

Matheus Silva Martins

A VIDA EM CONSTRUÇÃO: O MOTIVO DA ESPERANÇA NA POESIA DE
FERREIRA GULLAR

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
2006

Matheus Silva Martins

A VIDA EM CONSTRUÇÃO: O MOTIVO DA ESPERANÇA NA POESIA DE FERREIRA
GULLAR

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras – Literatura Brasileira.

Orientador: Prof. Dr. Murilo Marcondes de Moura.

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2006

Dissertação intitulada A VIDA EM CONSTRUÇÃO: O MOTIVO DA ESPERANÇA NA POESIA DE FERREIRA GULLAR, de autoria do Mestrando MATHEUS SILVA MARTINS, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Murilo Marcondes de Moura – FFLCH/USP - Orientador

Prof. Dr. Alcides Celso Oliveira Villaça – FFLCH/USP

Prof. Dr. Sérgio Alves Peixoto - FALE/UFMG

Profa. Dra. ELIANA LOURENÇO DE LIMA REIS
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 10 de março de 2006.

À memória de Arésio Eleutério Amaral Júnior,
amigo de jornada e poeta preferido.

AGRADECIMENTOS

Ao amigo e professor Murilo Marcondes de Moura, cuja orientação ultrapassa, em larga medida, os limites desta dissertação e da academia;

A Sérgio Peixoto, Marcus Vinícius de Freitas, José Américo Barros e, particularmente, Maria Cecília Bechat (pela amizade, paciência e disponibilidade), professores que, com Murilo, compunham o grupo do PAD em que esta pesquisa se iniciou;

Aos colegas e amigos mais diretamente relacionados à trajetória desta dissertação: Kaio Carmona, Marcos Teixeira, Flávia Lins, Fernando Baião Viotti, Anselmo Campos, Joelma Xavier, Luciana Mariz, Ludmila Coimbra, Maria Aparecida Araújo, Leonardo Lyrio, Lisa Vasconcelos, Bernardo Amorim, profa. Silvana Pessoa, Luiz “Salsa” Romero, Fabíola Trefzger, Solange Rebuzzi, Dirlenvalder Loyolla, Rosana Simões, Guilherme Lucas, Miriam Ribeiro e, especialmente, Suzana Ruela, sem cuja parceria a leitura que aqui vai talvez jamais chegasse a qualquer definição;

A Mário Alex Rosa, por disponibilizar importante parte do material bibliográfico sobre Ferreira Gullar, e à amiga Mariana Ianelli, pelas esclarecedoras conversas sobre poesia e pelos toques filosóficos sobre o tema da esperança;

Enfim, ao apoio de Antônio Lúcio, Ângela e Thiago, minha família; a Margarida e ao carinho dos demais familiares e amigos; sobretudo, a Bruna, pelo companheirismo e pelo permanente e indispensável amparo afetivo.

Esta pesquisa contou com o apoio financeiro da CAPES.

*E não há melhor resposta
que o espetáculo da vida:
vê-la desfiar seu fio,
que também se chama vida,
ver a fábrica que ela mesma,
teimosamente, se fabrica,
vê-la brotar como há pouco
em nova vida explodida*

*João Cabral de Melo Neto,
Morte e vida severina*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	08
ESPERANÇA E LUTA COMUM EM <i>DENTRO DA NOITE VELOZ</i>	29
A maturidade poética de <i>Dentro da noite veloz</i> : interiorização e sincronia.....	29
Os movimentos da esperança na maturidade de <i>Dentro da noite veloz</i>	38
O engajamento ainda apaixonado.....	41
O ponto de transição em “Homem comum”	52
A chegada da desilusão e a permanência do desejo de afirmação.....	64
A responsabilidade do poeta em “A poesia”.....	82
SOLIDÃO E ESPERANÇA EM <i>NA VERTIGEM DO DIA</i>	96
O salto de <i>Dentro da noite veloz</i> para <i>Na vertigem do dia</i>	96
O materialismo e a aquisição de uma consciência ontológica da solidão.....	99
A necessidade da esperança a partir de uma consciência da solidão.....	116
A expectativa e o trabalho do poeta no desejo de afirmação da vida.....	129
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	136
BIBLIOGRAFIA.....	143

RESUMO

Este trabalho pretende observar, a partir da leitura de dois livros de Ferreira Gullar, a saber, *Dentro da noite veloz* e *Na vertigem do dia*, as diferentes maneiras que o autor encontra para responder poeticamente a determinados problemas de sua experiência concreta e como essas respostas, apesar de variadas, se sustentam sobre uma constante visão de mundo muito ligada à materialidade do corpo e trazem consigo uma grande disponibilidade para a vida, amparada por uma permanente perspectiva de futuro, expressas aqui pelo motivo da esperança.

ABSTRACT

This work intends to observe, starting from the reading of *Dentro da noite veloz* and *Na vertigem do dia*, two poetic books of Ferreira Gullar, the different ways the author finds to answer poetically to certain problems of his concrete experience and how those answers, in spite of their differences, are sustained on a constant world vision very linked to the materiality of the body and bring with itself a high availability for the life, aided by a permanent perspective of future, expressed here for the motif of hope.

INTRODUÇÃO

Em linhas gerais, este trabalho se pretende um estudo das manifestações de esperança em duas obras específicas de Ferreira Gullar, a saber: *Dentro da noite veloz* (1975) e *Na vertigem do dia* (1980). Digo em linhas gerais por estar ciente do desgaste que repousa sobre este conceito/tema escolhido como ponto de observação das obras referidas e da necessidade de melhor explicá-lo. Seu uso neste trabalho exigirá alguns cuidados, a fim de que não se confunda um dos princípios formadores dessa poética questionadora e cética de Gullar com uma fé cega na promessa de dias melhores ou uma expectativa cuja realização se desvincularia do trabalho humano, sendo transferida à sorte, ao destino ou a entidades místicas. Será preciso, pois, recusar algumas dessas conotações que porventura estejam associadas, pelo senso comum, à esperança e considerá-la como uma constante “disponibilidade para a vida” percebida na poesia de Ferreira Gullar, disponibilidade que advém de uma visão de mundo muito ligada à materialidade do corpo, de uma abordagem não transcendental da realidade, e que, mesmo nascendo da constatação mais crua e agnóstica de um homem situado em tempos e espaços específicos, consegue proferir um canto de afirmação. Pretendo, posteriormente, ainda nesta parte introdutória, desenvolver e discutir com mais detalhes as razões que me levaram a tal hipótese de leitura. Antes, porém, para justificar a escolha dessa proposta de trabalho, creio ser melhor dividi-la nos elementos que a compõem, a fim de explicar mais precisamente, e numa ordem de abrangência (o poeta, as obras específicas e o tema), os motivos de tais opções.

Começamos pelo poeta. Considerado pela crítica em geral como um dos maiores nomes da nossa literatura contemporânea, chegando a ser aclamado por Vinicius de Moraes,

nos anos 70, como “o último grande poeta brasileiro”, Ferreira Gullar, em cinquenta anos de atividade, conseguiu consolidar uma poética muito particular, esteticamente bem resolvida, após passar por diversos momentos de experimentalismo: transitando por várias correntes estéticas, Gullar sempre as experimentou até o limite, esgotando-as, para então se enveredar por novos caminhos. O percurso de sua poesia, desta maneira, é uma espécie de processo de maturação, cujo apuro, ao longo do tempo, orienta-se pela procura daquilo que é realmente necessário, como ele mesmo costuma dizer em suas entrevistas. Ao contrário do que acontece a muitos outros autores, e apesar de se tratar de uma obra ainda aberta, Gullar parece ter achado seu tom e consegue manter sua qualidade com o passar dos anos, abandonando alguns radicalismos da juventude, tanto em relação à pesquisa formal quanto à direção ideológica (representada em sua poesia, sobretudo, pelo engajamento político), para encontrar na linguagem de todo dia a sua própria linguagem. É preciso considerar que isso — a aproximação da literatura da práxis, seja pela aventura nas questões sociais, seja pela incorporação de uma linguagem menos empolada e mais “pedestre” —, que na poesia de Gullar representa um amadurecimento, diz respeito a questões mais amplas, próprias dos caminhos trilhados, de uma maneira geral, pela poesia do século XX a partir do modernismo, mas cumpre assinalar também nesse poeta maranhense a dimensão singularíssima que esses problemas ganharão. Voltarei a essa discussão adiante, no comentário sobre o recorte deste trabalho; por ora, continuemos no poeta um pouco mais.

Além de crítico, ensaísta e intelectual atuante, Ferreira Gullar é um poeta que tira do cotidiano, da sua biografia, a matéria de seus poemas. Sua poesia é “flor com haste”,¹ está

¹ Inverto aqui a imagem da “flor sem haste” — do poema de *Dentro da noite veloz* intitulado “A poesia” —, usada ironicamente na fala de um poeta que depõe em um inquérito policial para se safar de uma condenação por transgredir a portaria que proíbe a mistura do “poema com Ipanema”, isto é, da poesia com a vida cotidiana: meu

atrelada à vida: sua medida é dada pelo próprio corpo, situado em tempo e espaço determinados, e sua matéria são as “coisas da terra”, “perceíveis, feitas de carne e mortalmente inseridas no tempo”.² Presa ao chão, numa linhagem muito bandeiriana, que em grande medida marca boa parte da literatura modernista brasileira (mas que aqui guarda algumas importantes diferenças em relação ao poeta pernambucano), a poesia de Gullar se esforça na direção de perceber no cotidiano um espanto, uma arrebatadora surpresa nascida da realidade comum, retirada da prosa da vida, como uma espécie de “relâmpago na cara”³, para usar suas palavras em uma entrevista de 1985. Ao se limitar ao corpo, Gullar busca os infinitos e múltiplos desdobramentos, mistérios e revelações contidos na matéria e na complexidade da experiência de existir.

Sobre isso, para ilustrar esse procedimento de maneira breve, é curioso notar a insistência de referências espaciotemporais em um grande número de seus poemas, citando datas (ou mesmo datando os textos), horários (manhãs e tardes, com maior recorrência) e cenários (Rio de Janeiro, Buenos Aires, São Luís etc), quase como uma necessidade de agarrar a vida que impulsiona a obra e que se deseja manter viva nela. Essa idéia, da capacidade do poema de guardar a vida que o motiva, será uma preocupação explícita em vários momentos de toda obra, como uma espécie de fio condutor e definidor da poética de Gullar: preocupação central de *A luta corporal*, ela reaparece como tema de vários poemas de cunho metalingüístico, sobretudo em suas obras mais maduras. Assim, do mesmo modo como ocorre em Manuel Bandeira, a biografia de Gullar será então de grande valia para a análise de seus

poema é puro, flor/ sem haste, juro!/ Não tem passado nem futuro. (...) Creia,/ meu poema está infenso à vida”. (GULLAR, 2000. p. 223). A ironia é clara e se assemelha aqui a outra imagem do mesmo livro, em “Não há vagas”, quando o poeta, ao dizer que o poema “não fede/ nem cheira”, está na verdade, também ironicamente, clamando por uma participação, desejando sim que ele fedesse e cheirasse.

² GULLAR, 2000. p. 174. As três imagens pertencem ao poema “Coisas da terra”, também de *Dentro da noite veloz*, do qual tratarei com mais cuidado adiante, no primeiro capítulo.

³ *Leia*. Fevereiro de 1985.

textos e irei a ela recorrer quando necessário. E devido justamente a essa estreita relação entre vida e obra, a essa permanente preocupação com o “tempo presente”, para usar uma expressão de Carlos Drummond de Andrade⁴, acredito que um estudo da poesia de Gullar, além de ter seu valor pelas suas qualidades literárias, já aclamadas por tantos críticos de peso, é também, em certa medida, um olhar sobre a produção poética brasileira da segunda metade do século XX e uma discussão sobre os processos políticos e sociais vividos no Brasil desta mesma época.

Embora sua obra tenha sido objeto de excelentes estudos, como os ensaios “Traduzir-se”, de João Luiz Lafetá⁵, *A poesia de Ferreira Gullar*, de Alcides Villaça⁶, e o “Roteiro do poeta Ferreira Gullar”⁷, de Alfredo Bosi, além de vários bons artigos em jornais e revistas, sua fortuna crítica não é tão vasta, sobretudo se pensarmos em seus livros mais recentes⁸: *Barulhos* (1987) e *Muitas vozes* (1999). O recorte que proponho, porém, não se justifica pelo olhar sobre estas duas obras menos estudadas, já que também, aqui, elas serão brevemente comentadas nas considerações finais; na verdade, creio que a análise desses dois livros, *Dentro da noite veloz* e *Na vertigem do dia*, separadamente, mas atrelada a uma proposta de leitura do conjunto, ajuda a compreender e delinear o movimento de uma trajetória poética marcada essencialmente pela postura inquieta de um sujeito que se questiona, na tentativa permanente de entender a si e aos problemas que o cercam em suas diversas atividades, sejam elas políticas, estéticas, existenciais ou afetivas; trajetória esta que, a meu ver, mesmo

⁴ ANDRADE, 1999. p. 161. A expressão se encontra ao final do poema “Mãos dadas”, de *Sentimento do mundo*.

⁵ In: ZILIO, Carlos, LAFETÁ, João Luiz, LEITE, Lygia Chiapinni Moraes. *O nacional e o popular na cultura brasileira – Artes plásticas e literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1982, pp. 55-127.

⁶ *A poesia de Ferreira Gullar*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1984. (Tese de doutoramento)

⁷ In: BOSI, Alfredo. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. pp. 171-85.

⁸ Como se pode observar nas notas acima, as análises citadas de Lafetá e Villaça, estudos de maior fôlego sobre a obra de Gullar, datam respectivamente de 1982 e 1984, não abrangendo, portanto, os dois últimos livros do poeta.

sustentando sua inquietude, ganha alguma estabilidade a partir de *Na vertigem do dia*, permitindo, assim espero, que a presente análise sugira um caminho interpretativo para as duas obras seguintes (*Barulhos e Muitas vozes*), não obstante a menor ênfase que, por ora, a elas darei.

Gullar é um poeta muito auto-referente, retomando versos, títulos, imagens, reabrindo questões e problematizando reflexões anteriores. Essa auto-referencialidade, além de nos permitir identificar algumas unidades de sua poesia, é capaz também de nos mostrar as mudanças pelas quais passa durante sua trajetória. A proposta deste trabalho reside justamente nisso: analisar as diferentes respostas poéticas de Ferreira Gullar às questões mais diversas, como “a natureza da poesia, o fluir do tempo, a deterioração do corpo, a memória de fatos e pessoas, a morte, a fragilidade das coisas, as relações sociais, as atitudes humanas etc”⁹, e como essas variadas reflexões, que se alteram no decorrer da trajetória, têm como pano de fundo um recorrente repertório imagético, compondo certa visão de mundo que atravessa toda a obra. Como diz Alfredo Bosi, um primeiro olhar sobre sua poesia permite discernir-lhe temas e imagens que se repetem obsessivamente e apontam para a existência de “uma personalidade poética bastante coesa no interior da obra”¹⁰. Segundo o crítico, o aprofundamento desse olhar, após algumas releituras, avança para a identificação de um “universo bem determinado”, de modo que o leitor fica tentado a “desenhar-lhe o mapa”¹¹.

Partindo disso, minha idéia inicial é a de que o núcleo deste mapa, isto é, seus temas, reflexões, imagens e posturas em face do real, já está, de alguma maneira, anunciado no

⁹ LAFETÁ, 1982. p. 64.

¹⁰ BOSI, 2003. p. 171.

¹¹ *Ibidem*.

primeiro livro reconhecido de Gullar¹², *A luta corporal*, mesmo que ainda muito cifrado por seu experimentalismo. Nesta obra de 1954, numa espécie de cosmogonia pessoal, Gullar traça, além de um constante repertório imagético (sobretudo nas recorrentes imagens de luz e sombra, como bem assinala Alcides Villaça¹³), uma postura firme diante da realidade (até mesmo surpreendente pela pouca idade do poeta), que permanece nas obras posteriores quase como um projeto de vida, não obstante os duros percalços de sua biografia e a variedade formal experimentada ao longo da carreira. É claro que há mudanças significativas entre *A luta corporal* e os livros seguintes, assim como já existem diferenças no próprio corpo desse livro (que pode ser entendido, no que tange à pesquisa formal operada na obra, como um percurso acumulado de tentativas que fracassam na busca da expressão que representasse legitimamente a experiência da vida¹⁴), mas elementos de base de toda uma poesia já estão lá, compondo um pano de fundo ideológico — que entendo como aquele olhar materialista, corporal, em relação ao mundo — e, a partir dele, revelando uma convicta atitude em face da complexidade da existência, a qual me refiro pelo conceito de esperança.

Tentemos ilustrar essa idéia através de momentos desse livro de estréia. A questão da materialidade da vida, topos dominante de toda a poesia de Gullar, aparece como a recorrência mais geral de *A luta corporal*, nas inúmeras imagens de destruição e nas reflexões sobre o perecimento das coisas. Sem aprofundar muito a análise do livro, já que não é este o objetivo

¹² Gullar publicou seu primeiro livro, *Um pouco acima do chão*, em 1949, ainda em São Luís, mas não o inclui em suas obras completas por considerá-lo muito imaturo.

¹³ Tanto na análise já citada quanto em seu ensaio para os *Cadernos de literatura brasileira*.

¹⁴ Não obstante o impasse final a que chega *A luta corporal*, na explosão da linguagem em seus últimos poemas, é interessante pensar como a obra realiza, de algum modo, esse projeto de formalizar poeticamente a experiência da vida: da clássica e rigorosa estruturação dos “Sete poemas portugueses”, que introduzem o livro, à destruição caótica de “Roçzeiral”, que fecha a obra, Gullar acaba representando, no experimentalismo formal desse trajeto, aquilo que entende, naquele momento, como o próprio processo de elaboração da vida, como um variado mas inevitável caminho para a destruição.

dessa introdução¹⁵, poemas como “As pêras” e “Programa de homicídio”, citando apenas dois exemplos entre tantos, são interessantes para se entender a questão. Peguemos algumas passagens significativas do primeiro:

As pêras, no prato,
apodrecem.
O relógio, sobre elas,
mede
a sua morte?

Paremos a pêndula. De-
teríamos, assim, a
morte das frutas?

Oh as pêras cansaram-se
de suas formas e de
sua doçura! As pêras,
concluídas, gastam-se no
fulgor de estarem prontas
para nada.

(...)

Tudo é o cansaço
de si. As pêras se consomem
no seu doirado
sossego. As flores, no canteiro
diário, ardem,
ardem, em vermelhos e azuis. Tudo
desliza e está só.

(...)

O dia das pêras
é o seu apodrecimento.¹⁶

O dia das pêras é consumir-se, apodrecer, e é este apodrecimento, na verdade, sua finalidade e esplendor: sendo assim, existir parece não fazer sentido, uma vez que *gastar-se* é concluir-se “para nada”, tradução de um processo que leva necessariamente à morte. Mas este mesmo trabalho, que é de destruição, se realiza num “doirado sossego” e, ao mesmo tempo em que destrói, também fulgura e arde. Gullar, em *A luta corporal*, permanece ainda muito assombrado pelo resultado final desse trabalho de degradação, mas passagens como essa já

¹⁵ Cumpre notar que, para uma análise mais cuidadosa dessa obra de estréia, os já referidos ensaios de Lafetá e de Villaça são indispensáveis, sobretudo este último, que dedica um longo primeiro capítulo à sua leitura.

¹⁶ GULLAR, 2000. pp. 18-9.

apontam para a visão de mundo dominante nas suas obras mais maduras; o processo de elaboração da vida, de fato, leva inevitavelmente à morte, mas — o poeta aprenderá — o que interessa nesse trabalho não é necessariamente o seu fim, e sim o seu durante: é nele que a vida queima e esplende em toda sua beleza, ou, tautologicamente falando, é nele que se vive a própria vida. Da mesma forma, em “Programa de homicídio”, a negação das cintilações do eterno, caracterizado como vil e banal, contrastam com o brilho do corpo, que por sua vez nada tem a ver com a estagnação da eternidade, mas que surge como trabalho da matéria, como explosão e combustão. Apesar do peso conferido ao resultado desse processo, a medida do viver é dada em ambos por este trabalho de putrefação. Isto é, por um lado, mesmo que seja predominante em *A luta corporal* o olhar fatalista sobre o tempo, entendido metafisicamente como um algoz exterior e indiferente ao homem, como aquilo que passa, destrói e permanece para além da vida (como bem assinala Alcides Villaça no primeiro capítulo de sua análise referenciada), por outro, já está presente aqui a idéia de que cada coisa tem seu tempo, somente mensurado pela coisa em si e que dá justamente a medida da vida (olhar predominante a partir de *Dentro da noite veloz*), como podemos observar no início do primeiro poema citado, “As pêras”. Nele, o eu lírico questiona se o relógio, objeto que parece materializar o decorrer desse tempo que prossegue para além do homem, mediria também o desgaste interno daquelas frutas: se o relógio é capaz de representar o passar do tempo e, por isso, o inevitável caminho em direção à morte, não é capaz, porém, de medir o fulgor e a beleza desse desgaste, já que as pêras prosseguem no seu trabalho interno de amadurecimento e as flores continuam a arder em cores no seu “canteiro diário”.

Pode parecer estranho, a primeira vista, atribuir noções de afirmação a uma obra como *A luta corporal*, cujo *topos* central é a destruição. Lafetá observa nela, inclusive, um certo

exagero de negatividade, como se o poeta perdesse as rédeas de um canto furioso, que, pela incapacidade de “conter sua força destrutiva”¹⁷, chega a um impasse expressivo, culminando na explosão da linguagem operada ao final da obra, no poema “Roçzeiral”. De fato, a vida está sempre associada em *A luta corporal* a imagens de destruição, de apodrecimento, mas esse “consumir-se” não parece se ligar apenas à constatação de que o homem vive para morrer. Ainda sobre os exemplos acima, em verdade, o homem aqui já vive morrendo: vida e morte não chegam nem a ser dois lados da mesma moeda; estão juntas num lado só, uma vez que o próprio desgaste é entendido como a elaboração da vida, e por isso o negativo pode trazer consigo uma certa positividade.

Dirá o poeta ainda em sua “Carta do morto pobre”, de “Um programa de homicídio”: “Mar — oh mastigar-se!, fruto enraivecido! — nunca atual, eu sou a matéria de meu duro trabalho”, para continuar, reforçando aquela imagem da combustão: “Queimo no meu corpo o dia”¹⁸. Assim, se o “gastar-se” interno é uma certeza sobre as coisas vivas e sufoca pelo resultado de seu processo, convém pontuar, mais uma vez, que em *A luta corporal*, ele já aparece também como fruto do trabalho executado pela matéria, somado à ação do tempo sobre as coisas.

Enfim, essa visão não-transcendente do mundo parece resultar numa postura ativa do homem diante da vida, transferindo para suas próprias mãos a função de realizá-la, uma vez que, para isso, ele não dispõe de mais nada além do corpo: ainda que em *A luta corporal* essa postura talvez se expresse mais pelo próprio procedimento de composição da obra em seus vários movimentos — aquela referida busca determinada, não obstante suicida, pela expressão mais fiel à experiência de existir — do que pelo próprio tratamento temático, apesar dos

¹⁷ LAFETÁ, 1982. p. 87.

¹⁸ GULLAR, 2000. p. 23.

exemplos acima, a vida, na poesia de Ferreira Gullar, pode ser definida como uma construção humana, e é essa visão que, nas obras posteriores (sobretudo a partir de *Dentro da noite veloz*), move o poeta adiante, até mesmo nos momentos de maior desilusão e amargura, sem o pessimismo entreguista que uma reflexão desmistificada do ser e do mundo talvez pudesse gerar. Portanto, essa noção de vida como construção parece estar na base da poesia de Gullar, tanto no que diz respeito ao apuro da forma e dos meios (na tentativa de fazer com que o poema guarde a vida que o motiva) quanto ao materialismo que compõe seu pano de fundo ideológico, apontando sempre para uma permanente “perspectiva de futuro”¹⁹, que traduzirei aqui no conceito de esperança e, em alguns momentos, de otimismo.

Como vimos até agora, justificar a seleção das duas obras a serem analisadas já é também justificar o tema do trabalho; mas tentemos aqui fazê-lo separadamente. Além da afinidade temática, entendida como o motivo da esperança (a qual nos falta ainda um comentário introdutório mais cuidadoso), e da observação do movimento deste tema de um livro ao outro, o recorte aqui proposto se sustenta também por uma afinidade formal entre as duas obras selecionadas. Alexandre Pilati²⁰, ao observar a poesia de Ferreira Gullar sob um prisma formalista, divide-a em três fases: a primeira compreenderia *A luta corporal*, *O vil metal* e os *Poemas concretos e neoconcretos*; a segunda corresponderia aos *Romances de cordel*; e na terceira entraria o resto da obra, incluindo os dois livros que proponho analisar, acrescidos de *Poema sujo*, *Barulhos* e *Muitas vozes*. Apesar do esquematismo exagerado desse tipo de divisão, que acaba agrupando livros muito diferentes entre si (a exemplo do que ocorre no primeiro grupo), Pilati parece perceber que Gullar, depois de passar por projetos estéticos

¹⁹ LAFETÁ, 1982. p. 63.

²⁰ PILATI, Alexandre. “A representação da condição do autor periférico na poesia de Ferreira Gullar”. Belo Horizonte: ABRALIC, 2002. (manuscrito)

heterogêneos, e esgotá-los em muita medida, encontra uma certa estabilidade em sua pesquisa formal a partir de *Dentro da noite veloz*: após a explosão da linguagem no final de *A luta corporal* (e que se mantém, embora menos acentuada, em *O vil metal*); depois de se enveredar pelo construtivismo concreto, romper com os poetas paulistas, lançar o neoconcretismo e romper novamente com o vanguardismo de uma maneira geral; após se lançar na luta política, no quase panfletarismo dos *Romances de cordel*; em suma, depois de uma longa pesquisa que se exaure a cada experiência, Gullar encontra na linguagem chã, cotidiana, a sua própria linguagem, inserindo definitivamente seu questionamento “em uma perspectiva histórica”²¹. Seus poemas parecem então ganhar uma certa constância estrutural: textos na sua maioria curtos, de tom prosaico, que utilizam largamente o espaço em branco da página — vide, por exemplo, os característicos “recuos”, da margem esquerda em direção ao centro, que o poeta imprime a vários versos de um mesmo poema, dando-lhes obviamente um certo acento e que viraram marca de Gullar. Este formato, já realizado em alguns poemas de *A luta corporal* (como “Galo galo” e “As pêras”) e de *O vil metal*, volta e se torna uma constante nas obras posteriores aos *Romances de cordel*, excetuando-se (porém, não inteiramente) o *Poema sujo* (1976), cuja dimensão e singularidade fazem dele um momento de exceção na poesia de Gullar.

Mas nesta seqüência que se inicia em *Dentro da noite veloz*, *Poema sujo* é de fato uma obra à parte não apenas pela questão formal — que mantém, excetuando-se a extensão, características comuns às outras quatro obras a partir (e incluindo) de *Dentro da noite veloz*. É excepcional também porque condensa uma série de imagens e reflexões de sua poesia até

²¹ PILATI, 2002. p. 3.

então, resumindo-a, de alguma maneira, como diz Alfredo Bosi²², de modo que uma leitura cuidadosa e isolada desse longo poema talvez resolvesse metonimicamente os problemas daquele que se aventure à compreensão geral do conjunto que compõe essa poética. O reconhecimento da complexidade e multiplicidade da vida, nas suas várias faces que o eu observa e que se interpenetram por terem nele um eixo, começa em *Dentro da noite veloz*, é detidamente trabalhado em *Poema sujo*, prolonga-se nas obras seguintes e orienta inclusive os títulos das duas últimas, *Barulhos* e *Muitas vozes*.

Voltando à obra, *Poema sujo* é uma resposta afetiva e intimista a uma situação limite existencial, social e política: Gullar, exilado em uma Buenos Aires recém tomada pelo golpe militar, com o passaporte cancelado pelo Itamarati, pressente que pouco lhe sobra a fazer e, como última saída possível, orchestra um canto de resistência, cujo material — a memória — é retirado de seu único bem restante: o próprio corpo. Se a noção de otimismo talvez soe um tanto exagerada para este caso específico, o conceito de esperança, tal como o entendemos, parece estar bem ligado, mesmo que de maneira mais velada que nas outras obras, ao resgate que o poeta faz de sua infância em São Luís do Maranhão, como balanço final de uma vida que supostamente está prestes a acabar, na tentativa de se agarrar ao pouco que lhe resta e que tenha algum poder de afirmação. Nesse sentido, *Poema sujo* poderia ser anexado ao conjunto deste trabalho, mas, apesar de sua indiscutível importância para a compreensão da poesia de Gullar, a particularidade desse livro em relação ao resto da obra me parece exigir uma correspondente análise à parte, que ultrapassaria os limites (e o fôlego) do presente estudo, explicando assim, por motivos práticos, sua exclusão da proposta central deste trabalho. Cumpre dizer, porém, que excluir *Poema sujo* do conjunto central de obras analisadas não

²² BOSI, 2003. p. 175.

significa ignorá-lo completamente. O livro certamente será referenciado, assim como os outros que também estão de fora, importando em larga escala ao entendimento do conjunto e, no detalhe, às relações entre os capítulos 1 e 2.

Aproveitando o ensejo das justificativas para o que aqui não vai, vale ressaltar que importantes poemas tanto de *Dentro da noite veloz* como de *Na vertigem do dia* não aparecerão no grupo de leituras principais dos capítulos seguintes. Acredito que se com isso o trabalho perde em expansão e generalização, talvez ganhe em concentração no que diz respeito ao recorte proposto: a observação de um motivo recorrente nas duas obras e do movimento dessa recorrência de um livro ao outro.

A propósito do tema, agora também tentando vê-lo separadamente, sempre me chamou a atenção na poesia de Gullar uma permanente maneira de se entender o mundo, visão que acaba se tornando explicitamente a discussão central de vários poemas e que sustenta o motivo que pretendo observar neste trabalho. Mas antes que comecemos uma explicação mais específica sobre a esperança em Ferreira Gullar, creio ser necessário elucidar o que entendo como motivo de uma obra: sobre ele, estou de acordo com Massaud Moisés, que, na esteira da *Análise e interpretação da obra literária*, de Wolfgang Kayser, entende o motivo, quando aplicado à poesia lírica, tanto como uma recorrência lingüística e/ou pictórica que atravessa a obra de um artista, quanto como uma insistência temática, avizinhandose (e confundindo-se) assim com os conceitos de *leitmotiv* e *topos*.²³ Curiosamente, a palavra motivo, relacionada à esperança (da maneira como a observo na obra de Gullar), apresenta uma adequação inclusive etimológica, quando pensada como o impulso para se realizar uma ação: se, para Gullar, a vida se define como uma permanente construção humana, a esperança, o otimismo ou mesmo a

²³ MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. Cultrix. 2002. pp. 350-51.

utopia, definem-se como princípios *motivadores* da ação do próprio homem sobre sua realidade.

A respeito deste tipo de entendimento, encontrei amparo filosófico em dois grandes pensadores do século XX: Ernst Bloch e Herbert Marcuse; sobretudo o primeiro, que tem como uma de suas mais importantes obras *O princípio esperança*, na qual reflete sobre esse conceito como um princípio condutor do presente em direção ao futuro; princípio que faz com que o homem reconheça a carência do agora, mas que também perceba, embrenhadas nele, a complexidade e a multiplicidade de possibilidades do porvir. A esperança, portanto, de acordo com o filósofo, compõe uma espécie de utopia concreta, pela radicalidade, e gera, por fim, uma necessidade de engajamento (não necessariamente político, embora possa levar a isso), ao passar de simples virtude a um tipo de otimismo militante, que conduz o sujeito a agir, uma vez que o reconhecimento da precariedade do presente seria uma revolta contra essa mesma condição precária. Nas palavras de Suzana Albornoz, uma de suas intérpretes, o homem, por sua capacidade de pensar o que o determina, faz com que a realidade surja,

para a consciência, como algo que existe sob a forma do ainda-não. (...) Quando o homem reinterpreta o seu modo de ser condicionado, se percebe como existente sob a forma do que ainda-não-é. Por sua consciência antecipadora [a esperança], sabe-se a si mesmo como ainda-não-sendo o que pode vir-a-ser, que ao alcançar esse novo modo de ser conterà uma margem de irrealização, e terá dentro de si, novamente, um algo não-ainda atual, não-ainda existente, mas virtual, possível. Portanto, o homem tem neste ainda-não-sendo do seu ser o fundamento para esperar.²⁴

Diferentemente do que ocorre aos niilistas, que partem da mesma consciência da imperfeição e carência humanas e de cuja negação se conclui a existência do nada, a esperança blochiana se dá como “um não a uma situação inaceitável que estamos negando porque —

²⁴ ALBORNOZ, 1985. pp. 28-9.

pela consciência antecipadora — temos certeza de poder mudar a situação”²⁵ e se define como um ato afetivo e cognitivo, como forma de “conhecimento das possibilidades para o futuro; conhecimento não meramente contemplativo mas ativo, pois se transforma em ação transformadora do presente que ainda-não é segundo todas as possibilidades”²⁶. Em suma, o conceito é visto por Bloch como um princípio que orienta a ação do homem, na medida em que se baseia em uma visão materialista do mundo e da experiência humana.

