

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

BEATRIZ CAMPOS MASCARENHAS

A CIDADE E A QUITANDA: UMA LEITURA DOS POEMAS *BANANAS PODRES*, DE
FERREIRA GULLAR

MANAUS
2021

BEATRIZ CAMPOS MASCARENHAS

**A CIDADE E A QUITANDA: UMA LEITURA DOS POEMAS *BANANAS PODRES*,
DE FERREIRA GULLAR**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Amazonas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras/Estudos Literários.

ORIENTADOR: PROF. DR. GABRIEL ARCANJO SANTOS DE ALBUQUERQUE

MANAUS
2021

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

M395c Mascarenhas, Beatriz Campos
A cidade e a quitanda: uma leitura dos poemas Bananas Podres,
de Ferreira Gullar / Beatriz Campos Mascarenhas . 2021
71 f.: 31 cm.

Orientador: Gabriel Arcanjo Santos de Albuquerque
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do
Amazonas.

1. Ferreira Gullar. 2. Memória Cultural. 3. Bananas Podres. 4.
Poesia Brasileira. I. Albuquerque, Gabriel Arcanjo Santos de. II.
Universidade Federal do Amazonas III. Título

BEATRIZ CAMPOS MASCARENHAS

“A cidade e a quitanda: uma leitura dos poemas *Bananas Podres*, de Ferreira Gullar”

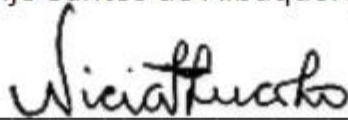
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Amazonas como requisito para obtenção do título de Mestre em letras na área de Estudos Literários.

Aprovada em 11 de fevereiro de 2021.

BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dr. Gabriel Arcanjo Santos de Albuquerque (UFAM) - Presidente



Profa. Dra. Nícia Petreceli Zucolo (UFAM) - Membro



Prof. Dr. Saturnino José Valladares López (UFAM) - Membro

Para minha avó Maria Celeste (*in memoriam*), que
trabalhou na rua um dia para seu sonho acontecer, e ali
viu sua vida findar.
E para todas as pessoas brasileiras que trabalham, ou
trabalharam, nas ruas de suas cidades.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Gabriel Albuquerque, por me enxergar e enxergar também o universo que carrego junto a mim, com olhos de poesia para além de todo o viés acadêmico.

À UFAM, por estar comigo desde os meus 17 anos, quando da minha entrada na universidade, instituição que guarda toda minha admiração.

Ao PPGL, por todo o suporte dado a essa pesquisa e por apoiar, com toda a compreensão necessária, minha continuidade de estudos na Université Aix-Marseille.

À FAPEAM, pelo fomento a essa pesquisa, que foi extremamente necessário para sua realização.

À professora Nícia Zucolo, por todas as contribuições feitas durante esse processo, que foram importantíssimas para o seu amadurecimento e sua finalização.

À minha mãe, Giselle, que, com olhos de coruja, foi águia, ao me proteger de todo sentimento contrário que surgiu nesse caminho.

Ao meu pai, Rogério, que me tirou, desde pequena, o peso de tudo isso, em troca do único objetivo que lhe importava: a minha felicidade.

À minha irmã, Heloísa, por ser a minha dupla certa em uma vida errante, e por ser meu espelho, minha espada e meu escudo.

Ao meu irmão, Arthur, por preencher de obstáculos divertidos nossa vida em cubos, lembrando que a vida é simples e bonita como um jogo colorido.

À minha esposa, Larissa, meu bicho favorito, que faz minha vida ser engajada como um trabalho duro, e leve como tantas gargalhadas na madrugada.

À minha sogra, Beth, por estar comigo em cada momento dessa trajetória, sabendo exatamente onde nela eu estava: seu apoio foi minha base.

Aos meus avós Clara e Amores, por serem minha matéria corporal, o ar que respiro e toda minha história. Mas, principalmente, por serem meu coração.

Ao meu avô Campos (in memoriam), que já nasceu pronto e que adoraria ler cada frase desse trabalho.

Aos meus tios maternos, Rosemberg e Giovana, por todo o amor que nos constitui como família e que vocês nunca esquecem. Pela bicicleta e pelo colo na rede.

Especialmente, à minha tia Gianna, que me ajudou com todas suas forças a tornar esse mestrado possível de ser iniciado. Eu nunca vou poder agradecer o suficiente por seu amor e sua força.

Às minhas amigas Aline e Lethicia, que, mais que colegas das Letras, fizeram vida e sonho os passos de cada uma, com amor, sororidade e empatia.

A minhas amigas Vinícius, Gabi, Bruno, Leo, Tainá, Pedro, Fábio, Vívian, Rosa e Thaynã por me lembrarem que a vida não é mais pesada que um abraço longo e um copo de cerveja bem gelada. Por não me deixarem aceitar mais peso que isso.

Aos meus primos Franklin, Ângela, Maurício, Maria Eduarda, Aracy, Clara, Eva, Gabriel, Francisco Lucas e Miguel, por me ensinarem que o amor vai além de tempo, convivência e geração. O amor é uma semente infinita. Mas, especialmente, agradeço à minha prima Thaís, que segurou minha mão desde pequena até esse exato instante, quando eu mais precisei.

Ao meu padrinho Heli, por me olhar com olhos de candura e sempre me acompanhar dando força e positividade.

À minha amiga e advogada Fabiana Barroso, que tornou possível o ingresso nesse mestrado com sua competência inabalável.

Ao meu psiquiatra, Dr. Médici A. Silva, que, algumas vezes, salvou minha vida.

À minha psicóloga, Vivyan Rodrigues, que me deu uma vida digna se ser vivida.

À Jesua Maia, revisora sensível deste trabalho, a quem primeiro pude confiar esta pesquisa.

Ao Icários, por ter achado comigo a origem dos poemas em um livro que lemos a madrugada inteira juntos.

Ao meu grupo, Mona Coletiva das Artes, por serem minha família, minha base de acolhimento e arte, onde eu sou mais do que quem sou nesse trabalho.

E a todes que de alguma forma contribuíram para a realização desta pesquisa.

*No meio dessas bananas, os meus ódios e os meus medos.
Milton Nascimento*

RESUMO

No livro *A Vertigem do Dia* (1980), Ferreira Gullar inseriu o primeiro da série de cinco poemas, homônimos e sequenciais, *Bananas Podres*. Eles continuariam em sua obra em 2010, no livro *Em Alguma Parte Alguma* e todos os cinco poemas seriam reunidos em 2011 em uma compilação ilustrada de mesmo nome – *Bananas Podres*, além de outras aparições da imagem das bananas em *Poema Sujo* (1975) e na crônica *Alquimia na Quitanda* (2013). Em todas essas obras, vê-se a vida em uma quitanda, na qual o poeta teria estado em sua infância junto ao pai, Newton Ferreira, um feirante. Este levantamento bibliográfico prévio levou à leitura dos poemas cuja análise explora imagens da cidade, da quitanda e das bananas, daí a ordem dos capítulos. Como essas três imagens são ligadas à memória e ao plano da cultura presentes na série *Bananas Podres*, esta dissertação propõe uma nova leitura dos poemas de modo a investigar a razão de ser das imagens neles presentes, o motivo da nomenclatura recorrente como também o papel da quitanda enquanto *locus* que perdura na produção poética de Gullar. A série de poemas *Bananas Podres* pode, igualmente, falar muito sobre as várias memórias e as várias cidades do Brasil, e esse trabalho pretende mostrar um pouco dessa grande razão de ser: a voz de um trabalhador brasileiro e a memória cultural de um poeta.

Palavras-chave: Ferreira Gullar. Bananas Podres. Memória cultural. Poesia brasileira.

ABSTRACT

In the book *Na vertigem do dia* (1980), Ferreira Gullar inserted the first in the series of five poems, homonyms and sequential, *Bananas Podres*. They would continue in his work in 2010, in the book *Em alguma parte alguma* and all five poems would be gathered in 2011 in an illustrated compilation of the same name – *Bananas Podres*, in addition to other appearances of the image of bananas in *Poema Sujo* (1975) and in the chronic *Alquimia na Quitanda* (2013). In all these works, we see the life in a grocery store, in which the poet would have been in his childhood with his father, Newton Ferreira, a fairboy. This previous bibliographic survey led to the reading of the poems whose analysis explores images of the city, the grocery and bananas, hence the order chapters. As three images are linked to the memory and the plane of culture present in the Series *Bananas Podres*, this dissertation proposes a new reading of the poems in order to investigate the reason for being the images present in them, the reason for the nomenclature as well as the role of the quitanda as a *locus* that lasts in the poetic production of Gullar. The series of poems *Bananas Podres* can also talk a lot about the various memories and the various cities of Brazil, and this work aims to show some of this great reason for being: the voice of a Brazilian worker and the cultural memory of a poet.

Keywords: Ferreira Gullar. Rotten Bananas. Cultural memory. Brazilian poetry.

RÉSUMÉ

Dans le livre *Na Vertigem do Dia* (1980), Ferreira Gullar a inséré le premier de la série de cinq poèmes, homonymes et séquentiels, *Bananas Podres*. Ils continueront dans son travail en 2010, dans le livre *Em alguma parte alguma* et les cinq poèmes seront réunis en 2011 dans une compilation illustrée du même nom – *Bananas Podres*, en plus d'autres apparitions de l'image des bananes dans *Poema Sujo* (1975) et dans le chronique *Alquimia na Quitanda* (2013). Dans toutes ces œuvres, on voit la vie dans une épicerie, dans laquelle le poète aurait été dans son enfance avec son père, Newton Ferreira. Cette précédente enquête bibliographique a conduit à la lecture des poèmes dont l'analyse explore des images de la ville, de l'épicerie et des bananes, d'où l'ordre des chapitres. Comme les trois images sont liées à la mémoire et au plan de culture présents dans la série *Bananas Podres*, cette thèse propose une nouvelle lecture des poèmes afin d'étudier la raison d'être les images présentes en eux, la raison de l'ente nomenclature ainsi que le rôle du quitanda comme *un lieu* qui dure dans la production poétique de Gullar. La série de poèmes *Bananas Podres* peut également parler beaucoup des différents souvenirs et des différentes villes du Brésil, et cette œuvre vise à montrer une partie de cette grande raison d'être : la voix d'un travailleur brésilien et la mémoire culturelle d'un poète.

Mots-clés: Ferreira Gullar. Bananes pourries. Mémoire culturelle. Poésie brésilienne.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO 1 A CIDADE NAS PRIMEIRAS BANANAS – O PRIMEIRO POEMA DA SÉRIE	17
1.1 A raiz suja da bananeira – <i>Poema Sujo</i> inaugura a quitanda como alegoria da cidade.	25
1.2 O marulho e o barulho – a relação entre o mar e a cidade em <i>Bananas Podres (I)</i> .	34
CAPÍTULO 2 QUITANDA, A FOTOGRAFIA DA CIDADE – A MEMÓRIA DE UMA SOCIEDADE NA QUITANDA DE GULLAR.	40
2.1 O indivíduo maranhense nos anos 1940 – a cidade e o homem.	41
2.2 Poesia e podridão – memória poética da quitanda.	46
2.3 As vozes de fruta e de gente – a sociedade de <i>Bananas Podres 3 e 5</i> .	52
CAPÍTULO 3 A QUEM PERTENCEM AS BANANAS? – CULTURA E AFETO NAS BANANAS PODRES.	57
3.1 As bananas em três tempos – as bananas de <i>Poema Sujo</i> , as bananas de <i>Bananas Podres</i> e as bananas da crônica <i>Alquimia na Quitanda</i> .	57
3.2 A escuridão das frutas – “a luz e seus avessos” em <i>Bananas Podres 4</i>	61
3.3 A título de conclusão – <i>Bananas Podres 2</i>	65
REFERÊNCIAS	70

INTRODUÇÃO

No livro *Na Vertigem do Dia* (1980), Ferreira Gullar inseriu o primeiro da série de cinco poemas, homônimos e sequenciais: *Bananas Podres*. Eles continuariam em sua obra em 2010, no livro *Em Alguma Parte Alguma* e os cinco poemas seriam reunidos, em 2011, em uma compilação ilustrada de mesmo nome. Em todos eles, vê-se a vida em uma quitanda, na qual o poeta teria estado em sua infância junto ao pai, Newton Ferreira, um feirante. Perto e longe do grande mar, é construída uma imagem da memória da cidade, portanto, em constante diálogo com o passado, através de situações observadas na terra natal do poeta, São Luís – Maranhão, metaforizando e conceituando as vivências marcadas, amadurecidas e engendradas pela passagem do tempo, como bananas apodrecidas.

Por vezes, parece haver vários poetas em uma só pessoa. Há também poetas dos quais não se conhece a pessoa e há pessoas cuja trajetória é tão imperativa que não se distingue, nela, o lugar do poeta. Contudo, há casos em que pessoa e poeta se misturam – não por fragilidade de sua obra, mas por necessidade constante de colocar no verso seus alimentos como ser humano que habita uma sociedade viva – e este último caso é o de Ferreira Gullar. De uma produção sólida e voz ativa, Gullar se foi, em 2016, deixando uma obra grandiosa, reconhecida, preenchida de tantos detalhes singelos que a tornam sempre humana e atual, seja pelo engajamento social em tempos escuros, seja pelo viés de cantar o ser sensível e vivo como brasileiro dono de uma memória poética, política e histórica de sua cidade.

Contudo, Ferreira Gullar possui uma característica que se sobressai: seu alimento poético vem de seu povo e suas “humanidades”. E é também esse o motivo de essa dissertação existir: pela crença na necessidade de abraçar e desbravar uma produção literária de poesia e, especialmente, uma poesia que vem da nossa gente, de uma família vendendo frutas no centro de uma cidade nordestina brasileira nos anos 1940, em uma quitanda que, mais tarde, seria imortalizada em uma obra literária célebre. Dentre cantigas de amor respingadas em sua obra, o que se vê latente são corpos urbanos em sentimentos existenciais ou coletivos, traduzidos em diálogos de rua, de feira, de fofoca, de trabalho – sempre na sutil memória de uma cidade e na reflexão sobre o seu lugar nela.

A existência, por si, da série de poemas *Bananas Podres* pode causar algumas indagações. Afinal, são cinco poemas de mesmo título, numerados, com muitas ligações externas, mas nem à primeira vista simples. No entanto, as primeiras perguntas que surgem ao

se tomar conhecimento desta série podem ser facilmente respondidas: os principais signos, o contexto, o porquê. Porém, em um livro de crônicas de Gullar chamado *Alquimia na Quitanda*, uma delas, datada de 2013, inicia com a frase: “Pode ser que, no final das contas, isso que eu vou dizer aqui não interesse a ninguém”. Pelo contrário: desde o nome da dona das bananas podres, até notas sobre seu primeiro aparecimento: muitas das primeiras curiosidades sobre a série de poemas estão ali. Mas, talvez, uma das informações mais preciosas venha a ser uma surpresa: a raiz primária e clara de Bananas Podres está em *Poema Sujo*. E é sobre isso também, junto a toda sua origem mapeada e a análise do primeiro poema da série, que se tratará o primeiro capítulo desta dissertação.

Já no primeiro poema da série, ainda que se utilize da memória atenta à natureza em decomposição, outro é o foco de Gullar: através de imagens recorrentes, o tempo, o mar, a quitanda, a vizinhança, o barulho e o banheiro, o poeta proporciona ao leitor uma viagem sensível a um passado tão singelo quanto corriqueiro, mas que, paralelo a tantas existências, torna-se precioso. Assim, nesta dissertação, propõe-se uma nova leitura da série de poemas – Bananas Podres – de modo a investigar a razão de ser das imagens presentes no poema, assim como o motivo da recorrência de título e do local, a quitanda, que perdura a produção e poética de Gullar. Mas, principalmente, pretende-se, nessa leitura, explorar as imagens de cidade, quitanda e bananas, todas ligadas à memória cultural do poeta de sua cidade natal: esta seria a busca de seu “sumo”, seu alimento poético mais verdadeiro, seja nos textos relacionados, em uma análise minuciosa, ou, ainda, em um olhar sobre um nicho bem estabelecido: um ambiente popular no centro de São Luís do Maranhão.

Nesta pesquisa, para investigar a memória cultural aplicada pelo poeta em *Bananas Podres*, parte-se do princípio de que o curso natural da memória popular é ser ocultada em prol de um registro oficial sempre mais elitizado. Dessa forma, a memória de uma cidade brasileira por olhos pertencentes a uma classe social não dominante, ao se tornar produção literária de um poeta aceito pelo cânone, é – automaticamente – uma produção de resistência. Tornando também essa cidade e essa memória políticas, por natureza. Essa perspectiva possibilita através do afunilamento de cidade, quitanda e bananas – a investigação da raiz da série, bem como fazer a análise dos poemas, unida sempre ao conceito de memória cultural, que é a razão de ser da série *Bananas Podres*. Assim, utilizar-se-á o termo *Bananas Podres*, para tratar da série de poemas numerados de um a cinco, homônimos e sequenciais; *Bananas Podres (I)*, para tratar do primeiro da série de poemas; *Bananas Podres 2, 3, 4 ou 5*, para se referir aos quatro poemas

restantes da série individualmente; “bananas”, para tratar da fruta na poética de Gullar; e “bananas podres”, para tratar dessa alegoria criada pelo autor, seja em *Poema Sujo*, na série de poemas ou na crônica *Alquimia na Quitanda*.

O segundo capítulo da série falará sobre os conceitos de memória e sociedade, associados à quitanda como alegoria da cidade. Por fim, o terceiro capítulo retoma a quitanda em três tempos: as bananas de *Poema Sujo*, as bananas de *Bananas Podres* e as bananas da crônica *Alquimia na Quitanda*, junto à análise dos últimos poemas da série, findando em uma sequência de conclusões e reflexões acerca das respostas que se propuseram a ser encontradas.

