mostram justamente esse impasse, causado pelas relações baseadas no interesse por poder e dinheiro. Mas apesar das aproximações entre as duas obras, principalmente pela dimensão de contestação em que se encontram, um aspecto é bastante distinto.

No poema, a ação de Tran Van Dam, entre jogar ou não a grana-da, fica em suspenso e o leitor é lançado ao vazio dessa situação, que não se resolve. Já na peça, que usa a chave da comédia para falar sobre a melancolia – a inércia decorrente do impasse –, o leitor/espectador, ao invés da incógnita a que é lançado no poema, tem ao seu dispor três finais para o protagonista Roque. Não se trata do convencional “final feliz” que se espera de uma tragicomédia. Os autores tentaram criar um impasse para o leitor/espectador, que deve escolher entre os três finais (o “happy-end” é um deles). Mas a solução à moda do “você decide” é compacta, não se estende de modo produtivo a ponto de, realmente, lançar-nos na melancolia do impasse.

Contudo, o diálogo com a poesia reflete-se na peça: potencializa a chave da comédia e traz a acidez de um lirismo providencial. A discussão do bidê é um exemplo. Trata-se da cena em que chegam as mercadorias encomendadas pelo Coronel Félix Honorato. Há o despropósito de um barbeador elétrico inglês e dois ventiladores, para uma casa que não tem energia elétrica e de um bidê, onde não há esgoto; tampouco banheiro. Mas as compras agem como elixir paliativo, que chega para acabar com o tédio do Coronel e de sua família:

(Roque entra com um bidê.)

MOCINHA

Mas pra quê?

CORONEL

Pra que o quê?

MOCINHA

O bidê!

ROQUE

Ele comprou só para ter.

CORONEL

O bidê?

MOCINHA

Sim, papai. Não tem banheiro.

A poesia está na peça pela inspiração da literatura popular. O cor-
del, as redondilhas e rimas fáceis são elementos da musicalidade que
surge dos diálogos e define a escolha ideológica e artística de trazer para
a chave da comédia o que talvez fosse, de fato, inviável de ser expresso
de outra maneira.

Mas tanto na peça, quanto no poema, o poeta busca traduzir-se,
nesse lugar em que pulsam vida e morte, em que os efeitos parecem
surgir mais das perguntas, do que das certezas. Como mostram os ver-
sos da canção de abertura da primeira cena, em que todos os atores,
inclusive o “bicho” apresentam-se ao público:

Será esse bicho um homem, amô,
ou muitos homens será?

Cena e personagem

Diferentes movimentos constituem “Por você por mim”. Dedicado
à Guerra do Vietnã, o poema se estende por quatro páginas. Os versos
irregulares se afinam pelo diapasão da narrativa, distribuída em cenas,

cuja montagem paralela expõe o cotidiano do Rio de Janeiro e o do Vietnã. Voltemos ao ponto que elegi como partida: o movimento final do poema, com o soldado Tram Van Dam, onde personagem e cena estão mais nitidamente definidos.

O encadeamento dos versos, e suas incisivas repetições, constrói a descrição do cenário, a apresentação do herói e da ação; produzindo uma musicalidade que acentua o suspense daquela situação-limite. No entanto, ao final, a ação não se resolve; mantém-se em suspenso. Poderíamos pensar esse hiato, peculiar à poesia moderna, como um dos recursos do poeta para preservar o diferencial da linguagem poética. Ainda que ele usufruísse os valores comunicativos de uma narrativa dramática, ele mantinha a convicção de se mover no território do poético.

A negatividade presente no poema está não somente no contexto que expõe a fragilidade do instante-limite de Tram Van Dam, mas surge, sobretudo, na determinação do trabalho estético das repetições e sonoridades dos versos.

Em um estudo sobre a contribuição das vanguardas para a elaboração da linguagem poética de Ferreira Gullar¹, observei que o efeito de choque, peculiar à categoria da poesia moderna, surgia em determinados momentos de sua lírica pelo uso da linguagem comum e pelo trabalho descritivo que o poeta faz das coisas do cotidiano. Tal procedimento também remete à linguagem teatral, sobretudo, se pensarmos em dois importantes elementos que a constitui: a cena e a personagem.

Em “Por você por mim” há outras cenas além da de Tran Van Dam.

Há o amanhecer, após uma noite de batalha em Thua Thien, descrito nas primeiras estrofes do poema. As metáforas acentuam o efeito dramático da cena:

A noite, a noite, que se passa? diz
 que se passa, esta serpente vasta em convulsão, esta
 pantera lilás, de carne
 lilás, a noite, esta usina
 no ventre da floresta, no vale,
 sob lençóis de lama e acetileno, a aurora.

Já desde os primeiros versos, o leitor é motivado por essa pulsão que concatena e constitui cada um dos movimentos do poema. A metáfora da “noite”, que mais tarde Gullar retoma no título de “Dentro da noite veloz”, expressa aquele “estado de exceção” em que vivíamos no Brasil em 1968, com o AI5, e, também, a escuridão da guerra do Vietnã, cuja geografia lembra a de uma serpente. A convulsão era vasta, porque se estendeu por quase 20 anos, no mais longo conflito militar que ocorreu após a Segunda Guerra Mundial.