Comentamos no início dessa introdução que o conceito de esperança, em sua pureza e para o senso comum, talvez carregue uma certa imaterialidade, que se distancia, de fato, da poesia de Gullar, porque, nela, essa expectativa, para não ser vã, precisa estar necessariamente atrelada ao trabalho humano; e, por isso, acabei aproximando a palavra da maneira como Bloch a entende. A meu ver, a perspectiva de futuro constante nos poemas de Gullar surge justamente da consciência de que cabe ao homem construir sua própria história: entendendo a realidade como uma multiplicidade de possibilidades oferecidas pela matéria, a esperança gullariana parece se tornar, também, um princípio de ação derivado de uma necessidade presente de movimentação da própria vida, donde o título dessa dissertação.

Naturalmente, conheci a biografia de Gullar após um considerável contato com a sua poesia, que já havia me chamado a atenção a essa disponibilidade para a experiência da vida em toda sua complexidade como uma de suas recorrências mais fortes. Considerando a estreita ligação que há nesse poeta entre obra e vida, sempre imaginei que esse motivo, parte de uma ideologia maior sustentadora de sua poética, devesse ser também algo determinante em sua biografia. Pensando nisso, através de inúmeras entrevistas, da autobiografia de seus tempos de exílio, intitulada *Rabo de foguete*, da autobiografia poética escrita em 1978 *Uma luz do*

²⁵ ALBORNOZ, 1985. p. 29.

²⁶ Ibidem. p. 68.

chão), e de suas duas biografias mais extensas, de George Moura e Carlos Eduardo Novaes, intituladas, respectivamente, *Entre o espanto e o poema* e *Ferreira Gullar*, tomei conhecimento que José de Ribamar Ferreira é protagonista de uma vida atribulada: nascido em 1930 numa família humilde e pouco religiosa de uma São Luís do Maranhão ainda muito provinciana (a propósito, para efeito de ilustração, o poeta costuma contar que só chega a conhecer um sinal de trânsito no Rio de Janeiro), Gullar se muda então aos 21 anos de idade para o Rio, sufocado que estava pelos limites de uma cidade que já não comportava o desejo de expansão de um sujeito desde então inquieto. Chegando ao Rio, passando por algumas dificuldades financeiras, arrumando “bicos” aqui e ali, Gullar é acometido por uma tuberculose que o obriga a se internar num sanatório. Curado, algum tempo depois se casa, tem filhos, envolve-se com intelectuais e artistas de esquerda, até que estoura a ditadura militar e se vê na obrigação de entrar para o PCB, já que sempre simpatizou “com quem está levando cacete”, como diz em entrevista ao programa *Roda viva*, da Rede Cultura, em setembro de 2001. Em função das evidentes circunstâncias, assim como vários outros artistas, exila-se voluntariamente para fugir da repressão e, numa trajetória que inclui lugares como Moscou, Santiago do Chile, Lima e Buenos Aires, sofre graves contratempos afetivos: a esquizofrenia dos dois filhos e o sumiço, por meses, de um deles; a distância da família; a morte e o desaparecimento de vários amigos, tudo isto somado às permanentes dificuldades financeiras. Volta ao Brasil após sete anos, é ainda vítima da repressão militar, sobrevive à morte de mais alguns grandes amigos e, já na década de 90, num espaço de apenas dois anos, perde o filho mais novo, Marcos, e a esposa, companheira de um período de quase 40 anos, Thereza Aragão. Já com 70 anos de idade, quando perguntado, ainda no programa *Roda viva*, de 2001, se nutria algum otimismo em face dos últimos acontecimentos de setembro daquele

ano, Gullar responde que sim, que era preciso ser otimista, já que o homem tem uma tendência natural ao pessimismo, uma vez que irá “ficar velho, broxa e morrer”, e por isso não pode se entregar, já que o pessimismo “só desarma o cara, não conduz a nada”.

Enfim, esta brevíssima notícia biográfica, que ressalta propositalmente os percalços mais graves de uma vida, presta-se a assinalar algo que sempre achei curioso na figura de Ferreira Gullar: a vontade de viver e a disposição para encarar, de frente, e de um modo muito cru, as maiores adversidades da realidade. Sendo assim, por se tratar de um poeta tão ligado à materialidade do real, não é de se estranhar que a disponibilidade para a experiência da vida apareça não apenas como um dos grandes motivos de sua obra, mas que também se aplique a uma definição muito particular do que seja a própria arte poética: uma reinvenção da realidade, que nasce da linguagem e da vida prosaicas, transcendendo esta última, mas que volta sempre a ela, a fim de modificá-la em qualquer uma de suas esferas, sejam elas de ordem íntima ou coletiva, como o poeta mesmo afirma em depoimento ao documentário de Zelito Viana, intitulado *O canto e a fúria*, ou, em texto impresso, de maneira similar, na citada autobiografia poética, *Uma luz do chão*: “O poema, ao ser feito, deve mudar alguma coisa, nem que seja o próprio poeta. Se o poeta, depois de fazer o poema, resta o mesmo que antes, o poema não tem sentido”²⁷. E diz mais, ainda neste depoimento, em trecho que viria depois a ser a epígrafe de sua obra completa: “Pretendo que a poesia tenha a virtude de, em meio ao sofrimento e desamparo, acender uma luz qualquer, uma luz que não nos é dada, que não desce dos céus, mas que nasce das mãos e do espírito dos homens”²⁸.

Essa confiança na capacidade da obra de arte de modificar o homem e o mundo acaba apontando para uma característica importante da poesia de Gullar: a idéia de um amplo

²⁷ GULLAR, 1978.

²⁸ *Ibidem*.

engajamento, que varia ao longo do tempo, ganhando fortes contornos estéticos, em alguns momentos, políticos, em outros, mas sempre ligado, naturalmente, a uma demanda muito íntima, engajado à vida e à necessidade de reinventar a si e ao mundo, na tentativa de compreender as questões que rodeiam um homem que se vê como um eixo reflexivo atravessado e composto por múltiplas dimensões: pessoais, estéticas, históricas e filosóficas. Dessa forma, em um sujeito que se considera sobretudo poeta, a poesia acaba sendo sua principal ferramenta para construir, resistir e/ou mudar um estado de coisas, primeiramente em um plano individual e mais imediato, e, a longo prazo, em uma dimensão coletiva, de maneira semelhante à “função social” que T. S. Eliot vê na poesia²⁹, assim como ao entendimento que Bloch e Marcuse fazem do papel da arte em relação ao mundo, como analisada por José Jimenez em seu *La estética como utopía antropológica*. Sobre a arte na obra desses dois pensadores dirá o autor:

Trata-se de determinar um rosto possível para o homem do futuro, capaz de atuar sobre a ação emancipadora do presente. (...) Em Bloch, a arte aparece como uma das manifestações fundamentais da consciência antecipadora. Em Marcuse, como um anúncio do domínio antropológico de Eros, da positividade da vida. O importante, no intento de representação do futuro, é a potência da experiência estética, sua capacidade para desenhar, ao menos em parte, as linhas do rosto do “homem novo”³⁰.

Porém, essa crença na força da arte sofrerá também variações ao longo da obra de Gullar. Citando alguns exemplos mais significativos: se em *A luta corporal* ela pode ser vista como uma tentativa de fazer ombros à indiferença do tempo — que conduz tudo necessariamente à morte — através da obstinada busca pelo poema que representasse

²⁹ Referência ao ensaio “A função social da poesia”. In: ELIOT, T. S. *De poesia e poetas*. São Paulo: Brasiliense, 1991. pp. 25-37. Eliot, nesse ensaio, define bem o que percebo em Gullar como essa confiança na capacidade da arte de ter desdobramentos sociais importantes, mesmo que a longo prazo, quando afirma que “no decurso do tempo, ela [a poesia] produz uma diferença na fala, na sensibilidade, nas vidas de todos os integrantes de uma sociedade, de todos os membros de uma comunidade, de todo o povo, independentemente de que leiam e apreciem poesia ou não, ou até mesmo, na verdade, de que saibam ou não os nomes de seus maiores poetas”. (pp. 33-4)

³⁰ JIMENEZ, 1983. pp. 17-8. (Tradução minha; original em espanhol)

legitimamente, sem artifícios, a experiência da vida em toda sua intensidade, alçando-a à categoria do que dura (a arte, a morte); se nos *Romances de cordel* ela atinge o panfletarismo político ao fazer do poema um mero instrumento de conscientização social; a partir de *Dentro da noite veloz* o poeta passa a equilibrar de maneira muito interessante a força da arte (e a sua necessidade) entre uma dimensão muito lírica, da confissão amorosa inclusive, e uma dimensão mais engajada, política e filosoficamente preocupada com o tempo e espaço em que se insere seu canto poético.

Enfim, e resumindo: é objetivo deste trabalho, observar, a partir da leitura de dois livros de Ferreira Gullar, as diferentes maneiras que o autor encontra para responder poeticamente a determinados problemas de sua experiência concreta (lembrando aqui a famosa equação elaborada em “Traduzir-se”³¹) e como essas respostas, apesar de várias, como pretendo observar no salto operado de *Dentro da noite veloz* para *Na vertigem do dia*, sustentam-se sobre uma constante visão de mundo muito ligada à materialidade do corpo e trazem consigo uma grande disponibilidade para a vida, amparada por uma permanente perspectiva de futuro (expressas aqui no conceito de esperança).

A realização desse trabalho dependeu de uma longa pesquisa bibliográfica tanto da poesia de Ferreira Gullar e sua produção memorialista e ensaística, quanto de sua fortuna crítica, além de textos sobre história literária e política da segunda metade do séc. XX no Brasil, e filosóficos, que abordam temas como o materialismo e o existencialismo. Cumpre dizer, retomando o que está dito anteriormente, que este estudo não se quer aplicação ou verificação de uma determinada conceituação (filosófica) sobre o texto literário. A chegada a tal conceito (esperança) é posterior à leitura da obra e advém de um certo convívio com o

³¹ Sobre o poema, é indispensável a aguda leitura que dele faz Alcides Villaça no último capítulo de sua análise citada, a respeito de *Na vertigem do dia*.

poeta, que permite identificar-lhe algumas unidades, sendo possível traçar-lhe uma espécie de “mapa”, retornando à expressão de Alfredo Bosi. O que se pretende com essa dissertação é, pois, aprofundar este convívio, a fim de entender as peculiaridades e contrastes observados nas recorrências deste mapa, de maneira a confirmar e compor, no detalhe, as hipóteses esboçadas a partir dos contatos iniciais com a obra.

O presente trabalho se concentra então na leitura da poesia de Ferreira Gullar e na tentativa de compreensão de suas unidades e diferenças. Está claro, no entanto, que a visada crítica sobre um poeta implica a consideração de uma série de outros fatores além daqueles extraídos de uma leitura inicial e imanente da obra: sua biografia, sua psicologia, o contexto literário, histórico, político e filosófico que lhe compõem o perfil, de modo a não se considerar o texto nem como algo independente de seu meio, nem como simples documento do real. Farei uso desses fatores extra-literários no momento em que eles se fizerem úteis ou mesmo necessários, e não como pretextos à abordagem. O método deste trabalho (a abordagem dos poemas) dependerá então de uma necessidade de cada texto a ser analisado. Na verdade, creio que tanto em Ferreira Gullar como em qualquer obra de arte, a consideração desses elementos deve nascer sempre de uma exigência da obra, e especificamente neste trabalho, que trata de um poeta muito ativo tanto nas discussões estéticas quanto sociopolíticas de seu tempo, será recorrente a utilização de tais fatores, como elementos auxiliares na construção de sentido dos textos.

Assim, uma posição dialética e equilibrada entre o estético e o ideológico — divisão na verdade aparente de algo uno e que contém sempre as duas coisas —, tão bem formulada por Antonio Candido nos “Pressupostos” da introdução de sua *Formação da literatura brasileira*, e ironizada (mas almejada e tantas vezes alcançada) por Roberto Schwarz em seus “19

princípios para a crítica literária”³², é a proposta e a intenção metodológica do presente estudo, que se ampara criticamente nas obras de grandes leitores como o próprio Antonio Candido, Álvaro Lins, Augusto Meyer, Sérgio Buarque de Hollanda, Alfredo Bosi, Alcides Villaça, João Luiz Lafeté, Davi Arrigucci Jr., entre tantos outros. O método deste último, sobretudo em seu *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*, interessa-me em particular, uma vez que a dimensão do *corpus* de meu trabalho certamente não permite a análise de todos os poemas das duas obras selecionadas. O método a que me refiro — triagem dos poemas afins a um mesmo *topos*; seleção daqueles que melhor o representem; e, destes, uma análise mais detida, dando conta do geral no particular, da maneira como faz Davi em sua obra citada — além de funcionar muito bem lá, parece servir adequadamente aqui à sistematização do trabalho que proponho.

Por fim, convém lembrar que as reflexões dispostas nesta introdução são ainda hipóteses que se pretende aprofundar, verificar e resolver com a análise que ora se inicia.

³² In: SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. pp. 93-4. Cito aqui o primeiro princípio: “Acusar os críticos de mais de 40 anos de impressionismo, os de esquerda de sociologismo, os minuciosos de formalismo, e reclamar para si uma posição de equilíbrio”.

ESPERANÇA E LUTA COMUM EM *DENTRO DA NOITE VELOZ*

A maturidade poética de *Dentro da noite veloz*: interiorização e sincronia

Dentro da noite veloz compreende os poemas escritos entre 1962 e 1975 e é o primeiro livro que Ferreira Gullar publica após os *Romances de cordel*, embora a realização de vários de seus poemas seja simultânea à feitura dos *Romances*, que datam de 1962-67. Por isso, a obra guarda ainda muito do desejo de engajamento político destes últimos textos, sobretudo em seu início: “A bomba suja”, “Não há vagas”, “No mundo há muitas armadilhas”, entre outros, são poemas que pertencem à época do envolvimento de Gullar nos Centros Populares de Cultura (CPCs) da UNE, o mesmo período da maioria dos referidos cordéis, e à fase em que participa do famoso grupo de teatro Opinião. É este também o momento em que o escritor divulga o importante ensaio *Cultura posta em questão* (1965)³³, no qual reflete sobre o papel social do artista, teorizando, assim, aquilo que realiza (ou pretendia realizar) na sua poesia de então.

No ensaio, a literatura participante é entendida e conceituada por Gullar como um compromisso inevitável do poeta com a sua realidade: para ele, as circunstâncias exigem dos autores uma resposta aos seus problemas, e sua atividade passa a ter uma função social “na medida em que [o artista] tenha consciência de sua responsabilidade e compreenda que a arte é um meio de comunicação coletiva”³⁴, o que, para Gullar, contrasta com a arte vanguardista deixada pelos concretos da década de 1950, movimento do qual, inclusive, participou e com o

³³ A primeira edição da obra data de 1963, com publicação pela União Nacional dos Estudantes, mas a maior parte de seus exemplares foi queimada com o incêndio provocado no prédio que abrigava a UNE, em 1º de abril de 1964.

³⁴ GULLAR, 2003. p. 46.

qual rompeu, e cuja pesquisa formal, ainda de acordo com o poeta, se sustenta sobre uma noção de “arte pura”, desligada das contingências em que é produzida. Gullar, entusiasmado pela descoberta do marxismo e cada vez mais envolvido com grupos de esquerda, examina essa noção de vanguarda e conclui que, apesar do que dizem seus teóricos e artistas, não há expressão desligada de ideologia, e o posicionamento que se esconde por trás dessa postura pretensamente apolítica é o de que a arte é privilégio de poucos, produzida e consumida por uma restrita elite intelectual.

Assim, a proposta que elabora no ensaio vai, incisivamente, na contramão daquilo que compreendia por vanguarda: para ele, as soluções formais deveriam, na verdade, resultar das propostas ideológicas que o poema quer lançar. Tudo somado, entende-se que o desejo e a obrigação do poeta, na ótica daquele Gullar, é ainda despertar emoção, mas uma emoção que fale às massas, comunique, entretenha e incite a reflexão de todos, e não de uma minoria privilegiada. Dentro desta perspectiva, a cultura popular, mesmo que feita por uma elite intelectual, deveria se voltar à recepção, essa sim, popular da obra, trazendo à tona questões ideológicas a partir de uma preocupação com os meios mais adequados para que a problemática levantada atinja o povo interessado, o que seria uma tradução para o uso panfletário da linguagem artística, mesmo que o teórico, durante o ensaio, faça constantemente restrições a este tipo de atitude.

Porém, se excetuarmos o didatismo exacerbado de alguns momentos desta proposta — reconhecido inclusive por Gullar, hoje, como exagero —, além do reducionismo tanto estético quanto ideológico em que a análise por vezes incorre, o ensaio não deixa de ser uma tentativa interessante de lidar com os problemas de uma já conturbada fase pré-64. Dando sua cara a tapa, Gullar se esforça por entender a vanguarda com que rompe, explicar a poesia engajada

da década de 60 e dar respaldo teórico a sua própria produção da época. Está claro, no entanto, que a boa intenção não necessariamente resulta em boa análise e, em sua proposta ampla de engajamento a uma cultura nacional popular, Gullar acaba limitando demais o raio de trabalho sobre o qual um artista “deveria” transitar, como bem avalia João Luiz Lafetá, no trecho de seu ensaio “Traduzir-se” que se presta ao comentário de *Cultura posta em questão*: “Ferreira Gullar cobra dos artistas, a cada instante, a consciência do subdesenvolvimento, do imperialismo e da luta de classes como *condição concreta* para a representação estética válida da *sociedade brasileira*”³⁵. Cumpre notar os grifos que o crítico faz às expressões “condição concreta” e “sociedade brasileira”: para ele, esses, que são os “cavalos-de-batalha” do engajamento cepecista, aparecem no ensaio de Gullar como premissas inescapáveis à realização artística.

Posteriormente, em 1969, Gullar, em um livro intitulado *Vanguarda e subdesenvolvimento*, revê algumas das idéias levantadas no ensaio anterior, reconhecendo a “autonomia relativa da expressão estética”³⁶, não obstante sustente a crítica à vanguarda, ao defini-la como impasse à realização de uma arte efetivamente brasileira, dado o seu afastamento programado do mundo real. Arrefecem um pouco a paixão do engajamento e a rigidez da necessidade participativa do artista, mas a idéia de uma cultura nacional popular permanece, agora cifrada em outros termos, de forma mais interessante e elaborada, na esteira da dialética lukacsiana do particular e do universal. O problema é que, na tentativa de reconhecer o que seria especificamente uma particularidade da nação dentro da universalidade internacional, o teórico Gullar traz à tona, novamente, alguns equívocos de *Cultura posta em questão* e acaba incorrendo no mesmo reducionismo do ensaio anterior, ao concluir (e retomo

³⁵ LAFETÁ, 1982. p. 101.

³⁶ GULLAR, 2003. p. 10.

a análise de Lafetá) que o particular, no nosso caso, teria a ver somente com “aquilo que se refira diretamente à realidade do subdesenvolvimento”, sendo que “qualquer reflexão sobre a natureza da arte e da linguagem [pertenceria] à esfera do universal”³⁷.

Pois bem, sem aprofundarmos muito a análise dos dois ensaios, mas considerando o movimento que há neles em relação à reflexão sobre a participação social do artista, é possível dizer que essa mudança de tom parece se insinuar também entre os poemas de *Dentro da noite veloz* escritos antes e depois do golpe de 64: da euforia inicial, os textos vão se tornando mais reflexivos, menos “apaixonados” no que diz respeito à luta coletiva (pedra de toque dos *Romances de cordel*), embora continuem a afirmar a necessidade artística de se pensar sua realidade sociopolítica. Porém, é importante notar: mesmo que seja correspondente, em grande parte, ao período em que os dois ensaios são escritos e publicados e que tenha como tom geral a vontade de participação social, a linguagem poética em *Dentro da noite veloz* não é mais usada como mero instrumento de panfletagem política, da maneira como acontecia nos cordéis: Gullar dá um passo nas soluções estéticas de sua poesia, não obstante permaneça quase intacto seu projeto ideológico. Digo quase porque a noção de obra engajada ganha outra realização, mais complexa, em *Dentro da noite veloz*, que ultrapassa, inclusive, o que se vê proposto nos dois ensaios. O curioso é que o engajamento sugerido pelo teórico de *Cultura posta em questão* e *Vanguarda e subdesenvolvimento* parece estar justamente no meio de duas realizações poéticas simultâneas mas distintas, sem se verificar inteiramente em nenhuma delas: de um lado, os ensaios representariam os *Romances* no que neles há de intransigência ideológica e didatismo, por não admitir, considerando o contexto brasileiro de então, uma poesia que não se ocupe necessariamente das circunstâncias sociopolíticas ou que não diga

³⁷ LAFETÁ, 1982. p. 104.

respeito explicitamente à realidade brasileira; de outro, eles se aproximariam de *Dentro da noite veloz* nas ressalvas que Gullar faz, nos dois ensaios (sobretudo em *Vanguarda e subdesenvolvimento*), ao uso da linguagem poética como mero panfleto ideológico, tratando, de uma maneira um pouco mais elaborada, aquela idéia de engajamento artístico (mesmo que o poeta ainda lance mão deste recurso nos cordéis).

Como compreender, então, a diferença significativa entre poemas escritos simultaneamente, perpassados por uma ideologia comum (expressa nos ensaios), ainda mais se considerarmos que tal ideologia não se adequa integralmente nem a uma nem a outra obra? A resposta parece estar na maneira como Gullar articula, tanto nos *Romances de cordel* quanto em *Dentro da noite veloz*, a tríade relacional básica composta pelo eu lírico, o mundo (o outro) e a poesia.

Vejamos. Aos *Romances* Gullar reserva (mesmo que esta escolha não tenha se dado muito conscientemente para o poeta da época) a vontade de participação mais programática, apriorística, em que o eu se anula para lançar o olhar inteiramente sobre o outro, buscando força poética, de um modo quase exclusivo, no drama alheio, exemplar de uma dor coletiva e referente a uma mazela social datada. Se este drama é por si comovente como realidade empírica, não chega a ser, por outro lado, suficiente para legitimar a criação poética, que perde em lirismo tanto por um esquematismo temático quanto formal: reduzido a mera denúncia em versos, os *Romances* acabam por diminuir o drama do qual falam, demasiado exemplar e categórico, e o gênero que lhes dá suporte, o poema de cordel. Alcides Villaça, no quarto capítulo de seu longo ensaio sobre a poesia de Gullar, discute bem o problema:

Os *Romances de cordel* são peças de um projeto político-cultural que define valores (artísticos, inclusive) antes de sua experimentação criativa. Que terá a arte para conhecer e revelar se a análise e a expressão do real têm seus fundamentos estabelecidos antes dela? Qual a contribuição da poesia (que não a de sua pura técnica) nessa tarefa de achar o achado? Nos

Romances de cordel Gullar se serve de uma forma tradicional para a veiculação de conteúdos revolucionários (...)³⁸

É justamente em relação a esse esquematismo exagerado que *Dentro da noite veloz* dá um passo à frente na trajetória poética de Gullar: se aos *Romances* ele confere, mesmo que não a realize totalmente, a aplicação quase estrita de um projeto ideológico, na obra seguinte insere esta mesma ideologia em uma perspectiva mais intimista, emocionada, e, por isso, mais complexa. O “toque íntimo” do qual fala Sérgio Buarque de Hollanda, na apresentação de *Toda poesia*³⁹, aparece agora aliando “voz pública” e privada. Eis o que em seu importante ensaio “Dois pobres, duas medidas” João Luiz Lafetá chama de a “segunda medida”, isto é, “uma busca da forma literária capaz de compatibilizar os procedimentos estéticos refinados e o conteúdo político”⁴⁰, escapando dos reducionismos anteriores. O olhar lírico, antes projetado para fora, volta-se cada vez mais para dentro do sujeito, interiorizando as questões que ainda lhe servem de suporte ideológico, porém, pertencentes agora a um sistema de múltiplas variáveis, que tem, como eixo interpretativo, o eu que as observa emocionadamente. De novo, nas palavras esclarecedoras de Alcides Villaça:

Nos *Romances*, a consciência do eu lírico se pretendia anônima (na medida em que desejava identificar-se com a generalidade dos trabalhadores espoliados), mas acabava por se formalizar como uma consciência desprovida de qualquer interioridade (...). Em *Dentro da noite veloz*, os poemas mais significativos não abdicam da intimidade problemática do eu, registrada em seu *esforço* para o devir.⁴¹

Quer dizer, há agora um filtro tenso de subjetividade assumido, que, ao invés de conformar o mundo dentro de uma análise que antecede talvez sua observação bem cuidada, antes o problematiza a partir da experiência do sujeito que nele se coloca de maneira viva.

³⁸ VILLAÇA, 1984. p. 100.

³⁹ GULLAR, 2000. p. XIII.

⁴⁰ LAFETÁ, 2004. p. 231.

⁴¹ VILLAÇA, 1984. p. 115.

Assim, dois conceitos, ou dois processos, traduziriam esse passo que entendo como o ingresso de Gullar em sua maturidade poética: a interiorização e, a partir dela, a “sincronização”⁴². Ambos foram largamente tratados pelos intérpretes mais importantes do poeta aqui já assinalados: Alfredo Bosi, João Luiz Lafetá e, sobretudo, Alcides Villaça. À luz deles, vejamos o que significam.

Até chegar em *Dentro da noite veloz*, a partir do qual ganha uma certa constância, a poesia de Gullar passa por etapas bem distintas, embora sustente o mesmo repertório imagético e a mesma consciência materialista: o experimentalismo de cada uma dessas obras anteriores, levado sempre às últimas conseqüências, parece representar então o movimento de uma consciência lírica que pesquisa incansavelmente sua relação com o mundo e que traz, aos poucos e em gradação, este para dentro daquela. Assim, em *A luta corporale* e *O vil metal*, temos um sujeito preocupado com o tempo metafísico indiferente aos seres que consome, e estes, por sua vez, indiferentes uns aos outros, aproximados apenas pela degradação comum. Embora fale daquilo que é próprio da vida e do homem, na tentativa de definir uma *persona lírica* que se busca a cada poema⁴³, e apesar da surpreendente qualidade dessas obras iniciais, o olhar, nelas, ainda é muito generalizante e se projeta menos para o eu do que para a condição humana e o drama da existência, buscando uma linguagem que consiga manter, sem prejuízo, a “matéria vertente” da vida (para usar uma expressão de Guimarães Rosa). Já nos *Poemas concretos e neoconcretos*, mesmo que não se perca inteiramente a dimensão do eu, a reflexão se lança para fora do sujeito (exemplar, antes, do drama da condição humana) — e mesmo “para fora do poema”, direcionando-se à “teoria que o explica e o justifica *em outro tempo*”⁴⁴

⁴² O conceito é usado por Alcides Villaça, como veremos.

⁴³ LAFETÁ, 1982. p. 77.

⁴⁴ VILLAÇA, 1984. p. 83.

—, mas desce ao plano do objeto, das unidades componentes da realidade cotidiana, reintroduzindo, na poesia de Gullar, “a dimensão social, que ela estava para perder”⁴⁵, após o impasse expressivo de *A luta corporal*. Nos *Romances de cordel*, por sua vez, embora ocorra explicitamente uma espécie de engajamento, a perspectiva permanece para fora do sujeito, como comentamos, na medida em que se volta ao homem a quem se pretende conferir uma exemplaridade, só que agora de um drama social bem localizado. Finalmente, em *Dentro da noite veloz*, apesar de preservar algo da ideologia cepecista, o sujeito filtra intimamente a percepção destas mesmas questões, isto é, não reduz mais a si e ao outro a determinações ideológicas ou partidárias. Não as perde, está claro, mas as problematiza como esferas de um eixo (o eu) atravessado e composto por várias outras esferas (os outros, o mundo).

Em suma — e com o perdão do esquema talvez um tanto excessivo, que peca pela superficialidade, mas que nos permite uma visada panorâmica sobre a trajetória da obra —, teríamos, no que tange a preocupações determinantes do eu lírico em cada livro, e à sua relação com elas: o tempo metafísico e o ser humano, em *A luta corporal* e *O vil metal*; o mundo físico e seus objetos, nos *Poemas concretos e neoconcretos*; a sociedade e a política, nos *Romances de cordel*; até chegar a um eu complexo, em *Dentro da noite veloz*, que, a partir de “uma necessidade crescente de particularizar temas e motivos”⁴⁶, recolhe todas as questões anteriores e as coloca sob a perspectiva de um sujeito inquieto e espantado, que se vê como parte de um sistema multifacetado e se entende como um processo situado em um tempo e espaço específicos entre vários outros tempos e espaços determinados.

Alcides Villaça, na esteira da dialética do exterior e do interior, de Gaston Bachelard, nomeia como “sincronização” esse procedimento que se torna obsessivo em *Dentro da noite*

⁴⁵ LAFETÁ, 1982, p. 92.

⁴⁶ LAFETÁ, 2004, p. 233.

veloz e que prossegue nas obras seguintes definindo uma poética. Mais uma vez, tomando as palavras do crítico (que, inclusive, reforçam a idéia da trajetória interiorizadora):

A sincronização, ou necessidade dela, parece nascer como efeito de uma *recusa*, que recai, desde os primeiros poemas, sobre a mobilidade fragmentária do mundo. Nos livros iniciais, essa fragmentação era identificada com o próprio processo temporal — cósmico, absoluto, indiferente, atomizador —, e o poeta não tinha alternativa além de flagrar a marcha de uma permanente degenerescência universal. Mas o engajamento político e a vocação para um profundo rigor consigo mesmo fizeram de Gullar não um poeta “reducionista”, como querem alguns, mas onívoro, do ponto de vista da expressão. Cria, com isso, um parâmetro exigentíssimo para a avaliação da própria poesia, fornece ele mesmo as medidas largas com que quer se determinar. (...) A sincronização é o recurso que busca triunfar sobre o empirismo: seu horizonte está no reconhecimento de um grande Sistema geral, do qual cada coisa se destaca e para o qual todas as coisas convergem.⁴⁷

É preciso perceber (ou reforçar) que o reconhecimento dessa multiplicidade não se dá no nível da simples contemplação, mas, justamente, por uma interiorização cada vez maior do tempo das coisas no tempo do sujeito que as contempla, tornando-as elementos componentes da experiência de vida revelada pelo canto poético. Assim, apesar do reconhecimento da variedade, o poeta, voz individual situada em um tempo e espaço, permanece como eixo dessa multiplicidade, o que resguarda — compondo — uma identidade

Para que se entenda melhor a observação, note-se o seguinte: somada a essa obsessão sincrônica, a perspectiva materialista, já verificada pelo leitor que acompanha a trajetória do poeta, e da qual se fez um breve comentário na introdução deste trabalho a respeito de *A luta corporal*, continua a orientar a visão de mundo dessa consciência que agora se volta a questões mais próximas de uma realidade em que o eu se coloca, com o outro, dentro de um drama comum. Mesmo que permaneça a idéia de um isolamento ontológico desde os tempos de *A luta corporal*, que possibilita, inclusive, o referido processo de interiorização, o desejo, em *Dentro da noite veloz*, parece ser o de justamente diminuir aquela distância entre o eu e o outro, a fim de que esta aproximação resulte em um esforço coletivo modificador da

⁴⁷ VILLAÇA, 1984, p. 135.

realidade⁴⁸. Nas palavras de João Luiz Lafetá, em seu “Dois pobres, duas medidas”, os vários tempos de cada coisa “vêm se amalgamar no sujeito que os acolhe e tenta dar-lhes forma poética, unidade que preserva a diferença”⁴⁹. Com isso, não se anula a dimensão do eu, nem se ignora a dimensão do outro. Para concluir, ainda à luz de Lafetá, mas agora sobre seu outro ensaio, o já referenciado “Traduzir-se”, é flagrante que o poeta, em *Dentro da noite veloz*, tenta

abandonar aquilo que é a *diferença* entre os indivíduos (e que constitui a temática de *A luta corporal*) e reencontrar a *semelhança* que os une. O dia de todos deve ser a proximidade entre os homens, ultrapassando ‘a distância entre as coisas’. A ‘voz pública’ e a ‘voz íntima’ devem ser a mesma.⁵⁰

Proposta esta que traduz, em partes, a diferença filosófica de *Dentro da noite veloz* em relação, ao primeiro livro, *A luta corporal*, e também, pensando agora na realização poética, distancia essa obra de 1975 da que lhe é anterior, porém de feitura simultânea, os *Romances de cordel*.