A série de poemas *Bananas Podres* pode falar muito sobre as várias memórias e as várias cidades do Brasil, e este trabalho pretende mostrar um pouco dessa grande razão de ser: a voz de um trabalhador brasileiro e a memória cultural de um poeta.

1. A CIDADE NAS PRIMEIRAS BANANAS – O PRIMEIRO POEMA DA SÉRIE

Por mais inovadora que uma obra possa ser, é necessário lembrar que, durante seu tempo de ofício e produção, o autor é uma fonte e, ao mesmo tempo, um receptor de narrativas, visões e aspectos da vida que, posteriormente, podem ser identificados como característicos de sua obra. Portanto, alguns aspectos que poderiam ser de aparecimento único no trabalho de Gullar, na maioria das vezes, encontram suas raízes em outras obras do poeta. Por isso, para se começar a entender a série de poemas *Bananas Podres*, é necessário entender, ao mesmo tempo, o que se mostram como características únicas dos poemas estudados, assim como o que configura um aspecto recorrente em sua poética e, por fim, aquilo que, apesar de ser recorrente, ganha uma faceta própria nessa série de poemas. Ao fazer a leitura do universo urbano no qual se inserem as bananas, a cidade de Gullar quando criança, São Luís do Maranhão, torna-se necessário estabelecer recortes do mesmo universo. Para efeito de afunilamento, nesta pesquisa os recortes serão: cidade, quitanda e, por fim, as bananas. Resultando no estabelecimento de uma tríade, com os três focos da leitura proposta.

Quando se trata do protagonismo de lugares na poesia, as características na literatura brasileira são as mais diversas: desde a cidade como lar de repouso, a nostalgia e a memória, o determinismo na relação com o meio, a vertente política inserida nas cidades por seus sujeitos, até as belezas naturais, que só existem naquele determinado lugar. Já Ferreira Gullar trata de uma quitanda, onde apodrecem bananas, no centro de São Luís. A série de poemas *Bananas Podres* tem seu primeiro poema *Bananas Podres (I)* publicado no livro *Na vertigem do dia*, em 1980. Nesse poema, nota-se elementos claros que remetem à memória afetiva do poeta de sua cidade natal, assim como uma descrição poética de sua cidade, da quitanda e do que a cerca, como o mar. Esse tom afetivo de pertencimento é presente não só no primeiro poema, mas em toda a série *Bananas Podres*, e se assemelha ao poema *O Mapa*, de Mário Quintana. Nele, Gullar observa o mapa da sua cidade natal e se ressentido por não poder voltar àquele lugar. Por isso, para se compreender melhor essa ligação, lê-se o poema a seguir:

O MAPA

Olho o mapa da cidade
Como quem examinasse
A anatomia de um corpo...

(E nem que fosse o meu corpo!)

Sinto uma dor infinita
Das ruas de Porto Alegre
Onde jamais passarei...

Há tanta esquina esquisita,
Tanta nuance de paredes,
Há tanta moça bonita
Nas ruas que não andei
(E há uma rua encantada
Que nem em sonhos sonhei...)

Quando eu for, um dia desses,
Poeira ou folha levada
No vento da madrugada,
Serei um pouco do nada
Invisível, delicioso

Que faz com que o teu ar
Pareça mais um olhar,
Suave mistério amoroso,
Cidade de meu andar
(Deste já tão longo andar!)

E talvez de meu repouso... (QUINTANA, 1998, p. 143).

O poeta, assume, em *O Mapa*, um tom de distanciamento da sua cidade de origem. Não um distanciamento emocional, mas talvez a crença de que não voltará vivo àquele lugar. Leva os versos exaltando sua cidade e, ao mesmo tempo, segue melancólico em relação a essa memória, enfeitada e modificada pelo filtro saudosista. Como diferença notável entre os dois poemas se tem justamente essa melancolia: enquanto Quintana escreve imerso nela, pensando que nunca mais veria sua cidade natal, Gullar trata as memórias quase como que se vividas no tempo presente. A melancolia não está presente na série, apenas um tom de afetividade e nostalgia. Mas, o motivo da semelhança entre os poemas pode ser justamente esse tom nostálgico e afetivo: *O Mapa* fala da cidade de Porto Alegre pelos olhos de Quintana com grande apego, havendo, em relação à poética de Gullar, semelhança estrutural: a referência à sua cidade natal e o uso de parênteses com semelhante estrutura de estrofes.

Na poética de Gullar, a intenção de traçar um mapa geográfico em uma produção poética chega, pela primeira vez, em 1975, no poema *Uma Fotografia Aérea*. Gullar disse que encontrou uma fotografia aérea de São Luís do Maranhão, sua cidade natal, enquanto revirava arquivos. Ao olhar a data da foto, percebeu que nela ele teria cerca de dez anos de idade e constatou, emocionado, que poderia estar debaixo de algum daqueles telhados. Assim, cinco anos depois, escreveu o poema. Por ter sido publicado cinco anos antes de *Bananas Podres I* e por inaugurar, de certa forma, essa premissa geográfica na poética de Gullar, é necessário que o leiamos na íntegra:

(e não me ouve)
 com suas águas e seus mangues
 aqui está
 (no papel)
 uma tarde que houve
 com suas ruas e casas
 uma tarde
 com seus espelhos
 e vozes (voadas
 na poeira)
 uma tarde que houve numa cidade
 aqui está
 no papel que (se quisermos) podemos rasgar (FERREIRA GULLAR,

1975, p. 90).

A perspectiva do eu-lírico – que muitas vezes se confunde com o autor – dá-se, neste poema, de forma inusitada, pois o olhar não é somente descritivo ao tratar de uma imagem, mas carrega também a sensação de reconhecimento e pertencimento vindos de uma pessoa que estava sob aqueles telhados na data da foto e que tem a oportunidade de observá-la, posteriormente. O poeta não expressa escancaradamente sua nostalgia em relação ao lugar, mas cria com ele uma relação presente e fantasiosa ao mesmo tempo. Pois, na realidade, a descrição não vem da fotografia e sim do que o poeta imaginou estar acontecendo quando ela foi feita. A escolha de palavras, pouco a pouco, tira a melancolia de cena para dar lugar à própria fantasia: não se trata somente de uma lembrança, mas de uma suposição poética do que estaria acontecendo naquela data, o que forma uma lembrança construída a partir da vivência do poeta. Estar vendo sua cidade do alto traz a sensação de imensidão para a lembrança, que se torna palpável e vívida, sensação essa que permearia posteriormente a série *Bananas Podres*.

Gaston Bachelard, em *A Poética do Espaço*, no capítulo *A Imensidão Íntima*, fala sobre a imensidão em decorrência do devaneio:

Poderíamos dizer que a imensidão é uma categoria filosófica do devaneio. Sem dúvida, o devaneio alimenta-se de espetáculos variados; mas por uma espécie de inclinação inerente, ele contempla a grandeza. E a contemplação da grandeza determina uma atitude tão especial, um estado de alma tão particular que o devaneio coloca o sonhador fora do mundo próximo, diante de um mundo que traz o signo do infinito. Pela simples lembrança, longe das imensidões do mar e da planície, podemos, na meditação, renovar em nós mesmos as ressonâncias dessa contemplação da grandeza. Mas trata-se realmente de uma lembrança? A imaginação já não está ativa desde a primeira contemplação? (...) Ele (o devaneio) foge do objeto próximo e imediatamente está longe, além no espaço do além (BACHELARD, 1993, p. 189).

Assim, percebe-se que o estado de criação, ou seja, aquele que foi fruto do estado de devaneio, não necessitou do objeto de contemplação para iniciar, mas, a partir dele, cresce. Uma vez que o objeto que ativou sua lembrança tomou forma, a imaginação – que já estava ativa desde a primeira contemplação – impulsiona aquela contemplação para o estado de imensidão.

Dessa mesma forma, acontece a geopoética: na poesia, as imagens de lugares ganham uma potente amplificação, mais fantasiosa e monumental no estado de contemplação presente do que a lembrança real. No texto, alguns recursos podem ser usados para que se tenha a marcação desse estado de contemplação e criação.

Um dos recursos usados por Gullar é o primeiro verso que se repete em cada parte: ao descrever o ato de “eu devo ter ouvido” repetidamente, temos dois caminhos de interpretação, primeiro o literal, de que aquele avião pode mesmo ter sido ouvido pelo pequeno menino, como uma suposição ingênua que se tem ao observar uma fotografia nessa condição. Já o segundo caminho é puramente poético: o poeta menino não poderia ter ouvido o avião, mas, por existir naquele momento, vivendo tudo o que o poema descreve, ele, de alguma forma, ouviu. Esses são dois dos vários pontos de partida possíveis para a interpretação do poema e é o encontro entre eles que constitui o tom do texto, a obra finge assumir um caráter descritivo quando, na realidade, não descreve a fotografia, mas sim sentimentos, vivências, e tantas outras fotografias da memória de Gullar.

Em estrutura, o poema se assemelha a *Bananas Podres 2*, por também ser dividido em partes a sua construção e, conseqüentemente, sua leitura. Diferente de *Bananas Podres 2*, o tom não muda e a divisão não parece ser significativa para a leitura. Contudo, é justamente a divisão do poema que marca a repetição do verso “eu devo ter ouvido”, por estar situado sempre após a divisão de partes internas, sendo o primeiro verso de todas as partes. Essa repetição, em uma crescente imagética, parte de figuras descritivas que viram metáforas. Talvez pela natureza tão significativa da sensação de pertencimento a esse lugar, Gullar não pararia por aí.

Cinco anos separam *Uma Fotografia Aérea* e o início da série *Bananas Podres*, e se *Uma fotografia aérea* inaugura, na poética de Gullar, o sentimento nostálgico do poeta em relação ao espaço através da lembrança de sua cidade natal, outras raízes de *Bananas Podres* tinham surgido também em 1975, na escrita de seu célebre *Poema Sujo*. Na crônica já citada, intitulada *Alquimia na quitanda*, publicada em 29 de dezembro de 2013 no jornal Folha de São Paulo e em um livro de crônicas de Gullar com nome semelhante - *A alquimia na quitanda* - constam respostas essenciais sobre a figura das bananas podres na vida e na obra do poeta. De início, após dizer o que o que está relatado talvez não seja de interesse de ninguém, o autor revela aquilo de que ele mais se lembrava: das bananas que não eram vendidas e que ficavam a apodrecer na quitanda de seu pai, Newton Ferreira.

Eis o que se tem de dados gerais: as bananas, lembradas por Ferreira Gullar, foram vistas por ele um certo dia dentro de um cesto, sobre o qual voavam moscas-varejeiras, que zuniam. O cesto estava na quitanda de seu pai, quando o poeta tinha cerca de dez anos de idade, localizada entre três ruas citadas na obra de Gullar, a Rua das Hortas, Rua da Alegria e Rua dos Afogados, no centro de São Luís, Maranhão. Era tarde e o chorume pingava das frutas, já apodrecidas, por não terem sido vendidas. Essas são as informações reunidas através da soma das duas primeiras fontes às quais se teve acesso: a crônica e a série de poemas.

De acordo com a crônica *Alquimia na Quitanda* (2013), as bananas vieram à lembrança de Gullar enquanto ele escrevia *Poema Sujo*, após mais de trinta anos sem pensar nelas. E, uma vez inseridas em sua poética, firmaram-se. Na crônica em questão, Gullar (2016) assume um tom sensível que integra o poema à sua memória e, como característico do poeta, ao seu próprio corpo:

E essas bananas outras - não as da quitanda, mas as do poema - inseriram-se em mim, integraram-se em minha memória, em minha carne, de tal modo que são agora parte do que sou.

Agora, se tivesse que dizer quem sou eu, diria que uma parte de mim são agora essas bananas que, no podre dourado da fantasia, me iluminaram, naquela tarde em Buenos Aires, inesperadamente, tornando-me dourados os olhos, as mãos, a pele do meu braço (GULLAR, 2013, p. 256).

Gullar, então, cita Buenos Aires, cidade em que escreveu *Poema Sujo*, como o primeiro lapso de surgimento de *Bananas Podres* em sua memória e em sua poesia. Com essa informação, é possível reorganizar todas as informações seguintes. A crônica deixa a impressão de que as bananas eram de seu pai, porém o autor diz pensar que as bananas apodrecidas que avistou aquele dia na quitanda não eram dele, e sim de Dona Margarida, *persona* que não se tem certeza se era também feirante ou uma cliente. Mas, considerando que em outros momentos do poema foi dito que as bananas não foram compradas, Dona Margarida poderá ter sido uma vendedora de frutas que trabalhava ao lado de seu pai naquilo que, agora, não seria apenas uma quitanda, mas talvez uma feira inteira.

Claro que nem todas as respostas advêm de dados históricos. Ainda na crônica, Ferreira Gullar conta que a linha narrativa de bananas podres de *Poema Sujo* foi uma construção de sua criação poética, e que as bananas de *Bananas Podres* são parte da vida realmente vivida por ele. Dessa forma, para níveis de maior compreensão, é necessário que seja proposta, na poética de Gullar, a distinção entre “três bananas”: a primeira nasceu em *Poema Sujo* e configura um procedimento ficcional, ressaltando, mais uma vez, que é fruto de uma primeira lembrança das bananas, depois de trinta anos. O segundo tempo das bananas nasce em *Bananas Podres*, cinco

anos depois, já com organização factual da ambientação e relatos de diálogos transcritos, assim como uma potencialidade maior das alegorias escolhidas pelo poeta. A última banana, de fato, foi essa narrada e interpretada: munida de fatos diretos, sem a construção de um poema, mas inserida em um relato de uma crônica, na qual se pondera todas as informações, mesmo que para o poeta, e para a poesia, todos os fatos, tal como aconteceram realmente, não importem como registro, mas sim como alimento poético.

Em seu estudo, *Muito além do eu lírico: considerações em torno da voz em poesia*, Diego Grando se mantém firme ao dizer que quem fala no poema não é o poeta enquanto ser humano que aquilo experienciou, e sim “uma instância textual derivada de sua organização discursiva”. Isso quer dizer que, por mais que o poeta tenha sido sujeito empírico do que conta, ele também constrói um texto sempre dividido entre criação, construção e lapidação: isso é suficiente para entendermos, mais adiante, as diferenças entre os cinco poemas *Bananas Podres*, não como contradições, mas como parte de uma composição que insere imagens criadas junto a imagens documentais do mesmo lugar.

Torna-se importante ressaltar esse aspecto, pelo motivo de que quando se trata de uma obra desse viés, podemos cair, como leitores, em uma busca de traços factuais que façam sentido dentro da obra. E, a cada vez que se obtém em uma pesquisa um traço que faça sentido geograficamente ou historicamente, o traço seguinte passa a ser uma incógnita ou um problema a ser investigado. Por isso, é importante esclarecer que, nessa pesquisa, segue-se a linha de leitura guiada pelo próprio Gullar em sua crônica *Alquimia na Quitanda* (2013), sobre o que é fruto de criação – *Poema Sujo* – e o que é, segundo o poeta, realidade o quanto possível dentro de uma criação literária – *Bananas Podres*. E, como dito antes, assimila-se também a crônica *Alquimia na Quitanda* como reflexão, a ponte entre a criação e o fato.

Esses três momentos das bananas podres contribuem para a riqueza dessa construção literária complexa e viva. Agora, após tratar das bananas podres na crônica *Alquimia na Quitanda* e antes de se começar a leitura da série pelo primeiro *Bananas Podres* (I), localizaremos as aparições das bananas podres em *Poema Sujo*, o surgimento das bananas na poética de Gullar. Por isso, antes que se prossiga pela fonte de *Bananas Podres*, faremos alguns apontamentos da fruta em sua origem, *Poema Sujo*.

1.1 A raiz suja da bananeira – *Poema Sujo* inaugura a quitanda como alegoria da cidade

Ao reconhecer a origem de *Bananas Podres* em *Poema Sujo*, pode ser que se entre em uma busca pelas experiências pessoais de Gullar retratadas fielmente, segundo ele, no poema. No entanto, deve-se tomar cuidado para reconhecer os retratos de Gullar da cidade como artísticos, e não nos desvencilharmos disso. As bananas, a quitanda e a cidade em sua obra têm dimensão maior e mais significativa que a descrição de uma lembrança. Em seu ensaio *Palestra sobre Lírica e Sociedade*, Theodor Adorno escreveu sobre o poema em relação às experiências individuais do poeta:

A referência social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela. É isso o que se deve esperar, e até a mais simples reflexão caminha nesse sentido. Pois o teor de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal (ADORNO, 2003, p. 66).

Ainda na dedicatória de *Bananas Podres* é possível fazer a primeira conexão entre a série de poemas e *Poema Sujo*: enquanto este é dedicado a Alzira Ferreira, sua mãe, a dedicatória de toda a série parece ser feita ao pai de Gullar, Newton Ferreira, pelas menções ao pai durante os poemas, e seu protagonismo em muitas partes do texto. Por isso, a ligação familiar e afetiva é o fator que abre esses dois pontos de sua produção. Já a primeira vez em que se lê a palavra “banana” em *Poema Sujo* é logo na primeira página: a menção a “folha de banana” passa quase que despercebida, mas aqui vamos considerar cada elemento de ligação. Façamos a leitura de alguns trechos selecionados de *Poema Sujo*:

e todos buscavam
 num sorriso num gesto
 nas conversas da esquina
 no coito em pé na calçada escura do Quartel
 no adultério
 no roubo
 a decifração do enigma

(...)