“Por você por mim” não é uma poesia dramática, com diálogos marcados pelo uso do travessão. O poeta é um narrador que observa a cena e nela se conecta, e ao leitor, pelo verso base, título do poema “Por você por mim”:

Tran Van Dam
onde bate a aurora
por você por mim
no Vietnam

A enumeração das cidades do Vietnã e seus nomes que nos causam estranheza é outro elemento utilizado pelo poeta na tentativa de retratar essa “vasta serpente”:

Que se passa em Huê? em Da Nang? No Delta
do Mekong? Te pergunto,
nesta manhã de abril no Rio de Janeiro,
te pergunto,
que se passa no Vietnam?

Ele nomeia os locais devastados pela Guerra, assim como nomeia os aviões Thunderchief da força aérea americana, as armas *lazy-dog*, *bull-pup* e *napalm*. A *napalm* é uma bomba-incendiária que ficou conhecida por uma das imagens mais terríveis da Guerra do Vietnã – a foto de 1972 em que a então menina Phan Thi Kim Phuc foge, nua, de seu povoado que estava sendo atingido por um bombardeio de *napalm*.

A esperança por um mundo outro se coloca na possibilidade que o poeta insere pelas metáforas da “aurora”, do “amanhecer” e do “mar azul”. Ainda que desgastadas, é por elas que ele constrói o universo de suas idéias estéticas e a possibilidade da utopia. Por isso, o valor dessas metáforas no que elas conferem de autenticidade à voz do poeta. Trata-se do sistema em espiral, que desdobra o objeto e o conecta à dimensão macro e micro do vivido, o que une as bananas podres ao mar, ao horizonte, em “Bananas podres”, de *Na vertigem do dia*. É o lirismo utópico de um dos poemas neoconcretos mais conhecidos de Gullar: “Mar azul”.

No entanto, em “Por você por mim”, esse sistema gira ao contrário:

a tessitura da carne, gira
ao contrário, a desfazer a vida, o maravilhoso aparelho
do corpo, gira

Numa guerra, o sistema todo gira ao contrário, o poeta põe sua linguagem também em função desse descompasso que está “ao contrário a vida feita morte”.

a tessitura da carne, gira
ao contrário, a desfazer a vida, o maravilhoso aparelho
do corpo, gira

Ele inverte a sintaxe, cria rupturas inesperadas, e diz do aniquilamento desse sistema: “(...) a máquina/ da primavera/ danificada/ não consegue sorrir”. Mas o poeta mantém a convicção nas suas idéias estéticas, que expressam a intenção de criar um mundo outro. Como vemos no realce em itálico dos versos: “*aquela tarde aquela tarde clara, amada,/ aquela tarde clara* tudo”. Há ainda as coisas da infância que se mantém apesar das mortes: “demais, há mortes/ demais, coisas da infância, a hortelã, os sustos/ do amor (...)”.

Esse paralelismo, presente nos movimentos do poema, dialoga com a peça. Um exemplo é a cena em que o Coronel conversa com Furtado,

filho do senador e noivo de Mocinha, sobre a eleição iminente; enquanto ela e Roque sussurram um diálogo paralelo de um erotismo velado, que acaba por instigá-los à primeira noite de amor.

Os quatro personagens estão no mesmo ambiente – uma sala de estar:

FURTADO

Vim e vim com novidade.
mas é preciso primeiro
o senhor ir pra cidade,
pois se ficar neste inferno
podemos ganhar sezão
mas não ganhar a eleição.

MOCINHA

E a abelha com zangão?

ROQUE

Só amor, amor mais dor...
(*Falam baixo.*)

CORONEL

Apóio o nome de seu pai
para ser governador.
Ir pra cidade não quero,
lá me sinto um lavrador...

Os discursos paralelos que constituem as duas obras prenunciam o diálogo com a linguagem audiovisual e expressam de certa maneira o dito e o não-dito, o que está na linguagem compacta da comunicação trivial e o que fica subjacente, que repousa no limiar entre vida e morte, noite e aurora.

No romance *Morte em Veneza*, de Thomas Mann, o personagem-escritor Gustav Aschenbach diz que “quase tudo que existe de grandioso existe como um ‘apesar de’, ou seja, algo que se realizou apesar de pre-

ocupações e tormentos, apesar da pobreza, do abandono, da fragilidade física, do vício da paixão e de mil outros obstáculos” (Mann, 2003, p. 14). Talvez seja essa convicção que explique a resistência da arte naquele e em outros momentos-limite.

Notas

¹ *Na vertigem da vida. A poesia de Ferreira Gullar*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Letras, UERJ, 2008, p. 57. Sampaio, Cláudia Dias.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor. In *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- AGAMBEN, G. *O estado de exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas; vol. III.)
- _____. “Teses sobre a filosofia da história” (1940). Coleção Grandes Cientistas Sociais. Org.: Kothe, Flavio. Coord., Fernandes, Florestan. São Paulo: Ática, 1991.
- FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- MANN, Thomas. *Morte em Veneza*. Trad.: Eloísa Ferreira Araújo Silva. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003.
- GULLAR, Ferreira. VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1966.
- _____. *Toda poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006. 15ª edição.
- ISER, Wolfgang. _____. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- RANCIÈRE, J. *Políticas da escrita*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

_____. *A partilha do sensível: Estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

Jornais e sites

Folha de S.Paulo. Caderno Mais. “68 ao quarenta”. SP, 4 de maio de 1968.

O Globo. Segundo caderno. “68 o ano da revolução pela arte”. RJ, 18 de maio de 2008.

BBC news. “Picture power: Vietnam napalm attack”. Disponível em: <http://news.bbc.co.uk/1/hi/world/asia-pacific/4517597.stm>

DOSSIÊ