Os movimentos da esperança na maturidade de *Dentro da noite veloz*

Pois bem, feita a revisão da fortuna crítica mais importante de Ferreira Gullar a respeito desses procedimentos de particularização, como se configura o motivo da esperança dentro deste quadro de amadurecimento poético? Para responder, é preciso considerar tanto o que *Dentro da noite veloz* conserva ainda dos *Romances de cordel*, num plano ideológico,

⁴⁸ Já *Na vertigem do dia*, outra obra escolhida para análise neste trabalho, marcaria então uma espécie de retorno àquela consciência da solidão do primeiro livro, mas com uma diferença: se em *A luta corporal* essa consciência aparece como constatação desestabilizadora da relação eu/mundo, em *Na vertigem do dia* ela se configura como ganho reflexivo que, ao contrário do livro de estréia de Gullar, demonstra ao eu a necessidade existencial da esperança como mola propulsora à ação presente. Voltaremos ao problema no segundo capítulo desta dissertação.

⁴⁹ LAFETÁ, 2004. p. 237. O comentário é feito acerca de *Poema sujo*, mas se aplica bem ao que já se vê em *Dentro da noite veloz*.

⁵⁰ LAFETÁ, 1982. p. 120.

quanto o que, em um plano estético, representa como início da poesia madura de Gullar, tendo em vista justamente aqueles procedimentos de interiorização e sincronização.

Dentro da noite veloz é, entre suas obras todas, certamente a que referencia a esperança de maneira mais aberta (um número enorme de seus poemas cita pelo menos uma vez a palavra). O próprio título já sugere positividade, adjetivando como “veloz” a “noite” na qual se encontra o sujeito: reconhecendo-se “dentro” dela, assumindo-se como parte de um tempo problemático, o poeta não deixa de lançar sua perspectiva adiante; o agora obscuro aponta para a *expectativa* de uma virada dos tempos (noite e dia), sugerindo a iluminação de um momento que parece não tardar. Assim, seria até possível dizer que o motivo da esperança já se insinua de alguma maneira no título da obra, sem, no entanto, conter completamente a maneira como ele se processa dentro dela. Pelo contrário, se o leitor considerar a parcela mais literal da imagem que o título carrega, a interpretação pode seguir um caminho inverso ao que se verifica no livro. Explico-me: como é natural que o dia venha após a noite, ao aplicar simbolicamente esta certeza àquela idéia da expectativa, a leitura talvez dê a esta última uma carga de naturalidade com a qual o poeta não coaduna, como se a saída de um agora obscuro viesse invariável e naturalmente e independesse do esforço humano.

Ao contrário, como comenta Alcides Villaça, se “o tempo é vertiginoso, portanto dinâmico”, o que importa agora “são os movimentos do passageiro desse tempo, igualmente ativo no seu interior”⁵¹. Nesse sentido, o título traz consigo uma idéia de historicidade que é inclusive muito cara a Gullar: a matéria de sua poesia diz respeito ao seu tempo presente, sobretudo, nesse momento, às circunstâncias sociais daquele período. Assim, retomando o comentário de Villaça, no que tange à atividade do sujeito dentro de seu contexto, poderíamos

⁵¹ VILLAÇA, 1984, p. 105.

dizer, genericamente, que esse livro de 1975 associa o motivo da esperança à confiança em uma “luta comum”, isto é, a uma necessidade de se organizar socialmente para, a partir de um esforço coletivo, construir uma realidade menos dura, uma vez que não resta outra alternativa de mudança de um atual e desagradável estado de coisas a um homem que pensa o mundo de uma perspectiva materialista e que, por isso, não espera uma intervenção divina nem crê que um destino, cruel ou bom, já esteja traçado anteriormente à experiência da vida. A possibilidade de mudança depende então de uma ação presente, e o sujeito que se assume “dentro da noite veloz” precisa agir (e confia nesta ação, como veremos na leitura dos poemas) para que o momento de escuridão passe realmente em tal velocidade.

Vale lembrar, porém, que *Dentro da noite veloz* tem como intervalo de criação um longo período de treze anos (isto, é, a noite não foi tão veloz assim...), o que nos leva a imaginar, talvez antes mesmo de sua leitura (em função de Gullar ser um poeta tão ligado às questões que a vida lhe impõe a cada circunstância), uma oscilação de tratamento que um mesmo tema possa ganhar no decorrer da obra, o que se verifica nos poemas. A euforia mais apaixonada divide espaço com um doloroso desencanto, o que não deixa de confirmar aquela polaridade observada no título: há o reconhecimento de um presente problemático, seja ele em uma esfera íntima ou social (considerando-se ainda o desejo de aproximação dessas duas esferas), mas há também a contrapartida ativa que se esforça por escapar deste mesmo estado.

Assim, antes que entremos na leitura dos poemas, é preciso reconhecer que o motivo da esperança passa por alterações em *Dentro da noite veloz* — apesar de uma certa maturidade poética alcançada, apesar do constante pano de fundo materialista e apesar ainda da insistência temática —, indo de um olhar muito apaixonado pela luta política, nos primeiros textos, atravessando momentos de desilusão e reflexões sobre a identidade e a memória, ao longo de

toda a obra, até chegar à associação entre uma vontade muito íntima de mudança atrelada à necessidade de uma empreitada coletiva nessa direção, mesmo que a prática desta iniciativa se dê em esferas diferentes de ação: no caso de um poeta, a ação que lhe cabe se realiza na poesia, entendida como sua ferramenta no exercício de alteração da realidade. Vejamos, então, por partes, como essa oscilação se processa.

O engajamento ainda apaixonado

Temos nos primeiros poemas, como está dito antes, uma aproximação ainda muito forte do *modus operandi* dos *Romances de cordel*: nos seis primeiros textos, à exceção de “Meu povo, meu poema”, que inaugura curiosamente o livro, o sujeito ainda se mistura pouco às questões que coloca, e uma dimensão de denúncia social salta aos olhos imediatamente. Porém, se por um lado é nítida a proximidade dos cordéis, a exemplo de “Bomba suja”, “Poema brasileiro” e “No mundo há muitas armadilhas”, por outro, espanta ver como “Meu povo, meu poema” introduz a obra trazendo uma concepção de poesia tão diferente da realização observada nos *Romances*. Transcrevo-o:

Meu povo e meu poema crescem juntos
como cresce no fruto
a árvore nova

No povo meu poema vai nascendo
como no canavial
nasce verde o açúcar

No povo meu poema está maduro
como o sol
na garganta do futuro

Meu povo em meu poema
se reflete
como a espiga se funde em terra fértil

Ao povo seu poema aqui devolvo
 menos como quem canta
 do que planta⁵²

O leitor que acaba de sair dos *Romances de cordel* reconhecerá nesta introdução de *Dentro da noite veloz* vários elementos da poesia anterior de Gullar: estão lá aproximados poema e povo, está lá a referência ao trabalho rural, do plantio e da colheita, está lá, somando tudo, uma idéia de engajamento artístico. No entanto, a combinação desses mesmos elementos possui agora, visivelmente, um resultado muito diverso daquele alcançado antes. O que explicaria este fenômeno, ainda mais se considerarmos que a redação de “Meu povo, meu poema” possivelmente se deu em 1962 — já que a disposição dos poemas em *Toda poesia*, edição que vimos acompanhando, organiza os textos de *Dentro da noite veloz* e *Na vertigem do dia* a partir de sua cronologia de composição — e esta é a mesma data de redação de “João Boa Morte”, primeiro dos *Romances*? Na verdade, de um modo genérico, já respondemos a esta pergunta, quando do comentário sobre a maturidade alcançada pelo poeta a partir de *Dentro da noite veloz*. O que podemos perceber agora, realizado no texto, é a maneira como se dá aquele processo de sincronização tão bem analisado por Alcides Villaça.

Glosando o crítico, neste poema introdutório, e que claramente pretende expor uma poética, “povo” e “poema” — mundo e obra — estão indissociavelmente amarrados, numa relação mais intensa do que uma simples proximidade: a idéia que se passa é antes de uma filiação, de continência, de origem, da árvore e seu fruto, e é sobre esta referência que o texto se constrói. Cada estrofe, ao mesmo tempo em que, gradativamente, mescla “poema” e “povo”, corresponde analogicamente a um estágio do desenvolvimento vegetal, orientado pela ação do homem, que “planta”. Assim, os dois termos do título se contêm mutuamente,

⁵² GULLAR, 2000. p. 155.

“enganchados” pelo pronome “meu”, que os particulariza, isto é, que os contêm, mas que também está contido neles.

Villaça conclui, após analisar cuidadosamente o desenrolar de cada estrofe, que o trabalho aparece como “ação central” desses dois processos, contínuos e análogos, que se dão em um tempo presente (vide a marcação temporal de todos os verbos) e que resume, neste esforço, a convicção

de que o canto e a natureza podem ser símiles para o encontro do indivíduo com o social, convicção de que o futuro é um presente enquanto processo. Convicção de que o dinamismo do *eu* e do *povo* não se excluem, mas se animam reciprocamente.⁵³

A visão do crítico é aguda e precisa ser pensada com cuidado. É possível entrever nela uma larga definição de poesia que, situada em um texto que inicia o livro, confirma sobre ele aquela dimensão, que se tem em sua primeira leitura, de projeto poético para a obra toda que inaugura. A fim de melhor compreendê-los, tanto o comentário quanto essa dimensão, podemos dividi-las em três níveis. Em um primeiro, observa-se aquela idéia da sincronização, sobre a qual já falamos, que está na conclusão a que chega Villaça (eu, “povo” e “poema” se atravessando e se construindo mutuamente) e que marca o início da maturidade estética de Gullar, a meu ver.

Num segundo, deriva dessa sincronização um desejo de engajar-se, isto é, de revelar no canto íntimo aquilo que, pela particularização e sincronia, diz respeito também ao outro. Nesta idéia de engajamento, Gullar se aproxima do que diz T. S. Eliot, em seu ensaio “Função social da poesia”⁵⁴, sobre a relação de uma língua — e sua literatura, mais especificamente a poesia — e seu povo. Para Eliot, a língua materna de uma determinada nação é na verdade a

⁵³ VILLAÇA, 1984. p. 109.

⁵⁴ In *De poesia e poetas*. São Paulo: Brasiliense, 1991. O ensaio, porém, tem origem em uma palestra apresentada por Eliot em 1943, no Instituto Britânico-Norueguês.

expressão de um sentir coletivo, e a poesia, entendida como sua expressão primeira e particular, tem a função de preservar e desenvolver a cultura de um país, fazendo a manutenção de sua “saúde”. A semelhança entre a reflexão de Eliot e o poema de Gullar não parece gratuita: nosso poeta está convicto neste momento de que a arte precisa atender às exigências de seu tempo, tendo, por isso, sua origem no povo e em seus problemas, crescendo com ele, espelhando-se nele, para, por fim, ser entregue a quem mais carece da expressão poética: o povo mesmo. Volta-se então àquela discussão levantada antes, ao citarmos o ensaio *Cultura posta em questão*: Gullar entende, nesse momento, assim como Eliot, que o artista tem uma função, com a diferença de que, para Gullar, a obra de arte, uma vez considerada veículo de comunicação coletiva, tem um destinatário almejado, bem identificado (o povo, a classe operária, o trabalhador rural, enfim, aquele que sofre, é oprimido e que precisa de alguém que fale por ele, com ele), o que conferiria ao artista a vasta obrigação de, além de emocionar — mas com a emoção —, informar, denunciar, combater e incitar a reflexão. Esse segundo nível, já observado nos *Romances de cordel*, no entanto, quando acrescido da dimensão sincrônica do primeiro, ganha em elaboração e marca o referido passo à frente que *Dentro da noite veloz* faz em relação à obra anterior.

Em um terceiro nível, ampara essa poética aquela base materialista que dá ao homem a responsabilidade de construir a própria vida e, com isso, se coloca como necessidade do presente a perspectiva de um futuro positivo, que trata o devir como uma possibilidade embrenhada no agora, exigindo do sujeito uma atitude orientada em sua direção. Assim como a promessa de iluminação está prestes a eclodir na “garganta do futuro”, o poema amadurece no povo e com ele se coloca como o instrumento do poeta no esforço comum para se escapar de um estado de “noite”. Logo no primeiro poema de *Dentro da noite veloz*, surge cifrado

então, também de um modo mais maduro, o motivo da esperança, e a expectativa expressa no canto poético, ainda que ligada à luta coletiva, como nos cordéis, pode ser vista aqui de duas maneiras, que atestam seu amadurecimento: mais complexa do que o mero panfletarismo dos textos anteriores, ao nascer simultaneamente de duas entranhas (eu e povo) e não mais apenas de um rígido sistema ideológico que o primeiro projeta sobre o segundo; e menos abstrata do que a interpretação que faz dela o senso comum, isto é, não mais como a mera expectativa de dias melhores e sim mais próxima daquilo que Ernst Bloch entende como o princípio do *sonho acordado*: a possibilidade dentro da matéria atual, guardando no presente — o que ainda-não-é — a promessa do vir-a-ser.

Resumindo, estão, no primeiro poema de *Dentro da noite veloz*, indissociavelmente dependentes uns dos outros, os três níveis que marcam os momentos altos da obra de Gullar. O curioso é que nos poemas imediatamente posteriores ao primeiro texto predomina a dicção daquele segundo nível, mais próximo do que se observa nos cordéis. Como está dito antes, são cinco os poemas que se seguem, todos eles marcados por um aspecto forte de denúncia, voltados sempre para o drama de um outro, apesar de transitarem por esferas diferentes de uma realidade observada ainda como uma espécie de objeto, sendo possível perceber mesmo uma leve oscilação dentro da constância desse primeiro grupo, sobre a qual falaremos agora.

Em “Poema brasileiro” e “Não há vagas”, a marca da denúncia se dá no âmbito da constatação que paralisa o espectador perplexo. No primeiro, a mazela denunciada é de tal força que quase embota a realização do poema, construído inteiramente a partir de uma mesma oração, disposta de maneiras diferentes em cada estrofe: “No Piauí, de cada 100 crianças que nascem/ 78 morrem antes de completar 8 anos de idade”⁵⁵. A alteração da mesma frase, ao

⁵⁵ GULLAR, 2000. p. 159.

longo do poema, parece denotar o esforço do sujeito para transformar essa assombrosa notícia estatística em arte, como se o simples trabalho com a plasticidade da sentença fosse capaz de operar a tradução. Interessante que o poema, pronto, é praticamente a representação de seu fracasso, sobrando apenas a perplexidade que o motivaria, reforçada na repetição, quatro vezes, do mesmo verso, na última estrofe: “antes de completar 8 anos de idade”. Impotente, o poeta consegue apenas constatar e denunciar o problema, sem, no entanto, interferir nele, e é justamente esse desejo de intervenção que implicitamente aparece no desabafo da denúncia de “Não há vagas”⁵⁶.

Na sua primeira estrofe, uma série de elementos que não cabem no poema — mas que deveriam caber, como veremos — são arrolados: “o preço do feijão”, “o preço do arroz”, “o gás/ a luz o telefone”, além da “sonegação/ do leite/ da carne / do açúcar/ do pão”. Na segunda, são trabalhadores aqueles que ficam de fora: “o funcionário público” e “seu salário de fome”, e o operário na escuridão de sua oficina. Como uma crítica ao texto “fechado”, ensimesmado — e vale sempre lembrar que é neste momento que Gullar, em *Cultura posta em questão*, faz um juízo negativo à autotelicidade da vanguarda —, o poeta, ironicamente, reclama do poema que “não fede/ nem cheira”, no qual só cabe o que não carrega uma densidade concreta, como “o homem sem estômago/ a mulher de nuvens/ a fruta sem preço”, e que está fechado àquilo que diz respeito à matéria da vida; isto é, a denúncia se revela aqui, através da ironia que perpassa todo o texto, como uma recusa à arte que não se pretenda participativa e como um alerta a respeito de uma temática que deveria ser considerada pelo artista: as condições sociopolíticas de seu contexto.

⁵⁶ GULLAR, 2000. p. 162.

Curiosamente, em outro poema deste primeiro grupo, “Voltas para casa”, a temática já aponta para a realidade cotidiana do funcionário público, tratando de problemas próprios do homem do centro urbano, como a fadiga advinda do trabalho (“Depois de um dia inteiro de trabalho/ voltas para casa, cansado”), o isolamento que este mesmo trabalho implica (“Consumiste o dia numa sala fechada,/ lidando com papéis e números”) e a desilusão e apatia íntima, apesar do tumulto externo (“De fato nada te acontece, exceto/ talvez o estranho que te pisa o pé no elevador/ e se desculpa”). No entanto, o homem, ou o “povo”, considerando que o drama deste homem ainda carrega uma dimensão de exemplaridade, permanece como um tipo de “personagem” de alguém que “narra”, um tanto distanciadamente, o périplo de seu cotidiano. Isto é: mesmo considerando o recurso da dramatização da voz poética (o eu lírico se referindo a uma segunda pessoa), muito freqüente, por exemplo, na poesia de Carlos Drummond de Andrade (vide o clássico “Poema das sete faces”: “Vai, Carlos! ser *gauche* na vida”⁵⁷), para citar apenas uma das influências mais diretas de Gullar, é preciso perceber que se a realidade retratada é comum, no sentido de corriqueira, típica do homem que vive na cidade, a postura do sujeito que fala no poema ainda não o aproxima do sujeito de quem fala; ou seja, a voz poética desnuda a “noite” em que se encontra o homem urbano, serve ao canto deste motivo, mas parece não compartilhar de sua prostração. A segunda pessoa, aqui, diferentemente do que ocorre em Drummond, deixa de representar uma dramatização do eu lírico e se torna de fato um sujeito a quem aquele se dirige, não obstante se identifiquem em alguma medida. Assim, aproximam-se um pouco as realidades de ambos, mas ainda não se “fundem”, não se atravessam mutuamente, uma vez que há entre eles uma diferença de iniciativas. O primeiro chega, inclusive, a chamar a atenção do segundo, ao final do poema:

⁵⁷ ANDRADE, 1999. p. 11.

“Terá o mundo de ser para elas [as crianças]/ este logro? Não será/ teu dever mudá-lo?”. Já cabe então, em “Voltas para casa”, a concreção que o poeta reclama em “Não há vagas”; falta-lhe, porém, a perspectiva que pretenda alterar o rumo desta mesma realidade: a denúncia daquele estado de “noite” não prostra mais o poeta, mas agora o sujeito sobre e a quem ele fala, e a iniciativa de mudança não se configura ainda como a luta comum que veremos nos textos seguintes. Cumpre anunciar também que outros poemas desiludidos aparecerão; no entanto, neles, a abordagem desse desengano diferirá bastante da observada aqui. Contudo, notaremos com mais detalhes adiante, a desilusão tanto deste quanto dos outros textos será imprescindível à formação do tom geral esperançoso de *Dentro da noite veloz*.

Pois bem, ainda dentro desse primeiro grupo de poemas, em “A bomba suja” e “No mundo há muitas armadilhas”, a constatação de uma realidade problemática, ao invés de paralisar, conduz o poeta a incitar um esforço conjunto. O primeiro deles, segundo poema da obra, lida então com a questão do engajamento de maneira muito explícita. “A bomba suja”⁵⁸ trata, metaforicamente, do problema da fome no país: a diarreia que mata centenas de brasileiros carentes de uma alimentação mínima é, na verdade, a bomba referida no título, acionada pela miséria e instalada nessas pessoas por aquele que “faz café virar dólar/ e faz arroz virar fome”, que rouba o que eles plantam antes que eles comam. A dicção próxima dos cordéis é evidente não só pela temática mas também pela construção do poema: simétrico, o texto é todo dividido em quadras (à exceção da última estrofe), os versos são redondilhas e ainda há um esquema rímico, regular, nos segundo e quarto versos de cada estrofe. Além disso, voltando à temática, parece clara, considerando a data do poema e seu contexto, a referência a uma questão já muito em pauta na década de 60, forte também nos cordéis: o

⁵⁸ GULLAR, 2000. p. 156-8.

problema da reforma agrária. Mais do que isso, é nítida também a tomada de partido do poeta, clamando por uma revisão da estrutura agrária latifundiária, a grande responsável — podemos entrever de acordo com o texto — pela má distribuição de renda no país e pela paradoxal morte de fome justamente daqueles que plantam a comida que não vêem.

Nos últimos versos, numa espécie de peroração (parte final do discurso retórico em que o orador apela à compreensão de seus interlocutores), o poeta nos convoca a deter quem “sabota” nossos trabalhadores rurais, ajudando-os a desarmar essa bomba suja, trocando a “arma da fome”, que há em cada um, pela “arma da esperança”, e eis que aparece na obra, pela primeira vez e abertamente, a palavra esperança (considerando que, no primeiro poema, sua idéia está implícita). Notamos que ela, já aqui, aparece atrelada a um desejo de luta coletiva, mas seu desenvolvimento se dá de uma maneira ainda muito semelhante a dos *Romances*: para o poeta, esta nova arma precisa ser instalada por todos — convocação atestada pelo discurso que passa, nas três últimas estrofes do poema, para a primeira pessoa do plural — a fim de que se transforme o estado de coisas desse outro sobre quem, distanciadamente, se fala

Agora, se compararmos esse segundo poema de *Dentro da noite veloz* com “No mundo há muitas armadilhas”⁵⁹, penúltimo texto deste primeiro bloco que demarcamos na obra, apesar da afinidade acerca do engajamento, veremos uma diferença significativa de tratamento em relação ao que neles há de semelhante: a vontade de participação. Permanece em alguns momentos desse penúltimo poema um ranço muito forte dos cordéis (ranço este presente de forma mais acentuada no texto anterior, “A bomba suja”), no reducionismo e no lugar-comum de versos como “O certo é que nesta jaula há os que têm/ e os que não têm/ há os que têm, tanto que sozinhos poderiam/ alimentar a cidade/ e os que não têm nem para o almoço de

⁵⁹ GULLAR, 2000. 163-4.

hoje”⁶⁰, mas há também momentos mais apurados de uma reflexão existencialista, acrescentando à vontade de participação social uma dimensão de necessidade íntima.

Apesar dessa diferença, vale ressaltar, porém, que o poeta ainda utiliza, da mesma maneira como em “Voltas para casa”, o recurso da referência a uma segunda pessoa, colocando a voz poética em um plano diferente ao daquele a quem se dirige. É como se o sujeito que fala estivesse quase a advertir e a explicar a esse outro a natureza do problema que ele (a segunda pessoa) enfrenta e a razão de sua resistência, a despeito das adversidades. O mundo possui muitas armadilhas, a realidade falseia, é ambígua, enganosa, explicará o eu lírico a seu “interlocutor”, e a ausência de sentido para a vida poderia levá-lo a cogitar, inclusive, a utilização da bomba atômica para “acabar com tudo”. No entanto, se “a vida é pouca/ a vida é louca”, não há, na ótica materialista deste poeta, nada para além dela, o que explicaria a resistência quase instintiva daquela segunda pessoa que não se mata, não vai se matar e agüentará até o fim — de acordo com o eu lírico — uma vez que está presa “à vida como numa jaula”. Neste momento, o poeta naturalmente se coloca na mesma posição da segunda pessoa e leva o discurso para a primeira do plural, quando diz “Estamos todos presos/ nesta jaula que Gagárin foi o primeiro a ver/ de fora e nos dizer: é azul”. Estar inevitavelmente preso à vida seria, então, a razão para resistir e quebrar as armadilhas do mundo; isto é, se o homem “não foge da vida”, se “não adianta fugir”, nem “adianta endoidar” — para pegarmos alguns trechos de “Vestibular”, outro poema de *Dentro da noite veloz* —, resta-lhe agir na elaboração de uma realidade melhor para si e para o outro.

Assim, insinua-se discretamente aqui, em “No mundo há muitas armadilhas”, a maneira como entendo o motivo da esperança na obra toda (relembrando: a necessidade da

⁶⁰ GULLAR, 2000. p. 164.

expectativa de futuro a partir da constatação crua e materialista da natureza da vida, exigindo do homem uma ação que oriente seu esforço resistente e modificador da realidade). Ocorre, porém, que neste poema a reflexão ainda está excessivamente direta, pouco internalizada, e o poeta, quando não se dirige àquela segunda pessoa, dá ao discurso um nível de indeterminação que afasta o problema, geral, de seu universo íntimo. Por outro lado, há um detalhe na conclusão do poema, que problematiza esse afastamento: mesmo guardando muito ainda dessa distância advinda da generalização, ela (a conclusão) resgata o que há de rico na discussão anterior e a resume em uma tautologia interessante, que reforça aquela natureza instintiva e comum da resistência: “O homem está preso à vida e precisa viver/ o homem tem fome/ e precisa comer/ o homem tem filhos/ e precisa criá-los”. A densidade concreta desses problemas e a urgência de resolução que eles exigem, derivada de um desejo de manutenção natural da vida, culminam na necessidade de “quebrar” as armadilhas colocadas pelo mundo e acabam por aproximar, mesmo que sutilmente, o eu que fala daquele a quem se dirige, mesmo que em outros momentos do poema essa mesma generalização se preste ao distanciamento desses sujeitos.

Fechando esse primeiro bloco de poemas mais entusiasmados, observamos que em “O açúcar”⁶¹, texto seguinte ao que agora comentamos, algo já começa a mudar, e aquele processo de interiorização observado em “Meu povo, meu poema” se realiza mais efetivamente; a noite geral, vivida pela sociedade e referenciada nos primeiros poemas, ganha aqui contornos mais íntimos. O sujeito finalmente se coloca no discurso e, a partir do açúcar que adoça seu café em uma manhã, em Ipanema, reflete sobre o drama daqueles que o produzem. Mesmo que seja previsível a polaridade final entre a doçura do açúcar e a “vida

⁶¹ GULLAR, 2000. pp. 165-6.

amarga” de quem trabalha em sua elaboração, a maneira como o poeta constrói aos poucos a tensão enriquece essa mesma polaridade, na medida em que delinea gradativamente a distância que separa o produto final e seu consumo da sua base de produção. Assim, nas duas primeiras estrofes temos a apreciação da doçura do açúcar por parte do eu lírico, que também principia a questionar a origem do produto. Nas terceira e quarta estrofes, o sujeito faz mentalmente o percurso inverso do açúcar até sua casa e, com isso, descreve, também ao contrário, seu processo de elaboração, esquematizado da seguinte forma: o homem em sua casa – mercearia do Oliveira – usina em Pernambuco ou no Rio – canaviais extensos. A reflexão chega finalmente aos “lugares distantes, onde não há hospital/ nem escola” e aos “homens que não sabem ler e morrem/ aos vinte e sete anos”, responsáveis primeiros pelo que, após todo o percurso, adoçará o café do poeta, culminando na contradição entre a “vida amarga/ e dura” destes homens e o “açúcar/ branco e puro”. Desta maneira, a distância que separa as duas extremidades do processo referenciado no “miolo” do poema aumenta com a sua descrição, e o contraponto entre quem faz e quem consome, do qual o açúcar é eixo, posiciona o poeta corajosamente no lado dos que aproveitam; isto é, ele faz a denúncia e de algum modo se denuncia: dentro do problema, assume-se como parte dos privilegiados, sem se pôr ao lado destes, e participa assim, através da consciência, com os plantadores de cana, mesmo que em pólos diferentes, de uma mesma realidade problemática.

O ponto de transição em “Homem comum”

Não obstante já encontremos em “O açúcar” uma aproximação mais sensível entre as realidades da “voz íntima” e de uma “voz pública”, é só no poema seguinte a esses seis que

iniciam *Dentro da noite veloz* que vemos tanto o poeta quanto o homem sobre quem e a quem ele pretende falar efetivamente se atravessarem: em “Homem comum” temos um bom exemplo da maneira como Gullar, a partir de agora, tratará a relação entre, primeiro, o reconhecimento materialista e individual da precariedade de um atual e generalizado estado de noite, e, segundo, a luta coletiva, relação através da qual vejo se manifestar mais explicitamente o motivo da esperança nesta obra de 1975. Ganhará, nos poemas seguintes, um contorno ainda mais refinado — “Homem comum” está longe de ser o melhor de Gullar —, mas já está aqui a base que propicia, inclusive, a melhor elaboração posterior. Embora esteja ainda ligado ao entusiasmo cepecista (o que se pode notar em alguns de seus momentos), é também neste poema — e considerando sua data de redação: “Brasília, 1963” — que talvez se verifique mais claramente aquele curioso salto estético que Gullar dá em *Dentro da noite veloz* se comparado às obras publicadas antes, os *Romances de cordel* (mas escritas quase simultaneamente). Porém, caminhemos com calma; vejamos primeiro o texto:

Homem comum

Sou um homem comum
 de carne e de memória
 de osso e esquecimento.
 Ando a pé, de ônibus, de táxi, de avião
 e a vida sopra dentro de mim
 pânico
 feito a chama de um maçarico
 e pode
 subitamente
 cessar.

Sou como você
 feito de coisas lembradas
 e esquecidas
 rostos e
 mãos, o guarda-sol vermelho ao meio-dia
 em Pastos-Bons,
 defuntas alegrias flores passarinhos
 facho de tarde luminosa
 nomes que já nem sei
 bocas bafos bacias

bandejas bandeiras bananeiras
tudo
misturado
 essa lenha perfumada
 que se acende
 e me faz caminhar

Sou um homem comum
 brasileiro, maior, casado, reservista,
 e não vejo na vida, amigo,
 nenhum sentido, senão
 lutarmos juntos por um mundo melhor.

Poeta fui de rápido destino.
Mas a poesia é rara e não comove
nem move o pau-de-arara.
 Quero, por isso, falar com você,
 de homem para homem,
 apoiar-me em você
 oferecer-lhe o meu braço
 que o tempo é pouco
 e o latifúndio está aí, matando.

Que o tempo é pouco
e aí estão o Chase Bank,
a IT & T, a Bond and Share,
a Wilson, a Hanna, a Anderson Clayton,
e sabe-se lá quantos outros
braços do polvo a nos sugar a vida
e a bolsa

Homem comum, igual
a você,
cruzo a Avenida sob a pressão do imperialismo.
A sombra do latifúndio
mancha a paisagem,
turva as águas do mar
e a infância nos volta
à boca, amarga,
suja de lama e de fome.

Mas somos muitos milhões de homens
comuns
e podemos formar uma muralha
com nossos corpos de sonho e margaridas.⁶²

O poema se inicia e segue até a sua metade com uma autodescrição do eu lírico. De imediato, nota-se que há nesta um desejo de aproximação muito claro entre dois sujeitos, que pode ser entendido em dois níveis: numa primeira instância, o poeta, ao se dizer um “homem

⁶² GULLAR, 2000. pp. 167-8.

comum”, retira de si qualquer aura distintiva e “desce” ao mundo de todos. Não que se visse antes, está claro, como sujeito tocado pelo dedo divino ou coisa que o valha, mas, como pudemos perceber nos poemas anteriores, algo ainda o distanciava do homem a quem pretende falar nesse momento mais apaixonado politicamente. O que, porém, significa essa “descida”, quais são os termos que definem esses homens aproximados? Apresentam-se, já na primeira estrofe, as duas dimensões que basicamente compõem essa identidade e que continuarão a ser trabalhadas ao longo de todo o poema: esse homem é feito tanto da matéria sensível que deduz sua presença — e a de qualquer um — na experiência do presente (a “carne”, o “osso”, o andar “a pé, de ônibus, de táxi, de avião”) quanto dos vários tempos passados, cuja matéria registra-se ou é esquecida pela memória, assim como também acontece a qualquer sujeito. Somado a isso, ou somando tudo, faz dele um homem comum o intenso sopro de vida que o anima internamente como a “chama de um maçarico” e a permanente disponibilidade à morte, isto é, a possibilidade dessa chama “subitamente/ cessar”.