Da lama à beira das calçadas, da água dos esgotos cresciam pés de tomate
 Nos beirais das casas sobre as telhas cresciam capins mais verdes que a esperança
 (ou o fogo
 de teus olhos) (GULLAR, 1976, p.35).

Em *Poema Sujo*, muitos dos resquícios sobre a vida das pessoas e fatos que cercam a quitanda em *Bananas Podres* ganham uma narração feita por enumeração de imagens vívidas de pessoas unidas a um retrato das ruas da cidade. Essa enumeração de imagens possibilita a criação de uma linha de direcionamento do poema, que guia o leitor em um crescente de

sensações e, além disso, os versos de *Poema Sujo* e os da série *Bananas Podres* carregam entre si semelhanças estruturais. Os corpos das pessoas, como é comum na poética de Gullar, também estão sempre inseridos: seja através da descrição de um órgão do corpo em um de seus poemas, uma parte externa da tez ou uma ressignificação de suas existências como humanos corpos vivos.

Entretanto, outro aspecto permeia a série: a escolha de tratar os indivíduos como sujeitos sociais que são integrantes de uma cidade que é viva, crescente, pulsante e, por vezes, carnal. Durante os versos de *Poema Sujo* e da série de poemas *Bananas Podres*, Gullar parece optar por não se censurar, isto é, não conter pensamentos e palavras que podem ser escatológicos ou de cunho sexual. Assim, a palavra *coito* aparece, como também aparecerá outras palavras com a mesma característica. Isso pode ter acontecido pela realidade na qual o poema foi escrito. O poeta estava exilado na Argentina, enquanto o Brasil sofria com a ditadura militar que ocupava o governo do país. Por isso, em *Poema Sujo* nasce uma semente que ficaria por toda sua produção, a potente liberdade de uso do seu léxico.

as sombras da guerra:

a gestapo a wehrmacht a raf a feb a blitzkrieg catalinas torpedeamentos a quinta-coluna os fascistas os nazistas os comunistas o repórter isso a discussão na quitanda o querosene o sabão de andiroba [...] (GULLAR, 1976, p.35 e 36).

O que remete à descrição de uma conversa de pessoas quaisquer, no trecho primeiramente citado, neste ganha a forma da primeira menção à quitanda, como alegoria da cidade, feita em *Poema Sujo*: a discussão na quitanda. A noção de alegoria usada nesta pesquisa é aquela de Walter Benjamin, sendo alegoria não uma ilustração, mas uma expressão de um universo maior em proporções menores, sendo a alegoria uma síntese imaginativa.

Sempre cheia de vida, em todas as suas formas, a quitanda da memória e da cidade de Gullar surge de maneira sutil nessa raiz de 1975, mas sua lembrança se perpetua quando, em *Bananas Podres 3*, Gullar transcreve um breve diálogo entre homens presentes na quitanda. Nesse diálogo, expõe-se o corpo de uma mulher quando se zomba dela ter sido encontrada com um objeto em seu ânus, como se lerá mais adiante. No entanto, essa não é a única conexão possível de ser feita neste momento, sobre o corpo feminino escancarado em *Bananas Podres 3*, também o temos logo no início de *Poema Sujo*, no verso que carrega, pela primeira vez na poesia de Gullar, a palavra *banana*, “tua gengiva igual a tua bocetinha que parecia sorrir entre as folhas de banana”.

Desse modo, seria uma interlocutora a pessoa a quem se dirige o eu lírico ou o poeta apenas teria optado por uma sonoridade que continua a de um léxico sob um tabu social, processo já iniciado ainda antes no verso “teu cu”? Caso assim seja, pode-se cogitar que houve a escolha de recorrer ao órgão sexual feminino em situação de subversão, “sujeira” ou para causar repúdio, mas também se cogita a escolha por se utilizar de um léxico que, naquela época, não só era censurado socialmente, mas também pelo Estado. Assim, constituindo uma produção literária em um período de dura opressão e censura artística, vê-se duas possibilidades: primeiro a de um corpo reduzido às suas funções básicas ou vitais de existência, como a descrição simplificada de uma genitália, e depois a do léxico escolhido para acompanhar a redação que o próprio título do poema remete, a sujeira. Ambas as possibilidades podem ser plenamente válidas.

corpo-facho corpo-fátuo corpo-fato

atravessado de cheiros de galinheiros e rato
na quitanda ninho
de rato
cocô de gato
(...)

Mas sobretudo meu
corpo
nordestino
mais que isso
 maranhense
mais que isso
 são-luisense
mais que isso
 ferreirense
 newtoniense
 alzirense (GULLAR, 1976, p.40)

A recorrência do corpo em sua poesia se dá de diferentes formas. No poema O Osso (*Em Alguma Parte Alguma*, 2010) Gullar descreve seu corpo em anatomia e naturalização. Contudo, o tom que assume as palavras relacionadas ao corpo humano tanto em *Bananas Podres* quanto em *Poema Sujo* é um só, o corpo brasileiro, parte integrante de um cidadão que pertence a uma sociedade. Ainda que em *Poema Sujo* haja essa redução lexical do corpo, este está inserido em um poema engajado, assim sendo, social. Essa diferenciação é de extrema importância para que se tente compreender a escolha do léxico de Gullar.

Dessa forma, o poeta mostra a primeira base em foco de leitura nesse trabalho: a cidade. Os corpos e sujeitos não são somente seus, e sim integrantes de uma sociedade, país, cultura e cidade, como nos versos “Mas sobretudo meu / corpo / nordestino / mais que isso / maranhense / mais que isso / são-luisense”. Aqui, observa-se que a ligação de todos os sujeitos

dos poemas com a cidade nasce como mote da obra, ligação essa que não pode ser desfeita, pois Gullar sempre associa o sujeito social ao lugar no qual está inserido e esses adjetivos mostram isso diretamente. Em seu ensaio, Adorno escreve sobre o fim inevitavelmente social da poesia:

Só entende aquilo que o poema diz quem escuta, em sua solidão, a voz da humanidade; mais ainda, a própria solidão da palavra lírica é pré-traçada pela sociedade individualista e, em última análise, atomística, assim como, inversamente, sua capacidade de criar vínculos universais vive da densidade de sua individuação. Por isso mesmo, o pensar sobre a obra de arte está autorizado e comprometido a perguntar concretamente pelo teor social, a não se satisfazer com o vago sentimento de algo universal e abrangente (ADORNO, 2003, p. 67).

Do que é descrito por Adorno, é como se desenvolve a poética de Gullar em *Poema Sujo*, ao apresentar as bananas e a sociedade da quitanda: o efeito universal não acontece de forma existencialista ou abrangente, e sim através de uma alegoria popular – a quitanda – para que, a partir dela, os sujeitos sociais ganhem sua notoriedade dentro da obra. Na busca de estabelecer um campo de visão sempre associando lugares e sujeitos, Gullar mantém o ritmo de escrita que vemos no trecho a seguir:

sáimos de casa as quatro
com as luzes da rua acesas

meu pai levava a maleta
eu levava uma sacola

rumamos por Afogados
outras ladeiras e ruas (GULLAR, 1976, p.48)

Nota-se que primeiro ele descreve uma ação rotineira, que já mostra muito o tipo de vida que a família leva, o trabalho pesado em uma rotina que começa cedo. Depois, traz a figura do pai como trabalhador, que se estende ao filho e, por fim, situa a ação na Rua dos Afogados. Esse ritmo de construção do poema é coerente com o que foi traçado por Adorno (2003) no trecho citado, a universalidade não teria como surgir coesa se não partindo de um contexto menor e de viés social. Assim, em seis versos, o poeta apresenta uma rotina, dois personagens e um lugar. Nesse trecho surge a Rua dos Afogados, uma das três ruas citadas pelo poeta quando se fala da quitanda de seu pai e das bananas podres. A rua fica localizada no centro da cidade de São Luís, no Maranhão, onde, provavelmente, esteve a feira de frutas nos anos 1940 ou somente a quitanda de seu pai, Newton Ferreira.

E essa sensação
é ainda mais viva
quando a gente acorda tarde
e se depara com tudo claro
e já funcionando: pássaros
árvores vendedores de legumes (p.58).

O tom determinista da cidade sobre as pessoas também toca a quitanda dentro dessa poética. Assim, a construção tende a mostrar esse pequeno universo funcionando por si só e, dessa forma, cada pessoa no meio dessa rotina nasce dela e por ela se torna influenciada. Quando se fala da inserção da cidade na poesia, ou mais amplamente, na literatura, é comum que se identifique primeiramente esse determinismo.

Em seu livro *O Discurso e a Cidade*, no texto *De Cortiço a Cortiço*, Antônio Candido fala da relação entre espaço na obra *O Cortiço*, clássico de Aluísio Azevedo. O livro é, talvez, a lembrança literária mais óbvia quando se trata de determinismo na literatura brasileira. Para que haja determinismo, deve haver um meio que influencia de forma pontual as ações que se desencadeiam e, assim como a *Quitanda de Gullar*, o *Cortiço* de Azevedo alimenta-se de seus personagens da mesma forma que também os mantém vivos ou os mata. A redução do corpo humano às suas funções básicas remete ao naturalismo, que caracteriza o determinismo, e a equiparação do homem a outro de forma animalésca. Sobre isso, Candido escreveu:

Consequência: o que é próprio do homem se estende ao animal e permite, por simetria, que o que é próprio do animal se estenda ao homem. Pão para o homem e também para o burro; pano para o homem e também para o burro; pau para o burro e também para o homem. Conclusão: não se trata de uma equiparação graciosa do animal ao homem (à maneira das fábulas), mas, ao contrário, de uma feroz equiparação do homem ao animal, entendendo-se (e aí está a chave) que não é o homem na integridade do seu ser, mas o homem = trabalhador. O dito não envolve, portanto, confusão ontológica, mas sociológica, e visa ocultamente a definir uma relação de trabalho (ligada a certo tipo de acumulação de riqueza), na qual o homem pode ser confundido com o bicho e tratado de acordo com essa confusão (CANDIDO, 1993, p.129).

O que explicita Candido é que, de acordo com sua cadeia lógica, o homem trabalhador é uma figura que se aproxima e se equipara a um animal. Talvez pelo que ele destaca como um ato instintivo de “acumulação de riqueza”, essa ação repetida e obrigatória a todo trabalhador brasileiro é seu fado em nossa literatura. O trabalho o reduz a um animal e, ao mesmo tempo, o condena à perpétua luta pela sobrevivência característica a um animal movido pelo instinto. No entanto, em *Poema Sujo*, a cidade de São Luís assume um papel determinista para uma figura, não coincidentemente, de um trabalhador. No entanto, a redução determinista do homem ao animal pode ser também uma das explicações para a escolha do léxico-tabu de Gullar nessa obra: o animal é reduzido a suas funções primárias e, desse modo, no poema são evidenciados, também, seus instintos mais primitivos, como fome e sexualidade, mas sempre habitando um corpo político que compõe uma cidade.

O homem integrado à cidade e produto contínuo dela é a imagem de cada ser humano em *Poema Sujo* e na série de poemas *Bananas Podres*. As pessoas que integram a cidade são

aproximadas de outras pessoas em mesma condição suburbana. No entanto, as mesmas pessoas são distanciadas de imagens um tanto mais sublimes para a literatura brasileira e para as personagens descritas nos poemas, como, por exemplo, a imagem do mar. Isso quer dizer que a noção social dos poemas mora também no modo como o autor se relaciona com as imagens presentes neles.

Deve-se lembrar que o determinismo que perpassa o naturalismo descrito por Candido se refere, primeiramente, aos aspectos naturais do meio e, para isso, o mar cumpre devidamente o seu papel. Contudo, na poesia de Gullar, a cidade constitui cada pessoa que ocupa os espaços por ele narrados. As pessoas da quitanda refletem uma classe social característica da parte mais pobre de uma cidade nordestina em meados de 1940. São Luís, a única cidade brasileira fundada por franceses, isolou-se do resto do país, por conta da decadência da indústria têxtil, e só iniciou seu processo de recuperação depois da primeira metade do século XX, quando grandes investimentos foram realizados, dentre eles a construção do porto do Itaqui, em 1960, e da Estrada de Ferro Carajás, em 1985. E, em 1940, na lembrança das bananas podres, esta cidade brasileira não estava prosperando.

Esse contexto é trazido por Gullar em sua obra de forma firme, mas sutil. Ao tornar o trabalhador como sendo todo trabalhador brasileiro, o poeta não somente faz a apresentação desse contexto de modo descritivo, mas, por estar tão interno a ele, traz esse contexto para a sua poesia, de modo que ele possa permear toda a construção das bananas. Em seu ensaio *Palestra sobre lírica e sociedade*, Adorno escreve sobre o viés social na poesia não ser mira e sim, “o todo de uma sociedade”:

A interpretação social da lírica, como aliás de todas as obras de arte, não pode, portanto, ter em mira, sem mediação, a assim chamada posição social ou a inserção social dos interesses da obra ou até de seus autores. Tem de estabelecer, em vez disso, como o todo de uma sociedade, tomada como unidade em si mesma contraditória, aparece na obra de arte; mostrar em que a obra de arte lhe obedece e em que a ultrapassa. O procedimento tem que ser, conforme a linguagem da filosofia, imanente. Conceitos sociais não devem ser trazidos de fora às composições líricas, mas sim devem surgir da rigorosa intuição delas mesmas (ADORNO, 2003, p. 67).

Ou seja, os interesses sociais do poeta devem ser trazidos de dentro de si, seu próprio contexto, para que, sendo esses interesses tão inerentes a sua produção, não haveria outra escolha para aquela obra, senão trazê-los. Em Gullar, a sutileza e a inerência que habitam sua poética funcionam como mediação entre os seus interesses para o poema e o viés social que permeia sua construção. Se formos pensar como diz Adorno, “mostrar em que a obra de arte lhe obedece e em que a ultrapassa”, a obra de Gullar parece obedecê-lo em sua estrutura, escolha

de léxico, interesses e construção, no entanto, o universo que se tem na quitanda como alegoria da cidade de São Luiz, ultrapassa o poeta e atinge o nível universal em sua obra. Por isso, em sua construção, o ritmo de situar o leitor e contar a história se mantém em sua poética em *Poema Sujo*. Como se pode ver nos versos a seguir:

Mas o que mais distancia
essa noite da Baixinha
das outras
é o cheiro: melhor dizendo
o mau cheiro
que ela tem como certos animais
na sua carne de lodo

e daí poder dizer-se
que a noite na Baixinha
não passa, não
transcorre:
apodrece

Numa coisa que apodrece
tomemos um exemplo velho: uma pêra -
o tempo
não escorre nem grita
antes
se afunda em seu próprio abismo,
se perde
em sua própria vertigem,
mas tão sem velocidade
que em lugar de virar luz vira
escuridão:
o apodrecer de uma coisa
de fato e a fabricação
de uma noite:
seja essa coisa
uma pêra num prato (p.61).

talvez fosse a noite na Baixinha
princesa negra e coroada
apodrecendo nos mangues (p.63).

Resta ainda acrescentar
para se entender essa noite proletária -
que um rio não apodrece do mesmo modo
que uma pêra
não apenas porque o rio não apodrece num prato
mas porque nenhuma coisa apodrece
como outra
(nem por outra)
e mesmo
uma banana
não apodrece do mesmo modo
que muitas bananas
dentro de
uma tina
no quarto de um sobrado
na rua das hortas, a mãe

fermentando
 enquanto Josias, o enfermeiro
 posava de doutor na quitanda
 de meu pai
 e eu jogava bilhar
 escondido
 no botequim do Constâncio
 na Fonte do Ribeirão -
 mas
 um rio
 não faz vinagre
 mesmo que um quitandeiro o ponha para apodrecer
 numa tina
 um rio
 não apodrece como as bananas (GULLAR, 1976, p.65).

Não seria correto dizer
 que a vida de Newton Ferreira
 escorria ou se gastava
 entre cofos de camarões, sacas de arroz
 e paneiros de farinha-d'água
 naquela sua quitanda
 na esquina da rua dos Afogados
 com a rua da Alegria. (GULLAR, 1976, p.75).

Debruçado no balcão
 Newton Ferreira lê
 seu conto policial.
 Nada sabe das conspirações
 meteorológicas que se tramam
 em altas esferas azuis acima do Atlântico.
 Na quitanda
 o tempo não flui
 antes se amontoa (GULLAR, 1976, p.78).

Nem mesmo que a quitanda
 exista ainda e que já sejam oito horas da noite
 e se veja
 pela única folha da porta entreaberta a luz acesa
 como antigamente
 e haja homens conversando lá dentro
 entre lambadas de cachaça
 e seja o mesmo balcão
 e o cheiro das mercadorias (GULLAR, 1976, p.79).

No prefácio de *Poema Sujo*, Gullar conta que, em um momento do texto, não conseguia continuar. Seu bloqueio criativo chegou a um ponto em que ele adicionava estrofes e as retirava, por não encaixarem adequadamente. Acreditou, em um momento, que o poema havia finalmente encontrado seu fim, mas não parecia certo. Um dia, ainda de acordo com seu relato no prefácio da última edição do livro, pegou-se repetindo os versos: “o homem está na cidade/ como uma coisa está em outra” e foi desta forma que iniciou a finalização do longo poema.

O homem está na cidade
 como uma coisa está em outra
 e a cidade está no homem
 que está em outra cidade (GULLAR, 1976, p. 99).

a cidade não está no homem
do mesmo modo que em suas
quitandas praças e ruas (GULLAR, 1976, p.100).