À segunda estrofe pouco se acrescenta: o poeta, na verdade, apenas desdobra a dimensão da memória em vários pequenos registros que, misturados, compõem seu universo íntimo e lhe fazem “caminhar”: diferentes tempos, espaços, pessoas e objetos dão corpo à identidade de quem, por ser feito do que é, ou seja, por ser um eixo de múltiplas realidades cruzadas no presente e no passado, se encaixa no perfil de qualquer um, como o “você” ao qual se dirige. Disso tudo, dois detalhes merecem destaque. O primeiro tem a ver com a mudança do pronome de tratamento utilizado pelo eu lírico em relação à segunda pessoa com quem fala. A alteração do “tu”, dos poemas anteriores, para o “você”, de agora, pode ser lida como um símbolo sutil mas significativo daquela aproximação entre a “voz íntima” do poeta e a “voz pública” da qual faz parte: menos cerimonioso, não apenas os elementos mas também o

discurso chega a identidade poética de uma realidade mais chã. O segundo detalhe diz respeito a relação eu e mundo que se estabelece a partir dessa aproximação: a realidade deixa de ser apenas um espaço sobre o qual transita e fala o poeta; mais do que isso, mas sem deixar de ser este cenário e este objeto de reflexão, ela se torna componente de seu universo íntimo, delineando assim a identidade poética — seu estar embrenhado no mundo — e animando sua ação. Inclusive, essa idéia da interpenetração de sujeito e espaço não é senão um desdobramento daquele processo de interiorização e se tornará uma das grandes obsessões do momento mais alto da poesia de Gullar, em *Poema sujo*, explicitada na primeira estrofe de sua última parte: “O homem está na cidade/ como uma coisa está em outra/ e a cidade está no homem/ que está em outra cidade”⁶³. Não se chega ainda a este nível de alquimia em “Homem comum”, mas, já aqui, o universo exterior, registrado pela memória, internaliza-se e passa a compor a dimensão íntima do sujeito que o atravessou e é atravessado por ele.

Voltemos a leitura do poema. Em sua terceira estrofe, é aquela dimensão da realidade presente que ganha seu desenvolvimento: quase como a descrição de um currículo, o poeta se diz “brasileiro, maior, casado, reservista”. O que se segue a essa definição escapa, porém, de um estrito senso comum, apesar de tocá-lo. Isto é: o poeta, nos versos seguintes, diz não ver na vida “nenhum sentido, senão/ lutarmos juntos por um mundo melhor”. A sentença se avizinha de um clichê otimista da luta coletiva para o bem da humanidade, mas o leitor precisa perceber que essa conclusão, aqui, deriva de um agnosticismo e de um materialismo agudos, que, desconhecendo um sentido para a vida, desacreditando em uma metafísica para além daquilo que a matéria oferece e o homem é capaz de sentir e entender, compreende a experiência da vida como um esforço humano que precisa se orientar pela melhora de sua mesma condição. A

⁶³ GULLAR, 2000. p. 290.

aparência ingênua da afirmativa nasce assim de uma postura muito pouco autocomplacente, do posicionamento nada passivo de um homem e seu estar no mundo cruamente identificado.

Comentei antes que a aproximação de dois sujeitos notada numa primeira instância diz respeito a uma identidade resumida na voz pública da qual todos fazem parte e que, no entanto, resguarda as particularidades de cada experiência. Numa segunda instância dessa proximidade tem-se então a semelhança entre as responsabilidades dos sujeitos componentes daquela coletividade. Ao se dizer um homem comum, o poeta dá ao seu trabalho, por conseqüência, a mesma natureza, podendo, por isso, ser assimilado por qualquer um, pelo leitor também “comum”, contrariando assim o hermetismo e a especialização da arte de vanguarda combatida por Gullar, mas também saindo da posição paternalista e salvadora dos cordéis — posição de quem, de fora, sem lhe pertencer, esclarece ao outro sobre a realidade que este vive.

Menos didático, o poema aqui, ao mesmo passo que ganha em elaboração, aproxima-se de uma forma mais concreta da realidade sobre a qual quer falar e alertar. Feito por um eu situado em tempo e espaço determinados (como já assinalamos, o poema é, inclusive, datado: “Brasília, 1963”), o poeta pretende ainda comunicar, como nos cordéis, mas agora fala de dentro do problema, criando então, para si, uma nova linha de engajamento: após se inserir em uma realidade comum e após inserir essa mesma realidade em sua esfera íntima, o sujeito, a partir de uma observação cética da vida, que não crê em nenhuma transcendência que a justifique, busca sentido naquilo que está ao alcance de sua ação — sua fé está no homem, considerando que é ele o responsável pela construção da própria vida. O motivo da esperança atinge também aqui uma certa maturidade que parece acompanhar o amadurecimento da poesia de *Dentro da noite veloz*: como o que está para além do corpo é posto em xeque e lhe

escapa à compreensão, seu raio de ação está em sua matéria, e o rumo dos acontecimentos depende exclusivamente do trabalho humano. “A vida é pouca/ a vida é louca/ mas não há senão ela”, disse o poeta em “No mundo há tantas armadilhas” e dirá ainda algo semelhante em “Perde e Ganha” (“Vida tenho uma só/ que se gasta com a sola de meu sapato/ a cada passo pelas ruas/ e não dá meia-sola”⁶⁴); de fato, se na ótica de Gullar a vida é uma atividade permanente da construção humana, só fará sentido o trabalho que contribua para a criação de uma realidade melhor.

Pois bem, não obstante tenha uma origem materialista e uma raiz reflexiva muito consciente, a conclusão a que chega nesses versos aponta também para uma perspectiva talvez um tanto utópica, mas é preciso lembrar sempre que Gullar é um poeta da dúvida, questionando-se a todo o momento, atento ao fato de que entre o desejo e sua realização pode haver uma distância grande, como se nota nos versos que se seguem aos da reflexão anterior:

Poeta fui de rápido destino.
Mas a poesia é rara e não comove
nem move o pau-de-arara.

Ciente de que a poesia “não muda (logo) o mundo” (verso de “Boato”⁶⁵, também de *Dentro da noite veloz*), o poeta parece crer que se o poema não atinge o “pau-de-arara”, ele é capaz de comover o seu leitor, e por isso, após a ressalva, não desiste da proposta de se aproximar do outro, o que vinha fazendo até agora, acrescentando a essa aproximação a diferença que o distingue, mas como particularidade útil no chamado a um esforço conjunto. O poeta se dirige ao outro para oferecer apoio e se apoiar, que o tempo é de urgências e “o latifúndio está aí, matando”. Mesmo que afirme que a poesia não altera a realidade

⁶⁴ GULLAR, 2000. p. 172.

⁶⁵ *Ibidem*. p. 190.

imediatamente, é através dela que faz sua parte na luta comum “por um mundo melhor”; ela é sua ferramenta, a especificidade que tem a oferecer na empreitada que pretende ser coletiva.

Nesse ponto do poema, mesmo que um pouco mais complexa, a dimensão de denúncia dos textos anteriores volta, acompanhada de uma equivalente dicção apaixonada. O poeta, além de comunicar ao outro um dos aspectos do estado de noite no qual se encontram, convoca e propõe a seu “interlocutor” a possibilidade de resistir ao inimigo agora bem identificado: as multinacionais como “o Chase Bank,/ a IT & T, a Bond and Share,/ a Wilson, a Hanna”, todas elas ramificações de um mesmo “vilão”, a que chama de “polvo a nos sugar a vida/ e a bolsa”, que não é senão o próprio latifúndio, referente aqui menos à questão agrária do que à “sombra do imperialismo” — alusão clara à relação político-econômica brasileira com os Estados Unidos.

A linguagem ganha então um forte acento esquerdista, no uso de expressões como o próprio “imperialismo” e o já referido “latifúndio”, e o poema atinge o seu momento mais fraco: o discurso oscila e resvala o reducionismo dos cordéis. É preciso notar, porém, que algo no texto ainda não o permite se deixar levar pelas fórmulas prontas de um simples ataque anti-estadunidense. Mesmo que o verso “cruzo a Avenida sob a pressão do imperialismo” não tenha a força e o poder de concreção poética de um Drummond em “A flor e a náusea”, como bem aponta Alcides Villaça⁶⁶, as imagens seguintes a essa revitalizam a aproximação poeta/homem comum, inseridos em um mesmo drama, feita ao longo de quase todo poema e que estava quase a se perder: a opressão do latifúndio, conceito generalizante, tradução de um

⁶⁶ VILLAÇA, 1984. p. 126. Villaça faz uma interessante leitura do verso, demonstrando inclusive como ele tenta aproximar, no mesmo movimento, “o momento singular do pessoal (‘cruzo a Avenida’) e a análise genérica (‘a pressão do imperialismo’)”, apesar de o resultado final lhe soar estranho e não fazer sentir “nem o caminhar concreto, nem o esmagamento invocado”. A partir disso, a título de comparação, é que o crítico toma os versos de “A flor e a náusea”, de Carlos Drummond de Andrade, para ilustrar o que talvez falte ao poema de Gullar. Os versos são: “Preso à minha classe e a algumas roupas/ vou de branco pela rua cinzenta”.

lugar-comum dos discursos de esquerda da época, se faz sentir, porém, nas realidades desses homens aproximados, alterando tanto a percepção presente de um mesmo espaço no qual se encontram (“mancha a paisagem/ turva as águas do mar”) quanto as particularidades do tempo passado registrado na memória e que agora vem à tona (“e a infância nos volta/ à boca, amarga,/ suja de lama e de fome”), justamente as duas dimensões trabalhadas na primeira metade do poema, dimensões cuja composição aproximam as identidades do poeta e do homem comum a quem ele se dirige. Não só por elas (as dimensões), mas também pela angústia do presente (mesmo que traduzida fracamente pelo clichê esquerdista), a luta em função de um mundo melhor, a qual o poeta já se referira, surge nos dois últimos versos pela imagem de uma muralha humana que resiste porque sonha. Voltaremos a essa conclusão; antes, é preciso fazer um comentário sobre a montagem do raciocínio desenvolvido pelo poeta.

Considerando a proposta de chamado a uma luta coletiva que o poema parece representar, é possível perceber que o sujeito constrói seu argumento de maneira muito lógica, mesmo que a aparência do discurso seja apaixonada. Transitando sempre entre a definição de uma particularidade e a semelhança desta, em função de alguns de seus elementos, com a identidade de um outro, o poeta começa seu discurso a partir de uma definição específica, mas que insinua já uma aproximação: ele se afirma como um homem comum, na medida em que é feito daquilo que outros homens comuns também são, e por isso pertence, assim, a essa mesma categoria do “você” a quem fala, semelhança atestada pelas características descritas na segunda estrofe. Dessa forma, um certo silogismo parece se formar: a despeito das particularidades, se são ambos homens comuns, seus anseios talvez também o sejam: é como se o poeta, que não vê sentido para a vida além de lutar para torná-la melhor, procurasse no outro a mesma consciência, já que a lógica da aproximação que faz entre suas naturezas

aparentemente o leva a essa conclusão, considerando ainda que a elas falta acrescentar um outro elemento, também comum, só na segunda metade do poema explicitamente referenciado: o contexto social. É como se ambos, que são feitos de corpo e memória, cruzassem a mesma “Avenida sob a pressão do imperialismo”; com isso, a definição dessas identidades avizinhas ganha uma especificidade, que já fora anunciada na terceira estrofe, mas que só ao final parece ter maior peso: a idéia desse “homem comum” não pode ser aplicada então a qualquer sujeito, mas sim àqueles que compartilham de um mesmo estado de noite: esse homem é “brasileiro, maior, casado, reservista”, como está dito na terceira estrofe; para o poeta, é brasileiro esse que, com outros “muitos milhões de homens comuns”, compõe o grupo dos que devem formar juntos uma muralha de resistência.

Note o leitor que aquela discussão da cultura nacional popular trabalhada em *Cultura posta em questão* e *Vanguarda e subdesenvolvimento* está também aqui fazendo pano de fundo ideológico ao poema; porém, é preciso perceber a diferença de realização entre este e os *Romances de cordel*, mesmo que se amparem sobre o mesmo posicionamento e tenham vários pontos de contato (reveladores dos momentos mais fracos de uma e de outra obra). Em “Homem comum”, Gullar insere a própria voz dentro do problema, sem conformá-la à teoria que o explica e pretende resolvê-lo. Nem mesmo a proposta da luta comum tem aqui contornos muito bem definidos: ela se processa mais como amparo mútuo a partir de uma necessidade íntima que parece, no entanto, ser comum (porque nasce de homens comuns), do que em pressupostos analíticos do problema, não obstante os contenha.

Essa idéia da esperança como uma necessidade íntima que não se compreende mas que serve como mola propulsora para a manutenção natural da vida ganhará um trabalho mais apurado em *Na vertigem do dia*, obra sobre a qual falaremos no capítulo a seguir. Nela, o

motivo aparece como necessidade existencial entendida a partir da aquisição de uma consciência da solidão. Mesmo que já haja em *Dentro da noite veloz* tal entendimento, aqui, essa resistência pessoal precisa se somar a cada outra pequena resistência para “formar uma muralha/ com nossos corpos de sonhos e margaridas”, como quer o final do poema que ora analisamos.

Pois bem, a propósito de sua conclusão, cabe ainda um comentário: que a frente de resistência se construa através dos sonhos de quem a compõe compreende-se até com uma certa facilidade; o outro elemento formador desta muralha é que talvez crie um problema para o leitor, cifrado na pergunta: “por que margaridas?”. O intérprete obcecado pelos significados obscuros de algumas palavras poderá se amparar no dicionário Houaiss, por exemplo, e encontrar a acepção de margarida como uma “peça circular usada em máquina de escrever ou impressora eletrônica” e, a partir daí, construir uma leitura que entenda o vocábulo como uma representação metonímica da parte que cabe ao poeta, como escritor, na luta geral que, apesar de compartilhar dos mesmos sonhos, se faz com as ferramentas das quais cada um dispõe, sustentando assim a dialética do geral e do particular que o poema opera durante todo o seu corpo.

A leitura, no entanto, apesar de possível, parece um pouco forçada e a mitologia pessoal de Gullar oferece uma outra alternativa. Sendo um poeta tão sensorial e obcecado sobretudo por barulhos e cheiros, a escolha da margarida talvez se aproxime mais da imagem das “flores vermelhas”, do poema “Passeio em Lima”, também de *Dentro da noite veloz*, e seu “clarão vegetal” que embriaga o poeta repentinamente e que lhe faz concluir serem equivalentes tanto a “matéria da flor,/ da palavra/ e da alegria no coração do homem”⁶⁷. Ou

⁶⁷ GULLAR, 2000. p. 227.

seja, são todos elementos que, não obstante as diferenças, atravessam a concretude da realidade humana, seja sensorial, artificial ou mesmo intimamente. Internalizadas, ou já nascidas internas, são esferas que dizem respeito às “coisas da terra” sobre as quais fala e que dão forma a seu universo. Além disso, a natureza ao rés-do-chão da flor faz um interessante contrabalanço com o outro elemento componente da muralha, mais abstrato, alimentando simbolicamente o equilíbrio entre aspiração e realidade sobre o qual se sustenta a perspectiva de futuro na poesia de Gullar.

Apesar de seus bons momentos e da importância que tem para a observação do movimento de um tema na obra, “Homem comum” é um poema muito irregular: se há ali um refinamento no que diz respeito ao tratamento da esperança e à maneira como se processa a relação eu/mundo, em comparação com as obras anteriores, esse mérito divide espaço com trechos que pouco se diferenciam do esquematismo dos *Romances de cordel*. Somando tudo, o resultado é um poema, por um lado, interessante, em que se verificam pontos importantes para a discussão do conjunto de *Dentro da noite veloz* e da temática da esperança especificamente, mas, por outro, pouco revelador da força poética que Gullar é capaz de adquirir e a qual chegará em poemas posteriores dentro dessa mesma obra. Por isso, vejo “Homem comum” como um ponto de transição não só pelo desenvolvimento do motivo da esperança em *Dentro da noite veloz*, mas também, mesmo que ainda seja um texto um tanto fraco, pelo amadurecimento da própria poesia de Gullar, maturidade a que chega, oscilando entre altos e baixos, nesse livro de 1975.

A chegada da desilusão e a permanência do desejo de afirmação

“Homem comum” é o último poema de *Dentro da noite veloz* escrito antes do golpe militar de 31 de março de 1964 e também o último anterior à publicação da primeira edição de *Cultura posta em questão*, de 1963, queimada junto com o prédio da UNE, no dia do golpe. Os poemas imediatamente posteriores são — considerando a forte historicidade de toda a obra de Gullar — inevitavelmente marcados por este episódio político, recebendo datas de mês e ano como títulos: “Maio 1964” e “Agosto 1964”. Gullar vê amigos desaparecerem, serem presos, mortos, e o que se observa nos dois poemas é a tentativa de uma resposta à situação de crise: no primeiro, ela vem marcada ainda por uma certa positividade, num canto que afirma a vida como um “direito de todos/ que nenhum ato/ institucional ou constitucional/ pode cassar ou legar”⁶⁸; o segundo, mais melancólico, é uma espécie de adeus a tudo aquilo que não está ligado ao pragmatismo exigido por aquelas circunstâncias (“Adeus, Rimbaud,/ relógio de lilases, concretismo,/ neoconcretismo, ficções da juventude, adeus”⁶⁹). Sem, no entanto, ser entreguista, o poeta se despede de qualquer ilusão, mas não da vida, seu único bem restante, seu direito inviolável, como exalta o poema anterior. Apesar da diferença de tom, ambos terminam de maneira afirmativa, e a promessa de dias melhores é mais uma vez (e, de um jeito muito explícito, talvez pela última vez na obra) depositada num esforço coletivo. Em “Maio 1964”, o poeta, inclusive, ao seu final, se refere a essa iniciativa:

Estou aqui e não estarei, um dia,
em parte alguma.
Que importa, pois?
A luta comum me acende o sangue
e me bate no peito
como o coice de uma lembrança.

⁶⁸ GULLAR, 2000. p. 169.

⁶⁹ *Ibidem*. p. 170.

Reforçada por um contexto grave, aquela necessidade do esforço conjunto vista em “Homem comum” reaparece aqui como alternativa urgente de resposta às circunstâncias, ressonando de forma proporcionalmente violenta no ânimo da voz poética. A falta de sentido para tudo, que nasce da constatação óbvia de que se morre, desencadeia uma resposta que reanima a lembrança da luta comum. Mas atenção para dois detalhes: se por um lado a luta ressurgiu de forma intensa no “peito” do eu lírico, dando ao poema um final entusiasmado que nos remete à euforia engajada dos textos anteriores; por um outro, não se pode negar que ela ganha aqui um símile que a afasta (e também àquele entusiasmo) do tempo presente e crítico no qual o poeta se assume. Isto é, ela vem como o “coice de uma lembrança”, como algo que pertence ao passado e cujo reaparecimento pode apontar para direções distintas: uma primeira que resgataria a iniciativa do engajamento, através do desejo, motivado pelo golpe, de se voltar àquela proposta; e uma segunda que traria a imagem da luta comum como a dolorosa lembrança, representada pela imagem de um “coice”, de algo que está distante daquilo que os últimos acontecimentos parecem permitir. Talvez a primeira leitura esteja mais de acordo com a dicção do poema como um todo, mas o simples fato de o seu final sugerir uma segunda via (que também recebe amparo na oscilação que há entre a primeira estrofe, mais positiva, e a segunda, melancólica, em que o sujeito reflete sobre a perda de entes queridos) já aponta para uma maior complexidade no tratamento da realidade, elevando, se comparado aos textos anteriores, os ganhos tanto do poema quanto da maneira como o motivo da esperança é aqui trabalhado.

Já em “Agosto 1964”, a referência à luta comum é bem menos clara e a expressão sequer reaparece. Neste texto, o poeta, após dizer adeus a toda ilusão e constatar que só lhe

resta a vida, pega os únicos elementos dos quais dispõe — e esses elementos são o que na verdade formam aquele estado de noite — para construir um artefato de resistência:

Do salário injusto,
da punição injusta,
da humilhação, da tortura,
do terror,
retiramos algo e com ele construímos um artefato

um poema
uma bandeira⁷⁰

O poema, como sua arma, afirma o lugar de onde resiste, tal qual a bandeira que demarca um território (e o seu *front* específico será a poesia) ou que acompanha a frente daqueles — e de novo o discurso vai para a primeira pessoa do plural — dispostos a transformar a realidade a partir do que ela mesma oferece: neste caso, a injustiça. Perceberá o leitor, no capítulo seguinte, que esta, como solo de onde brota o desejo de bem-estar reaparecerá explicitamente trabalhada no primeiro poema de *Na vertigem do dia*, “A alegria”, com a diferença de que lá a dor e o sofrimento corresponderão a uma reflexão mais universalizante, enquanto que aqui elas ainda dizem muito respeito a um determinado contexto sociopolítico. Mas, agora, é preciso que o leitor perceba como a internalização já insinuada em “O açúcar” e melhor elaborada em “Homem comum” chega aqui a um ponto mais interessante, já que perde a generalização deste último poema e volta a tratar de um drama bem localizado no tempo e no espaço, sem no entanto retornar ao didatismo da época dos cordéis (que também falavam diretamente de questões específicas de um contexto). O problema em jogo pertence a uma esfera maior da realidade do sujeito que enuncia, mas o atinge também frontalmente: é quase como se ele, que antes se esforçava por inserir um drama em seu universo íntimo, fosse compulsoriamente colocado dentro da crise sobre a qual falará

⁷⁰ GULLAR, 2000. p. 170.

de um modo, mais do que nunca, emocionado. A partir de agora, até os poemas que tratarão explicitamente de episódios políticos distantes como a guerra do Vietnã, em “Por você por mim”, ou a morte de Ernesto Che Guevara, em “Dentro da noite veloz”, ganharão uma dimensão apaixonada, mas não mais na acepção do engajamento anterior, e sim como a projeção de um “toque íntimo” realmente comovido sobre o drama histórico, amalgamados no resultado do poema.

Após o golpe de 64, o entusiasmo em relação à luta comum arrefece de alguma maneira, sem que, no entanto, desapareça por completo. Na verdade, a perspectiva otimista permanece, mas configurada cada vez mais como aquela resistência instintiva já vista em poemas anteriores, entendida como necessidade íntima e, ainda mais fortemente, como única alternativa contra a violência de um período. Sobre a exigência desse “otimismo militante” (para usar uma expressão de Ernst Bloch em seu *O princípio esperança*) que a natureza da vida e, somada a ela, o estado de noite daquele contexto parecem impor ao homem, culminando, obedientes a lógica materialista de Gullar, num esforço coletivo nos últimos poemas que comentamos, outros exemplos surgem com muita nitidez, como o já citado “Perde e ganha”, ou como em “Dois e dois: quatro”, “Verão” e sobretudo em “A vida bate”.

Fiquemos apenas com esses três últimos, mais ilustrativos. No primeiro, a equação do título sustenta a obviedade da lógica que serve de analogia à certeza do poeta de que “a vida vale a pena”, não obstante as intempéries da situação experimentada então (“embora o pão seja caro/ e a liberdade pequena”). Quase como uma continuação das reflexões materialistas às quais chega nas duas últimas citações tanto de “Perde e ganha” quanto de “Homem comum”, ou ainda naquela idéia da preservação instintiva vista em “No mundo há muitas armadilhas”, a vida valer a pena surge para o poeta como algo tão lógico quanto a mais banal das equações

matemáticas ou quanto as mais óbvias observações descritas nos dísticos que servem de miolo a uma mesma moldura (presente em seu quarteto inicial e repetida, levemente alterada, nos dísticos finais: “Como dois e dois são quatro/ sei que a vida vale a pena/ embora o pão seja caro/ e a liberdade pequena”), miolo que contém, porém, em sua disposição, uma gradação:

Como teus olhos são claros
e a tua pele, morena

como é azul o oceano
e a lagoa, serena

como um tempo de alegria
por trás do terror me acena

e a noite carrega o dia
no seu colo de açucena⁷¹

Partindo das simples constatações dos dois primeiros dísticos (olhos claros, pele morena, oceano azul e lagoa serena), o poeta contamina os outros dois com a mesma lógica, mesmo que a rigor as comparações entre eles não sejam imediatas. É, sim, para a perspectiva do sujeito que enxerga a vida da forma como vimos nos outros poemas até agora, e os terceiro e quarto dísticos são praticamente uma variação da imagem que o próprio título *Dentro da noite veloz* carrega: a de uma iluminação futura que se insinua dentro de um estado de escuridão (a alegria acenando por trás do terror; a noite carregando o dia). Cumpre observar ainda como a estrutura do poema parece incorporar a matemática da equação que o nomeia: além de ser todo silabicamente simétrico (todos os versos são heptassílabos), temos no primeiro quarteto a apresentação do problema; depois, nos quatro dísticos seguintes, variações da matemática inicial por meio de elementos concretos e simples aproximados de um entendimento de mundo com o qual se relacionam dentro da lógica apresentada no começo, como a demonstrá-la tanto se vistos em conjunto (os dísticos) quanto se comparados dois a

⁷¹ GULLAR, 2000. p. 171.

dois (os dois primeiros justificando os dois outros); até chegarmos a um resultado que é a repetição do problema tal qual ele é desenvolvido, com pequenas alterações: “— sei que dois e dois são quatro/ sei que a vida vale a pena// mesmo que o pão seja caro/ e a liberdade, pequena”, presente nos dísticos finais.

Já em “Verão”⁷², tem-se a “luta de resistência” desta estação do ano contra sua “morte certa/ com prevista duração”. As imagens desta batalha são todas solares, assim como a estação e o mês de fevereiro, que a representam em sua agonia: o fulgor com que este mês resiste por sobre o Rio de Janeiro, suas praias, seus edifícios, sua Avenida Vieira Souto, por sobre o Arpoador, talvez até nos remeta à maturidade das pês de *A luta corporal*, mas agora com um sinal invertido: mesmo que em ambas imagens o esplendor seja a antecipação da morte e do desgaste final que se aproxima daquilo que esplende, aqui, com mais intensidade, a iluminação deste momento surge como esforço desesperado, mesmo se sabendo vão, contra a chegada da noite, do escuro e do outono; fevereiro resiste com toda luz possível, arrastando-se pela “tarde azul” como uma “fera ferida”. Convém então perguntar: qual o sentido desta resistência, o que a motiva? Ao explicá-la, o poeta acaba desnudando também a dimensão alegórica desta luta contra o tempo: assim como “tudo que vive/ não desiste de viver,/ fevereiro não desiste:/ vai morrer, não quer morrer”, e a este esforço nomeia de “esperança doida/ que é o próprio nome da vida”. A adjetivação é curiosa; por que doida? A resposta parece vir em duas direções: doida porque não faz sentido, considerando que a batalha contra a morte começa com a inevitabilidade de seu fracasso, “tem o sabor suicida/ de coisa que está vivendo/ vivendo mas já perdida”, mas doida também porque desesperada, porque a despeito

⁷² GULLAR, 2000. p. 175-6.

das circunstâncias e da “certeza invencível”⁷³ que é a morte, não se permite desistir, na medida em que a desistência se traduz em abdicar do único bem restante, o que explica, na relação dos dois versos, o símile que se segue à adjetivação da esperança, vista como “o próprio nome da vida”. Assim como fevereiro, o homem — e aquilo que vive — “se apega a tudo que existe:/ na areia, no mar, na relva”, no coração do poeta e, contra a morte, “resiste mordendo o chão”. É interessante notar que o amparo dessa resistência se dá sempre através de elementos que pertencem a uma dimensão concreta, todos eles ao rés-do-chão: areia, mar, relva e o coração do homem, que funde a luta alegórica dessa estação do ano a sua própria luta.

A propósito, antes que comentemos “A vida bate”, talvez seja aqui necessário um parêntese, a fim de compor melhor a maneira como essa obsessão materialista se processa em *Dentro da noite veloz* — na medida em que vários poemas tratam explicitamente desta questão — e como sua base cética contém o impulso do esforço singular no presente para uma proposta de alteração coletiva do devir. Entre todos, o mais significativo parece ser “Coisas da terra”⁷⁴, texto, inclusive, anterior a “Verão”. Vamos a ele.

Dividido em quatro estrofes, o poema, à exceção de sua última, é todo uma definição daquilo que, para Gullar, serve de temática à sua poesia ou é propriamente sua matéria: as “coisas” de que fala estão “na cidade/ entre o céu e a terra”, como anuncia de cara nos dois primeiros versos, apenas a confirmar aquilo que, de alguma maneira, já se espera a partir da leitura do título. O leitor vai descobrindo, porém, à medida que avança no texto, que a matéria da qual fala o poeta é menos literalmente da “terra” — mas sem deixar de sê-lo — do que, na verdade, do homem. Nota-se, inclusive, nas três estrofes, funcionando como um desdobramento dos dois primeiros versos, que nenhuma imagem se desvincula da matéria

⁷³ GULLAR, 2000. p. 472. A imagem pertence ao poema “Tato”, de *Muitas vozes*, último livro de Gullar.

⁷⁴ *Ibidem*. p. 174.

humana; pelo contrário, tudo aquilo que diz respeito a essas “coisas da terra” corresponde proporcional e intimamente à dimensão do homem, contendo até mesmo sua natureza complexa, sujeita à permanente ação do tempo; são todas elas próprias da vida, componentes ou produtos dela.

Temos então, na primeira estrofe, “teu riso/ a palavra solidária/ minha mão aberta/ ou este esquecido cheiro de cabelo”, elementos “perceíveis” porque pertencentes ao homem que os recebe ou os manifesta, igualmente efêmero, mas também todos eles “eternos”, porque, internalizados pelo homem ou realizados por ele, permanecem perenes na memória — que, no entanto, oscila entre a lembrança e o esquecimento — desse sujeito que sobre eles agora reflete e poetiza.

Na segunda estrofe, o poeta obedece ao mesmo esquema: joga inicialmente uma imagem mais próxima daquilo que o título parece oferecer para depois aproximá-la de elementos menos óbvios, mas equivalentemente relacionados às “coisas da terra” por terem o homem como seu eixo intermediador: a matéria da qual fala é feita de “carne”, como está dito no primeiro verso, para no segundo receber símiles mais surpreendentes, “como o verão e o salário”. Interessante a maneira pela qual já parece se anunciar aqui a alegoria que dá base ao poema seguinte, sobre o qual nos referimos antes (“Verão”). Seja como alegoria ou como intervalo temporal nomeado pelo homem, a estação, assim como o salário, dizem respeito ao sujeito que os percebe ou ao homem que os inventa, e, além de pertencerem ao mesmo movimento de degradação imposto pelo tempo (e nunca custa lembrar as reflexões de *A luta corporal*), estão dispersos pelos espaços sobre os quais o sujeito transita, lugares, inclusive, fabricados pelo homem mesmo (“no mercado, nas oficinas,/ nas ruas, nos hotéis de viagem”).

A terceira estrofe segue a mesma chave de composição das anteriores: “cotidianas”, as coisas são feitas de “bocas/ e mãos”, mas também de “sonhos, greves,/ denúncias”, assim como de “acidentes do trabalho e do amor”. O trânsito evidente entre uma dimensão mais particular, dos dois primeiros elementos, para uma mais genérica, nos três seguintes, traduz um movimento operado dentro de cada uma das estrofes antecessoras, mas também existente quando as comparamos, sendo a inicial, em função da memória, mais correspondente a uma singularidade, e a segunda, mais próxima de uma universalidade, relativa à subordinação comum à ação do tempo. Na terceira estrofe, este movimento é praticamente resumido no último verso citado, que brinca com a expressão “acidentes de trabalho”, respectivo talvez àquela esfera mais geral, como produto da atividade do homem, para prosseguir-na na particularidade da circunstância amorosa, que, sem deixar de ser genérica, aponta mais para uma esfera íntima: a do sujeito que ama. As “coisas da terra”, ou coisas do homem, reafirmam então a dialética que conforma a compreensão gullariana de um estar no mundo, traduzida naqueles processos de interiorização e sincronização. A matéria de sua poesia diz respeito então ao que especificamente tem a ver com a experiência de *um* sujeito, mas também com aquilo que pertence à dimensão humana em um sentido geral, entendida, seja numa esfera particular ou universal, como o que está ligado à concretude da vida, ao corpo, às “coisas da terra”, todas elas “ao rés-do-chão”⁷⁵, realidades que se atravessam mutuamente.

O último desdobramento do título do poema fecha então sua terceira estrofe com um curioso elemento: as coisas de que trata sua poesia são também as “de que falam os jornais/ às vezes tão rudes/ às vezes tão escuras”, difíceis de se “iluminar” até pelo poema. Se a matéria é

⁷⁵ “Ao rés-do-chão” é também título de um importante poema de *Na vertigem do dia*, que trabalhará de maneira interessante a questão materialista vista aqui em “Coisas da terra”. Sobre ele, falarei mais cuidadosamente no segundo capítulo desta dissertação.

tudo aquilo relativo à realidade humana, singular ou universal, faz parte do seu campo temático também o contexto do tempo histórico em que se encontra, das circunstâncias presentes. Assim, a adjetivação dada a essas últimas coisas não deixa de ser significativa: considerando que o poema, provavelmente, foi escrito em 1965, é inevitável pensar no contexto da ditadura recém instaurada, cuja rudeza e escuridão compõem o “estado de noite” em que se encontram o sujeito e o homem a quem aquele quer falar (lembramos do chamado do poema “Homem comum”), e a partir do qual — somado a todos os outros elementos de que são feitas as “coisas da terra” — o poeta vê pulsar o “mundo novo”, referenciado na quarta estrofe, possibilidade que lateja no presente, mesmo que “ainda em estado de soluços e esperança”, como realidade a ser construída.

Pois bem, entremos então em “A vida bate”, talvez o mais interessantes destes três poemas, porque parece concentrar as questões levantadas não só por eles, mas por vários outros vistos até agora:

A vida bate

Não se trata do poema e sim do homem
e sua vida
— a mentida, a ferida, a consentida
vida já ganha e já perdida e ganha
outra vez.

Não se trata do poema e sim da fome
de vida,

O sôfrego pulsar entre constelações
e embrulhos, entre engulhos.

Alguns viajam, vão

a Nova York, a Santiago
do Chile. Outros ficam
mesmo na Rua da Alfândega, detrás
de balcões e de guichês.

Todos te buscam, facho

de vida, escuro e claro,
que é mais que a água na grama
que o banho no mar, que o beijo
na boca, mais
que a paixão na cama.

Todos te buscam e só alguns te acham. Alguns
te acham e te perdem.

outros te acham e não te reconhecem
e há os que se perdem por te achar,

ó verdade, ó fome
ó desatino

de vida!
O amor é difícil
mas pode luzir em qualquer ponto da cidade.
E estamos na cidade
sob as nuvens e entre as águas azuis.

A cidade. Vista do alto
ela é fabril e imaginária, se entrega inteira
como se estivesse pronta.
Vista do alto,
com seus bairros e ruas e avenidas, a cidade
é o refúgio do homem, pertence a todos e a ninguém.

Mas vista
de perto,
revela o seu túrbido presente, sua
carnadura de pânico: as
pessoas que vão e vêm
que entram e saem, que passam
sem rir, sem falar, entre apitos e gases. Ah, o escuro
sangue urbano
movido a juros.

São pessoas que passam sem falar
e estão cheias de vozes
e ruínas. És Antônio?
És Francisco? És Mariana?
Onde escondeste o verde
clarão dos dias? Onde
escondeste a vida
que em teu olhar se apaga mal se acende?
E passamos
carregados de flores sufocadas.

Mas, dentro, no coração,
eu sei,
a vida bate. Subterraneamente,
a vida bate.
Em Caracas, no Harlem, em Nova Delhi,
sob as penas da lei,
em teu pulso,
a vida bate.

E é essa clandestina esperança
misturada ao sal do mar
que me sustenta
esta tarde
debruçado à janela de meu quarto em Ipanema
na América Latina.⁷⁶

⁷⁶ GULLAR, 2000. pp. 180-1.

Se em “Coisas da terra” a metalinguagem serve para explicitar a aproximação entre vida e poesia que o poema todo pretende fazer e reafirmar, em “A vida bate” ela apenas introduz o texto para logo ser negada em favor de um dos elementos dessa relação: agora, “não se trata mais do poema”, dirá o sujeito, “e sim do homem/ e sua vida”. É como se dissesse que a poesia importa quando e porque fala do homem, negando muito sutilmente uma arte que se pretendesse autotélica (vale lembrar que estamos ainda na década de 60 — o poema data de fevereiro de 1966 — e que Gullar ainda está aborrecido nesse momento com a noção de arte pura professada pela vanguarda). Sabemos que, na verdade, essa busca por uma expressão que pudesse preservar a vivacidade da experiência é uma obsessão de Gullar desde os tempos de *A luta corporal* (sendo, inclusive, sua pedra de toque), e ela reaparece como motivo central deste importante poema de *Dentro da noite veloz*; importante porque se em “Coisas da terra” o poeta pretende definir sua poesia através da vida, aqui a proposta se inverte e é através dele (de um poema) que o sujeito procura compreender a vida mesma e o porque de sua ação já expressa no título. Com isso, ressurgem todo processo que vimos observando, daquela dimensão materialista, que aparece sob o signo dos procedimentos de interiorização e sincronização, e que culmina não apenas no ânimo íntimo que faz a manutenção da resistência do sujeito, mas que também aponta para uma perspectiva de futuro a partir da avaliação crua do presente, maneira como entendemos a idéia da esperança.

Longo, o poema faz um interessante movimento de particularização, sem, no entanto, desprezar a dialética do geral e do singular em cada um de seus momentos, que podemos enumerar como quatro, a partir da divisão de cada estrofe (procedimento comum na poesia de Gullar mais madura: as estrofes correspondendo a etapas bem delineadas do movimento do poema). Grosseiramente, é possível dizer que, para cada uma das suas quatro estrofes, temos a

seguinte correspondência: na primeira, o poeta reflete sobre a vida em um sentido mais amplo, tentando defini-la; na segunda, é o espaço (a cidade), onde a vida acontece, o problema central; na terceira, as pessoas da cidade e a questão de suas identidades; e na quarta, por fim, o coração, onde “a vida bate”, fechando o movimento que, ao também encerrar o poema, o leva de volta ao seu início. Vejamos, então, do que é feita cada parte para que compreendamos melhor o conjunto.

Na primeira, como está dito anteriormente, a afirmação de uma temática nega o ensimesmamento metalingüístico para se concentrar em uma reflexão sobre a vida, conceito genérico que define uma busca igualmente geral. Assim, o esforço realizado pelo poeta nessa abertura, na tentativa de definir a natureza daquilo que pulsa em qualquer lugar do mundo, revela também uma busca comum: independentemente do lugar em que se encontram, estejam alguns em Nova York, Santiago do Chile ou na Rua da Alfândega, todos os homens buscam esse “facho” de natureza ambígua, “escuro e claro”, que, por ser mais que “a água na grama”, “o banho no mar”, “o beijo na boca” e “a paixão na cama”, alimenta justamente uma procura permanente, traduzida na “fome de vida” que parece não ser outra coisa senão a vida mesma, em sua elaboração complexa (a vida “mentida, a ferida, a consentida/ vida já ganha e já perdida e ganha/ outra vez”). Assim, o poeta deixa solta, nesse primeiro momento, uma ponta que será amarrada ao final do poema, na medida em que essa “fome” ressonará na “clandestina esperança” da quarta parte.

O “sôfrego pulsar” individual se dá entre “engulhos” e, entretanto, dentro também de um universo maior, geral (representado pelas “constelações”), universo composto por outras particularidades (na alusão que pode ser feita aos “embrulhos” que sucedem a referência anterior), igualmente complexas, outros tempos de cada uma das outras esferas que operam,

sincronicamente, a mesma procura, feita, assim, de encontros e desencontros e expressa por um oscilante jogo que alterna os verbos “buscar”, “achar”, “perder” e “reconhecer”, jogo cujo resultado, a despeito de sua configuração, encerra sempre uma incompletude: alguns acham e perdem, outros acham e não reconhecem, e outros se perdem por encontrar esse “facho de vida”. Nesse movimento obscuro em direção a uma iluminação que elucide a procura, “desatino”, “verdade” e novamente a “fome de vida” são clamados pelo eu lírico que os mistura, trazendo a este último elemento, já referenciado como o motivo da busca, uma nova polaridade, que parece ser também um desdobramento da adjetivação “escuro e claro”: loucura (ou “desatino”), e certeza (ou “verdade”), compõe a definição problemática da experiência dinâmica de todo sujeito em qualquer “ponto da cidade”. Fecha então essa primeira parte a referência ao amor, que, por ser produto do homem, igualmente ambíguo, não escapa dos encontros e desencontros do esforço perquiridor até agora desenvolvido: apesar de “difícil”, a possibilidade do amor “luzir” em qualquer lugar não deixa de ser também real: o encontro é difícil, mas pode acontecer, considerando que “estamos todos na cidade/ sob as nuvens e entre as águas azuis”, versos que são quase uma releitura daqueles que introduzem “Coisas da terra”. Apesar da distância entre as coisas, participam todas de um espaço comum, e o amor, também parte delas, sendo produto de uma individualidade, pode, assim, encontrar correspondência em outra particularidade, já que possui em ambas a mesma natureza e já que ambas podem se atravessar no mesmo espaço.

O final da primeira parte introduz o *topos* da segunda: nela, é a definição da cidade a preocupação sobre a qual o poeta se debruça (definição que se aproxima bem do procedimento observado em outro poema de *Dentro da noite veloz*, o “Fotografia aérea”): dividida em dois momentos, a observação da cidade, primeiro, se dá panoramicamente, do alto, e assim ela é

vista, em conjunto, como um sistema de “bairros e ruas e avenidas” que comporta o homem, é seu “refúgio” e tem uma aparência serena, organizada. Depois, a perspectiva desce e, de baixo, a cidade se revela em seu turbilhão caótico, na desorganização das particularidades que a compõem, na multiplicidade de elementos que se atravessam simultaneamente dentro de seus limites. Alcides Villaça faz uma interessante análise dessa visão dupla sobre o espaço urbano, percebendo nela, inclusive, a representação de uma estratégia poética de Ferreira Gullar, a qual chama de sincronização e que vimos comentando como sinal de sua maturidade. Nas palavras do crítico:

A estratégia poética (e política) de Gullar quer garantir-se a consciência do conjunto e a sensação do particular; para tal, adota um ponto de vista da velocidade, revela um e outro, que sobe e desce, que se cola ao imanente para, em seguida, buscar transcendê-lo. Está visto que não é um ponto de vista confortável: vive, precisamente, da inquietude de quem não se fixa nem fora do objeto (para poder formalizá-lo de uma distância serena), nem dentro dele (para poder se confundir com seu conteúdo imediato).⁷⁷

Assim, a perspectiva “aérea” permite a avaliação distanciada, sem, no entanto, perder de vista a dimensão sensível da unidade que o olhar ao rés-do-chão tem a oferecer: de longe, a cidade contém o homem, sendo seu “refúgio”, de perto, ela é seu produto, feita do movimento de ir e vir das pessoas “que entram e saem,/ que passam/ sem rir, sem falar, entre apitos e gases”, compondo assim sua “carnadura de pânico”. Cumpre notar que a dialética sujeito/espaço faz com que tanto o homem quanto a cidade projetem um sobre o outro características suas: a cidade recebe uma “carne”; dentro dela corre um “escuro/ sangue urbano/ movido a juro”, matéria feita das pessoas em um frenético movimento que, por sua vez, está misturado aos “apitos e gases” da cidade.

Assim, como na virada da primeira para a segunda parte, esta sinaliza, ao seu final, o *topos* da terceira. Nela, é sobre as pessoas que o poeta se detém e sobre a reflexão acerca dessa

⁷⁷ VILLAÇA, 1984, p. 143.

identidade problematizada pela existência na cidade, que parece anular a particularidade, como se pode ver na seqüência de perguntas sobre o nome deste “tu”: Antônio, Francisco ou Maria, quem é esse homem que anda sobre o espaço urbano; de que é feito? As perguntas, pela falta de uma resposta, são já reveladoras de uma crise; expressa entre aquilo que se perdeu e aquilo que se preserva: o comportamento mecanizado e silencioso do anônimo na massa que “passa sem falar” esconde uma intimidade degrada (em “ruínas”) e, no entanto, múltipla (“cheia de vozes”). Quer dizer, o sujeito, se no meio da multidão se anula de alguma forma, resguarda, porém, uma identidade composta pelo atravessamento de várias outras (como explica aquele princípio da sincronia). Dessa maneira, se a vida e se o eu permanecem, apesar do turbilhão que aparenta invalidar sua perspectiva única, onde eles estariam? Ou ainda: no meio desse “escuro sangue urbano”, onde se escondem o detalhe luminoso, solar, o “clarão dos dias” e do olhar que “se apaga mal se acende”, sinônimos para o fulgor e a elaboração da vida desde os tempos de *A luta corporal*? Ainda sem responder, o poeta conclui mais uma vez se colocando no problema: “E passamos/ carregados de flores sufocadas”. Se resgatarmos a leitura da flor nos poemas “Passeio em Lima” e das margaridas de “Homem comum”, a imagem aqui pode ganhar uma força interessante, introduzindo, inclusive, como acontece em todas as partes anteriores, o *topos* da seguinte: símbolo da vivacidade, a matéria da flor, que é a mesma “da palavra/ e da alegria no coração do homem”⁷⁸, se se encontra sufocada, resiste ainda por sob aquilo que a sufoca e que tem a ver, de acordo com a terceira parte do poema, com algo que é externo ao homem, mas a que ele também pertence (o tumulto da cidade).

⁷⁸ GULLAR, 2000. p. 227. A citação é do já referido “Passeio em Lima”.

Na última estrofe, teríamos então, explicitamente, a resposta ao grande questionamento que é a terceira: começando com uma adversativa, que já marca um contraponto com o que vinha sendo desenvolvido nas duas estrofes anteriores, o poeta, finalizando a descida interiorizadora operada desde o início, acaba também por resgatar as reflexões que abrem o poema. A vida, apesar de tudo, bate, “dentro, no coração”. Mais uma vez (como ao final de “No mundo há muitas armadilhas”), a resposta seria óbvia demais, praticamente tautológica, não estivesse ela ligada a um interessante jogo reflexivo construído ao longo do texto e a um esquema maior de pensamento, àquela visão de mundo materialista e cética que dá base à ideologia de Gullar. Se as circunstâncias (o poema é datado de 3/2/1966), a cidade, o movimento frenético e anônimo das pessoas fazem com que se anule de alguma forma a identidade do sujeito, algo, no fundo, “subterraneamente”, ainda preserva a ação que resiste à anulação. A vida “pulsa” em qualquer lugar do mundo — novos nomes de lugares, inclusive, assim como na primeira estrofe, aparecem: “Em Caracas, no Harlem, em Nova Delhi” — e independentemente das “penas da lei”. O simples fato de ainda pulsar faz com que essa ação, por mais encalacrada que esteja, guarde na sua singeleza um leque infinito de possibilidades, uma potencialidade de mudar o rumo dos acontecimentos: como ainda há vida, e como a vida, para Gullar, é uma invenção permanente do homem, ainda é possível que se preserve, a despeito de tudo, alguma expectativa de futuro. Por possuir uma natureza dinâmica e por esse dinamismo só se interromper quando não há mais nada, a conclusão de que, simplesmente, “a vida bate” parece ser o suficiente não apenas para sustentar a esperança, mas também para fazer desta uma sinonímia da própria ação que lhe dá origem. “Clandestina”, porque escondida e aparentemente contrária ao contexto que compõe o seu entorno, a esperança “misturada ao sal do mar” — note que Gullar, de novo, aproxima o conceito, de natureza imaterial, daquilo

que está ao rés-do-chão, dando-lhe concreção — compõe aquela resistência natural, quase instintiva, já referenciada em poemas anteriores, deste sujeito “debruçado à janela” de um quarto “em Ipanema/ na América Latina”. Interessante como esse canto de afirmação da vida, que culmina num princípio de esperança, acaba por tornar a relação destes dois elementos uma via de mão dupla: a constatação de que a “vida bate” motiva a expectativa de futuro, que, por sua vez, é seu princípio de afirmação, isto é, a vida motiva a esperança e a esperança afirma a vida. Assim, o otimismo, através do jogo com esses dois elementos, se constrói quase como uma espécie de obrigação inescapável daquele que vive; se se vive, é impossível não ter esperança, subentende-se dessa relação.

Nem todos os poemas, porém, possuem esse mesmo tom. Divide espaço com a afirmação de “A vida bate” um bom número de textos mais obscuros, em que o poeta se volta a questões como a natureza da poesia e a memória. Alguns deles terão uma dicção inclusive desesperançada, como em “Pela rua” (“Sem qualquer esperança/ detenho-me diante de uma vitrina de bolsas”⁷⁹), ou ainda em “Exílio” (“Numa casa em Ipanema rodeada de árvores e pombos/ (...)/ eles vivem a vida deles/ eles vivem a minha vida”⁸⁰), mas de um modo geral terminam sempre de maneira afirmativa, como é o caso de quase todos os poemas que já vimos até agora e também de outros, como “O prisioneiro”, que apesar do contexto semelhante ao de “Exílio”, possui uma perspectiva muito diversa (“Ouço as árvores/ lá fora/ sob as nuvens// Ouço vozes/ risos/ (...)/ como há vinte anos em São Luís/ como há vinte dias em Ipanema// Como amanhã/ um homem livre em sua casa”⁸¹). Pensando no conjunto de *Dentro da noite veloz*, esses poemas, em um número bem menor se comparados aos textos

⁷⁹ GULLAR, 2000. p. 177.

⁸⁰ Ibidem. p. 221.

⁸¹ Ibidem. p. 194.

mais otimistas, mesmo que aparentem o contrário, ajudam a compor um painel geral de crise, a definir justamente a “noite” na qual se encontra o sujeito e da qual, como vimos na grande maioria dos outros momentos da obra, pretende sair.

Antes que encerremos, um último detalhe precisa ser levado em conta. Sobre a memória, é curioso que em *Dentro da noite veloz* o resgate poético do passado, diferentemente do que ocorrerá em *Poema sujo*, não funcione como uma frente de resistência às agruras do presente: a carência atual não é capaz, ainda, de ver ou dar àquele tempo uma dimensão de porto seguro. O poema, aqui, parece fracassar como resgate, mas é necessário — pela negação da possibilidade de tornar vivo novamente o que se foi: “o que passou passou/ e não há força/ capaz de mudar isso”⁸² — como afirmação do agora e como mola propulsora para uma expectativa de futuro: “A poesia é o presente” concluirá o poeta no último verso de “No corpo”⁸³, o que marca a diferença desta obra de 1975 para a que a sucederá, o longo poema de 1976.

A responsabilidade do poeta em “A poesia”

A leitura deste capítulo poderia acabar aqui, dispensando a presença desse último tópico, não fosse ainda um instigante poema que praticamente fecha *Dentro da noite veloz*: “A poesia” é um texto que impressiona pelo nível de alquimia com que vários elementos de toda a obra de Gullar são trabalhados, anunciando, de alguma maneira, o que acontecerá em *Poema sujo*. Vejamos o texto:

⁸² GULLAR, 2000. p. 182. Os versos pertencem ao poema “Praia do Caju”.

⁸³ *Ibidem*. p. 216.

A poesia

Onde está
a poesia? indaga-se
por toda parte. E a poesia
vai à esquina comprar jornal.

Cientistas esartejam Puchkin e Baudelaire.
Exegetas desmontam a máquina da linguagem.
A poesia ri.

Baixa-se uma portaria: é proibido
misturar o poema com Ipanema.
O poeta depõe no inquerito:
meu poema é puro, flor
sem haste, juro!
Não tem passado nem futuro.
Não sabe a fel nem sabe a mel:
é de papel.
Não é como a açucena
que efêmera
passa.
E não está sujeito a traça
pois tem a proteção do inseticida.
Creia,
o meu poema está infenso à vida.

Claro, a vida é suja, a vida é dura.
E sobretudo insegura:

“Suspeito de atividades subversivas foi detido ontem
o poeta Casimiro de Abreu.”
“A Fábrica de Fiação Camboa abriu falência e deixou
sem emprego uma centena de operários.”
“A adúltera Rosa Gonçalves, depondo na 3ª Vara de Família,
afirmou descaradamente: “Traí ele, sim. O amor acaba, seu juiz.”

O anel que tu me deste
Era vidro e se quebrou
o amor que tu me tinhas
era pouco e se acabou

Era pouco? era muito?

Era uma fome azul e navalha
uma vertigem de cabelos dentes
cheiros que traspassam o metal
e me impedem de viver ainda

Era pouco? Era louco,
um mergulho
no fundo de tua seda aberta em flor embaixo
onde eu morria

Branca e verde
branca e verde
branca branca branca branca
E agora
recostada no divã da sala

depois de tudo
 a poesia ri de mim
 Ih, é preciso arrumar a casa
 que Andrey vai chegar
 E preciso preparar o jantar
 É preciso ir buscar o menino no colégio
 lavar a roupa limpar a vidraça

O amor

(era muito? era pouco?
 era calmo? era louco?)

passa

A infância
 passa
 a ambulância
 passa

Só não passa, Ingrácia,
 a tua grácia!

E pensar que nunca mais a terei
 real e efêmera (na penumbra da tarde)
 como a primavera.

E pensar
 que ela também vai se juntar
 ao esqueleto das noites estreladas
 e dos perfumes
 que dentro de mim gravitam
 feito pó
 (e um dia, claro,
 ao acender um cigarro
 talvez se deflagre com o fogo do fósforo
 seu sorriso
 entre meus dedos. E só).

Poesia — deter a vida com palavras?
 Não — libertá-la,
 fazê-la voz e fogo em nossa voz. Po-

esia — falar
 o dia

acendê-lo do pó
 abri-lo
 como carne em cada sílaba, de-
 flagrá-lo
 como bala em cada não
 como arma em cada mão

E súbito da calçada sobe
 e explode
 junto ao meu rosto o pás-

saro? o pás -
 ?

Como chamá-lo? Pombo? Bomba? Prombo? Como?

Ele

bicava o chão há pouco
 era um pombo mas

súbito explode
 em ajas brulhos zules bulha zalas
 e foge!
 como chamá-lo? Pombo? Não:
 poesia
 paixão
 revolução⁸⁴

Como o próprio título já sinaliza e a sua primeira estrofe confirma, o poema pretende se voltar para uma discussão sobre a natureza da poesia, sobretudo em relação a sua matéria. Reduzi-lo, porém, apenas à sua dimensão metalingüística seria ignorar uma boa quantidade de elementos que vem compor essa reflexão — mas que não necessariamente, num sentido teórico estrito, tem a ver com ela — e que, de alguma maneira, resgata pontos importantes da poesia de Gullar, a maioria deles, inclusive, já assinalados no decorrer desta dissertação.

O texto é longo e talvez, numa primeira leitura, não faça muito sentido dividi-lo em partes, na medida em que tudo parece estar, nele, muito misturado, e o poeta é capaz de transitar entre as discussões mais diversas sem que, no entanto, se estranhe o andamento do poema. Não obstante essa mistura (e em função de seu próprio andamento), é possível reconhecer-lhe alguns momentos: para tentar ser mais preciso, podemos demarcá-los como três, sendo que a semelhança entre o primeiro e o terceiro funcionam como uma espécie de moldura para o miolo do segundo. Esta divisão sugere, inclusive, uma interessante articulação entre os dois elementos centrais deste poema. Vejamos quais são eles e o que é cada parte para que a idéia fique mais clara.

O primeiro momento ocuparia, então, as quatro primeiras estrofes do texto. Apesar das diferenças entre cada uma, pode-se perceber um sentido geral para elas, que possuem também alguma unidade formal: são mais lineares, têm uma pontuação regular e uma clareza diferente

⁸⁴ GULLAR, 2000. pp. 223-5.

da que ocorrerá nos versos seguintes. Mas voltando ao que as une tematicamente, parece que nesse início Gullar quer, mais uma vez, mesmo que não pareça, aproximar poesia e vida (não em um sentido estritamente autobiográfico, mas em uma acepção mais genérica), e estes já são os dois elementos centrais a que me referi acima. Sabemos que a relação entre eles é uma das grandes obsessões da obra de Gullar desde *A luta corporal*, aparecendo em praticamente todos os poemas de ordem metalingüística que escreverá ao longo de sua trajetória, preocupação que pode ser expressa da seguinte forma: como fazer a poesia guardar a vida que a motiva e que deseja representar, sem que o artifício da linguagem amortize ou mesmo anule seu calor, seu dinamismo, enfim, e com o perdão da redundância, sua vivacidade.

Assim, essa preocupação é retomada em “A poesia” e se realiza, neste primeiro momento, com uma aparência contrária à referida aproximação e de um jeito curiosamente mais direto do que no resto, na medida em que se dá, em todas as quatro estrofes iniciais (mas sobretudo nas três primeiras), justamente pela figura da inversão de sentidos, a ironia. Acontece, porém, que esta só funciona quando a inversão é reconhecida, e aqui, considerando as obsessões de Gullar, ela é facilmente flagrada pelo leitor. Isto é, depreende-se desse momento inicial (mais enfaticamente na terceira estrofe), em um sentido literal e ingênuo, que vida e poesia estão distantes: o paradeiro desta escapa ao sujeito que o indaga; sua exegese é risível; e sua natureza é pura e imaterial. Algo destoava do Gullar que conhecemos e só o leitor muito desavisado não perceberá que o tom é, por si, estranho, algumas vezes beirando o deboche. Sem que se precise chegar ao final da leitura, que tornará clara a ironia, esta já pode ser reconhecida de imediato se se leva em conta a mitologia pessoal de Gullar, e a figura, não obstante esteja presente nas três estrofes, parece corresponder a elementos diferentes dessa poética em cada uma delas.

Na primeira, alguém pergunta: “Onde está/ a poesia?”, e a resposta, que parece faltar ao sujeito que questiona, surpreende pela estranheza numa primeira instância, mas aponta para algo já antigo no que diz respeito à poética de Gullar: o fato de a poesia ir “a esquina comprar jornal”, ao mesmo tempo que a aproxima de uma realidade muito chã, também a relaciona às circunstâncias de um tempo. O hábito de comprar jornal é típico daquele “homem comum” e guarda um interesse pela realidade presente, sobretudo a referente a um contexto sociopolítico (e o poema é mais uma vez datado ao seu final: “Santiago, 12/7/73”). O sujeito que pergunta parece estar procurando no lugar errado, seu olhar talvez esteja muito alto e, por isso, ignore a proximidade daquilo de onde se extrai (ou se deveria extrair) a matéria do poema.

Na segunda estrofe, o equívoco se repete, só que feito agora pelo leitor especializado: “cientistas” e “exegetas” esmiúçam “a máquina da linguagem”, operando a mesma busca do questionador anterior, mas aqui numa possível alusão à crítica estruturalista muito em voga na década de 70. Sabemos da antiga antipatia de Gullar pela abordagem formalista e autotélica da linguagem artística; o poeta parece retomá-la nesse quase deboche representado pela reação da poesia àquela prática de leitura: “A poesia ri”. Faltaria, assim, sensibilidade tanto ao sujeito que pergunta na primeira estrofe, quanto ao leitor que “esquarteja” e “desmonta” o poema, na segunda, para perceber que a substância poética está relacionada a algo que eles parecem ignorar: a realidade e a experiência de vida do homem.

Pois bem, é justamente nessa chave do quase deboche que a terceira estrofe se constrói: nela, cria-se uma situação de interrogatório, e agora o poeta é quem é colocado em pauta. A partir de uma portaria que proíbe misturar “poema” e “Ipanema”, ele se vê obrigado a depor em um inquérito sobre a natureza de sua poesia. O trecho é muito interessante: através de uma ironia muito bem-humorada, Gullar toca em questões sérias de um jeito leve e consegue

transitar entre imagens bem bonitas e outras quase anedóticas. O discurso possui uma cadência mais ou menos regular e é todo pontuado por rimas, em um texto em que elas são raras. É como se o depoimento deste poeta fosse, pela própria estrutura, a representação do poema que ele diz fazer: bem comportado, limpo, afastado da “sujeira da vida”. Quer dizer, o depoimento, então, pretende afastar inteiramente aqueles dois elementos que antes chamamos de centrais: desligado da terra, “puro”, como uma “flor sem haste”, esse poema também se distancia das circunstâncias, “não tem passado nem futuro”, não possui a efemeridade da açucena e não está sujeito à degradação da traça, em função da cômica “proteção do inseticida”. Além disso, é também carente de qualquer sensibilidade, “não sabe a fel nem a mel” (belo verso que, de alguma forma, renova a velha rima “amor” e “dor”), é só um objeto cuja substância não vai além da folha que lhe serve de suporte. Enfim, seu poema estaria então “inverso à vida”, como conclui, resumindo tudo. É interessante perceber como que, num trecho simples como esse, e através da ironia, Gullar resgata e concentra pontos importantes de sua trajetória poética: a questão da materialidade da vida que se deseja buscar e representar na arte (na imagem da flor sem haste); a degradação que o tempo impõe às coisas mas que, ao mesmo tempo, é a marca da elaboração da experiência (nas imagens da açucena e da traça); e a preocupação com a historicidade da expressão artística, que precisa lidar com o contexto em que é produzida (na alusão à ditadura feita pela imagem de uma portaria proibitória e absurda).

Em relação a esta última preocupação, vimos anteriormente uma ironia que se aproxima muito desta e da exigência que lhe está implícita, nos versos de “Não há vagas”: “O poema, senhores,/ não fede/ nem cheira”; mas há ainda um outro texto de *Dentro da noite veloz*, sobre o qual já fizemos uma breve referência, que praticamente desnuda a figura da inversão realizada praticamente nas três estrofes de “A poesia”. Em “Boato”, o poeta diz:

Espalharam por aí que o poema
é uma maquina
 ou um diadema
que o poema
repele tudo que nos fale à pele
de Hiroxima
que o poema só aceita
a palavra perfeita
ou rarefeita
ou quando muito aceita a palavra neutra
pois quem faz o poema é um poeta
e quem lê o poema, um hermeneuta.

Mas como, gente,
se estamos em janeiro de 1967
e é de tarde
e alguns fios brancos já me surgem no pentelho?
(...)
Como ser neutro, fazer
um poema neutro
se há uma ditadura no país
e eu estou infeliz?⁸⁵

Quer dizer, as circunstâncias políticas, e não apenas elas, mas a própria vida impedem que o poeta produza uma arte que não diga respeito a elas: chega a ser espantoso para o eu lírico que se pense em um “poema neutro”, como uma máquina, se no próprio corpo se percebe a vida em sua degradação/elaboração e se o contexto sociopolítico de uma tarde de “janeiro de 1967” lhe faz infeliz. Em outras palavras, a questão que o sujeito se coloca seria: “como, em meu ofício, não me engajar à vida e às esferas que a compõem se a arte que pretendo fazer nasce justamente disso; se a matéria de minha poesia surge do espanto oferecido pela experiência da vida e pela realidade mesma?” É então esse assombro que aparece cifrado pela ironia nas três estrofes iniciais de “A poesia” e que prossegue de um jeito muito curioso na quarta, fechando aquele primeiro momento do poema. Nela, o poeta (não mais aquele que depunha; o eu lírico original retoma as rédeas do discurso) responde o final do depoimento concordando ironicamente com a sua conclusão que distancia poesia e vida,

⁸⁵ GULLAR, 2000. p. 190.

como se o fato desta ser “suja”, “dura” e “insegura” justificasse o próprio distanciamento; como se a intromissão de um elemento no outro maculasse aquele que pretende preservar sua “pureza”. Uma série de citações se segue, assemelhando-se a manchetes de jornais que viriam a confirmar os adjetivos conferidos à vida e que deveriam afastá-la do poema: a prisão pela suspeita de “atividades subversivas” de um poeta romântico (o que, se não é irônico, é no mínimo curioso; talvez por ser um poeta cuja obra sabe muito “a mel” e “a fel”); o desemprego de uma “centena de operários” pela falência de uma fábrica; o relato e a confirmação tragicômica de um adultério diante de um juiz; enfim, pequenos registros ou notas de uma realidade (ficcional ou não) muito pedestre, muito própria até mesmo de um jornal de notícias populares (como é o caso desta última), que não estão no poema do sujeito que depõe, mas que são muito mais próximas da poesia que “vai à esquina comprar jornal”, ignorada por leitores e poetas, como vimos antes.

Assim, a quarta estrofe fecha o primeiro momento, que pretende falar de poesia, ao mesmo tempo em que abre o segundo, cuja matéria parece ser a vida e a representação sincrônica de sua multiplicidade. O que chamei antes de miolo do texto é então um trecho longo e confuso, constituído de um acúmulo de imagens desordenadas refletindo sobre o amor, a memória e a efemeridade da experiência. Iniciada pela citação de uma cantiga popular cujo tema é, justamente, a desilusão amorosa, a temática do amor já aparece aliada à da memória, numa estrofe que dá uma seqüência erotizada à cantiga (“Era pouco? Era louco,/ um mergulho/ no fundo de tua seda aberta em flor embaixo/ onde eu morria”), como se tentasse, pelo discurso, resgatar a experiência amorosa do passado, que “se acabou”, mas que de alguma forma ressurgiu na sensualidade da linguagem, na “vertigem” das imagens que se atravessam na lembrança, misturadas no trecho imediatamente seguinte à cantiga (“Era uma

fome azul e navalha/ uma vertigem de cabelos dentes/ e cheiros que traspassam o metal/ e me impedem de viver ainda”).