1.2 O marulho e o barulho – a relação entre o mar e a cidade em *Bananas Podres (I)*.

A podridão é a denúncia da passagem do tempo de modo desmedido e imprevisto. O desperdício surge ainda como consequência do apodrecimento daquilo que é perecível e que não foi – e não poderá ser – consumido e, por isso, apodrece. Gullar inicia sua série com o apodrecimento e “ouro” no mesmo verso. Leiamos, portanto, em partes, o primeiro poema *Bananas Podres*:

Como um relógio de ouro o podre
oculto nas frutas
sobre o balcão (ainda mel
dentro da casca
na carne que se faz água) era
ainda ouro
o turvo açúcar
vindo do chão
e agora
ali: bananas negras [...] (GULLAR, 1980)

No primeiro verso de *Bananas Podres (I)*, o relógio de ouro serve de comparação ao podre encontrado nas frutas. No entanto, nessa comparação é possível observar o material valioso do ouro não como inerente às frutas podres, mas sendo o ouro a própria fruta. Ou seja, a distância de significados entre “podre” e “ouro” se inverte e a escolha por ligar os dois elementos é o primeiro ponto a ser destacado na parte inicial do poema. Quando se estabelece uma relação entre essas duas palavras, pode-se observar as outras possibilidades de relações que se estabelecem entre o fruto apodrecido no poema e o ouro: seriam elementos equivalentes ou um estado anterior ao outro? Para Alcides Villaça (2017), “o que provoca o poeta não será tanto o indefectível morrer, mas o brilho absurdo da vida enquanto não apodrece”. Essa contemplação seria chamada pelo autor de “observação existencial da ação do tempo”, identificada por ele em Gullar, em seu ensaio *Gullar: a luz e seus avessos*.

(...) como bolsas moles
onde pousa uma abelha
e gira
e gira ponteiro no universo dourado
(parte mínima da tarde)
em abril
enquanto vivemos.

E detrás da cidade
(das pessoas na sala

ou costurando)
 às costas das pessoas
 à frente delas
 à direita ou
 (de trás das palmas dos coqueiros
 alegres
 e do vento)
 feito um cinturão azul
 e ardente
 o mar
 batendo o seu tambor

que
 da quitanda
 não se escuta [...] (GULLAR, 1980)

Nesse fragmento do poema, o mar se mostra imponente e nobre, e desse modo, ele não se liga à quitanda, alegoria popular da cidade, e nem faz parte dela, compondo uma outra área imagética. Além disso, sua localização não é propriamente física, mas também um constituinte da vida que habita a quitanda. Sua imponente, portanto, indicada em trechos como “feito um cinturão azul/ e ardente” e “batendo seu tambor”, sugere a presença do mar, pulsante e constante, cuja importância culmina na presença deste signo clássico da literatura, de forma frequente no poema. Assim, torna-se possível que ele tenha sido distanciado da quitanda por ser portador de imagem literária nobre, não se aproximar da humanidade animalesca que habita a cidade e, sobretudo, sua alegoria, a quitanda.

A cultura popular sempre foi vista como fator de resistência, mas não apenas isso: o lugar de origem dela também diz muito sobre seu lugar final. Enquanto elementos repletos de erudição têm sua origem, muitas vezes, externamente, a cultura popular trata de uma valorização daquilo que é local. Valorização que necessita de resistência, para que se mantenha viva. Em *Bananas Podres* (I), o mar é externo à quitanda, por isso parece assumir uma forma erudita em relação ao contexto popular da cidade representada nela. Alguns versos explicitam isso, como: “o mar/ que da quitanda / não se escuta”. Para se entender melhor a relação entre a cultura popular e a erudição, vamos a Antônio Arantes:

A cultura popular remete a um amplo espectro de concepções e pontos de vista que vão desde a negação (implícita ou explícita) de que os fatos por ela identificados contenham alguma forma de saber, até o extremo de atribuir-lhes o papel de resistência contra a dominação de classe (ARANTES, 1985, p. 7).

Como se vê, a resistência não é o único destino final da cultura popular quando representada. Há, também, a negação de que ela contenha valor. Na literatura acontece de forma parecida, por se tratar também de um tipo de representação. Talvez por isso aconteça a separação do mar e da quitanda, ainda que as bananas pertencentes a ela sejam de ouro precioso

– nesse último fato mora o paradoxo de Gullar, como veremos adiante. Nos versos seguintes, o poeta continua explorando a distância entre mar e quitanda, tentando buscar sua ligação. Ainda que, somente por citar ambos, a ligação já se coloque imperativamente no poema:

Que tem a ver o mar
com estas bananas
já manchadas de morte?
que ao nosso
lado viajam
para o caos
e azedando
e ardendo em água e ácidos
a caminho da noite
vertiginosamente devagar? (GULLAR, 1980).

Em seu ensaio *Gullar: a luz e seus avessos*, Alcides Villaça faz um panorama de alguns signos recorrentes na poesia de Gullar, em oposição e paradoxo:

Quando obsessivos, símbolos são mais que figuras, ou temas: já constituem atitudes, gestos, valores, compromissos, fundamentais do sujeito poético consigo mesmo e com o mundo. Passam a simbolizar nexos estruturais entre o indivíduo e a História, a consciência e o tempo, o sentimento de vida e o sentimento de morte. (...) Luz e treva constituem oposições que se expandem num repertório de imagens em que há o dia e a noite, o brilho e a opacidade, o sol e a morte, o florescer e o apodrecer, o fulgor e o nada (VILLAÇA, 2017, p. 280).

Assim, nota-se essa presença por todo o *Bananas Podres* (I): nele, a oposição de imagens se repete, assim como os paradoxos para se caracterizar figuras naturalmente contrárias em significado. A viagem para o caos, a caminho da noite, descrita nos versos acima, assemelha-se diretamente à noção de luz e treva estabelecida por Alcides Villaça sobre a poética de Gullar. A partir deste momento no poema, questiona-se a relação entre o mar e as bananas – universo interno ao tempo – ou, mais adiante, ao que a quitanda possui, com todos os seus elementos e sons. Nesse primeiro parágrafo de questionamento, as bananas são ligadas à morte, cujo tempo é a via para esse fim. Ao indagar isso, vê-se que o mar também é ligado à ideia anterior, de vida: a imagem pulsante e ardente sempre retorna em disparidade às bananas. Isso quer dizer que, por mais que o mar seja desvencilhado da quitanda, ele é aproximado das bananas, estas sendo o item mais nobre da cidade, por estarem aproximadas da morte.

Porém, não somente a morte é mencionada como palavra crucial. No trecho acima é feita uma breve descrição da decomposição das bananas que, em relação direta, possui notável semelhança com o mar: a de portar água. Essa aproximação é repetida diversas vezes no decorrer do texto, ainda que insista em se indagar qual maior relação as bananas e o mar teriam. A seguir, a aproximação se torna mais evidente:

Que tem a ver o mar
com esse marulho

de águas sujas
 fervendo nas bananas?
 com estas vozes que falam de vizinhos,
 de bundas, de cachaça?

Que tem a ver o mar com esse barulho?

Que tem a ver o mar com esse quintal?

Aqui, de azul,
 apenas há um caco
 de vidro de leite de magnésia
 (osso de anjo)
 que se perderá na terra fofa
 conforme a ação giratória da noite
 e dos perfumes nas folhas
 da hortelã (GULLAR, 1980)

Logo, há mais uma marcação de lugar para comparar o lugar de pertencimento com o mar e iniciar a primeira tentativa de resposta à indagação constante sobre o que há de parecido com o mar na quitanda: *“Aqui, de azul, /apenas há um caco /de vidro de leite de magnésia /(osso de anjo) /que se perderá na terra fofa /conforme a ação giratória da noite /e dos perfumes nas folhas /da hortelã”*. Os versos “vidro de leite de magnésia e osso de anjo” têm sua origem revelada pelo poeta na crônica “O Menino e o Arco-íris”, nela, o menino enquanto cava o quintal em busca de algo surpreendente se depara com um caco de vidro de leite de magnésia e pensa se tratar de algum osso peculiar, como o osso de um anjo:

Cavou, cavou: achou uma rodela de metal, correu com ela para limpá-la e se decepcionou – era um níquel de 300 réis. Saiu de casa para cavar num terreno baldio e lá não encontrou nada mais que um caco azul de vidro de leite de magnésia. Acreditou, de início, tratar-se de fragmento de osso de algum animal estranho: osso de anjo? Não era (GULLAR, 2003)

Após a série de comparações no poema, tenta-se identificar conscientemente o que há de semelhante ao mar na quitanda, referenciando, visualmente, um elemento de cor azul, que será perdido, desperdiçado como as bananas. As bananas configuram desperdício e valorização ao mesmo tempo, mais uma vez mostrando as noções de paradoxo do poeta.

Nenhum alarde
 nenhum alarme
 mesmo quando o verão passa gritando
 sobre os nossos telhados

Pouco tem a ver o mar
 com este banheiro de cimento
 e zinco
 onde o silêncio é água:
 uma esmeralda
 engastada no tanque
 (e que

solta
se esvai pelos esgotos
por baixo da cidade)

Em tudo aqui há mais passado que futuro
mais morte do que festa:
neste
banheiro
de água salobra e sombra
muito mais que de mar
há de floresta

Muito mais que de mar
neste banheiro
há de bananas podres na quitanda

e nem tanto pela água
em que se puem (onde
um fogo ao revés
foge no açúcar)
do que pelo macio dessa vida
de fruta
inserida na vida da família:
um macio de banho às três da tarde

Um macio de casa no Nordeste
com seus quartos e sala
seu banheiro
que esta tarde atravessa para sempre

Um macio de luz ferindo a vida
no corpo das pessoas
lá no fundo
onde bananas podres mar azul
fome tanque floresta
são um mesmo estampido
um mesmo grito

E as pessoas conversam
na cozinha
ou na sala contam casos
e na fala que falam
(esse barulho)
tanto marulha o mar quanto a floresta
tanto
fulgura o mel da tarde
- o podre fogo -
como fulge
a esmeralda de água
que se foi

Só tem que ver o mar com seu marulho?
com seus martelos brancos
seu diurno
relâmpago
que nos cinge a cintura?

O mar
só tem a ver o mar com este banheiro
com este verde quintal com esta quitanda

só tem a ver
o mar
com esta noturna
terra de quintal
onde gravitam perfumes e futuros
o mar o mar
com seus pistões azuis com sua festa
tem a ver tem a ver
com estas bananas
onde a tarde apodrece feito uma
carniça vegetal que atrai abelhas
varejeiras
tem a ver com esta gente com estes homens
que o trazem no corpo e até no nome
tem a ver com estes cômodos escuros
com esses móveis queimados de pobreza
com estas paredes velhas com esta pouca
vida que na boca
é riso e na barriga
é fome

No fundo da quitanda
na penumbra
ferve a chaga da tarde
e suas moscas;
em torno dessa chaga está a casa
e seus fregueses
o bairro
as avenidas
as ruas os quintais outras quitandas
outras casas com suas cristaleiras
outras praças ladeiras e mirantes
donde se vê o mar
nosso horizonte (GULLAR, 1980)

Nas últimas estrofes do poema, o poeta escreve que “pouco tem a ver o mar com esse banheiro de cimento e zinco”, para, logo depois, associar os dois elementos - mar e quitanda - novamente. A fascinação pela morte em contraste com a vida na quitanda se repete: ela é um recorte social onde habita a podridão da matéria, mas também a vida efervescente das pessoas que ali vivem. A cidade se mostra na sua alegoria – a quitanda – como veremos melhor no segundo capítulo. Ela está presente em todo o poema na palavra expressa por si, em tantos versos que nomeiam claramente “cidade”, assim como nos hábitos, referências e costumes registrados nos poemas. A cidade de São Luís forma os indivíduos e todo o contexto que cerca *Bananas Podres* (I): na terra, nas festas, no trabalho e na presença do mar. Afinal, o homem pertence à cidade na poesia de Gullar, e isso se manterá firme na série *Bananas Podres* até o fim.

2. QUITANDA, A FOTOGRAFIA DA CIDADE – A MEMÓRIA DE UMA SOCIEDADE NA QUITANDA DE GULLAR

Como se mostra a quitanda e sua pequena sociedade na série de poemas *Bananas Podres*? O homem na cidade, como escreveu o poeta, é visto de modo claro em *Bananas Podres* e em *Poema Sujo*, sua raiz. Em exílio, determinado com a sua escolha em fazê-lo, Ferreira Gullar escreveria *Poema Sujo* em objetiva lucidez: na rotina que, admitiria depois, ter sido incansável e rígida para que o poema fosse concluído. Nessa escrita, não tinha ideia da dimensão que o poema tomaria, obviamente, mas como toda construção, ele o fez com o objetivo de difundi-la. O poeta o escreveu para que tivesse importância única. Qual foi sua surpresa quando, imerso no universo lírico, não conseguiu manter-se ali e ficou sem saber como concluir o poema.

Após meses de determinação tentando fazê-lo, colocando e retirando versos, surgem em sua mente as seguintes palavras: “o homem está na cidade/ como uma coisa está em outra”. Desse modo, repete-se a história desses versos finais, contada por Gullar no prefácio de *Poema Sujo*, para retomar o pensamento impossível de ocultar: o homem pertence à cidade na poesia de Gullar: ele escreveu a série de cinco poemas, entre 1985 e 2011, intitulados *Bananas Podres*, que conteriam a essência humana em diversas formas de encaixamento social e histórico, além de serem, os poemas, portadores de diversas imagens identificadas comumente na sua poesia, como a quitanda, a principal imagem da série, depois das próprias bananas.

Durante todo o *Bananas Podres*, Gullar se utiliza da memória poética para tratar de imagens recorrentes. A escolha por essas figuras se dá de modo extremamente significativo em sua poesia: o mar, o banheiro, a quitanda, a água, a esmeralda, as bananas, dentre alguns outros, constituem em matéria a vida recordada, com seus cheiros e marcações de tempo sempre situados no poema.

Contudo, como veremos adiante no texto *A memória coletiva*, de Maurice Halbwachs (1968), somente na intenção de tratar de uma memória (sub)urbana o poeta já desempenha, por si, um papel social e constrói uma série de sujeitos e imagens inevitavelmente políticas em seus poemas. Afinal, o curso natural da memória popular é ser ocultada e, tendo isso em vista, as imagens destacadas no primeiro capítulo - na origem de *Bananas Podres* em *Uma Fotografia Aérea* e *Poema Sujo* unida à análise do primeiro poema da série – não são, e não poderiam ser, frutos isolados de uma memória afetiva, pois, ao se tratar de uma memória popular, os três

pontos desse trabalho – cidade, quitanda e bananas – unem-se, reconhecendo o viés social característico de Gullar, presente, conseqüentemente, em *Bananas Podres*, tornando cada memória ali presente uma memória de resistência.

Assim, neste capítulo, será feita uma leitura da Quitanda de Gullar, inserida na sociedade que a integra, na continuação da análise da série de poemas *Bananas Podres*, com os poemas *Bananas Podres 3* e *Bananas Podres 5*.

2.1 O indivíduo maranhense nos anos 1940 – a cidade e o homem.

Como era a sociedade em que se inseria a quitanda de Gullar? A primeira cidade brasileira fundada por franceses e conhecida pela tradição do Bumba Meu Boi, São Luís do Maranhão, possui uma riqueza imensurável no que diz respeito a sua cultura oriunda de extremas influências e sua constituição própria de indivíduo social, possuindo também uma tradição de comércio expressiva. Assim, veremos neste item como se constitui o indivíduo maranhense dos anos 1940, retratado por Gullar na série *Bananas Podres*, com o objetivo de situar os poemas na década notada e tentar reconstituir a identidade cultural desse sujeito.

Em sua pesquisa sobre a ligação entre Bumba Meu Boi e a cultura popular de São Luís, Antônio Barros escreve sobre a necessidade de compreender o espaço e o momento do surgimento do Bumba Meu Boi para compreender a identidade maranhense:

É compreendendo a região como espaço (re)cortado e (re)inventado a partir de interesses variados, que temos pensado um dos momentos em que aquela operação se processa no território demarcado como Maranhão, entre as décadas de 40 e 50 do século XX. Este é um momento significativo para a compreensão dos processos de (re)construção da identidade maranhense. Trata-se de um período em que, naquele território, intelectuais, poetas, escritores e políticos começam a, de modo acentuado, se interessar pela cultura popular – ou melhor, por elementos dela –, o que mostra que esta não é uma especificidade/originalidade dos últimos anos. Uma ação que, pelo que temos analisado, foi seletiva, sendo pinçados alguns elementos daquelas manifestações, especialmente o bumba-meu-boi, para compor a “maranhensidade” (BARROS, 2005, p. 97).

Não se pretende, no entanto, fazer uma ligação entre a manifestação cultural Bumba Meu Boi e a série de poemas, mas usar essa manifestação para compreender o sujeito maranhense em sua constituição social. Podemos ver que nos anos 1940, a cidade de São Luís passava por uma reconstrução de identidade. Ao passo que o bumba-meu-boi crescia e firmava a identidade da cidade, os intelectuais, escritores e poetas começavam a se interessar pela cultura popular por conta desse movimento. Isso seria natural hoje, mas não era comum à época.

Nos anos 1940, no Nordeste, a cultura popular se distanciava do campo de interesse da cultura erudita. No entanto, o folclore do boi é extremamente chamativo para qualquer processo de pesquisa ou criação artística: ele tem como base uma narrativa sobre a morte e a ressurreição do boi, entre personagens fantásticos e pessoas normais.

Essa narrativa pode ter sido um fator importante para o Bumba Meu Boi se tornar popular na cidade, de modo a transformar tantas vezes a identidade da mesma. O curioso é que Gullar, que viria a se tornar um grande poeta brasileiro, lembra com intensa clareza da quitanda do seu pai quando tinha cerca de dez anos de idade, ou seja, nos anos 1940: quando a cidade de São Luís passava por seu processo de reconstrução da identidade em anos tão importantes. Essa divisão de papéis foi também trazida à luz por Barros:

A nosso ver, não é possível traçar uma linha estanque dividindo duas culturas em blocos separados no Maranhão do período. Desse modo, entendemos que a cultura popular aponta para uma cultura não-oficial, uma cultura da não-elite. Entretanto, veremos que, um mesmo indivíduo pode estar ora na cultura oficial ora na cultura não-oficial, dependendo do que se esteja vislumbrando (BARROS. 2005, p. 100).