Outras imagens ainda mais desordenadas aparecem nos versos que se sucedem a esses, e Gullar, muito afeito à percepção sensorial das coisas, parece voltar às formulações da fase neoconcreta, no trecho que alterna as cores “branca e verde”, para então dizer, novamente, que a poesia ri, “recostada no divã da sala/ depois de tudo” (seria possível dizer que também ele se coloca, ao fazer um balanço do passado, na mesma situação do poeta que depõe no inquérito). Algumas cenas de um cotidiano banalíssimo antecedem a reflexão sobre a efemeridade do amor, que, assim como a infância e a ambulância, passa, mas ao contrário — na retomada anedótica de outro dito popular — da “grácia” de Ingrácia. O trânsito entre o cômico e o grave de imagens como essa se justifica e parece contribuir para a construção da multiplicidade de facetas da experiência do sujeito que as retoma na desordem da memória.

Fecha então a segunda parte do poema, dando prosseguimento a essa idéia da efemeridade, uma bela reflexão sobre a impossibilidade de vivenciar novamente o episódio amoroso passado que, no entanto, permanece latente na lembrança e compõe o universo íntimo do eu lírico, da mesma forma como já assinalamos em “Praia do Caju”: a recorrente imagem do tempo perdido volta aqui atualizando a idéia de que o homem é um depósito de experiências e pessoas com os quais tem ou teve um contato e que podem vir à tona a qualquer momento, como um relâmpago, uma combustão interna, mesmo que não se concretizem empiricamente. A memória da mulher amada se mistura aos outros elementos que “gravitam” dentro do poeta, podendo retornar ao acaso, de um jeito singelo, porém intenso, durante o simples acender de um cigarro. Essa imagem da lembrança que ressurge em combustão íntima será o *leitmotiv* de *Poema sujo*, mas já aparece também como *topos* do último poema de

Dentro da noite veloz, “Ao nível do fogo”: o poeta, movido pelo incêndio externo das coisas e da situação, somado à chama íntima que trabalha como uma fênix, cantará à beira da morte neste poema que antecipa muito do que virá no longo texto de 1976.

Finalmente, no que entendo como a terceira parte, o poeta volta a falar de poesia e retoma a clareza discursiva da primeira. Após passar por uma certa representação da vertigem da vida resgatada pela memória (e transformada em poema), Gullar teoriza, agora sem ironia, sobre o que deve ser a natureza deste: a tentativa de fazer com que a vida seja justamente a matéria do poema, sem que o processo de formalizá-la em texto a detenha ou aniquile o “fogo” que dá origem à expressão artística. O procedimento de concentrar a vida em texto deve, então, ao contrário do que se imagina, “libertá-la”, transformá-la em uma voz viva (textual) dentro da “nossa voz” (real). Assim, menos do que tentar fazer a memória da experiência retornar empiricamente ou representar a realidade num sentido objetivo, o esforço e a proposta de Gullar vão na direção de fazer o poema ganhar vida, ter seu calor próprio a partir do fulgor que o motiva. As imagens que se seguem pretendem, então, atribuir uma concreção ao poema, dar “carne” a “cada sílaba”, fazer com que a linguagem perca sua dimensão de artificialidade e se torne algo tão vivo quanto a própria realidade que reinventa.

Finalizando o texto, cria-se uma situação que parece ilustrar justamente o processo de realização do poema, da maneira como o poeta pretendeu entendê-lo antes: o espanto diante de uma cena mais que cotidiana — o aparecimento repentino de um pombo — transporta o sujeito para um estado de excitação capaz de romper o tecido conceitual que, normalmente, lidaria com a situação de uma forma tranqüila. O objeto que gera o espanto e que dá o gatilho para a expressão artística recebe a abordagem de um olhar que já não o vê com naturalidade; pelo contrário, o pombo transmuda-se em uma realidade nova, que precisa ser experimentada

e entendida através de novos termos, não oferecidos pela perspectiva comum. Os recursos para compreendê-lo em uma nova linguagem — a poética — pertencem então às esferas da sensibilidade e da plasticidade da palavra, e é interessante perceber que a maneira como Gullar constrói o trecho já representa, de algum modo, a pesquisa sobre a qual fala. O poeta, responsável por essa outra nomeação do mundo, se interroga: como definir aquele espanto? Porque a realidade a ser refletida no poema não diz respeito somente ao objeto em si, mas à situação maior, sensível, da qual ele faz parte. A palavra “pássaro” se desmembra e “pombo”, apenas, não parece mais dar conta do recado; o sujeito passa, assim, a experimentar novos nomes, sonoramente semelhantes: “Bomba? Pombo?”, que também ainda não bastam. A pesquisa prossegue na busca por reconstruir com palavras aquela explosão sensorial, gerada pelo pássaro que “bicava o chão há pouco” e agora é uma mistura de “ajas brulhos zules bulha zalas”, até chegar, finalmente, à chave de ouro do poema:

Como chamá-lo? Pombo? Não:
 poesia
 paixão
 revolução

Além de impactante e de fechar sinteticamente a vertigem com que se vinha construindo o discurso, a tríade composta pelos últimos versos aponta para significações que ultrapassam a conclusão das idéias específicas deste poema e aponta para definições mais largas da poesia de Gullar, definições que o poema, como um todo, pretende também lançar. A interessante junção destes três termos para nomear o fenômeno da criação poética que a última parte representa faz com que eles se tornem sinônimos uns dos outros, o que resume a discussão maior, para além do episódio do pássaro. A poesia precisa ser, ao mesmo tempo, paixão e revolução; precisa estar relacionada à vida, conter algo que anima os dois elementos

reciprocamente. A paixão que move o homem deve também ser a mesma matéria do poema, que deseja preservá-la e reinventá-la, desfazendo totalmente a idéia anterior do texto puro. Se é assim, a arte que alcance essa proposta e atenda a uma demanda apaixonada da experiência carregará, por si, uma dimensão revolucionária, em qualquer que seja o sentido desta revolução. Ela precisa, pois, nascer de um estado de consciência que revolucione a matéria que lhe dá origem, precisa movimentar o sujeito que realiza essa revolução e, ainda, transformar, a partir de uma nova leitura da realidade, o estado de coisas em que este sujeito se encontra. Mesmo que não mude “(logo) o mundo”, para retomar um verso já citado de “Boato”, a poesia tem a capacidade — e surge de uma necessidade — de reinventá-lo, alterando assim, de alguma forma, o *status quo* do qual retira sua matéria. Embora o termo “esperança” não apareça explicitamente em nenhum momento do texto e nem mesmo sua idéia seja mais claramente tangenciada, a maneira como Gullar entende aqui a natureza do poema confere a este a dimensão de ferramenta indispensável no exercício de alteração da realidade, o que não deixa de representar a confiança numa ação atual com vistas a transformar o tempo presente.

Note o leitor, então, que a maneira como o poema se organiza, a partir da estrutura tripartida sugerida acima, acaba por representar justamente aquilo sobre o que ele fala: tanto a primeira quanto a terceira partes têm como *topos* a natureza da poesia, e nas duas (mesmo que ironicamente na primeira) a reflexão gira em torno da aproximação entre a arte e o fulgor da vida. O miolo desta moldura, isto é, a segunda parte do poema, não trata de outra coisa senão da vida mesma, em sua mistura desordenada de sensações e acontecimentos, presentes ou passados, que atravessam e permanecem sincronicamente no sujeito que os experimenta. Quer dizer, temática e estrutura se representam mutuamente aqui: a organização do poema faz com

que a temática relacionada à vida esteja contida em uma parte margeada por outras duas cujo motivo é a poesia, que, por sua vez, almeja conter a vida.

Enfim, o resultado a que se chega aqui, se por um lado, parece estar bem distante de alguns momentos anteriores de *Dentro da noite veloz*, indiscutivelmente mais fracos, por outro, já se aproxima bem daquilo que Gullar realizará em sua obra prima, o *Poema sujo*, livro que intermedeia o passo dado para *Na vertigem do dia*, coleção de poemas sobre a qual falaremos a seguir.

SOLIDÃO E ESPERANÇA EM *NA VERTIGEM DO DIA*

O salto de *Dentro da noite veloz* para *Na vertigem do dia*

Lançado em 1980, *Na vertigem do dia* coleciona poemas escritos desde 1975. A localização do livro na poesia de Gullar desperta questões importantes para o leitor que acompanha o roteiro do poeta, criando naturais expectativas sobre a obra, uma vez que ela sucede o *Poema sujo* (1976). Dessa maneira, *Na vertigem do dia* estaria para o longo poema de 1976 assim como *O vil metal* está para *A luta corporal*, e essa equação funciona sobretudo quando observamos, nas duas obras sucessoras, um certo amaneiramento da densidade e alquimia dos respectivos livros anteriores. É sintomático disso que os dois mais importantes estudos sobre Gullar, de Alcides Villaça e João Luiz Lafetá, aos quais venho fazendo constante referência, se dediquem muito pouco a uma leitura sistemática de *Na vertigem do dia* para além do famoso poema “Traduzir-se”. Sintomático, embora compreensível, já que a proposta de ambos reside na verificação da trajetória de uma poética, da qual o referido poema é realmente exemplar.

De fato, como mostra Villaça, é notável em *Na vertigem do dia* — e esperado, dada a envergadura de *Poema sujo* — um certo “arrefecimento” de alguns dilemas que acompanham desde sempre a poesia de Gullar e que ganham expressão profunda em seu longo poema. Não obstante o “discretíssimo poder de atualização”⁸⁶ de *Na vertigem do dia*, acho importante, em função de minha preocupação voltar-se menos para a trajetória mais ampla de uma poética do

⁸⁶ VILLAÇA, 1984. p. 169. A expressão se refere, na verdade, à atualização que o poema “Bananas podres” faz do efeito sincronizador, ao qual nos referimos, percebido mais detidamente por Villaça em *Poema sujo*.

que para o movimento de um motivo, observar, através da leitura de outros poemas não analisados pelos críticos, como o livro parece avançar na reflexão sobre a esperança, sustentando uma mitologia pessoal e aprofundando, embora discretamente, questões anteriores mesmo a *Poema sujo*, já presentes em *A luta corporal*, mas que ganham um olhar diferente a partir de *Dentro da noite veloz*, como vimos e venho tentando demonstrar.

Para muito além da intermediação cronológica, *Poema sujo* marca uma transição do Gullar que delega à militância política a possibilidade de mudança do presente, em *Dentro da noite veloz*, para o Gullar mais reflexivo e voltado às questões da identidade, em *Na vertigem do dia*. Considerado por alguns críticos como o ponto mais alto de sua poesia, a obra de 1976 abandona de vez as simplificações da época cepecista, remanescentes em alguns poemas de *Dentro da noite veloz*, para descer fundo na complexidade da própria experiência, reconhecendo a multiplicidade da vida nas várias faces e tempos que o eu lírico observa e que se interpenetram por terem nele um eixo. Esse olhar sincronizador já aparece em *Dentro da noite veloz*, mas é a partir de *Poema sujo* que ele se torna realmente um procedimento obsessivo da poética gullariana.

Uma primeira leitura de *Na vertigem do dia* é capaz de nos dar uma medida desse salto, sendo que o próprio título, se comparado ao do livro anterior, pensando as imagens de noite e dia, já traz uma significativa noção de movimento. Mesmo que vários dos primeiros poemas de *Na vertigem do dia* sejam escritos ainda durante as agruras do tempo de exílio, Gullar fecha a obra, e talvez dê seu título, já no Brasil, passado aquele duro período que, como assinalamos no primeiro capítulo, pode ser representado pela imersão nas trevas (*Dentro da noite*) de uma situação social e política marcada pela incerteza, pela insegurança, mas que guarda a expectativa de escape, na definição da brevidade de sua duração (*veloz*).

Curiosamente, porém, a idéia de que tempos melhores foram alcançados em *Na vertigem do dia*, em função do movimento observado de um título ao outro, não parece proceder quando olhamos para a obra com mais cuidado, uma vez que a dicção geral entusiasmada de *Dentro da noite veloz*, fazendo frente à obscuridade daquele momento, cede espaço a um canto que, se não é totalmente desiludido, é no mínimo menos eufórico, estranhamente menos solar, no que tange à reflexão sobre a esperança e certamente mais amargo em relação às convicções sobre aquela luta comum a ela relacionada. Na verdade, se contássemos, veríamos que *Dentro da noite veloz* possui um maior número de momentos amargurados do que *Na vertigem do dia*; porém, se verificássemos também a quantidade de imagens eufóricas direcionadas ao engajamento político, veríamos que ela é igualmente maior na primeira obra. Assim, o que movimento dos títulos poderia significar, se ele parece não marcar um encontro do sujeito com um estado de espírito e de coisas mais luminoso, após um período de sofrimentos motivados, em muita medida, por uma circunstância sociopolítica? O que há, em verdade, é uma mudança de perspectiva: além da alteração de tom sensível de um livro para o outro, a diferença significativa entre as duas obras, antes de residir na frequência e na intensidade de momentos de alegria e desilusão, está na maneira como o poeta se percebe no mundo e no modo como entende esse princípio de mudança do futuro embrenhado no presente, a que venho chamando de esperança.

Explico-me: a aparente desilusão de *Na vertigem do dia*, numa leitura mais atenta, parece revelar não a expressão de uma desistência em relação às posições políticas anteriores, mas sim a aquisição de uma consciência da solidão, que, à sua maneira, orienta agora o olhar do poeta sobre as perspectivas de futuro observadas nas possibilidades do presente, de modo que a esperança deixa de se apoiar em um projeto coletivo para se transformar em necessidade

básica à manutenção da vida. Nesse sentido, *Na vertigem do dia*, apesar de abandonar, de um modo geral, o entusiasmo da luta comum para aprofundar as questões da identidade (e justamente em função deste aprofundamento), consegue ser um livro mais “coletivo” do que *Dentro da noite veloz*, já que o reconhecimento da solidão retira do motivo da esperança o seu viés quase exclusivamente político para ser trabalhado numa acepção mais essencialista; a esperança perde, em grande parte, a referência direta a uma iniciativa bem localizada em espaço e tempo específicos e ganha uma dimensão mais universal. Retornarei a essa questão ainda neste capítulo, a propósito da leitura de “A alegria”.

O materialismo e a aquisição de uma consciência ontológica da solidão

É preciso que caminhemos com calma; primeiramente, vejamos o segundo poema da obra, intitulado “Ao rés-do-chão”, exemplar para a reflexão sobre essa consciência solitária, que parece ser o tônus geral de *Na vertigem do dia*.

Ao rés-do-chão

Sobre a cômoda em Buenos Aires
o espelho reflete o vidro de colônia Avant la Fête
(antes,
muito antes da festa!)
Reflete o vidro de Supradyn, um tubo
de esparadrapo,
a parede em frente, uma parte do teto.
Não me reflete a mim
deitado fora de ângulo como um objeto que respira.

Os barulhos da rua
não penetram este universo de coisas silenciosas.
Nos quartos vazios
na sala vazia na cozinha
vazia
os objetos (que não se amam):
uns de costas para os outros.⁸⁷

⁸⁷ GULLAR, 2000. p. 296.

O título do poema chama a atenção de imediato para a necessidade de Gullar — já percebida em *Dentro da noite veloz*, assim como em toda sua poesia — de se localizar a todo o momento, tanto espacial quanto temporalmente. A localização operada nesse título, porém, mesmo que acabe tendo a mesma função que as referências espaciotemporais (a aproximação da poesia do concreto da vida), difere desta por definir antes um ponto de vista do que um local específico do qual se fala. Sabemos que, logo no primeiro verso, o poeta se situará espacialmente em Buenos Aires, da mesma maneira como no livro anterior faz referência ao Rio, ao Chile e a Lima, mas o título traz aqui, especificamente, a manutenção daquela perspectiva não-transcendente, corporal, que dá à poesia de Gullar seu pano de fundo filosófico materialista. O observador se situa ao rés-do-chão e é a partir dessa perspectiva que pode pensar a realidade objetiva e afetivamente: com os pés fincados na matéria, o poeta, aqui, a partir do reconhecimento cuidadoso do espaço em que está (Buenos Aires, apartamento, cenário) e de seu tempo (“antes da festa”, data do poema: 30/1/75) — localizações que ocupam a maior parte do poema —, passa a reconhecer o estado psicológico e afetivo de solidão em que se encontra.

Outros poemas da obra, porém, sustentam de modo mais contundente essa perspectiva materialista. Como um desdobramento do que já vimos em “Coisas da terra”, de *Dentro da noite veloz*, o poema “Minha medida”⁸⁸ faz um esforço justamente nessa direção. Assim como em “Ao rés-do-chão”, a localização aqui também se refere a um ponto de vista e o poema se movimenta para a construção desse olhar materialista, aproximando espaço, tempo e sujeito.

Na primeira estrofe, o poeta diz: “Meu espaço é o dia/ de braços abertos/ tocando a fímbria de uma e outra noite/ o dia/ que gira/ colado ao planeta”. O lugar é então definido por

⁸⁸ GULLAR, 2000. p. 334.

uma dimensão temporal: seu espaço é medido pelo dia, por aquilo que se dá no momento em que a vida acontece, e não fora dele. A definição já aponta para a discussão central do poema, mas parece ainda insuficiente e induz a uma hipotética segunda pergunta: o que definiria, então, o dia? A resposta vem na segunda estrofe, reforçando a imagem da primeira (“Meu espaço, cara,/ é o dia terrestre”), mas avançando no empenho definidor: o dia, que determina o espaço, é na verdade medido não pelo trabalho progressivo do relógio, e sim pela elaboração da própria vida, “mais pelo meu pulso/ do que/ pelo meu relógio de pulso”. Espaço, tempo e sujeito já funcionam agora como elementos que se explicam mutuamente, mas, obedecendo a uma trajetória questionadora, caberia uma última grande pergunta: o que seria então a vida? o que, ao poeta, dá a sensação de sua medida? quem é o responsável por essa elaboração? A resposta já está dada nas estrofes anteriores, como se o poeta se dissesse: “a medida de minha vida é dada por mim, pelo espaço e tempo nos quais ela acontece”, mas a reflexão prossegue, na terceira estrofe, em um sentido mais abrangente: “Meu espaço — desmedido —/ é o pessoal aí, é nossa/ gente”. Isto é, a localização do sujeito em um determinado espaço/tempo trará consigo, como elemento componente dessa medida, as relações sociais que essa inserção necessariamente implica.

Resumindo: em uma tautologia esclarecedora, a medida da vida é dada por quem vive; pelo homem, como invenção de si mesmo, que é o responsável por sua elaboração e que “numa das mãos sustenta a festa/ e na outra/ uma bomba de tempo”⁸⁹. Dessa maneira, a definição chega a um termo, mas não por descobrir o que a vida é precisamente — uma vez

⁸⁹ A imagem da vida como uma mistura complexa de contradições impede o reducionismo que talvez se lhe atribuísem (considerando que seu limite, para Gullar, pertence à dimensão do corpo): o materialismo do poeta reconhecerá sempre uma complexa multiplicidade de possibilidades inerentes a própria matéria. Para esta imagem específica, da festa e da bomba de tempo, teremos um correspondente muito próximo, em *Na vertigem do dia* mesmo, no poema “Digo sim”: “A vida nós a amassamos em sangue/ e samba”. Retornarei a esse poema (e a essa questão) com mais cuidado ainda neste capítulo.

que isso vai depender da maneira específica como um sujeito, inserido em um determinado recorte (espaço, tempo e círculo social; um elemento para cada estrofe do poema, compondo o todo anunciado pelo título), vai elaborá-la —, e sim por saber que ela acontece aqui, no plano dos homens. Mais: depende exclusivamente deles, de sua construção cotidiana, apesar do permanente reconhecimento da complexidade e multiplicidade dessa experiência.

Cabe lembrar que a reflexão sobre o tempo, tão forte neste poema, é uma constante em toda a poesia de Gullar; mas convém considerar também que ela sofre alterações ao longo de sua obra: o tempo metafísico de *A luta corporal*, indiferente a tudo e que a tudo consome, passa por um processo gradativo de internalização, iniciado, pode-se dizer, em *Dentro da noite veloz* e trabalhado com afinco no *Poema sujo*. Gullar, a partir deste livro de 1976, passa a entender o tempo não como algo externo e indiferente, mas como substância inerente a cada coisa, e o sujeito se torna então a elaboração de seu próprio tempo, que é complexo e múltiplo, uma vez que é atravessado por sua própria história de vida e pelos tempos específicos das coisas e dos homens com os quais trava um contato. Sem ser reducionista, Gullar continua sua reflexão ontológica a partir de uma pesquisa sobre o corpo e eis em “Minha medida” uma atualização discreta daquele processo de sincronização — na esteira da dialética do interior e do exterior de Bachelard — visto no primeiro capítulo e percebido por Villaça já em *Dentro da noite veloz*, mas sobretudo no *Poema sujo*.

Outro exemplo de *Na vertigem do dia* que atesta essa dimensão materialista da vida, remetendo-se a um ponto de vista ao rés-do-chão, estaria em “Homem sentado”⁹⁰. Nele, o poeta se define: “estou aqui/ apoiado apenas em mim mesmo/ neste meu corpo magro mistura/ de nervos e ossos/ vivendo/ à temperatura de 36 graus e meio/ lembrando plantas verdes/ que

⁹⁰ GULLAR, 2000. p. 302.

já morreram”. A dimensão é biológica (“intestinos dobrados”, “pernas sob o corpo”, nervos, ossos, temperatura), sem ser, no entanto, limitadora. O sujeito, que se define pela matéria, é capaz de abstrair e figurar aquilo que não se dá a ver no imediato. O pensamento (nesse caso representado pela memória) consegue transcender a mera constatação material — apesar dessa reflexão nascer da matéria — quando o poeta se mostra capaz de refletir sobre a morte, ao se lembrar daquilo que já não existe concretamente.

Atualizada a perspectiva corporal em *Na vertigem do dia*, concentremo-nos em “Ao rés-do-chão”. Na sua primeira estrofe, altamente descritiva, o poeta vai definindo o espaço em que se encontra como se pintasse uma “natureza-morta” (tipo de pintura, vale lembrar, muito caro ao Gullar artista plástico). Tudo aqui é cenário e o lugar se compõe aos poucos, numa descida afuniladora, através do recorte de um recorte: o poeta, em Buenos Aires, dentro de seu quarto, observa objetos que se refletem no espelho sobre a cômoda, e se coloca também como um objeto, porém, à margem desse recorte. Assim, paralelamente à composição desse espaço morto e impessoal (e em uma equivalente proporção), ele vai nos dando conhecimento do nível de isolamento em que se encontra: seus “companheiros de quarto” se resumem a um vidro de colônia, outro de Supradyn e um tubo de esparadrapo, que se acham dentro de um “espaço” (o reflexo do espelho, que, ao refletir também “a parede em frente, uma parte do teto”, potencializa a limitação desse recorte), no qual o sujeito não se enquadra. Além, obviamente, do não enquadramento físico no reflexo do espelho — e a descrição de seu isolamento, ao ser separada no longo último verso da primeira estrofe, ajuda a compor a imagem do deslocamento desse homem que não se reflete no espelho, inicialmente, porque está deitado e abaixo, de acordo com sua perspectiva, do ponto do quarto que vê ser representado —, o que o distancia daquele elenco de objetos, e que talvez justifique sua

ausência do recorte é apenas o ato de respirar; mas, apesar dessa significativa diferença, sujeito e objeto continuam a guardar correspondências, sendo aquele uma mera coisa entre outras, mesmo que não se represente no detalhe com elas.

A imagem do espelho, tão recorrente em *Na vertigem do dia*, parece guardar uma mesma carga interpretativa central nos diversos poemas em que aparece. Tanto em “O espelho do guarda-roupa”, quanto em “A ventania” ou em “Ovni”, Gullar trabalhará com a ambigüidade da palavra que marca a principal propriedade desse objeto: a reflexão. O espelho é capaz de refletir apenas o que se passa em sua frente, sem, no entanto, preservar a imagem do que passa. Além disso, esse objeto não consegue figurar aquilo que não é imagem, “não nos devolve mais do que a paisagem”⁹¹: o som, o barulho, o vento, elementos que na poesia de Gullar funcionam muitas vezes como representações do dinamismo da vida, “barulhos/ sem os quais/ não haveria tardes nem manhãs”⁹², passam à margem daquilo que esse recorte estático e precário é capaz de refletir.

O homem, por sua vez, também espelha aquilo que o rodeia, porém o registra, pensa e guarda, pela memória. Exemplo disso temos em “Ovni”, quando o poeta atribui a si a mesma reflexão operada pelo objeto (“O espelho me reflete/ Eu (meus/ olhos)/ reflito o espelho”), para depois conferir a essa propriedade, quando realizada pelo homem, uma outra conotação, relacionada ao pensamento (“Eu guardo o espelho/ o espelho não me guarda”), lembrando o poema “Maio 1964”, de *Dentro da noite veloz*, em que diz que este objeto, o espelho, “não guardará a marca deste rosto” caso o sujeito morra ou saia de sua frente (“se me afasto um passo/ o espelho me esquece”⁹³). Em suma: o homem é capaz de pensar sobre aquilo que

⁹¹ GULLAR, 2000. p. 321. A citação é do poema “O espelho do guarda-roupa”.

⁹² Ibidem. p. 322. Ainda sobre “O espelho do guarda-roupa”.

⁹³ Ibidem. p. 169.

reflete e por isso reage ao seu objeto de reflexão, enquanto o espelho apenas representa aquilo que se põe em sua frente no imediato. Mesmo que essa comparação não seja novidade e talvez até soe a alguns leitores como lugar-comum, ela ganha força em “Ao rés-do-chão”, na medida em que o poeta se vê neste momento, dado seu isolamento generalizado, como um objeto entre outros que compõem a natureza morta daquele espaço, porém, capaz de guardar uma mínima distinção dessa estaticidade.

Voltemos ao poema. Vimos que a primeira estrofe, ao compor o cenário em que se encontra o poeta, nos dá uma medida do seu isolamento espacial: um brasileiro, sozinho em Buenos Aires, observando os poucos objetos — estáticos, não é demais reforçar — de um quarto, a partir do reflexo de um espelho que não o enquadra. Já a segunda estrofe parece avançar na composição dessa solidão espacial, atingindo uma dimensão afetiva desse isolamento. Compreendemos, a partir do breve comentário sobre a simbologia do espelho, o motivo de base (novamente, para além do não enquadramento físico) que excluiria o sujeito do detalhe por ele abarcado, considerando as naturezas desses dois elementos centrais, mas essa distinção, na segunda estrofe, em vez de colocar o poeta na categoria das coisas dinâmicas, que participam do movimento, da festa da vida, potencializa a sensação de isolamento de sua atual condição: ultrapassando a solidão espacial, mas em função dela, o detalhe em que se encontra, e no qual parece estar preso, como veremos, impede e é avesso a qualquer correspondência, seja ela comunicativa, afetiva ou amorosa. O sujeito está só, limitado a um recorte praticamente vazio, preso a um “universo de coisas silenciosas” e imóveis, universo este incapaz de incorporar “os barulhos da rua” e o dinamismo da vida. Gullar, na representação do vazio desse cenário, lança mão de um recurso semelhante ao utilizado por Carlos Drummond de Andrade, no final de seu poema “A mesa”, de *Claro enigma*, ao isolar a

palavra “vazia” em um único verso. No poema de Gullar, temos: “Nos quartos vazios/ na sala vazia na cozinha/ vazia”; no de Drummond: “Estais acima de nós,/ acima deste jantar/ para o qual vos convocamos/ por muito — enfim — vos queremos/ e, amando, nos iludirmos/ junto da mesa/ vazia”⁹⁴. Além de isolar a palavra em um único (e último) verso, Drummond ainda a desalinha da margem esquerda, deslocando-a para o centro da página, o que aumenta o efeito já sugerido pelo isolamento. O curioso disso é que justamente este procedimento de desalinhamento da margem esquerda para o centro da página é raro na poesia de Drummond e freqüente na de Gullar. Interessante detalhe, ainda sobre esse momento de “Ao rés-do-chão”, está no fato de que o “vazio” permeia os três versos da segunda estrofe que descrevem o espaço do apartamento, situando-se em lugares diferentes a cada verso — fim, meio e começo (ou verso inteiro) —, como se a “preencher” com o nada todos os cantos do apartamento e do poema, nas partes específicas que finalmente o descrevem. Enfim, seus “companheiros” neste espaço, mesmo que guardem alguma capacidade de ajuda (como é o caso do vidro de Supradyn, famoso complexo vitamínico, e do tubo de esparadrapo) são coisas, objetos, estão “uns de costas para os outros”, ou seja, são naturalmente insuficientes para aplacar qualquer carência humana, incapazes de amar, podendo até mesmo ampliar a dor da solidão, como na perversa ironia carregada pelo nome da colônia Avant la Fête, traduzida emotivamente logo em seguida (“antes/ muito antes da festa!”). Vale ressaltar a maneira como uma espécie de prosopopéia às avessas personifica primeiro os objetos para, na verdade, desumanizá-los: eles estão “de costas”, “não se amam”, como se pudessem, ao contrário, escapar de sua condição de coisa sem vida e corresponder a uma carência do sujeito que os observa.

⁹⁴ ANDRADE, 1995. p. 118

Dessa maneira, o isolamento físico desse sujeito, observado a partir daquela descida afuniladora que o localiza espacialmente em um lugar estranho (um quarto, num apartamento vazio de Buenos Aires), à medida que o exclui desse mesmo espaço (o reflexo de um espelho), acaba por representar alegoricamente sua solidão afetiva e existencial e deve também ser pensada em sua dimensão política, como um aspecto do exílio, certamente a origem histórica desse isolamento maior. Não podemos desconsiderar que Gullar, na primeira edição de *Na vertigem do dia*, marca ao final do poema o local e a data de sua composição: “B. Aires, 30/1/75”. O poeta, por esta época, via-se sozinho na capital argentina, em uma situação crítica tanto familiar quanto política: seu filho Paulo estava sumido há algum tempo e sua família voltara ao Rio, deixando Gullar novamente só em Buenos Aires, com o passaporte cancelado pelo Itamarati, na iminência de um golpe militar naquele país. Confinado em seu quarto, longe de sua terra (e de sua vida comum), o poeta está, na verdade, preso a uma condição, a de exilado. Assim, incorporando à leitura do poema essa notícia biográfica, podemos dizer que o sujeito, por não se representar no reflexo do espelho, ainda guarda as diferenças mínimas que mantém em relação às coisas “mortas” daquele quarto e se mostra mais afim ao movimento da rua e dos barulhos da cidade, mas, apesar disso, permanece cativo daquele espaço, mesmo que não comungue de sua absoluta paralisação, conferindo à dor desse isolamento afetivo e familiar, quando pensado historicamente, a dimensão de uma clausura também política. Voltando então à imagem da festa, cria-se, a partir do nome da colônia e de sua tradução, incorporada ao discurso como uma espécie de lamento, um curioso contraponto temporal, que nos permite dar ao nome nova significação: o estado de isolamento atual do sujeito se contrapõe à comunhão de uma hipotética festa futura. Considerando o contexto e o poeta, podemos dizer que, se o presente desse sujeito se define pela solidão que o exílio lhe impõe, o

seu futuro ainda guarda a expectativa de uma celebração do encontro, de um agrupamento festivo que, após a clausura, comemore coletivamente; ou seja, a imagem da festa parece se aproximar do que seria a realização concreta de uma utopia, podendo representar, inclusive, uma espécie de paroxismo do ideal comunista, do qual se alimentava ainda fortemente o poeta quando da realização do poema.