Barros explicita a possibilidade da presença alternada do mesmo indivíduo na cultura popular e na cultura de elite, por não ser possível separar esses dois blocos no Maranhão nesse período de tempo. Essa mistura de interesses gerais foi decisiva para que os interesses populares e eruditos fossem restabelecidos na cultura local. Nesse contexto, uma sociedade mista foi nascendo, embora, ainda assim, a cultura popular só fosse vista pela cultura dominante quando rodeada do espetáculo construído do Bumba Meu Boi.

O interesse seletivo deixa marcas ambíguas: se por um lado corre o risco de se tratar do fato de a cultura dominante de elite somente se interessar pela cultura popular quando esta é carnavalizada ou motivo de entretenimento, por outro lado essa aproximação por recorte abre precedentes para que, quarenta anos depois, um poeta oriundo do povo pudesse escrever sobre uma manifestação da cultura popular que não foi moldada para o espetáculo: as quitandas como comércio.

A origem da sociedade maranhense mais numerosa, segundo Barros (2005), é mestiça, negra e indígena, constituindo quase o total da população do estado. Ele explicita que esses grupos devem ser denominados “populares”, no plural, por serem extremamente heterogêneos. Contudo, a cultura de dominação maranhense que, durante muito tempo, foi a imagem dos habitantes da cidade, são pessoas brancas. Isso acontece pelo fato de os poetas, intelectuais e produtores de conteúdo dos anos 1940 serem, em sua maioria, brancos e não se denominarem

como parte do povo, aplicando, eles próprios essa nomenclatura em relação à maioria da população. Vê-se, assim, o poder que possui quem conta uma história sob quem é o objeto dessa. A inversão desta ordem na série *Bananas Podres* é essencial para a compreensão da sociedade local, por vir de um escritor que se considera “do povo” e retrata um ambiente popular no centro da cidade. Em 1940, como foi dito, essa aproximação entre os dois mundos acontecia pelo universo poético do Bumba Meu Boi. Sobre isso, Barros escreve:

Se hoje, o bumba-meu-boi é apresentado como a principal manifestação da cultura popular maranhense, fazendo parte do texto que define a singularidade da região, em meados do século XX, tal movimento de apropriação do popular identificado com os bumbás já começa a se processar. Nesta nova teatralização do auto da singularidade maranhense, além dos imortais poetas atenienses e dos sonhos franceses, começarão a participar Pai Francisco e Mãe Catirina. O fato é que nas décadas de 40 e 50 os bumbás serão poetizados. Os processos de cristalização da singularidade do Maranhão e do maranhense encarregar-se-ão de imprimi-los como parte essencial da constituição da identidade da região. De perseguidos a ovacionados, os bumbás serão reescritos sob novos enfoques, textos e interesses (BARROS, 2005, p. 102).

Nesse contexto, vê-se que a poesia vinda do Bumba Meu Boi era muito presente nos anos 1940 em São Luís: a tradição emergente dos bois criava entre os poetas uma unanimidade criativa e potente que deu margens a movimento literário local, com uma produção poética diversa pela voz dos cantadores do boi, tradição de composição poética parecida com a que temos em Parintins, no Amazonas. Sobre o cantador mais famoso, Barros escreve:

No entanto, o cantador mais famoso da Madre Deus seria Zé Igarapé, que foi amo do boi da Madre Deus de 1908 a 1939, quando teria saído para dar espaço aos mais jovens. Solicitado pelo repórter, o amo teria cantado:

As histórias do passado
 Ainda me lembro hoje em dia
 Como de dois soldados valentes
 Osório, Duque de Caxias
 O Brasil na guerra,
 Quando entra em combate
 Domina todos na terra. [...]
 uma toada belicosa para os rivais:
 Te arreda da frente
 Deixa meu povo passar
 Que esse ano eu te faço
 Tu me arrespeitar [...]
 a lembrança de um aceno amoroso perdido no tempo:
 Moça que está na janela
 Com o seu lenço chamador
 Mandê varrer seu terreiro
 Pra escutar o seu cantador
 As estrelas, no alto, brilham
 Como centenas de balões acesos
 Numa noite joanina. (ZÉ IGARAPÉ *Apud* A TERRA ..., 1947).
 (BARROS, 2005, p. 107).

As imagens criadas por Zé Igarapé costuram um imaginário lúdico entre lembranças, imagens folclóricas e descrição da festa do Bumba Meu Boi. Na sua letra, um ponto chama

atenção: ele se refere ao seu “povo” em um total pertencimento ao lugar pelo qual fala e defende. Falar de entradas e fazer a anunciação é comum nesse tipo de lírica folclórica, pois cabe ao anunciador abrir alas e apresentar. Por isso, versos como “Deixa meu povo passar/ Que esse ano eu te faço/ Tu me arrespeitar” são muito utilizados em linguagens artísticas parecidas, como o boi-bumbá de Parintins. Mas, é fato que, no contexto dessa produção artística do Maranhão de 1940, a palavra “povo” recorre constantemente. Sobre a importância da enunciação popular nas festas, Barros escreveu:

Os populares transformavam o cotidiano da cidade, impunham-lhe outros ritmos, davam-lhe outros sentidos, o sentido da festa. Pelo espaço de alguns dias, pessoas se entregavam àquela nova dinâmica. Homens e mulheres de diversos segmentos sociais eram partícipes da linguagem da festa, seja como platéia, seja como encenadores propriamente ditos, nos dois casos parece ser pouco provável não interagir. Obviamente, estar no mesmo espaço não significa necessariamente partilhar dos mesmos valores. Entretanto, aqueles que lá estão são leitores de jogos, bailes, dramatizações, bumbás, de modo que, através da linguagem da festa, uma linguagem que não é séria como se pretende a linguagem oficial, são transmitidos valores e idéias dos populares para as elites, e dos populares entre si mesmos. Num mundo em que o povo é constantemente visto como um perigo para o todo social, as festas realizadas por populares constituem-se como espaço de resistência e, sobretudo, de propagação de valores (BARROS. 2005, p. 108).

Ainda em letras onde não se identifica, à primeira vista, a resistência popular, deve-se lembrar que, para aquela manifestação existir, a resistência é a existência, e ela já está instaurada. Além disso, um dos indícios de afirmação da cultura popular é a interlocução direta ou indireta com a elite do local. Os espaços maranhenses, como disse Barros, são de resistência primeira, pela sua localização, origem e pelas pessoas que o ocupam. Um espaço como a quitanda, de Gullar, configura um espaço de resistência pelo fato de que cantar sobre ele não é algo que alguém fora daquele espaço se interesse em fazer. As circunstâncias podem ser igualmente aplicadas: a localização, origem e as pessoas que ali estão constituem também a classe popular da cidade. Mas, além desse aspecto, o que constitui o imaginário da sociedade maranhense? Em seu livro *Formação Social do Maranhão*, Rossini Correa diz:

No mínimo, acontecerá a necessidade de reflexão a respeito da categoria Maranhão, envolta em uma mitologia edênica, de terra vocacionada pelas hipotéticas forças superiores, a um destino especial, porque grande, heroico e glorioso. De antemão, distingo a utopia maranhense – retirando-a de uma provável liquidação – da visão do paraíso, concebida sob ângulo de mestre, por Sérgio Buarque de Holanda, como fantasia de descobridores e aventureiros marítimos, sequiosos de riquezas, honrarias e reconhecimentos, que esperavam conseguir a abertura de avenidas de chegada aos poderes enumerados, com o sucesso nas empresas de conquista do paraíso terrestre, escondido, certamente, na mais do que “sedutora mitologia geográfica” (CORRÊA, 2017, p. 28).

Esse aspecto místico veio da colonização, por se imaginar o local como “descoberto” e, por isso, portador das mais diversas fantasias e riquezas que a sociedade recém-chegada não

conhecia. A necessidade de refletir sobre o Maranhão envolto por essa mitologia edênica, como escreveu Corrêa, acontece por esse motivo: uma designação de onde parte a criação mística sobre algo. Por isso, é necessário distinguir o folclore local do estado, que deu origem ao Bumba Meu Boi, da fantasia criada pelos colonizadores sobre o que seria o estado do Maranhão quando da chegada dos europeus. Os dois processos mitológicos têm origens e causas completamente distintas: um vem da fantasia criada do desconhecido, outro vem de um processo interno, de origens indígenas, com a migração dos nativos Tupinambás do litoral de Pernambuco para o Maranhão, no século XVII, como registrou Corrêa:

Sem dúvida, o Maranhão estava no roteiro do panorama edênico. Ocasão houve, até, em que foi o personagem central da intuição belíssima. Suponho eu, agora, que por motivos diferentes, e de acentuação do caráter ilusório da navegação pela paisagem ignota, à procura imanente do imaginado. Refiro-me a uma consideração de Sérgio Buarque de Holanda sobre a migração dos nativos tupinambás, do litoral de Pernambuco para o Maranhão, no começo do século XVII, cuja “causa determinante fora, nem mais nem menos, o desejo que tinham esses índios de alcançar o Paraíso Terrestre”.

Existe um gênero próximo na categoria em investigação, que a transforma em conteúdo da visão do paraíso. Os viajantes literatos, de passagem pelo Maranhão, cantaram as excelências da terra. Uma pequena antologia de comprovação, sem pretender ser exaustiva, enumerará depoimentos representativos, como o pronunciado pelo capitão Simão Estácio da Silveira, destacando as qualidades do ar, do céu, das frutas, dos campos e dos sabores maranhenses, que “excedem a toda declaração humana”.

O que era, àquela altura, pertinente à declaração humana? (CORRÊA. 2017, p. 29).

Com a construção do imaginário sobre a sociedade maranhense, vêm os estereótipos. Eles surgem pela percepção que se tem, muitas vezes, equivocada, sobre como é aquela sociedade, mas também surge do que é conveniente atribuir como característica dela, como a receptividade e a generosidade. Sobre a tipificação dos maranhenses pelo europeu, Correa descreve:

De particular, destaca-se, no capuchinho europeu, a preocupação de tipificar os maranhenses, aprendendo-lhes as características substantivas no gênio, na amizade, na conduta, na recepção, no temperamento etc. Dessa maneira, o escritor religioso considerou os primeiros maranhenses como agudíssimos na arte de raciocinar, excelentes na prática da oratória, construtores engenhosos, guerreiros vingativos e praticantes da divisão solidária dos bens soberanos necessários à sobrevivência (CORRÊA, 2017, p. 31).

Essas características da sociedade maranhense foram se maturando e perpetuando como aquilo que se espera de uma pessoa nascida no estado. Mas, é importante pensar, como foi dito anteriormente, sobre o que foi identificado verdadeiramente e o que foi corrompido pelo que se espera de um povo em colonização. O processo colonizador pode afetar a percepção de diversas formas como, por exemplo, na recepção equivocada de toda enunciação mais independente que um maranhense fazia como aguda demais, ou mesmo toda subserviência que

pode ter sido tomada como gentileza. Ao se ler descrições da colonização sobre o modo de ser dos povos, deve se levar isso em conta. Contudo, essa tipificação maranhense segue no imaginário brasileiro até os dias de hoje, e, de uma forma ou de outra, ajuda a compreender a personalidade do homem retratado na quitanda de Newton Ferreira.

2.2 Poesia e podridão – memória poética da quitanda.

No que tange à poesia de Gullar, Bosi (1972) a definiu como um eu lírico “em meio à sua cidade em ruínas”, ou seja, um ser que contempla uma cidade que esmorece em curso natural, fazendo parecer que isso poderia ser um reflexo do que há dentro dela, ainda que esse reflexo venha da podridão. O apodrecimento, para Gullar, como se sabe, não trata apenas de um acaso infortuno, ele diz respeito ao curso natural da vida, ou seja, à observação do seu brilho mais forte: o resquício da vida enquanto não termina. Por isso, a podridão da cidade, quando mencionada, tem o sentido de notar os espasmos de vida existentes nela enquanto essa vida não acaba. A podridão, nesse caso, é aproximada das frutas apodrecendo e das pessoas da quitanda, onde o eminente esmorecer da cidade poderia indicar o modo como a sociedade enxerga as classes mais pobres. Qual seria a cidade que esmorece senão a parte da cidade onde habita a quitanda? Ao mesmo tempo que o mar, majestoso, é afastado da quitanda e de tudo que ela representa, como vimos no primeiro capítulo.

As ruínas da cidade de Gullar, notadas por Bosi (1972), dizem muito sobre a escolha de falar do tempo como causa da decomposição ou envelhecimento da matéria orgânica, mas não somente isso. Bosi (1972) nos faz questionar sobre como apodrece uma cidade, pois, como foi dito, o tempo na quitanda de Gullar, não só amadurece as frutas, como também mexe com as pessoas que ali na quitanda vivem. Assim, o tempo vem não somente como catalisador de mudanças, mas também como provocador da memória e da nostalgia. Como se relaciona, então, poeticamente, a memória de Gullar em relação à quitanda?

Alfredo Bosi, em *O Ser e o Tempo da Poesia*, afirma: “A Imagem pode ser retida e depois suscitada pela reminiscência ou pelo sonho. Com a retentiva começa a correr aquele processo de coexistência de tempos que marca a ação da memória: o agora refaz o passado e convive com ele” (BOSI, 1972, p. 13). Ou seja, o único modo de existência possível para a quitanda de Gullar é a coexistência com a sua imagem retida no passado. Ao recordar a

quitanda, anos mais tarde, o poeta iniciou o processo de recriar inevitavelmente esse passado e, agora, tem que conviver com a nova versão dele, formada através da ação de espera da passagem do tempo. É a partir desse efeito que se constrói a poética da quitanda de Gullar: o efeito dos diferentes tempos coexistentes.

Desse modo, compreende-se que uma imagem poética será sempre recriada à medida que for recordada, pois, na poesia, o processo de construção não é documental e descritivo, mas sim um ciclo de interpretação e reinterpretação dos mais diversos alimentos poéticos. Por isso, neste item, interessa a memória poética de Gullar sobre a quitanda com todos seus efeitos que causam a passagem do tempo. Entende-se por *memória poética* a coexistência de tempos diferentes em relação a uma imagem, como descrito por Bosi – neste caso, como imagem tem-se a quitanda.

A relação com tempo na poesia de Gullar, ou, mais precisamente, na série de poemas *Bananas Podres*, é o que constitui a quitanda como imagem poética e o sujeito como agente e residente dessa figura – pois os efeitos nostálgicos que a quitanda possui só acontecem por conta da passagem do tempo. A relação com o tempo dentro da obra de Gullar é única: o poeta trata dele sempre através de contemplação humana, mas também como se ele se deparasse com uma personificação, cujos efeitos e violências viriam como consequência dos atos de uma pessoa. A quitanda assume então essa mesma dualidade, escrita entre cenário trivial e como se fosse, ela mesma, a própria cidade. Como acontece essa dualidade da sua forma como imagem? Bosi, em *O ser e o tempo da poesia* fala sobre a Teoria da Forma:

A Teoria da Forma ensina que a imagem tende (para nós) ao estado de sedimento, de quase-matéria posta no espaço da percepção, idêntica a si mesma. Cremos "fixar" o imaginário de um quadro, de um poema, de um romance. Quer dizer: é possível pensar em termos de uma constelação, se não de um sistema de imagens, como se pensa em um conjunto de astros. Como se objeto e imagem fossem entes dotados de propriedades homólogas. Mas é a mesma ciência que nos adverte do engano (parcial) que a identificação supõe. A imagem não decalca o modo de ser do objeto, ainda que de alguma forma o apreenda. Porque o imaginado é, a um só tempo, dado e construído. Dado, enquanto matéria. Mas construído, enquanto forma para o sujeito (BOSI, 1977, p. 14).

Ou seja, a quitanda, como imagem, só pode ser construída como forma quando se depara com o sujeito. Isso parte do princípio de que a interação com o sujeito constitui uma imagem como produto desse encontro. Ao mesmo tempo, tem-se um impasse, pois o sujeito também compõe a quitanda como imagem, já que ela sequer existe no senso comum e na lembrança do poeta sem as pessoas que a frequentam. Assim, a Teoria da Forma, como descrita por Bosi, acontece quando o sujeito é o próprio poeta em contemplação da imagem da quitanda

que cria, assim, forma. Porém, os sujeitos que integram a quitanda como personagens reais também são, eles mesmos, imagens passíveis de apreensão, contemplação e, assim, passíveis da ação do tempo. Assim, compreende-se o sujeito também como imagem poética.

O tempo para Ferreira Gullar é causa maior de tudo que mais o fascina; o esquecimento de uma cena tão importante de sua vida, como as bananas que apodreceram na quitanda de seu pai, o estado delas dramatizado, ainda, pelos seus odores e marcas por causa do tempo, a morte como fim da passagem do tempo e a vida que habita as ruas, o mar e as pessoas da cidade. Essa relação com o tempo, ou melhor, com o que ele causa, é o que estrutura a poética de Gullar. Apesar de não se ter a intenção de tratar o *tempo* nesse texto com algumas de suas maiores complexidades possíveis, faz-se sua inserção pelo fato de que, por vezes, o que concede a uma lembrança a poesia é a nostalgia, que, por sua vez, é dada pela memória – efeito do tempo. Essa é, de certo, uma das razões por existir o fascínio do poeta em relação à causa do apodrecimento em suas frutas, o contínuo uso do observatório do tempo como efeito poético. Por isso, ao se tratar da quitanda na série *Bananas Podres*, cita-se o tempo como estopim de análise e também da narrativa poética.