A propósito, sobre o exílio, em entrevista aos *Cadernos de literatura brasileira*, Gullar nos dá um interessante depoimento a respeito de sua relação sempre crispada com os vários lugares pelos quais passou. Transcrevo um trecho dessa entrevista, significativo para a ilustração do estranhamento sujeito/lugar representado no poema:

Eu procurava sobreviver, mas aquilo [o exílio] para mim era um castigo permanente. Eu só pensava em voltar. Minha obsessão era tão grande que eu alugava apartamento nas cidades por onde passava, mas não montava uma casa, como se diz. Eu improvisava. O apartamento era uma tenda, um acampamento para mim. Eu não aceitava a idéia de me instalar. Confesso para vocês que eu não agüentava viver longe da minha família, dos amigos, da minha cidade. Uma coisa que eu aprendi no exílio (eu sei que é uma coisa minha) foi o seguinte: em todas as cidades por onde passava, poste era poste, casa era casa, parede era parede e na minha terra, não. O poste é o poste da rua tal, por onde eu passei uma noite, conversando com um amigo; a casa é a casa de um conhecido etc. O exílio, na minha opinião, é um mundo hostil, um mundo que não é nada, um mundo que é matéria só.⁹⁵

O depoimento se aproxima bem de duas questões que vimos observando até agora: a primeira, mais especificamente sobre o poema “Ao rés-do-chão”, ilustra aquela falta de correspondência entre o poeta e os elementos do cenário em que se encontra, apesar da coisificação promovida pela clausura do exílio; isto é, naquele momento, o cenário é justamente só cenário, sobre o qual o homem não projeta nem reconhece o menor laço afetivo. Na verdade, apesar de ser o seu quarto de então, o espaço é estranho ao sujeito e beira a hostilidade, simbolizada pela posição (“uns de costas para os outros”) dos objetos que ali estão. O poeta não se reconhece nesse lugar e, por isso, embora esteja preso a ele, se

⁹⁵ *Cadernos*, 1998, p. 43.

representa relativamente fora do recorte usado para a observação do quarto, o já referido reflexo do espelho. Teríamos aqui mais uma diferença significativa entre o Gullar de *Dentro da noite veloz* e de *Na vertigem do dia*. Se na primeira obra a identificação do poeta com as miudezas do cotidiano aproxima sujeito e mundo, inserindo inclusive suas preocupações políticas numa perspectiva pessoal, como assinalado em “Homem comum” — e que marca a principal mudança do poeta dos *Romances de cordel* para o de *Dentro da noite veloz* em um sentido politizado, e de *A luta corporal*, num viés essencialista —, em *Na vertigem do dia* essa mesma aproximação parece ser a expressão de um estranhamento: mesmo que mantenha o olhar ao rés-do-chão e continue com os pés fincados na dura realidade, o poeta está separado do mundo que reconhece como seu, e a distância que “separa” o sujeito das coisas que o circundam, apesar da inescapável proximidade física, pode ser também a marca da distância que o separa agora de algumas fortes convicções ideológicas anteriores, pensadas na idéia da luta comum.

A segunda questão que o depoimento acaba tocando, embora não seja tratada diretamente neste poema, tem a ver com o motivo que escolhi para a leitura da poesia de Gullar: como vimos na resposta, o poeta, àquela época, mesmo nos momentos mais fechados à possibilidade de restabelecer sua vida, esforçava-se sempre por acreditar que aquela desagradável circunstância fosse transitória, fazendo o que podia (evitando qualquer projeção afetiva sobre o lugar em que estava) para não se resignar à condição de exilado. Teríamos então neste detalhe — a relação sujeito/exílio — a representação daquela disponibilidade para a vida de Ferreira Gullar, que, cifrada poeticamente, entendo como a manifestação do motivo da esperança em sua obra: a permanente tensão entre o reconhecimento mais cru da dura realidade presente e a perspectiva de mudança, contida nele, desse atual estado de coisas,

através de uma iniciativa que só pode partir do esforço do próprio sujeito inserido naquele contexto.

Grande parte dos poemas de *Na vertigem do dia* datam dessa época em que o exílio retirava as últimas forças de um Gullar já algo desiludido em relação aos ideais políticos que o animavam até então. É certo que essa relativa desilusão acerca da euforia participante da década de 60, período dos *Romances de cordel* e da participação de Gullar nos CPCs, antecede o próprio *Na vertigem do dia*, aparecendo já em grande parte de *Dentro da noite veloz* como podemos ver em um trecho de *Rabo de foguete*, na parte do livro referente a um período próximo de 1975, pouco antes de o poeta ir para Buenos Aires e enquanto observava de perto o drama do socialismo chileno:

Já antes, diante das dificuldades enfrentadas por Allende para fazer avançar o processo socialista, me perguntara se nós, comunistas brasileiros, devíamos continuar a pagar preço tão alto para chegar ao poder, uma vez que chegar a ele não significava resolver logo os problemas do país e sim agravá-los; não significava dar melhores condições de vida ao povo e sim, em vez disso, a curto prazo pelo menos, empurrar a sociedade para uma luta fratricida de resultado imprevisível. Agora, eu conhecia o resultado: a derrota. Se é certo que tais constatações não mudavam minha opinião com respeito ao capitalismo, abalavam minha confiança no caminho que seguia e reduzia o ânimo de que necessitava para fazer frente à adversidade.⁹⁶

Esse resfriamento das convicções anteriores em relação ao engajamento político perpassa vários poemas de *Dentro da noite veloz*, como vimos no capítulo anterior, através de um deslocamento daquele olhar poético presente nos *Romances*, que praticamente se apaga em função de seu direcionamento ao drama social brasileiro, usando-o como motivo e garantia de valor do poema, para um olhar que tratará ainda desse drama, mas agora filtrado pela perspectiva íntima do sujeito que o observa. Porém, a diferença deste resfriamento para o percebido em *Na vertigem do dia* reside no fato de que, nesta obra de 80, Gullar soma à desilusão relacionada ao engajamento mais direto da fase dos *Romances* um desengano sobre

⁹⁶ GULLAR, 1998. p. 199.

a maneira como essa participação política se expressa também em *Dentro da noite veloz*, ou seja, através da luta comum. A esperança depositada na possibilidade comunista parece enfraquecer na proporção inversa em que se agrava o massacre psicológico do exílio sobre um sujeito já calejado por problemas em todas as esferas de sua vida. Donde a origem de uma consciência da solidão, observada na análise de “Ao rés-do-chão”, que se reflete no poeta de *Na vertigem do dia* e que pode ganhar contornos, em alguns momentos, surpreendentes pela amargura, como no caso de “Primeiros anos”:

Para uma vida de merda
nasci em 1930
na Rua dos Prazeres

Nas tábuas do assoalho
por onde me arrastei
conheci baratas formigas carregando espadas
caranguejeiras
que nada me ensinaram
exceto o terror

Em frente ao muro negro no quintal
as galinhas ciscavam, o girassol
gritava asfixiado
longe longe do mar
(longe do amor)

E no entanto o mar jazia perto
detrás de mirantes e palmeiras
embrulhado em seu barulho azul

E as tardes sonoras
rolavam claras sobre nossos telhados
sobre nossas vidas.
E do meu quarto
eu ouvia o século XX
farfalhando nas árvores da quinta.

Depois me suspenderam pela gola
me esfregaram na lama
me chutaram os colhões
e me soltaram zonzo
em plena capital do país
sem ter sequer uma arma na mão.⁹⁷

⁹⁷ GULLAR, 2000. p. 298.

O poema, de tom memorialístico, parece se construir em dois momentos, sendo o primeiro subdividido em duas partes: a inicial, que ocupa as três primeiras estrofes, funciona como a construção de uma visão nada idealizada da infância, tendo como introdução o sinal da amargura de um sujeito quase que ressentido com a desgraça de sua própria história, expressa na agressiva ironia de ter nascido na “Rua dos Prazeres” para viver uma “vida de merda”. A perspectiva ao rés-do-chão volta, mas aqui para aproximá-lo não apenas das coisas da terra e sim dos seres (“baratas formigas carregando espadas/ caranguejeiras”) que, como ele — e com ele — em sua infância, rastejavam pelas tábuas do assoalho. O ato de arrastar-se achega então sujeito e inseto, numa comparação que ultrapassa a semelhança do movimento praticado por ambos, movimento que por si já seria um forte símbolo para a precariedade da experiência da vida: para além disso, o aprendizado adquirido dessa convivência parece — e veremos que só parece — dar ao poeta a noção, logo no início, do terror e desamparo que o esperam adiante. Curioso notar a ausência de vírgulas na enumeração dos insetos que o acompanham, procedimento que confere uma sensação de simultaneidade⁹⁸ àquilo que, no texto, naturalmente, vem em sucessões, e que neste caso específico de Gullar amplia o choque daquele espanto primeiro, ao formar, descrevendo seus elementos um a um, uma tropa do horror que “se limita” (aproveitando livremente aqui uma expressão de João Cabral em seu famoso “Catar feijão”) com o sujeito, se limita porque está próxima, mas também porque está enclausurada com ele.

Assim, não obstante sua indireta e relativa função pedagógica para o futuro, a experiência daquele agora é feita de medo, terror e solidão, sensações que o acompanharão até a fase adulta, expressa na última estrofe e correspondente ao segundo momento a que me

⁹⁸ De maneira semelhante à realizada por Mário de Andrade tanto em vários de seus poemas, como ostensivamente em *Macunaíma*.

referi anteriormente. Voltaremos a essa aproximação entre sujeito e inseto na seqüência desta análise, a respeito do poema “A alegria”, quando ela adquire uma interessante nuance.

Além dos insetos, o espaço é também significativo na caracterização dessa lição inicial: as “tábuas velhas do assoalho” — que escondem um mundo escuro onde habitam seres cujo movimento se assemelha ao do sujeito de então — e o muro negro do quintal compõem o cenário de uma casa que serve simultaneamente de abrigo gestatório e prisão: como casca que ainda o protege do tumulto da vida, o detalhe desse espaço, que preservaria o menino do turbilhão exterior, ensina-o que o terror existe, encenado então por horrores equivalentes à sua proporção; porém, paralelamente a isso, o contorno dessa casa é aquilo que também o asfixia, na medida em que o separa justamente daquele tumulto externo, que poderia ser um perigo para a criança, mas que marca o movimento da vida, tão perto (fora da casa) e tão distante de suas possibilidades.

O limite dessa clausura inicial e a promessa do movimento exterior parecem definir a tensão desse período de descobertas e relativo aprendizado. A segunda parte, ainda sobre o momento da infância, surge como o contraponto imagético da primeira, potencializando a sensação de clausura dessa experiência inaugural, ao descrever, na quarta e quinta estrofes, as cores e os barulhos da vida que acontece fora da casa e aos quais o menino espia sem ter acesso. A ilustração dessa tensão estaria no movimento da terceira para a quarta estrofe (que, na minha divisão, marcaria a mudança da primeira para a segunda parte desse primeiro momento), quando o poeta, diante do asfixiante muro negro do quintal, diz estar “longe longe do mar/ (longe do amor)”⁹⁹ para depois afirmar que o próprio mar, no entanto, “jazia perto/

⁹⁹ Apesar da abertura superior (o quintal fechado por muros mas sem teto) e da presença das galinhas e dos girassóis, o eco promovido pela repetição do “longe” cria um interessante efeito de vazio espacial, semelhante àquele produzido, por exemplo, em uma sala fechada e sem móveis, que no poema aumenta a sensação de

detrás de mirantes e palmeiras/ embrulhado em seu barulho azul”. Assim, apesar da proximidade concreta do mar, do vento, do movimento da tarde que rola por cima dos telhados, o ingresso no dinamismo dessa experiência é ainda distante daquele que apenas ouve “o século XX/ farfalhando nas árvores da quinta”.

Muito afeito a uma percepção sonora da vida, é interessante notar como Ferreira Gullar constrói muito musicalmente o espaço exterior à casa, definindo-o, de um modo geral, a partir dos sons que produz, fazendo do discurso quase uma onomatopéia para o que descreve: o movimento grave e sereno do mar “embrulhado em seu barulho azul”, expresso pela alternância das assonâncias em /a/ e /u/, ora como sílabas fortes, ora como fracas, presentes nas principais palavras do verso, além da bela sensação de ensimesmamento desse movimento repetitivo das ondas promovida pela semelhança gráfica e sonora entre as palavras “embrulhado” e “barulho”, que parece estar de fato contido no embrulho musical da palavra anterior. Também as tardes parecem ter a sua luminosidade representada a partir de uma constância de vogais abertas, sobretudo nas sílabas acentuadas”, nas principais palavras que a definem: “tardes sonoras”, “claras”, “rolavam”, “telhados”. Tardes que se misturam ao vento, ao século XX, e balançam, “farfalham” (numa outra palavra que parece ter uma dimensão quase onomatopaica), as árvores daquele espaço.

Pois bem, a última estrofe, correspondente ao segundo momento, trata então da saída desse reduzido berço inicial para o ingresso, poderíamos dizer, na vida adulta. Numa sucessão de acidentes sobre os quais o poeta não tem nenhum controle (“(...) me suspenderam pela gola/ me esfregaram na lama/ me chutaram os colhões/ e me soltaram zozzo/ em plena capital do

clausura, de limite, representada pelo “muro negro”, e que se estende à definição de um vazio também sentimental (“longe do amor”), advindo da ausência de uma ressonância íntima do sujeito nas outras coisas que compõem o espaço do quintal, o que justificaria assim o efeito do eco, não obstante sua improbabilidade física.

país”) — e aqui a ausência de vírgulas, ao invés de representar uma simultaneidade, parece conferir uma certa intensidade gradativa a essa sucessão, na medida em que dá uma cadência vertiginosa à leitura do trecho —, este momento parece mostrar que a experiência da infância e sua lição de horror se remetem unicamente à tentativa de entendimento daquele tempo específico: a vida que acontece fora da casa, e na qual o poeta será lançado de maneira bruta, é igualmente espantosa e agressiva, mas a lição do desamparo anterior não surte o menor efeito na experiência do terror atual de um sujeito que se vê desarmado, ou despreparado, para reagir àquelas agressões. Ou seja, o abandono passado só se tornará lição quando pensado retrospectivamente por aquele que já viveu também o desamparo da vida adulta, e não como antecipação pedagógica reconhecida naquele remoto presente de um terror que viria depois. No fim, a lição que aparenta ficar desses “primeiros anos”, para esse sujeito que agora olha para trás, seria a constatação de um desamparo inerente a própria existência, em qualquer uma de suas etapas.

Apesar de nesse poema a solidão se configurar como o reconhecimento amargurado de um permanente abandono ontológico, a aquisição dessa consciência — que na verdade nem é nova, na medida em que aparece já em *A luta corporal*, mas lá relacionada à indiferença do Tempo metafísico que a tudo consome impiedosamente, a exemplo da “distância entre as coisas”, do poema “As pêras”, como vimos anteriormente — levará o poeta a reflexões menos sombrias, mas igualmente graves. A parte que se segue trata justamente disso.

A necessidade da esperança a partir de uma consciência da solidão

O poema “A alegria” nos dá uma boa idéia de como a solidão, pensada como uma propriedade da condição humana, pode transcender o horror desse desamparo existencial sem ignorá-lo, modificando inclusive a perspectiva de futuro depositada na luta comum de *Dentro da noite veloz*, ao entendê-la agora como uma necessidade básica à manutenção da própria vida. Transcrevo o poema:

A alegria

O sofrimento não tem
nenhum valor.
Não acende um hab
em volta de tua cabeça, não
ilumina trecho algum
de tua carne escura
(nem mesmo o que iluminaria
a lembrança ou a ilusão
de uma alegria).

Sofres tu, sofre
um cachorro ferido, um inseto
que o inseticida envenena.
Será maior a tua dor
que a daquele gato que viste
a espinha quebrada a pau
arrastando-se a berrar pela sarjeta.
sem ao menos poder morrer?

A justiça é moral, a injustiça
não. A dor
te iguala a ratos e baratas
que também de dentro dos esgotos
espiam o sol
e no seu corpo nojento
de entre fezes
querem estar contentes.¹⁰⁰

Formalmente simples, o poema se subdivide em três momentos, obedecendo à organização de suas estrofes: cada uma delas corresponderá a uma etapa específica de um

¹⁰⁰ GULLAR, 2000. p. 295.

raciocínio silogístico sobre o sofrimento, ao contrário do que o título parece anunciar. Seria até possível dizer, com o perdão da simplificação, que Gullar apresenta gravemente o problema na primeira estrofe, desenvolve sua severa sentença inicial na segunda, para chegar, na terceira, a uma espécie de conclusão que justifica o desenvolvimento anterior e aponta para uma resposta ao problema central. No entanto, é importante perceber que o poema, por mais que pareça corresponder a essa estruturação tão básica do pensamento científico, sustenta a tensão entre o poeta reflexivo, conceituador, que analisa a partir de uma organização um tanto rigorosa de raciocínio, e o poeta mais propriamente lírico, que trata do drama em questão sob um viés emocionado, intimamente próximo do objeto sobre o qual fala, às vezes, irmanado dele. Essa “coexistência de dois sujeitos poéticos”¹⁰¹ é vista por Alcides Villaça como o princípio estruturador de *Poema sujo*, mas é preciso reconhecer que a “visão dupla”, nele, possui um potencial sinérgico muito maior do que em “A alegria”; aqui, o pendor ao olhar analítico se faz mais evidente, apesar de guardar, talvez na aspereza do próprio discurso, a dor que o objeto de análise — o sofrimento — traz consigo e que motiva a reflexão.

Em função dessa tendência, categorizando um pouco, apesar do risco de acabar atribuindo um olhar demasiado cientificista ao poema, poderíamos até nomear bem sinteticamente cada uma de suas etapas, a fim de visualizarmos melhor o desenvolvimento desse raciocínio e encaminharmos a discussão mais detalhada de cada parte, considerando a divisão estrófica: na primeira, teríamos uma negação total do sofrimento; na segunda, a reflexão e um desdobramento explicativo da negação anterior; e, na terceira, uma resposta ao problema inicial; todas elas, porém, orientadas por um mesmo fio condutor, o de que a dor não diferencia os seres, antes os universaliza. Essa direção da análise que o poeta opera ganha

¹⁰¹ VILLAÇA, 1984. p. 155.

também clarezas diferentes em cada momento, obedecendo a uma gradação de intensidade na iluminação do problema central, sendo mais velado no início, para depois ser discutido e, por fim, respondido.

Vejam agora cada etapa isoladamente. Referindo-se o tempo todo a uma segunda pessoa, o poema se constrói sob aquele conhecido recurso da dramatização da própria voz poética. Assim, a primeira parte funciona como um tipo de “tapa na cara” do que seria um interlocutor talvez autocomplacente da própria dor, seja ele o poeta, o leitor ou qualquer outro ser que reflita sobre ela, na medida em que este é, justamente, um assunto de ordem universal. O poeta, de imediato, ataca incisivamente um lugar-comum relacionado ao sofrimento — até mesmo muito recorrente na história de nossa poesia lírica, desde antes, inclusive, de sua exacerbação romântica — na sentença que ocupa seus dois primeiros versos. É como se dissesse: sofrer não é bom, não se justifica e tampouco é sinal de distinção prestigiosa; não confere nenhuma aura, “não acende um halo” sobre a cabeça do penitente resignado, o que talvez nos leve agora a uma dimensão mística daquela negação principal, se pensarmos na coroa luminosa carregada pelos santos que, invariavelmente, alcançam essa distinção transcendental após uma história de humilíssima penação. Para o poeta, o sofrimento é incapaz da menor luminosidade e não chega nem perto do lampejo que a manifestação mais sutil ou até mesmo ilusória “de uma alegria” pudesse gerar. É importante perceber a maneira como Gullar continua trabalhando com o mesmo repertório imagético desde os tempos de *A luta corporal*, na polarização das figuras de luz e sombra, mas que aqui ganha um efeito diferente das obras anteriores. Se, no geral, essa polarização aparece como a representação de um projeto poético que, em uma definição rasteira, esforça-se por iluminar aquilo que está oculto na “prosa” da vida, em “A alegria” esse jogo parece ganhar uma outra nuance, acrescentando

às mesmas imagens uma nova esfera: a sombra continua atribuída ao mistério que a matéria da vida é capaz de guardar, na figura da “carne escura”, e da qual a poesia retira sua luz; mas essa iluminação, aqui, restringe ao plano da dor um poder que, se existe, funciona apenas como motivo poético, sem ter jamais qualquer alcance pragmático. Mais: a força iluminadora da dor no campo do poema se justificaria somente se o seu reconhecimento motivasse também a sua própria negação, que será o resultado atingido pela terceira parte, a que chegaremos daqui a pouco.

Caminhemos com calma. Apresentado o problema (uma ampla negação do sofrimento) na primeira estrofe, o poeta avança para o seu desenvolvimento, esclarecendo, na segunda, o desdobramento da incisiva sentença anterior: a dor, ao invés de sinalizar prestigiosamente aquele que sofre, é na verdade um elemento unificador de tudo que vive. O sofrimento iguala a todos e nivela qualquer experiência a um mesmo patamar: a dor é incomparável e por isso equivalente; cada ser só conhece e pode medir a que lhe diz respeito, o que fecha sempre a compreensão ao drama alheio. Nesse sentido, pelo poder de ensimesmar aquilo que sofre e por ser próprio da experiência da vida, o sofrimento isola ao mesmo tempo em que iguala os seres, sejam eles, na ilustração do poema, o homem, um cachorro ferido, um inseto envenenado ou ainda um gato — e vale aqui ressaltar a violência brutal da imagem — que, “sem ao menos poder morrer”, arrasta-se pela sarjeta após ter a espinha quebrada a pauladas.

É interessante perceber como o poeta, nessa segunda estrofe, movimenta o desdobramento do problema central. Primeiro, como acabamos de ver, ele generaliza a experiência do sofrimento a todos os seres: homem, cachorro, inseto, todos sofrem; logo, a dor é comum. Ainda assim, ela poderia ter alguma força diferenciadora, supondo uma escala valorativa que medisse e comparasse sua intensidade em cada ser que a experimenta. A essa

suposta alternativa de entendimento, o poeta lança uma grande pergunta que parece desautorizá-la: o sofrimento pode ser comparado? Existe algum critério que separe e qualifique como maior ou menor a dor do sujeito daquela vivida, por exemplo, pelo já referido gato em sua miserável agonia? Note-se que não há referência à qualidade da dor nessa pergunta comparativa; não há porque ela não importa, como se o poeta implicitamente já respondesse essa pergunta, mesmo que a resposta de fato só venha na terceira estrofe, que começa com uma afirmação tão categórica quanto a da sentença inicial: “A justiça é moral, a injustiça/ não.” Repetindo o que está dito acima: a dor é incomparável e, por isso, equivalente, donde essa última afirmação: a justiça avalia, põe a experiência na balança, condena uns e absolve outros; já a injustiça, como um sinônimo de sofrimento, ou daquilo que o provoca, generaliza, nivela por baixo, igualando o sujeito a “ratos e baratas”. No entanto, se até agora somente a dor foi vista como uma espécie de paradigma universal, o poema apresenta, em seu final, um outro elemento comum àquilo que vive, mas que funciona como resposta ao primeiro padrão: se o sofrimento é geral, pois inerente à própria experiência, a vontade de superá-lo também o é e possui sua mesma força, até para aqueles que vivem sob as condições mais adversas. Reconhecer a dor de existir é também se revoltar permanentemente contra essa mesma condição; isto é, a experiência da miséria presente trará consigo uma necessária perspectiva futura de sua superação: o desejo de estar contente.

Temos então no primeiro poema escrito após os coletados para a publicação de *Dentro da noite veloz*, mesmo que de um jeito simples e genérico, a maneira como vejo o motivo da esperança se manifestar não apenas em *Na vertigem do dia*, mas nos quatro livros (considerando ainda *Barulhos* e *Muitas vozes*) que compõem a fase madura da poesia de Gullar, e que se parece muito com o entendimento que Ernst Bloch faz desse princípio em sua

obra maior, à qual já fizemos referência na introdução deste trabalho: reconhecendo a precariedade da vida no momento atual, o homem nega essa mesma condição precária e lança seu olhar para um futuro que guardaria qualquer melhora, mas que depende de um desejo e de uma elaboração no agora.

Assim, apesar da relativa simplicidade analítica de sua formulação, “A alegria” traz aquela perspectiva sincronizadora de duas consciências que caracteriza a poesia madura de Gullar, já observada em *Dentro da noite veloz* (e que ganha seu ponto alto em *Poema sujo*): a partir do reconhecimento da complexidade da existência e da dura realidade humana — rasteiramente cifradas no poema pela questão do sofrimento — nasce uma equivalente afirmação da própria vida, que em *Na vertigem do dia* alcança a dimensão de necessidade ontológica. Vimos no poema que assim como sofrer é inerente à experiência vital, a expectativa de superar a sua dor também o é; mas se em “A alegria” essa afirmação nascida de um olhar cru sobre a realidade ainda se realiza de uma maneira um tanto vaga, não obstante a sua força, o poema “Digo sim” desdobra essa discussão mais detidamente. Vamos a ele:

Digo sim

Poderia dizer
 que a vida é bela, e muito,
 e que a revolução caminha com pés de flor
 nos campos do meu país,
 com pés de borracha
 nas grandes cidades brasileiras
 e que meu coração
 é um sol de esperanças entre pulmões
 e nuvens

Poderia dizer que meu povo
 é uma festa só na voz
 de Clara Nunes
 no rodar
 das cabrochas no carnaval
 da Avenida.

Mas não. O poeta mente.

A vida nós a amassamos em sangue

e samba
 enquanto gira inteira a noite
 sobre a pátria desigual. A vida
 nós a fazemos nossa
 alegre e triste, cantando
 em meio à fome
 e dizendo sim
 — em meio à violência e a solidão dizendo
 sim —
 pelo espanto da beleza
 pela flama de Tereza
 pelo meu filho perdido
 neste vasto continente
 por Vianinha ferido
 pelo nosso irmão caído
 pelo amor e o que ele nega
 pelo que dá e que cega
 pelo que virá enfim,
 não digo que a vida é bela
 tampouco me nego a ela:
 — digo sim¹⁰²

Afirmativo por excelência, o título pode enganar o leitor que a partir dele espere um poema demasiado otimista. Pelo contrário, “Digo sim” é construído, na verdade, em cima de um olhar pouco idealizado da vida, através da consideração reflexiva de seus contrastes, da qual sairá justamente seu esforço de afirmação. Aquela perspectiva materialista, ao rés-do-chão, continua, como sempre, a orientar o olhar do poeta sobre o mundo, e agora — para além da constatação de uma solidão existencial, mas ainda a considerando — define, de um jeito muito claro, a já anteriormente referida disponibilidade do sujeito para a experiência de existir em toda a sua complexidade.

Vejamos como isso se dá no texto. De maneira estruturalmente menos rigorosa do que em “A alegria”, “Digo sim” também pode ser analiticamente dividido em momentos distintos, embora aqui em apenas dois, que não obedecem inicialmente à divisão de suas estrofes, de modo que a parte inicial ocuparia as duas primeiras sem que a separação entre elas tenha

¹⁰² GULLAR, 2000. p. 299.

alguma importância mais significativa para o conjunto. Pois bem, o poema começa então por uma espécie de relativização até mesmo um tanto irônica da afirmação mais ingênua que o título talvez trouxesse, rompendo inclusive, seria possível dizer, assim como faz em “A alegria”, com alguns estereótipos já muito arraigados em um imaginário do senso comum, mas agora relacionados a olhares afirmativos sobre a vida (note-se que o verbo no futuro do pretérito, iniciando as duas estrofes, sinaliza para atitudes que o poeta “poderia” tomar em relação ao mundo, mas que, mesmo que a negação de fato só venha ao final, não toma). Em suma, Gullar vai lançando uma série de alternativas, gerais e localizadas, de compreensão da vida presente, todas elas de um otimismo exagerado e cego, já que apenas consideram seus pontos positivos, para, no fim da segunda estrofe, negá-las e caminhar em direção a um outro tipo de juízo, que virá no que vejo como o segundo momento do poema.

Dessa forma, a primeira alternativa (“A vida é bela, e muito”) traduz uma possibilidade mais generalizante de entendimento e parece se associar bem tipicamente ao senso comum, assim como alguns clichês tão fáceis de se ouvir no cotidiano, tais como “a vida é boa”, “está tudo bom”, “não há do que reclamar”, “a vida é uma festa”. A segunda direciona-se à questão política mais localizada e remonta, inclusive poeticamente, a preocupações anteriores de Gullar, através da sugestão de um olhar apaixonado, benevolente e até mesmo delicado sobre o andamento da revolução tanto no que diz respeito à questão rural (talvez da reforma agrária), na imagem dos “pés de flor”, quanto à referente ao centro urbano (quase certamente em relação à luta contra a ditadura dentro das cidades), nos “pés de borracha”, como se estivesse a fazer uma revisão do próprio exagero reducionista — estético e ideológico — de alguns momentos das suas duas últimas obras (e seria o caso de dizer até respectivamente, se as relacionarmos à disposição das imagens acima), nos *Romances de cordel* e em trechos de

Dentro da noite veloz, considerando que *Poema sujo* (1976) não tinha sido ainda publicado quando da redação de “Digo sim”, que data de 1975. Já a terceira alternativa diz respeito a um entusiasmo pessoal, também hiperbólico, ao aproximar o coração do sujeito de um sol irradiador de esperanças, situado “entre pulmões e nuvens”. Embora essa imagem sustente, como as outras, a possibilidade simplista de uma visão da vida, ela em si mesma não é tão simples. A analogia de base é imediatamente compreendida: coração e sol são similares pelo poder irradiador, sendo que o primeiro se localiza entre pulmões e o segundo, entre nuvens. Até aí tudo bem; o problema é que a imagem não se configura de maneira tão simétrica no poema. Metaforicamente, tudo se mistura em uma coisa só e a dupla localização acaba adquirindo nova significação: traduzindo sol por coração, é este que se situa nesse espaço ao mesmo tempo material e etéreo, uma vez que é a esperança o objeto de sua irradiação, objeto este pegado intimamente à matéria, pulsando com ela, mas que — ultrapassando-a — se projeta para lugares outros, para adiante dela. Desse jeito, teríamos no detalhe dessa imagem uma representação de como o motivo da esperança aparece de um modo geral na obra: uma perspectiva de futuro colada às possibilidades do presente, sempre de acordo com um olhar materialista. Mas se é assim, estaria o poeta rompendo esta idéia, já que sabemos de antemão que ao final dessa primeira parte do poema ele irá negar todas as alternativas de entendimento da vida nela levantadas? Na verdade, a respeito dessa terceira alternativa, o que ele parece negar não chega nem a ser a maneira como entende — ou entendemos — a esperança em si, mas sim o caráter hiperbólico de sua imagem: a aproximação do coração ao sol exagera a relação do sujeito com seu olhar projetional, quase como se o colocasse tão-somente no imaterial espaço do sonho acordado (para dialogarmos com um conceito de Ernst Bloch), simplificando assim tanto a vida quanto aquela idéia de esperança em si mesma. Voltaremos a

essa questão logo abaixo, quando do comentário sobre a negação e relativização geral que o poeta fará dessas hipóteses iniciais demasiado positivas.

É digno de nota o modo como na primeira estrofe esses três olhares afirmativos que o sujeito lança se organizam sobre um certo movimento: partindo da alternativa reflexiva mais genérica sobre a vida, o sujeito afunila a perspectiva hipotética para o drama social, para, finalmente, descer ao campo da intimidade. Cumpre lembrar que esse deslocamento de perspectivas ou mesmo a sua interpenetração, do geral para o local, do alto para o baixo, do coletivo para o individual, do clichê para a intimidade, do cosmos para o corpo, molda a poética mais madura de Gullar em suas várias esferas, tanto no que diz respeito à freqüente localização espaciotemporal operada em vários poemas (e pudemos observá-la aqui em “Ao rés-do-chão”), quanto no tratamento que o poeta passa a dar às questões de ordem sociopolítica a partir de *Dentro da noite veloz*, em relação àquele olhar sincronizador percebido por Alcides Villaça.

Uma coisa está na outra, diríamos na esteira do crítico, e a sucessão descendente das três alternativas iniciais acaba se desfazendo na segunda estrofe, ao levantar uma última hipótese que parece concentrá-las em uma só imagem, se considerarmos que “meu povo”, ao trazer sua natural idéia de coletividade, inclui também o “eu” com quem se identifica pelo pronome possessivo e cuja experiência, composta de singularidades, é definida como uma festa, muito próxima então daquela outra expressão comum mais genérica apresentada na alternativa introdutória, a da beleza da vida. Tão ingênua e geral quanto esta, a imagem da festa continua a considerar somente os aspectos positivos da experiência de existir, fazendo pouca diferença das outras hipóteses até agora lançadas, não obstante as concentre. Diferentemente da leitura feita dessa imagem em “Ao rés-do-chão”, a festa aqui, menos que

um paroxismo de viés político, parece carregar somente a idéia de uma comemoração popular, o carnaval, que ocupa o imaginário do senso comum temporariamente, mas com muita intensidade, como se os seus quatro dias de duração se reservassem *apenas* à celebração da felicidade.

Finalmente, fechando o que seria o primeiro momento desse *seu* canto de afirmação, o poeta desloca seu último verso para o centro da página, conferindo-lhe certa ênfase, e introduz a negação que relativiza todas essas alternativas reflexivas: “Mas não. O poeta mente”. Mente porque se considerasse qualquer uma dessas hipóteses isoladas — ou mesmo em conjunto, uma vez que todas têm por base a mesma linha de positividade — estaria simplificando a experiência da vida por ignorar a parcela de dor e sofrimento que, sendo-lhe intrínseca, vide “A alegria”, necessariamente a acompanha. Nesse sentido, o poeta não nega propriamente suas hipóteses anteriores de leitura, mas sim o seu viés reducionista, que fecha a reflexão à complexidade da vida, ao considerar apenas uma de suas várias faces. A idéia de esperança vista na terceira alternativa não chega então a ser recusada, já que permanece na segunda parte do poema e em vários outros momentos de *Na vertigem do dia*, mas sim o seu exagero simplificador, que acaba lhe conferindo a cara de um otimismo cego e alienante.