A partir disso, registra-se novamente que a primeira referência ao tempo em *Bananas Podres* se dá no título; a fruta não se encontra em estado adequado para consumo, mas em decomposição, caracterizada por uma imagem que sugere espera e contemplação do passado, o que, no poema, liga-se à memória como fundo próprio, e não como uma base que dá a razão de ser dos poemas. Unido à memória de um indivíduo sobre sua cidade, Bosi (1972) traria o conceito de “fragilidade de consciência”, que ocorre quando o poeta entra em si mesmo e constata a consciência como frágil por ser moldável.

Gullar, definitivamente, a assume de modo proposital. A fragilidade que deixa levar sua memória se dá de modo consciente e indutivo, mostrando ao leitor sempre o que planeja mostrar, tanto que ele se atém a isso ao distinguir o que de sua escrita – sobre o mesmo tema – é criação literária e o que é lembrança verossímil, cujos tempos de diferenciação serão feitos no terceiro capítulo deste trabalho. Entretanto, não somente nisso ocorre a fragilidade de consciência citada por Bosi (1972), a consciência de Gullar em relação às múltiplas quitandas também muda: o registro da quitanda em *Poema Sujo*, como visto, é diferente da quitanda vista na série e diferente da contemplação da quitanda que se vê em *Alquimia na Quitanda*. Isso acontece devido à maleabilidade do que é real e do que é lembrança em relação à memória de Gullar.

O ouro, por sua vez, é apresentado no poema de abertura como imagem central e efêmera, da mesma forma de um corpo orgânico que viria, conseqüentemente, a apodrecer. Assim, a quitanda assume outra dualidade poética: o sublime e o podre. O podre era ainda ouro, como a própria fruta em seus dois extremos – e únicos – estados possíveis. Para Alcides Villaça (2017), “o que provoca o poeta não será tanto o indefectível morrer, mas o brilho absurdo da vida enquanto não apodrece”. Nesse ponto, o que antes aparentava ser uma dualidade – ouro e podre – assume agora a mesma faceta, o último brilho da vida enquanto o apodrecimento não se dá por completo. A mesma dualidade que se aplica às bananas, aplica-se também à quitanda, com uma diferença, o paradoxo entre o podre e o sublime não vem do sumo da fruta, mas da vida que habita a quitanda e que nela se movimenta, a vida, na quitanda, apodrece.

E o que seria esse brilho de vida antes do apodrecimento senão também uma marcação do tempo? Essa contemplação seria chamada por Villaça (2017) de “observação existencial da ação do tempo”. Acontece que toda metaforização da morte e do apodrecimento de Gullar não se aplica isoladamente às suas imagens e metáforas, mas sim à base alegórica maior de todos eles: sua quitanda. Porém, isso não se desvincula da ação do tempo: a cidade poética de Gullar é uma cidade em lembrança, e essa lembrança se situa na quitanda. Para além disso, uma lembrança sinestésica e geograficamente descrita, seja por seus elementos naturais ou pela disposição de seus elementos mais triviais. Sobre memória passada, em relação a imagens e lembranças, Bergson fala sobre o realista e o idealista:

O realista parte, com efeito, do universo, ou seja, de um conjunto de imagens governadas em suas relações mútuas por leis imutáveis, onde os efeitos permanecem proporcionais às suas causas, e cuja característica é não haver centro, todas as imagens desenvolvendo-se em um mesmo plano que se prolonga indefinidamente. Mas ele é obrigado a constatar que além desse sistema existem percepções, isto é, sistemas em que estas mesmas imagens estão relacionadas a uma única dentre elas, escalonando-se ao redor dela em planos diferentes e transfigurando-se em seu conjunto a partir de ligeiras modificações desta imagem central. É dessa percepção que parte o idealista, e no sistema de imagens que ele se oferece há uma imagem privilegiada, seu corpo, sobre a qual se regulam as outras imagens. Mas, se quiser ligar o presente ao passado e prever o futuro, ele será obrigado a abandonar essa posição central, a recolocar todas as imagens no mesmo plano, a supor que elas não variam mais em função dele mas em função delas, e a tratá-las como se fizessem parte de um sistema onde cada mudança dá a medida exata de sua causa (BERGSON, 1999, p. 22).

É exatamente isso que faz o poeta: ele abandona as imagens realistas pelas imagens idealizadas e, no fim, liga o presente ao passado – o realista e o idealista – em uma união perpétua. O poeta seria, então, a mistura entre realista e idealista, na percepção da sua realidade e construção de sua obra. Gullar foi pela mesma via em relação à quitanda. Vê-se na primeira estrofe de *Bananas Podres* (I) pela primeira vez a imagem da quitanda na breve descrição “(...)

o podre/oculto nas frutas/sobre o balcão”. A partir dessa imagem, as bananas e os elementos são localizados, antes mesmo do poeta se referir ao ambiente de maneira mais precisa.

Alfredo Bosi (1972) remeteria ao cheiro no poema com a frase: “A flor dedica ao poeta mais de um poema”, sempre tendo a flor como provocativo de olfato e olfato como perecimento. Cria-se, dessa forma, todo o contexto necessário à quitanda: o universo do primeiro poema é o relógio da memória que habita as bananas negras em seu estado de decomposição, ou seja, os elementos da quitanda, que estão completamente interligados, resultam na ação do tempo presente no balcão através das frutas apodrecidas. Além disso, marcações temporais preenchem toda o primeiro poema da série: o leitor é situado no estado anterior – o ouro – e no estado posterior – o podre – de forma definida.

Contudo, o que é inerente à quitanda é a sua vida e, durante os poemas em estudo, Gullar frisa a existência e a resistência da vida em uma cidade como São Luís do Maranhão. Por isso, tornou-se necessário fazer também uma leitura da memória poética da cidade através da quitanda da poesia de Gullar. No texto *Memória, esquecimento, silêncio*, Michael Pollack, em diálogo com Maurice Halbwachs, ressalta que toda memória popular tem, como premissa social, o destino de ser ocultada. Desse modo, a denúncia de opressão da história torna cada texto que guarde a memória coletiva (sub)urbana, um texto de resistência. A poesia que trata de aspectos sociais populares resiste quando acontece de ser registrada, assim como resiste quando esse texto é lido e apreciado através de um poeta que obteve voz e holofote sob a crítica literária nacional.

Destarte, diferente do que escreveu Pollack, é importante ressaltar que, na poesia, a necessidade de provar a veracidade de uma memória coletiva não se aplica. Por isso, nesse campo, não se necessita de um número quantitativo de pessoas com provas elucidadas de memória para que esta seja validada, pois não há crivo de validação. A memória afetiva, arranhada pelas ações do tempo, é alimento suficientemente rico à análise poética.

No mesmo texto, *Memória, esquecimento, silêncio*, Michael Pollack fala do conceito de coletividade presente em Maurice Halbwachs, tratando das minorias e relativizando esse conceito. Assim, ao falarmos de memória e cidade, como funcionaria a memória coletiva desses poemas e o que ela nos pode dizer sobre a quitanda em efeito poético? Vejamos como Pollack inicia seu texto:

Em sua análise da memória coletiva, Maurice Halbwachs enfatiza a força dos diferentes pontos de referência que estruturam nossa memória e que a inserem na

memória da coletividade a que pertencemos. Entre eles incluem-se evidentemente os monumentos, esses lugares da memória analisados por Pierre Nora, o patrimônio arquitetônico e seu estilo, que nos acompanham por toda a nossa vida, as paisagens, as datas e personagens históricas de cuja importância somos incessantemente lembrados, as tradições e costumes, certas regras de interação, o Folclore e a música, e, por que não, as tradições culinárias. Na tradição metodológica durkheimiana, que consiste em tratar fatos sociais como coisas torna-se possível tomar esses diferentes pontos de referência como indicadores empíricos da memória coletiva de um determinado grupo, uma memória estruturada com suas hierarquias e classificações. (POLLACK, 1989).

Para indicar a memória poético-coletiva da cidade na série de poemas *Bananas Podres*, e destacar o seu sujeito poético, podem ser seguidas algumas das indicações sobre memória de Pollack indicadas acima: “lugares de memória”, paisagens, datas, costumes e as tradições culinárias. Considerando como sujeito poético não o eu lírico ou qualquer figura humana presente na série de poemas, mas sim o homem e a cidade produtos da memória afetiva de Gullar e que, por isso, ganham destaque na série de poemas.

O “lugar de memória” de *Bananas Podres* é tão pertencente que se torna o segundo nome da série: a quitanda. Esta quitanda, como já foi descrita, tem nomes de ruas reais de seu entorno e localização precisa, dependendo do texto que se encontra – seja a série *Bananas Podres*, *Poema Sujo* ou a crônica *Alquimia na Quitanda*. O aglomerado de pessoas em seus ofícios, cujas vidas se entrelaçam, também já é marca afetiva da produção poética brasileira. Sua representação mais orgânica na poesia, com os atravessamentos de cheiros, descrições e falas torna o próprio lugar envolto pela presença de outro item: as paisagens.

Nessa série de poemas, a marca mais presente de paisagem natural é o mar, como já descrito em sua presença no *Bananas Podres* (I) no primeiro capítulo desta pesquisa. E, como visto anteriormente, sua presença é ambígua, pois dá a ele imponente característica que essa figura tem na história lírica mundial, ao mesmo tempo que sua distância em relação às pessoas da quitanda é sempre reforçada. Da quitanda, não se vê o mar e nem se escuta.

Outro item descrito por Pollack necessário a esse observatório poético é a marcação temporal. Contudo, as datas não são sempre precisas: cita-se em um ponto o mês de abril, mas se mantém a constância do período do dia, por vezes manhã, pico do dia, por vezes tarde e fim de feira. Essas marcações ocasionais do tempo são o que causam o efeito de que aquela memória está ainda presente e que aquele aspecto poético pode ser encontrado ainda hoje em cada quitanda do Brasil. Os costumes aparecem nas falas ocasionais, no modo de falar de cada intervenção, e nas pequenas descrições sobre o modo de viver e a disposição da rotina.

Contudo, costumes culturais se ligam às tradições culinárias, e em *Bananas Podres* o título é autoexplicativo. Muito de poesia cabe no cheiro e no sabor nunca sentidos das bananas avistadas sobre a mesa. E se a poesia de Gullar é sinestésica, onde melhor sua poética pode habitar senão na quitanda de seu pai?

2.3 As vozes de fruta e de gente – a sociedade de *Bananas Podres 3 e 5*.

Muito se fala da poesia de resistência com crítica social que Gullar produziu e virou característica forte de sua poética. Mas e quando o ato de resistência está em conservar uma memória cultural de uma pequena sociedade? Alfredo Bosi afirma no capítulo Poesia Resistência de *O Ser e o Tempo da Poesia*: “A resistência tem muitas faces” (BOSI, 1972 p.143), mas, apesar de nomear apenas três delas, a luta por preservar uma tradição ou imagem popular também seria poesia de resistência?

Gullar, nos poemas *Bananas Podres 3* e *Bananas Podres 5*, traz à luz, mais claramente, a sociedade da quitanda de seu pai. Nesses poemas, as pessoas não são citadas como imagens a serem observadas, ou fazendo parte de um contexto maior, mas sim são mostradas por suas próprias palavras, em diálogos transcritos que Gullar insere nos poemas, segundo ele, com a maior verossimilhança possível. Neste item, pretende-se fazer uma leitura desses poemas, com foco em como a sociedade maranhense que frequenta a quitanda é retratada na série *Bananas Podres*.

era uma tarde quente na quitanda
e aquele calor
acendia o perfume das bananas apodrecendo
fato a que ninguém dava atenção (GULLAR, 2012).

Gullar inicia o poema falando do calor na quitanda, efeito que, conseqüentemente, faz lembrar do apodrecimento das bananas. Destarte, é como se o modo escolhido para situar o leitor fosse sempre o cheiro das bananas apodrecidas ou a marcação de lugar da quitanda. O poeta também se coloca como único observador das frutas podres, pois a sociedade presente ali não dava atenção. Desse modo, ele chama a atenção do leitor sobre o que está por vir.

Em *Bananas Podres*, as frutas tornar-se-iam para o leitor objetos de apreciação e afeto na mesma intensidade que o poeta as utiliza nessa via, pois é assim que são representadas por toda a série de poemas. Às bananas, soma-se a quitanda, como símbolo maior da sociedade

naquela época transposta e a sociedade também anacrônica, que habita diversas décadas brasileiras. Porém, ainda retomando o que disse Adorno, sobre as musas, continuemos a leitura de *Bananas Podres 3*:

- Um vidro de perfume? Foi mesmo?
- O enfermeiro Josias me contou.
- Então ela era virgem... pro vidro ficar engatado...
- Foi atrás, rapaz! Disse meu pai às gargalhadas (GULLAR, 2012).

No diálogo transcrito, Gullar mostra uma conversa da quitanda entre seu pai e um possível cliente. Nesse diálogo, expõe-se uma mulher que teve um vidro de perfume inserido em seu corpo pelo ânus. O humor colhido pelos personagens nessa conversa vem do tom escrachado que se conta o fato, sem que o leitor saiba como aconteceu. Gullar, ao inserir o trecho dessa forma no poema, pode ter tido a intenção de expor uma face da quitanda essencial para a série: a sociedade real que habita o lugar, com suas chacotas, seu vocabulário próprio, seu tipo de humor. Em nenhum momento, o eu lírico parece ser conivente com a chacota da moça, e talvez esse seja o segundo motivo de ter o diálogo inserido dessa forma: o recorte possibilita que o poeta exponha algo que quer mostrar, sem que faça julgamento moral sobre o que foi transcrito. Continuemos:

Tu não estás entendendo!
 Todos falavam e riam excitadíssimos numa algazarra de pássaros a chilrear.
 Os olhos do meu pai se encheram de água tanto ele ria. (GULLAR, 2012).

O verso “Tu não estás entendendo!” foi colocado no poema sem a indicação de fala, o que causa uma ambiguidade sobre ser uma continuação do diálogo anterior ou um verso não inserido nesse diálogo. Nessa última possibilidade, é como se o eu lírico falasse com o leitor, este não está entendendo o que está acontecendo. Seria uma violência sofrida ou um acidente? O fato é que esse verso, exclamado dessa forma, levanta possibilidades de leitura do poema, que não condizem com o escárnio do diálogo. Em seguida, os risos de todos foram comparados a uma algazarra de pássaros. A animalização das pessoas da quitanda também é proposital: suas falas são predatórias e “animalescas” no sentido popular da palavra, o de não serem sensíveis a certas condições humanas. Vamos à última parte do poema:

De noitinha, todos se foram, e Newton Ferreira fechou a quitanda
 com as bananas lá dentro, recendendo.
 Os seus risos vozes lembro-os sem ouvi-los,
 mas o perfume daquelas frutas
 que de feito um relâmpago
 desceu na minha carne
 e ali ficou, parado,
 esse de vez em quando
 volta a esplender

As bananas, então, situam o início e o fim do texto. Percebe-se que nesse poema a personagem feminina vem por detrás de adjetivos chulos e artefatos textuais que a escancaram de modo erotizado. O semblante pueril da menina, mostrado anteriormente, não se repete nesse poema e – ao contrário disso – mostra uma situação que difere da anterior em pontos como a apresentação do feminino e o distanciamento do eu lírico da situação. Em *Bananas Podres 3*, ele se retira de cena para dar lugar ao diálogo. Este é o diálogo mencionado no primeiro capítulo, ao relacionar o modo que fala da mulher com a menção ao órgão sexual desta no início de *Poema Sujo*.

Ao longo da “Palestra sobre lírica e sociedade”, Theodor Adorno faz apontamentos sobre o elo entre sociedade e poética, sempre propondo reflexões sobre o modo como a primeira pode ser trazida para o poema, ou exaltando o modo como ela – uma vez inserida – não pode ser retirada dele. Ainda quando fala da inegável individualidade da lírica, Adorno coloca que ela se coloca para o coletivo, ou seja, não há como desvincular lírica de sociedade. Sobre isso, o autor esclarece:

Só entende aquilo que o poema diz quem escuta, em sua solidão, a voz da humanidade; mais ainda, a própria solidão da palavra lírica é pré-traçada pela sociedade individualista e, em última análise, atomística, assim como, inversamente, sua capacidade de criar vínculos universais vive da densidade de sua individuação (ADORNO, 2003, p. 67).

Isso, com certeza, é notório em Gullar: sua poética é capaz de trazer citações e propor diálogos, ainda que no poema haja uma voz única, exterior, mas pertencente ao contexto social que é tratada como sujeito interno. Em *Bananas Podres*, temos uma sociedade presente e constantemente evocada. Uma vez que o homem é colocado sempre como integrante do meio em Adorno, para Paz, em seu livro “O Arco e a Lira” ele é visto como aquele que tem no poema o lugar de encontro entre ele e a poesia. Assim, não sendo integrante de um campo poético-social, mas sim o homem e seu universo sendo transpostos, juntos, para a realidade poética. Com isso, lemos *Bananas Podres 5*:

Fora
no alto
nos céus de São Luís
o tempo zune
luzindo acima dos telhados
manchados de musgos [...] (GULLAR, 2012).

O início de *Bananas Podres 5* se assemelha ao poema *Uma fotografia aérea*, lido no primeiro capítulo deste trabalho, ao fazer uma localização aérea do céu da cidade de São Luís, acima dos telhados. O tempo é mencionado e, como de costume, sua menção é seguida de um

efeito dele: no caso, os musgos do telhado, que surgem pela ação da água sobre superfícies porosas. Gullar não opta por falar dos telhados de forma leviana, mas traz uma imagem de efeito do tempo, mostrando que não só as frutas apodrecem, como a cidade.

e
debaixo
deles
num sobrado da rua das Hortas
como feras
bananas azedam em suas roupas negras
e ali
na polpa
o açúcar acelera a vertigem
em direção ao caos [...] (GULLAR, 2012).

À semelhança do que ocorre em *Uma fotografia aérea*, Gullar fala sobre o que há debaixo dos telhados, localizando a Rua das Hortas. As bananas, por sua vez, sofrem uma animalização e personificação sobre como são mostradas nesse poema: fala-se de roupas negras – a casca apodrecida – e se usa a comparação “como feras”, incomum na série de poemas. Na polpa da banana é onde mora a água muito falada no primeiro poema da série, comparada ao mar. Na polpa da fruta apodrecida, nos poemas, habita o caos e a vida, como se o sumo da podridão e os efeitos do tempo estivessem acontecendo nesse centro. Em *Bananas Podres 5*, a polpa abriga o caos.

ou seja
a uma aurora outra
sem luz
quando a forma
se desfaz
em água chilra

(enquanto Newton Ferreira
discutia a guerra
detrás do balcão
de sua quitanda, próximo dali,
na esquina de Afogados com a rua da Alegria) (GULLAR, 2012).

O que se pensava, a princípio, ser uma contradição do poema, agora vê-se que não. Na verdade, a quitanda nunca se localizou na Rua das Hortas, como mencionado no começo desse poema: nessa rua talvez se localize a casa de Newton Ferreira e talvez a isso se refira “o sobrado” onde se armazenava as bananas. A localização da quitanda era na esquina da Rua dos Afogados com a Rua da Alegria, próxima à Rua das Hortas.

e num alarido surdo
aquelas pobres frutas
- com prazo vencido –
vão aos soluços
perder-se na desordem (GULLAR, 2012).

Em *Bananas Podres 3* e *Bananas Podres 5*, há a alusão à sociedade que frequenta a quitanda, como a menção à discussão que acontece na quitanda e a desordem citada sempre em comparação à quitanda, por causa das pessoas que ali estão. Observa-se também, nesse poema, a escuridão já citada por Alcides Villaça (2017), unida ao eixo social deste texto. Mas, além disso, percebemos o contraponto mais firme entre Paz e Adorno, quando dissociamos o homem da sociedade e tentamos vê-lo como ponto a ser ligado, no poema, à poesia; mas, principalmente, ao saudarmos como integrante maior do conceito social e histórico e, assim, tê-lo sempre como parte integrante de algo.

Quando Paz (1956) afirma que a biografia, para além da sociologia, é quem estabelece a leitura que fazemos de cada poema, pensa-se a poética de Gullar por essa ótica e vê-se sua história em paralelo a sua poética, mas não se identifica se esse parâmetro é possível de ser feito antes de se tomar conhecimento da possibilidade, pois se pode ter duas possibilidades de leitura : a primeira, após saber da biografia do poeta em relação à quitanda e seu pai feirante, e a segunda, sem tomar conhecimento disso. Na segunda possibilidade, a sociologia, ao contrário do que diz Paz, é quem orientaria a leitura dos poemas.

Assim, vislumbra-se a poética de Gullar como portadora inegável do eixo histórico-social e, por isso, passível de ser analisada sob óticas distintas, como o indivíduo histórico no poema e uma leitura completamente social. Os pilares que sustentam esse indivíduo são aqueles que não fazem distinção entre homem e sociedade.

CAPÍTULO 3: A QUEM PERTENCEM AS BANANAS? – CULTURA E AFETO NAS BANANAS PODRES

No primeiro capítulo desse trabalho, foram mostradas as três manifestações das bananas: a primeira em *Poema Sujo*, depois em *Bananas Podres* e, por último, na crônica *Alquimia na Quitanda*. Essas três manifestações, contudo, trazem visões poéticas diferentes em relação às bananas e à quitanda descrita pelo poeta, tanto no que diz respeito ao gênero de registro, tanto na veracidade da memória indicada por Gullar. Esse capítulo de conclusão tratará disso, além de fazer uma análise de *Bananas Podres* 4, penúltimo poema da série que foi escrito sob uma gama de imagens paradoxais, sob a luz de Alcides Villaça (2017). Também se fará a leitura de *Bananas Podres* 2, trazendo a imagem de Dona Margarida, a verdadeira dona das bananas, segundo Gullar, na crônica *Alquimia na Quitanda*.

3.1 As bananas em três tempos – as bananas de *Poema Sujo*, as bananas de *Bananas Podres* e as bananas da crônica *Alquimia na Quitanda*.

Simbolicamente, a imagem das bananas tem três diferentes manifestações, fazendo-se necessário distingui-las. A primeira nasceu em *Poema Sujo*, e configura uma criação poética ficcional e sensorial, ressaltando-se, mais uma vez, que é fruto de uma primeira lembrança das bananas depois de trinta anos. O segundo tempo das bananas nasce em *Bananas Podres*, cinco anos depois, já com organização factual da ambientação e relatos de diálogos transcritos, assim como uma potencialidade maior das imagens escolhidas pelo poeta. A terceira, de fato, foi aquela narrada e interpretada: munida de fatos diretos, sem a construção de um poema, mas inseridos em um relato de uma crônica, onde se pondera todas as informações de reflexão. Desse modo, tem-se o tempo da criação, o tempo do registro e o tempo da reflexão.

O “tempo da criação” surge em *Poema Sujo*. Nele, o poeta insere as bananas de modo não factual e completamente criativo, envolto em imagens aliadas à quitanda em uma tentativa de distanciar sua escrita de uma escrita factual. Esse objetivo é completamente diferente do tom nostálgico e descritivo de *Bananas Podres*, que tenta resgatar uma memória através da poesia, ao mesmo tempo em que o autor se insere nela como personagem da narrativa poética interna que rege o poema: o dia a dia na quitanda do menino José Ribamar com seu pai, Newton. Voltemos, novamente, a alguns versos de *Poema Sujo*:

e todos buscavam
num sorriso num gesto

nas conversas da esquina
 no coito em pé na calçada escura do Quartel
 no adultério
 no roubo
 a decifração do enigma
 [...] (GULLAR, 1976)

Vê-se que Gullar escreve a *Quitanda* em *Poema Sujo* envolta por uma maior amplitude de temas passionais, com a menção a adultério, por exemplo. Enquanto em *Bananas Podres* se tem uma intenção de escrita mais focada na descrição, memória e sensações, onde o mesmo lugar – a quitanda – em *Poema Sujo* ganha uma dramaticidade diferente. As comparações também ganham um tom mais exagerado: o “tempo da criação” das bananas, em *Poema Sujo*, envolve os aspectos das sensações em uma esfera potencializada. Mas não somente em relação às sensações: o poeta cria, em *Poema Sujo*, uma série de imagens que saem, a todo momento, da realidade da quitanda, como se pode ver abaixo:

Debruçado no balcão
 Newton Ferreira lê
 seu conto policial.
 Nada sabe das conspirações
 meteorológicas que se tramam
 em altas esferas azuis acima do Atlântico.
 Na quitanda
 o tempo não flui
 antes se amontoa (GULLAR, 1976)

O tom, que não é nostálgico, desenvolve-se em um modo criativo-constructivo: ao mesmo tempo em que o poeta tenta acessar aquelas memórias, ele também cria, por cima delas, efeitos de imagens que retiram o leitor daquele ambiente. É como se acontecesse realmente o que Gullar descreveu na crônica *Alquimia na Quitanda*: no primeiro acesso à memória das bananas apodrecendo na quitanda, ele teve contato com a sua lembrança pela primeira vez e, ao trazê-la para o poema, ela foi convertida em fruto de criação com imagens não-factuais que a sobrepõem a todo momento. Henri Bergson, em seu livro *Matéria e Memória*, fala sobre a representação da memória:

Em se tratando da lembrança, o corpo conserva hábitos motores capazes de desempenhar de novo o passado; pode retomar atitudes em que o passado irá se inserir; ou ainda, pela repetição de certos fenômenos cerebrais que prolongaram antigas percepções, irá fornecer à lembrança um ponto de ligação com o atual, um meio de reconquistar na realidade presente uma influência perdida: mas em nenhum caso o cérebro armazenará lembranças ou imagens. Assim, nem na percepção, nem na memória, nem, com mais razão ainda, nas operações superiores do espírito, o corpo contribui diretamente para a representação. Ao desenvolver essa hipótese em seus múltiplos aspectos, levando assim o dualismo ao extremo, parecíamos cavar entre o corpo e o espírito um abismo intransponível. Em realidade, indicávamos o único meio possível de reaproximá-los e de uni-los (BERGSON, 1999, p. 264).

Assim, nota-se que em *Poema Sujo* acontece algo parecido: na lembrança, retoma-se atitudes, como escreveu Bergson, em que o passado se insere, mas também se faz uma ponte entre o passado e o presente. Quando aplicada na análise da construção poética, vê-se essa ponte sob forma de memória criada, onde os frutos da invenção vêm misturados em descrições das bananas, e das sensações que elas causam, da quitanda e da cidade. Dessa forma, o tempo em *Poema Sujo* é o tempo do presente, pois ainda que se faça uma recordação do que já aconteceu, o poema é preenchido de um tom do momento atual que se escreve e, em nenhum momento, se assume um tom marcado pela contemplação do passado.

Já na série de poemas *Bananas Podres*, as imagens que saem da quitanda e trazem o leitor para um mundo externo não existem. Tudo em *Bananas Podres* foi construído de modo a afunilar a cidade na quitanda, e não tornar externas as ações e descrições: o foco na polpa da banana, como foi dito anteriormente, com o sumo de ouro em comparação ao efeito químico de decomposição, acontece por um propósito: de aquela imagem ser o recorte mais interno que existe no poema. Já fazendo o efeito contrário, o mar é a imagem mais longínqua que se encontrará na série de poemas, sendo integrante físico da cidade. Ou seja, em *Bananas Podres*, o tempo das bananas acontece em forma de memória descritiva e interna à quitanda, e a criação parte também desse ponto.

Apesar de as imagens de *Bananas Podres* serem produto da memória do poeta, não se quer dizer que as imagens criadas – como o ouro – fujam à regra. Mesmo as imagens criadas se localizam na quitanda, de modo que todas elas multiplicam as possibilidades de leitura de cada uma, sem sair do ambiente inicial onde se passam todos os poemas. Essas imagens, apesar de quase sempre reais, ou criações a partir de imagens reais, não são o único modo de fazer a ligação entre a poesia e a realidade do poeta. Sobre isso, Bosi, em *O Ser e o Tempo da Poesia*, escreveu:

Mas dizer que a relação entre a poesia e o mundo-da-vida se faz só mediante a imagem seria dizer as coisas imperfeitamente. A imagem vem transposta para a clave do signo lingüístico, o qual se constitui de um ou mais significados (que o universalizam) e de um significante sonoro, que o imerge no fluxo do tempo vocal. Logo, há entre o poeta e o campo da experiência não só a mediação imagística como também as várias mediações do discurso: o tempo, o modo, a pessoa, o aspecto, faces todas que a predicação verbal configura. Qual é o papel de cada uma dessas mediações? A mediação imagística é responsável pelo tipo de apreensão da realidade que se faz, por exemplo, ao dizer um substantivo concreto. O nome rio é nome e é imagem recortada de um momento da experiência humana. E a mediação do discurso é responsável pelo modo propriamente verbal com que o poeta trabalha as suas imagens em um código articulado em sequências (fonema após fonema), que, por sua vez, vão produzindo relações (tempo, espaço, causa...) no interior da frase. O discurso situa o nome e o modaliza (BOSI, 1977, p. 115).

Portanto, saindo das imagens e analisando a série como um todo sob o aspecto da mediação linguística, pode-se perceber semelhanças e diferenças entre as manifestações das bananas na série de poemas *Bananas Podres* e em *Poema Sujo*. O discurso vem sob aspecto parecido, pois a estética de Gullar na poesia é caracterizada pela disposição de imagens durante o poema em espaçamentos e agrupamentos de palavras. Contudo, o tempo verbal se faz diferente: enquanto em *Poema Sujo* se manifesta no tempo presente, em *Bananas Podres* a menção direta ao passado é feita de modo claro. O que torna os poemas uma lembrança do início ao fim. Por isso, o tempo na série *Bananas Podres* predomina-se o tempo do passado, marcado, a todo momento, textualmente ou pelo tom nostálgico.

Na crônica *Alquimia na Quitanda*, Gullar estabelece para as bananas o tempo de reflexão. A crônica, tendo sido escrita em 2013, faz uma visita às bananas de sua memória em *Poema Sujo* e na série de poemas *Bananas Podres*. Assim, formando a tríade das três manifestações das bananas na obra de Gullar. Na crônica, Gullar conta que as bananas vieram a sua cabeça quando escrevia *Poema Sujo*, como se sabe, e que não pensava nelas havia mais de trinta anos. No entanto, uma vez que elas apareceram, fincaram-se.

O poeta também inicia a crônica dizendo que o que elealaria ali talvez não interesse a ninguém: a memória insignificante, segundo Gullar, era insignificante como a própria lembrança das bananas, pois segundo ele, não havia memória mais banal que aquela. Gullar se via nas bananas, como parte dele, como a própria definição do seu ser. As bananas apodrecendo em um cesto, em uma quitanda em São Luís ganharam outro formato dentro da poética de Gullar: o poeta as tornou mais ricas de significado na poesia. Na crônica, ele escreve que o significado puro e real das bananas não nos basta, por isso, a arte existe para alterar aquela realidade e dar a ela mais magia que tudo que houvera antes. Não que as bananas não tivessem magia, mas, segundo Gullar, era diferente. Alfredo Bosi, em *O ser e o tempo da poesia*, fala sobre o tempo eterno da lírica:

Mesmo quando o poeta fala do seu tempo, da sua experiência de homem de hoje entre homens de hoje, ele o faz, quando poeta, de um modo que não é o do senso comum, fortemente ideologizado; mas de outro, que ficou na memória infinitamente rica da linguagem. O tempo "eterno" da fala, cíclico, por isso antigo e novo, absorve, no seu código de imagens e recorrências, os dados que lhe fornece o mundo de hoje, egoísta e abstrato. Nessa perspectiva, a instância poética parece tirar do passado e da memória o direito à existência; não de um passado cronológico puro — o dos tempos já mortos —, mas de um passado presente cujas dimensões míticas se atualizam no modo de ser da infância e do inconsciente. A épica e a lírica são expressões de um tempo forte (social e individual) que já se adensou o bastante para ser reevocado pela memória da linguagem (BOSI, 1977, p. 111).

Assim, podemos definir que o tempo eterno é cíclico e, por isso, pode abraçar o conceito de reflexão. A lírica tira, efetivamente, do passado sua existência para dar lugar ao mítico da lembrança. Em *Alquimia na Quitanda*, Gullar cria um terceiro tempo: o tempo do eterno. Pois, ao juntar as bananas de *Poema Sujo* e as bananas de *Bananas Podres*, a situação criada de *Poema Sujo* tornou-se real e virou memória. Assim, a situação inventada veio como uma recordação para a série *Bananas Podres*: “o assunto não morrera”. O tempo eterno de *Alquimia na Quitanda* é o tempo que analisa tudo e une memória e criação. Além disso, é o tempo que permanecerá vivo, mesmo após toda a criação de Gullar ter acontecido, pois ele foi o poeta que, fazendo das frutas uma metáfora, reuniu presente, passado e eterno para todo sempre.

3.2 A escuridão das frutas – “a luz e seus avessos” em *Bananas Podres 4*

Bananas Podres 4, o quarto poema da série, vem para resgatar as imagens mais internas das bananas apodrecendo. O poema constrói polarizações com a matéria da fruta, lembrando a primeira parte de *Bananas Podres (1)*. Essa construção é a alternância entre o único meio externo possível às bananas nesse contexto: a quitanda, e, dentro delas, o interior da fruta, descrito como se descreve o interior de uma casa, com suas partes claras, suas partes escuras, sua sujeira e seus cheiros. Além disso, o poema faz uma reflexão geral, como uma pré-despedida, sobre a vida na quitanda, em afirmação de que aquela vida realmente existiu, como em um lamento de quem não pode comprovar esse fato.

Alcides Villaça (2017) faz um panorama da poética de Ferreira Gullar em paralelo às suas extremidades: o poeta, como foi dito no primeiro capítulo, tem uma obra marcada por oposições de imagens que, muitas vezes, constroem o paradoxo entre luz e escuridão. Por vezes, essa oposição não se faz por efeito de contrariedade, mas como uma crescente de estados, ou ainda em comparação direta e equivalente, mostrando que o que foi dado como paradoxo, na realidade, são imagens equiparadas, como o ouro da fruta, que também é sua podridão, em *Bananas Podres (1)*.

No quarto poema da série, essa disparidade entre luz e trevas fica marcada na escolha proposta de imagens e na construção do poema como um todo. As oposições entre “escuridão” e “clarão”, “escuridão” e “luz” se repetem no início do poema para formar um ritmo imagético

de polarização, construindo uma crescente de imagens que se sucedem ou um afinilamento destas, característico da poética de Gullar. Vamos aos versos de *Bananas Podres 4*:

É a escuridão que engendra o mel
 ou o futuro clarão no paladar
 (como quase luz
 na saliva, e mais:
 em alguma parte da vida)
 a escuridão
 engendra
 o olhar no corpo ansioso de abrir-se
 à luz (GULLAR, 2012)

Percebe-se o contraponto entre a palavra “escuridão” – grafada no primeiro verso do poema – e “futuro clarão no paladar”. A construção dos primeiros versos foi apresentada de forma que se entende que a escuridão (podridão), que produz o mel a partir da decomposição da fruta, também será luz no paladar, ao se levar a banana adocicada à boca. No entanto, isso acontece sem contrapor as duas imagens opostas, mas ao mostrar que uma é etapa da outra: Gullar aprecia não o jogo imagético extremista entre dois lados diferentes de efeitos da vida, mas como essa oposição pode ser unificada em um mesmo objeto, no caso, as bananas apodrecendo.

Sobre a polarização de imagens gullariana, Villaça coloca:

Luz e treva constituem oposições que se expandem num repertório de imagens em que há o dia e a noite, o brilho e a opacidade, o sol e a morte, o florescer e o apodrecer, o fulgor e o nada. Cuidado, porém, com a facilidade das simetrias, que costuma levar aos mais fáceis esquemas. Convém reconhecer o processo poético onde ele se dá: nos movimentos da consciência feita linguagem. (VILLAÇA, 2017, p. 279).

O processo poético ao qual Alcides Villaça se refere é a construção única que Gullar atribui às suas imagens polarizadas. Como dito por Villaça, não se tratam de simetrias óbvias, mas sim de etapas do mesmo processo. Facilmente, pode-se cair na armadilha de que Gullar mostra esses paradoxos de modo leviano, o que não é verdade: a escolha pelas palavras acontece também em momentos cuja ligação por paradoxo não é tão clara, como se pode ver adiante na sequência de leitura de *Bananas Podres 4*:

e o mel que
 aflui da noite da polpa
 (e feito
 dessa noite) flui
 do podre da polpa
 da noite do podre
 (sob a casca)
 tal como um suicídio
 ou um alarme ou
 abafada rotação
 nas moléculas

(e igual que
no cosmos cintila)
uma balbúrdia de ácidos
negros
inventando
um quase alvorecer na quitanda (GULLAR, 2012).

Nesse trecho, percebemos o contraponto entre “uma balbúrdia de ácidos negros”, uma referência à podridão da banana, e o “alvorecer na quitanda”. No entanto, a palavra “suicídio” vem como um “alarme”, causando indagação sobre se o apodrecer das bananas seria tratado como um suicídio, ou se o suicídio seria como um alarme, somente em efeito de comparação. Mais uma vez, Gullar compara a banana ao universo, usando o termo “cosmos”. Essa é uma das vezes que o poeta sai do ambiente da quitanda, mas sem torná-lo externo: como foi notado no item 3.1, em *Bananas Podres*, Gullar se utiliza de imagens externas potentes sempre em comparação às imagens internas. Ou seja, a banana vira o universo, o mar vira o mundo, entre outros exemplos. Dessa forma, ele se mantém na quitanda, na cidade e nas bananas, sem sair dali. Por isso, a necessidade de identificar essas imagens construídas pelo poeta e o que elas têm a nos dizer.

Pensando no tempo como a causa da podridão e de toda a escuridão do poema, pode-se pensar sobre a função da poesia de Gullar. Sobre isso, Villaça remarca:

As imagens da iluminação e as do escuro constituem, pois, um campo simbólico geral da luta que se trava entre o impulso lírico e a consciência de sua impossibilidade, tudo desembocando na ironia mortal que conduz à pulverização do discurso. O antagonista maior, quase absoluto, é o Tempo, menos histórico que fenomênico, ação material da natureza sedutora, mas ilusória, fátua e fatal. A tarefa dessa poesia está em perfurar a superfície enganosa para encontrar, no cerne de cada coisa ou ser, o que lhe é essencial (VILLAÇA, 2017, p. 282).

Ao se pensar que a poesia de Gullar assume um tom no qual o tempo é o antagonista, pensa-se também na negação que o poeta teria em relação à ação do tempo. No entanto, pelo contrário, ele admira o fim de seus efeitos não como causadores, mas como impulsionadores do fim da vida que se apresenta em resquícios. E é essa vida que causa admiração no poeta, “o brilho da vida” enquanto não se morre, como diz Villaça. Segundo o autor, a “superfície enganosa” do discurso irônico de Gullar esconde a função da poesia do autor: adentrar a camada de cada coisa ou ser, para encontrar o que é essencial à poesia. E o que seria essencial à série *Bananas Podres*? O tempo. O tempo é o que move a série, em todos os seus aspectos como antagonista ou catalisador, ou ainda meramente como efeito fenomenológico.

Terminemos, portanto, a leitura de *Bananas Podres 4*:

E pense bem: também
 um tumor é um ponto intenso
 da matéria viva,
 de alta temperatura
 como a gestar um astro
 de pus
 (assim se engendram os sóis,
 os sons
 no vazio abissal)

e assim também as vozes
 do açúcar
 (un negro
 lampejo)
 que assustam os mosquitos
 (nuvens deles)
 pairando no ar
 dos escusos cantos
 do depósito
 de frutas
 nos fundos da quitanda
 rua da Alegria esquina de Afogados

e que faliu
 e sumiu
 para sempre
 daquela esquina e do mundo, a quitanda,
 bem como seu dono, o falado
 Newton Ferreira e seus amigos Luís Dedão,
 O Cantuária e o Elias,
 todos
 que poderiam afirmar
 que sim, de fato as bananas
 já estavam passadas, quase inteiramente podres
 naquela tarde

e que ali amontoadas num alguidar
 fermentavam
 exalando no ar o doce odor
 de bananas morrendo
 o que efetivamente ocorreu
 na cidade de São Luís do Maranhão
 ao norte do Brasil
 por volta de 1940...

E foda-se (GULLAR, 2012).

Um dos paradoxos de Gullar está no começo do trecho acima sem que prestemos muita atenção. Quando o poeta fala do tumor como ponto de matéria viva, ele está exercendo mais uma de suas oposições: um tumor é resultado da proliferação de células no corpo que pode levar à morte, comprometendo a parte na qual se localiza. No entanto, Gullar se refere a ele como um gerador de pus, ou seja, quase como um corpo criador de efeitos químicos e de vida. A vida que importa para o poeta nesse poema, portanto, é a vida interior a todas as coisas, é a vida que se localiza em um ambiente hostil, mas que tenta, de alguma forma, encontrar seu refúgio ali. Esse

é um dos exemplos, na poética de Gullar, de quebrar a superfície enganosa, para se chegar a um paradoxo nada óbvio.

Nessa parte do poema se repete a comparação com o açúcar: ele representa a fruta podre, caramelizada, com cheiro forte e tendo iniciado seu processo de decomposição. Assim, as referências ao açúcar no poema se dão pelo mesmo motivo, a referência à podridão. Isso vem sob uma ironia sutil, pois o açúcar possui uma imagem que não nos remete à morte ou ao apodrecimento, mas sim ao aproveitamento de uma parte da vida pueril, cercado por conotações vívidas, infantis ou inocentes, que, num primeiro momento, afastam-se de imagens da morte.

Ao falar da quitanda, o autor escreve que ela “sumiu para sempre”, em uma abordagem reflexiva nesse penúltimo poema, ao falar que os amigos de Newton Ferreira, se estivessem vivos, poderiam provar que as bananas existiram e tinham apodrecido aquele dia na quitanda. É como se a memória do poeta não tivesse valor, por haver também um deslocamento de sujeito e o eu lírico fosse somente um observador de tudo, sem poder comprovar aquelas múltiplas existências. Sobre esse feito de leitura, Villaça escreveu:

Há um desdobramento do sujeito: há aquele que se cola à imanência dos fatos lembrados e há aquele que, instalado no presente da elaboração poética, interpreta esses fatos. O efeito na leitura é o de ir e vir do sensorial ao reflexivo, do puro afeto à sua compreensão. Vencendo a antiga dicotomia de luz ou sombra, fogo ou escuro, Gullar agora considera que “uma coisa está em outra”: forma dialética de encarar o sujo da composição das diferenças e interpretá-lo como manifestação vital. Assim, há muitos tempos num tempo, muitos ritmos nos fenômenos, e “cada coisa está em outra / de sua própria maneira”. Daí emerge um generoso imaginário que trata sobretudo do que está incluso, do que se move dentro, do que se encerra vivo na história pessoal e na história de todos (VILLAÇA, 2017, p. 293).

Esse desdobramento do sujeito que Villaça se refere é o que causa a alternância entre o que Gullar narra como ele próprio parte integrante do poema, como quando escreve que saía de casa com seu pai às quatro horas da manhã, e o sujeito que não pode comprovar a existência de um lugar, somente como um observador. Esse deslocamento de sujeito acontece durante toda a série de poemas, afinal de contas, assim como as coisas pertencem às outras, como escreveu o poeta, elas também oscilam em seus papéis: em Gullar, as coisas são como sujeitos.

3.3 A título de conclusão – *Bananas Podres 2*

Qual o valor da lembrança? Ao visitar sua memória de infância, Gullar deu origem à série *Bananas Podres*, acrescida de afeto, cultura, vida e morte. Essa série finda por ser uma

exaltação à memória de um país com tantos trabalhadores como Newton Ferreira, através da memória de um poeta brasileiro. O valor da lembrança, portanto, é tudo que ela desencadeia.

Gullar inicia a crônica *Alquimia na Quitanda* da seguinte forma:

Pode ser que, no final das contas, isso que vou dizer aqui não interesse a ninguém, mas é que, numa crônica em que falava das poucas coisas que lembro, esqueci de mencionar uma das que mais me lembro: as bananas que, às vezes, ficavam sem vender e apodreciam na quitanda de meu pai. Aliás, se bem me lembro, não era na quitanda dele e, sim, na de uma mulata gorda e simpática que, na rua de trás, vendia frutas: bananas, goiabas, tamarindo, atas, bagos de jaca e manga-rosa. Mas o que é verdade ou não, neste caso, pouco importa, porque o que vale é o momento lembrado (ou inventado) em que as bananas apodrecem. E mais que as bananas, o que importava mesmo era seu apodrecer, talvez porque o que conta, de fato, é que ele se torna poesia (GULLAR, 2017, p. 256).

Gullar estava enganado. Tudo em *Alquimia na Quitanda* era extremamente interessante. A mulher a quem o autor se refere é Dona Margarida, personagem que surge em *Alquimia na Quitanda* como a verdadeira dona das bananas que apodreciam ali. A quitanda poderia se tratar de uma feira inteira, visto que Dona Margarida vendia frutas bem ao lado da quitanda de seu pai, a ponto de o menino confundir as duas vendas. Em uma série na qual a imagem da mulher sofreu tantas alterações, de semblante pueril a corpo escarnecido, Dona Margarida fecha a leitura dos poemas no tempo da reflexão de *Alquimia na Quitanda*.

Se as bananas não apodrecem da mesma forma que uma cidade, de que forma elas apodrecem? É importante ressaltar que o homem pertence à cidade na poesia de Gullar: o poeta escreveu a série de cinco poemas, entre 1985 e 2011, intitulados *Bananas Podres*, que conteriam diversas “humanidades” em várias formas de encaixamento social, além de serem, os poemas, portadores de diversas imagens identificadas comumente na sua poesia, como a quitanda, a principal imagem da série, depois das próprias bananas. Essas imagens deram margem a uma leitura de poesia enigmática, cujas imagens se desdobram em uma gama de possibilidades de leitura. Façamos a leitura de *Bananas Podres 2*:

naquele canto
 em sombra
 da quitanda
 a tarde – o tempo
 o sol da tarde –
 nas bananas virava mel
 (aliás
 mais água
 do que mel)
 em outubro
 de 1938
 talvez
 na boca
 de Newton Ferreira
 a mesma
 tarde (de fachadas

e espelhos)
 falava português
 e ria
 (na saliva)
 ou talvez
 não
 mas sem dúvida alguma
 se esvaía
 e lá no fundo da quitanda
 sem janelas
 essa tarde
 esse outubro
 fedia (GULLAR, 1980).

Bananas Podres 2 foi o poema que, na ordem desta pesquisa, foi incumbido de finalizar este trabalho por alguns motivos: ele é um poema que, estruturalmente, é muito semelhante a *Bananas Podres (I)* e, além disso, ele organiza a quitanda em um mapa poético gigantesco, citando o Brasil, a cidade, a natureza e tudo aquilo em que as bananas também se inserem. Na primeira parte desse poema, Gullar situa o leitor em outubro de 1938, em uma marcação de tempo clara, e menciona, mais uma vez, o mel das bananas, que era “mais água que mel”. Talvez por conta do mar, como se viu no primeiro capítulo, que se liga às bananas no interior delas e na água que os une – mar e bananas.

Gullar também escreve sobre a tarde falar português pela boca de Newton Ferreira, como se a tarde fosse, ela mesma, uma parte do pai, ou usasse de seu corpo para existir. O modo como Gullar organiza as imagens do poema surge das formas menos convencionais em sua poética através de *Bananas Podres 2*. No fim da primeira parte, Gullar escreve que a tarde fedia. O fedor, na série de poemas, jamais se apresentou como vindo das frutas apodrecidas, mas, sim, vindo da quitanda, do tempo (tarde, abril, manhã) ou das pessoas que ali estavam. O estopim para o fedor existir são as ações de todos os itens que compõem a quitanda, enquanto as bananas são o ouro daquele lugar. E, como disse Gullar na crônica *Alquimia na Quitanda*, o que conta é que seu apodrecer vire poesia. Continuemos a leitura:

II

esse outubro era grande: uma cidade inteira
 lá fora
 com seus rios e mangues seus canteiros
 sua cúpula azul feita de vento
 suas crianças de carne seus sobrados
 cheios de conversas
 e afazeres
 esse outubro era água
 nas torneiras
 roupas na corda
 era nuvens igrejas arvoredos
 era bondes carroças era pombos
 em volta da quitanda

de empregada, na poça
 d'água funda como o céu)
 pode ser que sorrisse
 aquela tarde, o povo,
 num rosto de menina (GULLAR, 1980).

Ferreira Gullar toca na história brasileira que percorre seu poema, afirmando que a própria história “balançava a árvore e cheirava a maresia quando o mar soprava”. A história, assim, assume uma natureza personificada como tarde na parte anterior do poema. Gullar enfatiza a importância da história do Brasil para a série de poemas em *Bananas Podres 2*, quando afirma que “a história era o sistema de moscas e de mel”, o poeta pontua a podridão da história, criticando assim o curso elitista que ela toma. Repete várias vezes que a história de sua família faz parte da história do Brasil. No final, afirma que em algum dos espelhos da cidade em que a história reflete pode ser que o povo sorrisse num rosto de menina.

Assim se finaliza uma leitura que partiu das bananas, lembradas por Gullar, que foram vistas por ele um certo dia dentro de um cesto, sobre o qual voavam moscas-varejeiras, que zuniam. “Essa tarde era história brasileira”, é como Gullar inicia a terceira parte de *Bananas Podres 2*. De fato, é da história brasileira que tratamos neste trabalho. Em *Poema Sujo*, lido no primeiro capítulo deste estudo, Gullar escreveu uma série de equiparações de coisas que não apodrecem como outras. Neste capítulo, foi feita a seguinte pergunta: se as bananas não apodrecem da mesma forma que uma cidade, de que forma elas apodrecem? Nesse instante, acredito que as bananas apodreçam como uma pessoa.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. **Notas de Literatura I**. São Paulo: 34, 2003.
- ARANTES, Antônio Augusto. **O que é arte popular**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BARROS, Antonio Evaldo Almeida Barros. A TERRA DOS GRANDES BUMBÁS: a maranhensidade ressignificada na cultura popular (1940-1960). **Caderno Pós-Ciências Sociais** – São Luís, v. 2, n. 3, jan./jun. 2005
- BERGEZ, Daniel *et all.* **Métodos críticos para a análise literária: leitura e crítica**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. Trad. Paulo Neves. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix. Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.
- BOSI, Viviana. Ferreira Gullar: o fogo procura sua forma. **Estud. av.**, São Paulo, v. 31, n. 89, p. 415-435, Apr. 2017.
- CANDIDO, Antônio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 2003.
- CANDIDO, Antônio. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- CORRÊA, Rossini. **Formação social do Maranhão: o presente de uma arqueologia**. São Luís: SIOGE, 1993.
- E daí? (A queda). Intérprete: Milton Nascimento. Compositores: Guerra, Ruy; Nascimento, Milton. Intérprete: Milton Nascimento. *In*: Clube da Esquina 2. [S.l.] EMI: 1978. Disco vinil. Lado Dois. Faixa 5 (5:18).
- GRANDO, Diego. Muito além do eu lírico: considerações em torno da voz em poesia. **Scriptorium**. v3. n.1. 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.15448/2526-8848.2017.1.27954>, Acesso em: 04 de julho de 2019.
- GULLAR, Ferreira. **A Alquimia na Quitanda: arte, bichos e barulhos nas melhores crônicas do poeta**. São Paulo: Três Estrelas, 2016.
- GULLAR, Ferreira. **Em alguma parte alguma**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.
- GULLAR, Ferreira. **Na vertigem do dia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.
- GULLAR, Ferreira. **Poema sujo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.
- GULLAR, Ferreira. **Poesia Completa**, Teatro e Prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008

JAMESON, Fredric. **Marxismo e Forma. Teorias dialéticas da literatura no século XX.** São Paulo: Hucitec, 1985.

LAFETÁ, J. L. Traduzir-se. In: ZILIO, C.; LEITE, L. C.; LAFETÁ, J. L. **O nacional e o popular na cultura brasileira.** São Paulo: Brasiliense, 1982.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

QUINTANA, M. **Apontamentos de história sobrenatural.** 6. ed. São Paulo: Globo, 1998.

VILLAÇA, Alcides. **Poesia de Gullar: a luz e seus avessos.** Revista Texto Poético, [S.l.], v. 13, n. 23, p. 276-300, ago. 2017. ISSN 1808-5385.