Chegamos, enfim, ao segundo momento, em sua longa terceira estrofe. Recusadas as simplificações anteriores, o sujeito passa a tratar daquilo que entende como propriamente a vida: uma complexa mistura de contrastes que se elabora a partir do esforço humano e que, por isso, depende exclusivamente dele. Seus quatro versos iniciais são capazes de resumir, em uma bela imagem, todo o resto que se segue: “A vida nós a amassamos em sangue/ e samba/ enquanto gira inteira a no ite/ sobre a pátria desigual”. Reconhecemos duas operações paralelas e simultâneas: uma referente ao homem, outra, ao mundo; uma íntima, outra externa, mas que

se marcam mutuamente. Resgatando um verso de *A luta corporal*, o homem, fruto que é de seu “duro trabalho”¹⁰³, admite o contraste próprio dessa construção pessoal, que se dá num tempo e espaço igualmente desiguais e complexos: mistura de alegria e tristeza, a vida “nós a fazemos nossa” e por isso afirmá-la se torna uma necessidade, na medida em que se furtar a essa afirmação seria negar não apenas os seus contrastes, mas sim a própria experiência. O samba retoma a imagem da festa (neste caso, o carnaval), só que agora acompanhada de um elemento, o sangue, que, não obstante dê uma dimensão orgânica e humana para a celebração, relativiza aquela idéia de comemoração pura da alegria, uma vez que pode representar também a parcela de dor ignorada anteriormente. Pronunciará o poeta em seus últimos versos “não digo que a vida é bela/ tampouco me nego a ela:/ — digo sim”. Afirmar então se aproxima de resistir a uma postura entreguista e até absurda dentro do entendimento que o poema constrói: se a vida é feita pelo homem, negá-la é o mesmo que desistir, já que não parece haver nada que interceda por ele.

Se buscarmos o que há de metafísico na visão de mundo de Gullar, voltaremos à concepção do tempo em *A luta corporal* como algo que está fora dos seres e que marca a sua destruição; sendo assim, mesmo que a ótica sobre esse elemento mude ao longo de sua poesia, como já pontuamos algumas vezes, poderíamos pensar que a recusa a um esforço transformador por parte do homem inverteria o erro do exagero positivo da primeira parte de “Digo sim”, já que desconsideraria a parcela de beleza existente na elaboração daquela trajetória do desgaste que então, em sua obra de estréia, definia predominantemente a vida, abandonando-a apenas ao seu inerente trabalho de degradação.

¹⁰³ GULLAR, 2000. p. 23.

Voltando ao poema, o que está entre a citação de seus últimos versos e as descritas inicialmente no parágrafo anterior são imagens negativas e positivas que ilustram aquela complexidade e transitam pelas variadas esferas que a compõem, todas elas permeadas pela repetição da afirmação (“dizendo sim”): fome, violência e solidão, num plano mais amplo e negativo; “filho perdido/ neste vasto continente”, “Vianinha ferido”, e “nosso irmão caído”, numa esfera ainda negativa, mas agora pessoal, já que se referem a elementos da biografia do poeta. Aludimos antes, neste capítulo, que por esta época, Paulo, filho mais velho de Gullar, começando a manifestar mais gravemente os sintomas de sua esquizofrenia, foge de casa e fica desaparecido por alguns meses; já Vianinha é Oduvaldo Vianna Filho, importante ator e dramaturgo da década de 60, amigo íntimo de Gullar, que se mata enquanto o poeta estava ainda exilado; “nosso irmão caído” parece dizer respeito à dor da experiência de ver parentes, conhecidos e amigos desaparecerem ou serem assassinados pela ditadura militar, sofrida na pele pelo próprio Gullar, que escreve o poema ainda no exílio. Por outro lado, pela positividade, o canto também existe e se justifica pelo “espanto da beleza”, correspondente àquela esfera mais genérica, sendo possível inclusive associar a imagem ao que Gullar entende como a gênese do poema (o belo estético que nasce do espanto em relação ao mundo); e, num nível íntimo, “pela flama de Tereza”, se considerarmos que este é o nome da esposa de Gullar, morta em 1993 — apesar de também poder se referir à mulher num sentido geral, como se vê, por exemplo, em várias letras de samba, para pegarmos uma manifestação já citada no poema, uma vez que a Tereza de Gullar se grafava com “Th” (Thereza Aragão).

Por fim, o poeta lança duas últimas imagens que por si, e cada uma isoladamente, representam os contrastes de onde sai sua celebração: o amor e o futuro. Pelo que o primeiro “dá” e pelo que “nega” e “cega”, ou seja, pela multiplicidade de experiências contidas nessa

ação; e pelo que o segundo, o porvir, é capaz de concentrar abstratamente: a variedade de possibilidades dependentes de um trabalho atual; o sujeito termina o seu canto com a mesma expressão que lhe dá título, mas que agora já não possui o otimismo entusiasmado e cego que talvez lhe fosse atribuído inicialmente. Vendo a vida como essa mistura complexa de desigualdades em permanente construção pelo próprio homem, compete ao poeta reconhecer o seu papel, isto é, a parte que lhe cabe no esforço de modificação da própria realidade, dentro desse constante processo de elaboração.

A expectativa e o trabalho do poeta no desejo de afirmação da vida

Praticamente fechando *Na vertigem do dia*, seu penúltimo texto, “Poema obsceno”¹⁰⁴, parece ir justamente nessa direção, como se continuasse a reflexão realizada em “Digo sim”. Se a vida é aquela mistura de sangue e samba e se alguns já se encarregam da necessária celebração festiva (“Façam a festa/ cantem e dancem/ (...) Bethânia Martinho/ Clementina/ Estação Primeira de Mangueira Salgueiro/ gente de Vila Isabel e Madureira/ todos/ façam/ a nossa festa”), o poeta, apesar de fazer parte dessa festa, vide o possessivo “nossa”, se imbuí da responsabilidade, igualmente necessária, de cantar o outro lado. As imagens são agressivas: seu canto é “duro/ (...)/ sujo/ como a miséria brasileira// (...) Obsceno/ como o salário de um trabalhador aposentado”. Confiante na força de seu ofício, o sujeito, como quem soca um pilão, constrói o “poema-murro” que — não obstante o pouco alcance popular e especializado (já que “não toca no rádio” nem “entrará nas antologias oficiais”, respectivamente), se comparado à festa anterior — nasce do povo e representa não apenas a sua parcela de dor —

¹⁰⁴ GULLAR, 2000. p. 338.

que aquela festa talvez esconda ou, pelo menos, não incorpore — mas também a expectativa de superá-la. Assim como os insetos que “de dentro dos esgotos/ espiam o sol” e desejam “estar contentes”¹⁰⁵, o poeta e seu canto afirmativo em sua aspereza representam aqueles que “habitam o lado escuro do país/ — e espreitam”. Como se confirmasse o sentido geral de “Digo sim”, a afirmação retirada de “Poema obscuro” funciona como uma resistência ao estado de coisas que o canto poético representará com aspirações a modificá-lo, o que atesta a crença generalizada de Gullar, apesar das intensidades diferentes que essa consciência ganhará em vários momentos de sua obra, na capacidade modificadora da arte (e, no seu caso específico, da poesia) como veículo de intervenção na realidade.

Antes de avançarmos, a propósito ainda dos dois últimos versos de “Poema obscuro”, o verbo espreitar, de acordo com o *Dicionário Houaiss de língua portuguesa*, não obstante seus significados mais imediatos (espionar, observar), que inclusive nos serviram à leitura do poema, pode também ser entendido como aguardar ou mesmo esperar, abrindo a possibilidade de uma outra interpretação que, na verdade, colabora com o sentido anterior: além de observar a partir de um ponto específico o que acontece fora dele (como no caso dos insetos), num interessante — e recorrente, vale ressaltar — jogo de luz e sombra (a sombra do lado de onde se observa, e a luz do lado observado), o poema, sujeito dessa ação, juntamente com os que “habitam o lado escuro do país”, parece ficar na expectativa de participar daquele espaço de luz enquanto o vê distante, o que acaba por reforçar e compor a primeira acepção do verbo espionar, isto é, a de ver sem ser visto, mas aguardando o momento de se dar a ver. Assim, a idéia da espreita, como aparece nesses dois últimos versos, se estende para o poema seguinte,

¹⁰⁵ GULLAR, 2000. p. 295. Imagens retiradas, como já vimos, do final de “A alegria”.

intitulado justamente “A espera”, e fecha *Na vertigem do dia* de maneira significativa para a compreensão do motivo que vimos comentando. Vejamos:

A espera

Um grave acontecimento está sendo esperado por todos

Os banqueiros os capitães de indústria os fazendeiros
ricos dormem mal. O ministro
da Guerra janta sobressaltado,
a pis tola em cima da mesa.

Ninguém sabe de que forma desta vez a necessidade
se manifestará:

se como
um furacão ou um maremoto
se descerá dos morros ou subirá dos vales
se manará dos subúrbios com a fúria dos rios poluídos

Ninguém sabe.

Mas qualquer sopro num ramo

o anuncia

Um grave acontecimento
está sendo esperado
e nem Deus e nem a polícia
poderiam evitá-lo.¹⁰⁶

Sinônimo de espreita e de esperança, a espera do título, para o leitor que acompanha o trajeto até agora percorrido, parece anunciar aquela expectativa de um futuro que depende da ação presente. Porém, curiosamente, este último poema de *Na vertigem do dia*, em uma primeira leitura, talvez dê uma sensação inversa àquele sentido de esperança já tantas vezes assinalado, indo na contramão do que vínhamos comentando: o “grave acontecimento esperado por todos”, ao qual o poema se refere repetidamente, não aparenta ser motivado por ninguém. De um jeito misterioso e um tanto apocalíptico, o poeta nos mostra que algo está para acontecer, algo que subverterá o estado atual de coisas, mas sem indicar seu responsável. O tom é de profecia e o poema, como se deslocasse seu discurso para um plano da inteira

¹⁰⁶ GULLAR, 2000. p. 339.

abstração, levando ao limite sua perspectiva de futuro, pode estranhar ao leitor mais acostumado ao universo “ao rés-do-chão” de Gullar. No entanto, em uma leitura mais cuidadosa, a consideração de alguns detalhes pode matizar essa impressão inicial. Atentemos, pois, para dois deles, mais fortes: primeiro, é preciso relativizar esses “todos” que esperam. Segundo, é preciso observar que este acontecimento, apesar de não se atribuir a ninguém especificamente, nasce de uma “necessidade”.

Para entendê-los melhor, convém avançarmos com calma, pensando sobre a estrutura do poema. Dividido em cinco partes, o texto começa e termina da mesma forma: o título se desdobra na sentencial informação, que ocupa todo o primeiro verso (e que será reiterada, com acréscimos, ao final), de que algo importante está para acontecer, algo que sustenta uma curiosa tensão, já que é de conhecimento geral (pelo fato de ser esperado por todos), sem que se saiba, porém, quando, como ou mesmo o que é que está por vir; somente suas qualidades são conhecidas: é “grave” e inevitável, pois “nem Deus e nem a polícia” seriam capazes de detê-lo”. Várias outras tensões aparecerão ao longo do poema e uma delas nascerá justamente dessa tensão anterior: apesar de ser emoldurado por um aviso de força brutal mas indefinido, que transpassaria qualquer espécie de barreira, seja ela física ou metafísica, o poema tem como miolo detalhes curiosos que talvez desmistifiquem esse anúncio de proporções iniciais um tanto proféticas (e, por isso, distantes do materialismo que sustenta a visão de mundo de Gullar), aproximando-o do concreto da vida ao insinuar algumas definições para o mistério que o sobrepaira.

Para começar, reforçando a tensão entre as extremidades e o meio do poema, há uma ambigüidade na expressão “esperado por todos”, que parece introduzir o primeiro detalhe: ao mesmo tempo em que a expressão pode simplesmente significar que algo de conhecimento

público está sendo aguardado, sem juízo de valor por parte de quem espera, ela pode significar também que alguns desses que esperam o fazem porque desejam, anseiam o grave acontecimento, enquanto que outros o temem, também por saberem que é certa a sua chegada. Assim, o primeiro desses detalhes estaria contido na segunda estrofe e relativizaria a generalização que o “todos” confere ao aguardo: de fato, a expectativa para esse obscuro porvir é geral; porém, a um grupo específico de poucas pessoas, a espera em questão causa algum mal-estar: banqueiros, capitães de indústria e fazendeiros ricos perdem o sono, enquanto o ministro da Guerra janta num estado de alerta permanente, com a arma ao alcance das mãos. Sobre isso, alguns elementos da estrutura dessa estrofe chamam a atenção: primeiro, a falta de vírgulas para arrolar a série inicial de possíveis melindrados, reunindo em um subgrupo os componentes do que seria uma dominância econômica (banqueiros, industriais e fazendeiros), e, por isso, isolados parcialmente do “ministro da Guerra”, uma vez que a dominância que lhe cabe seria de ordem política (vale lembrar que o poema data de 1980, ou seja, escrito ainda sob a égide da ditadura militar). Mas o isolamento é apenas parcial, diz respeito a setores de uma mesma situação estabelecida, e aqui outro elemento estrutural colabora com a interpretação: inteiramente margeada à esquerda, como tradicionalmente são margeados os poemas, a segunda estrofe traria então o grande grupo daqueles que representam a ordem que se sente ameaçada pela gravidade do que virá e o seu caos decorrente. Todos esperam, mas alguns poucos, nessa espera, se apavoram, o que nos faz supor o outro lado da moeda, o daqueles que habitam o “lado escuro do país”, para dialogar com o poema anterior, sofrem a ação do grupo dominante e, por isso, desejam o grave acontecimento e o espreitam.

Dessa forma, se a segunda estrofe insinua como e quem espera entre o “todos” generalizante, a terceira participa ainda da tensão entre miolo e extremidades, pois acaba

conferindo alguma cara ao próprio acontecimento (mesmo que sustente o mistério de sua indefinição, pelo fato de ninguém ser capaz de prever sua manifestação), além de criar também uma nova tensão, agora interna ao próprio miolo: ao alternar-se entre versos longos e curtos, alinhados à esquerda e recuados ao centro, a terceira estrofe, que não mais fala de quem espera e sim do que se espera, parece representar justamente a desarticulação da estrutura anterior, além de trazer à baila a idéia da “necessidade”, que, na verdade, ganha a condição de sinônimo para o acontecimento, ao ser introduzida sem maiores apresentações ou demonstrações de relação, como se já fosse natural associá-los. Aquilo que subverterá a ordem estabelecida nascerá de uma necessidade de mudança dessa mesma ordem, num estado limite de saturação — o que justificaria a força com que se manifestará a mudança.

O que vem depois, ainda na terceira estrofe, ilustra justamente a dúvida sobre a aparição do que se espera, num interessante novo jogo de alternâncias, que acabam por defini-lo de algum modo: entre o exagero de imagens como a do furacão ou do maremoto e a realidade de imagens como a dos morros, dos vales, dos subúrbios e dos rios poluídos, o poeta vai dando um corpo tenso para o acontecimento, que guarda ainda a dimensão um tanto mítica que talvez emane de uma primeira leitura e daquele tom profético, mas que também pega o acontecimento e o cola ao chão, inserindo a interpretação, inclusive, em uma perspectiva histórica. Corre-se o risco, agora, de associar o objeto de espera diretamente à revolução, se considerarmos a data do poema (1980) e o contexto da época: o cansaço generalizado da ditadura militar e o início da abertura política (o que talvez corresponda à inevitabilidade conferida ao acontecimento). É preciso, porém, tomar cuidado, a fim de que não se retire do poema essa outra importante tensão entre uma dimensão utópica, exagerada e talvez absurda, e outra real, de uma necessidade empírica e imediata, fundamental para a composição do clima

de tensão de todo o poema, clima que pode ser entendido, por sua vez, como a mais precisa definição sobre esse misterioso acontecimento, que ninguém sabe como se manifestará, mas que se pode pressentir nas coisas mais singelas (como no sopro de vento que balança o ramo, da quinta estrofe), dada a sua gravidade. De qualquer forma, tanto num plano geral (da condição humana), quanto num plano específico bem evidente (da situação sócio-política brasileira no final da década de 1970), alguma mudança de assombrosas proporções, originada de uma igualmente grave necessidade, está para acontecer e a espera parece não tardar muito, tornando mais próxima a abstração depositada sobre um porvir melhor de um presente real.

Antes que fechemos este capítulo (e praticamente a dissertação), cabe comentar que *Na vertigem do dia* é o livro que marca a consolidação daquele amadurecimento poético atingido por Gullar em *Poema sujo* e que se sustenta nas outras duas obras sucessoras, sobre as quais comentaremos brevemente a seguir. Se *Dentro da noite veloz* guarda ainda em vários momentos um ranço de algumas simplificações tanto estéticas quanto ideológicas dos *Romances de cordel*, e se *Poema sujo* é justamente aquele salto excepcional que modifica o rumo de sua poesia, deslocando-se do resto da obra ao mesmo tempo em que a concentra, *Na vertigem do dia* sabe manter os ganhos poéticos adquiridos no longo poema anterior ao voltar às formulações mais comuns, textualmente menores, de *Dentro da noite veloz*, sedimentando, de alguma maneira uma obra marcada por uma permanente inquietação. Outros problemas aparecerão, outras descobertas, e a ambos, novas respostas, mas algo já latente desde *A luta corporal* ganha, a partir de agora, uma consolidação mais aparente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta inicial deste trabalho consistia em verificar o movimento do motivo da esperança em toda aquela que considero a fase madura da poesia de Ferreira Gullar: os livros *Dentro da noite veloz*, *Na vertigem do dia*, *Barulhos e Muitas vozes*. Excetuava-se do grupo *Poema sujo*, não porque este não pertença à referida maturidade, mas sim, como já comentamos na introdução desta dissertação, por ser justamente um momento de exceção dentro dela, capaz, inclusive, de resumi-la em vários níveis, sendo, de acordo com a maioria dos críticos da obra de Gullar, o seu momento mais alto.

Por razões de variada ordem, sobre as quais não convém aqui discorrer, optei por me concentrar apenas nos dois primeiros livros dessa fase madura, cujo movimento (cumpre notar, intermediado por *Poema sujo*) é revelador não apenas da maneira como o motivo que escolhi (a esperança) é trabalhado de uma obra a outra, mas também por representar um trânsito maior, tanto estético quanto ideológico, que se opera na poesia de Gullar como um todo, sobretudo em relação a essa fase de amadurecimento, como pretendi demonstrar ao longo da dissertação.

A pesquisa poderia então prosseguir e se enveredar pela leitura de *Barulhos e Muitas vozes*. Acredito que uma linha interpretativa, um caminho de análise, já fora, de algum modo, dado, na medida em que, mesmo que enviesadamente, voltado especificamente para a observação de um tema — mas também por isso —, acabei fazendo uma revisão da fortuna crítica mais importante de Gullar e, com e a partir dela, o reconhecimento de uma base sobre a qual o poeta se apóia desde sempre (aquela perspectiva materialista) e daqueles procedimentos que se tornam obsessivos em sua poesia a partir de *Dentro da noite veloz*, comentados tanto no

capítulo que se refere à análise desta obra quanto no que diz respeito a *Na vertigem do dia*. Quero dizer, tanto os caminhos de leitura mais gerais, quanto aqueles respectivos ao tema da esperança já apontados na análise das duas obras da década de 70, me parece que serviriam também a uma pesquisa que pretendesse dar prosseguimento à observação, nas obras posteriores, do motivo em questão.

Pois bem, dando uma breve pincelada nesses livros que ficaram de fora, em *Barulhos*, pouco se acrescenta, dentro do recorte de leitura que propus, ao que já encontramos nas obras comentadas, não obstante seja um livro com belíssimos poemas, talvez alguns dos mais interessantes de toda a poesia de Gullar, tais como “Quem sou eu?”, “O cheiro da tangerina” e “Nasce o poema”, para ficarmos com apenas alguns exemplos. Mas a verdade é que *Barulhos*, quando lido e situado cronologicamente na trajetória dessa poesia, parece ser justamente uma obra de transição, que, além de manter os mesmos procedimentos estilísticos dos dois livros anteriores e a sua mesma consciência materialista de sempre, resgata deles vários motivos e temas, como a pesquisa sobre o corpo, a natureza do homem e das coisas, a memória e até mesmo assuntos que pareciam ter ficado para trás, como o engajamento mais apaixonado. Ressurgindo em poemas como “Sessenta anos do PCB”, “Nós, latino-americanos” e “Uma nordestina”, o olhar, naturalmente, não retorna aos reducionismos anteriores; pelo contrário, os vê de forma explicitamente crítica em vários textos, como em “Omissão” (“Não é estranho/ que um poeta político/ dê as costas a tudo e se fixe/ em três ou quatro frutas que apodrecem/ num prato/ em cima da geladeira/ numa cozinha da rua Duvivier?”¹⁰⁷), ou ainda em “Manhã de sol”, quando o poeta se questiona, ironicamente, ao passar na frente do cemitério e pensar nos amigos mortos, ali enterrados: “— E pode um marxista admitir/ conversa entre defuntos?/

¹⁰⁷ GULLAR, 2000. p. 363.

Não é a morte o fim de tudo?/ — É claro, digo a mim mesmo, é claro —/ e sigo em frente”¹⁰⁸. Sem falar nos vários outros poemas que retomam abertamente versos e expressões tanto de *Dentro da noite veloz* quanto de *Na vertigem do dia*, como se a corroborá-los, em alguns casos, e a revisá-los, em outros, mas mantendo sempre o desenho daquele “mapa”, para retomar uma expressão de Alfredo Bosi, que dá, desde sempre, os contornos mais gerais da poesia de Gullar.

Agora, se por um lado esse resgate é patente, por outro, o poeta, em *Barulhos*, se volta muito para um velho *topos* da poesia universal, o do *ubi sunt*, também já trabalhado largamente pelo próprio Gullar nos livros anteriores, mas que parece, aqui, anunciar aquilo que será a temática principal de *Muitas vozes* (seu último livro até agora): a morte. Publicado às vésperas do aniversário de 70 anos de Gullar, *Muitas vozes* foi considerado uma das melhores coleções de poemas da última década, vide resenha de Daniel Piza para a *Gazeta Mercantil*, de julho de 1999. Como também comenta Davi Arrigucci Jr., “há muito não se juntavam, na poesia brasileira, tantas coisas belas numa safra só”.¹⁰⁹

Lançado então doze anos após *Barulhos*, de 1987, *Muitas vozes* parece ser uma obra conclusiva quanto a certas inquietações que sempre acompanharam a poesia de Ferreira Gullar: nela, o poeta abandona quase por completo os poemas de apelo social, cedendo o lugar do discurso público a questões de ordem privada — e a consciência da proximidade da morte é a mais forte delas. Citando novamente Arrigucci Jr., “a complexidade da síntese poética que se acha neste livro em que os temas da identidade, do tempo e da linguagem se defrontam com o silêncio e a morte é o resultado formal de uma longa e densa experiência”.¹¹⁰ Preocupação

¹⁰⁸ GULLAR, 2000. p. 396.

¹⁰⁹ ARRIGUCCI JR., Davi. “O silêncio e muitas vozes”, *Folha de S. Paulo*, 12/06/1999.

¹¹⁰ Idem.

bastante recorrente em toda a sua poesia, a morte é tratada com tal frequência em *Muitas vezes* que se torna impossível um estudo da obra que não aborde a questão. Com uma intensidade e tonalidade não observada nos livros anteriores, ela é então pensada nas diversas maneiras pelas quais o homem a percebe, seja anônima, próxima, ou intimamente.

Assim, a morte será pensada pelo poeta como algo que acontece a todos e, ao mesmo tempo, a ninguém especificamente, tornando-se um objeto de análise filosófica, distanciada, em poemas como “Nova concepção da morte”¹¹¹, longo texto em que Gullar faz uma “trajetória” do morrer, numa espécie de tratado filosófico: inicialmente ele fala sobre os primeiros sinais, na carne, de que a morte se elabora, num tipo de “armistício corporal”¹¹² (“um aviso, um sinal, que não lhe veio de fora,/ mas do fundo do corpo, onde a morte mora”); conseqüentemente, associa sua construção à construção da própria vida (“(...) onde ela circula/ (...) na medula// dos ossos e em cada enzima, que veicula,/ no processo da vida, esse contrário: a morte”); para, enfim, refletir sobre a sua chegada, como uma espécie de elemento alterador das relações espaço-temporais, modificando e invertendo “o curso natural da vida” numa vertigem que engole toda a história do ser que morre, semelhante a um buraco negro criado por uma estrela ao se consumir. É interessante observar, mesmo que rasteiramente, como a posição de Gullar aqui concilia, de alguma maneira, as posições de dois importantes filósofos existencialistas, a saber, Martin Heidegger e Jean-Paul Sartre, em relação à morte: endógena, interior, como possibilidade pessoal e intransferível, pertencente à própria estrutura da vida, enfim, o ser-para-a-morte heideggeriano; e exógena, exterior, como interrupção violenta de toda possibilidade e revelação do absurdo de existir, pensado por Sartre.

¹¹¹ GULLAR, 2000, p. 464-6.

¹¹² ARIÈS, 1977, p. 19.

Além dessa abordagem, Gullar volta fortemente a tratar da perda daqueles que lhe são muito próximos, e, nesse livro, sua célula familiar mais próxima ganha um grande peso: os poemas abordarão a morte de seu pai (em “Meu pai”), sua esposa (em “Thereza” e “Fim”) e mais tragicamente seu filho Marcos, morto em 1991, aos 37 anos (“Filhos” e “Visita”). “Traduzida” poeticamente, a perda de entes queridos influencia a ótica do poeta sobre a morte em geral e sobre a sua própria, induzindo o pensamento a se debruçar sobre a possibilidade do próprio fim, uma vez que a morte do próximo, além do abatimento emocional, traz também a solidão, a sensação daquele “que ficou”.

Dessa forma, quase como uma conseqüência do percurso reflexivo que brevemente vimos observando, Gullar, em *Muitas vozes*, ainda pensa sobre sua própria morte e é a respeito desse tipo de reflexão que podemos verificar como o motivo da esperança permanece como *topos* forte, na medida em que o poeta, nesses textos, acaba afirmando a vida diante de uma situação que normalmente suscitaria reação contrária. “Em primeira pessoa”, a morte será tratada, aqui, de maneira branda, conformada, sem desespero.

O poema “Aprendizado”¹¹³ é emblemático neste sentido. Fazendo referência a um verso feito no passado (aludindo ao poema “O anjo” de *A luta corporal*, cujo verso é “começo a esperar a morte”), o poeta compara suas duas posturas em face deste impalpável objeto que, se na juventude era percebido como algo heróico, um “facho/ a arder vertiginoso”, um “consumir-se/ através de/ esquinas e vaginas”, agora, após uma vida de experiências, é visto com serenidade, com a sabedoria de quem há tempos — desde então — convive com esta reflexão e sabe que sua proximidade é real. Sóbrio, sem desespero, o poeta então constata: “sei que/ apenas/ morro/ sem ênfase”. O poema nos chama indiretamente a atenção para dois

¹¹³ GULLAR, 2000. p. 445.

elementos que precisam ser levados em conta, um antigo e outro novo: a memória e a velhice, respectivamente, se tornam questões importantes para a construção dessa ótica relativamente conformada; relativamente porque o poeta compreende e sente a proximidade dessa “certeza invencível”,¹¹⁴ mesmo sem aceitá-la. Gullar não quer morrer, mas sabe que vai e não se ilude. A constatação dessa certeza não implica um desejo de morte, mas sim o contrário: ao invés de um entreguismo pessimista ou de uma resignação melancólica, Gullar continua a afirmar a vida, e se a consciência de uma proximidade da morte se faz presente através da carne — uma vez que para o poeta a transcendência está no corpo — a afirmação da vida não se faz de forma diferente, como podemos ver no poema “Tato”, em que a certeza de existir se confirma pela ponta dos dedos: o toque do poeta em seu próprio corpo (“mas o tato me dá/ a consciente realidade/ de minha presença no mundo”). Amparando-se na mesma perspectiva materialista e nas mesmas obsessões, Ferreira Gullar mostra em *Muitas vozes* sua capacidade de se renovar a cada momento, fazendo da própria vida, na prática poética, a permanente construção através da qual as define (tanto a vida quanto a poesia) filosoficamente.

Terminada a dissertação, permaneço ciente de que a escolha de um tema como a esperança para a leitura de uma importante obra poética da segunda metade do século XX pode soar demasiadamente anacrônica, na medida em que, “em face dos últimos acontecimentos”, para usar uma expressão de Carlos Drummond de Andrade, o conceito parece estar deslocado do discurso intelectual de nossos dias, totalmente descrente de determinados valores, sendo acolhido apenas pela má positividade de um número cada vez maior de correntes religiosas e de livros de auto-ajuda. Por um outro lado, sempre me tocou ver como aquele que hoje é considerado o maior poeta brasileiro vivo lida tão recorrentemente

¹¹⁴ GULLAR, 2000. p. 472.

com essa questão, sendo ela um de seus maiores *topoi*. O otimismo de Ferreira Gullar, considerando o período da história brasileira que sua biografia atravessa, considerando os terríveis percalços experimentados por esta, e considerando ainda a perspectiva nada redentora de sua consciência, não deixa de ser uma lição tanto para a filosofia quanto para a literatura de grande parte do século XX — lição nada clichê, diga-se de passagem; pelo contrário, muito controversa ao que se espera de um intelectual de nosso tempo. No final das contas, a imagem que comumente se faz de Gullar como um poeta engajado está correta; talvez só a natureza que se dê a este engajamento é que esteja equivocada. Sua verdadeira participação social parece residir então naquela permanente perspectiva de futuro como mola propulsora de um esforço presente; seu engajamento, explicitamente político em alguns momentos, é, antes de tudo, um engajamento à vida.

BIBLIOGRAFIA

ABRÃO, Daniel. *Ferreira Gullar: a razão poética em Muitas vozes*. São José do Rio Preto: UNESP, 2001. (Dissertação de mestrado)

ALBORNOZ, Suzana. *Ética e utopia – ensaio sobre Ernst Bloch*. Porto Alegre: Movimento, 1985.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Claro enigma*. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.

_____. *Sentimento do mundo*. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.

ARIÈS, Philippe. *História da morte no ocidente: da Idade Média aos nossos dias*. trad. Priscila Vianna de Siqueira. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. “O silêncio e muitas vozes”, *Jornal de Resenhas, Folha de S. Paulo*, 12.06.99.

_____. “Tudo é exílio”. *Jornal de Resenhas, Folha de S. Paulo*, 14.11.98.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BARBOSA, Alaor. “Toda a poesia de Ferreira Gullar”. *Minas Gerais – Suplemento Literário*. Belo Horizonte, 25.02.83.

BLOCH, Ernst. *L'esprit de l'utopie*. trad. de l'allemand par Anne Marie Lang et Catherine Piron-Audard. Paris: Gallimard, 1977.

_____. *O princípio esperança*. trad. Nélío Schneider. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2005.

BOSI, Alfredo. "Roteiro do poeta Ferreira Gullar". In: _____. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1975. pp. 525-6.

_____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

BRAIT, Beth. *Ferreira Gullar*. São Paulo: Abril Educação, 1981. (Literatura Comentada)

CAMUS, Albert. *O homem revoltado*. trad. Valerie Rumjanek. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

_____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 7. ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1985.

CÍCERO. *Da velhice e da amizade*. São Paulo: Cultrix, 1964.

COSTA, Cristiane. "Longa licença poética chega ao fim". *Jornal do Brasil*, 29.05.99.

DIAS, Maurício Santana. "O conhecimento da morte". *Folha de S. Paulo*, 30.05.99.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 10. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

FERRAZ, Heitor. "Ferreira Gullar: poesia necessária". *Cult*. São Paulo: outubro de 1997.

FONSECA, Orlando. *Na vertigem da alegoria: militância poética de Ferreira Gullar*. Santa Maria: UFSM, 1997.

FURTER, Pierre. *Dialética da esperança*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

GULLAR, Ferreira. *Crime na flora ou Ordem e progresso*. Rio de Janeiro. Ed. José Olympio, 1986; 2. ed., 1986.

_____. *Cultura posta em questão/Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2. e 4. ed., 2002.

_____. *Rabo de foguete – Os anos de exílio*. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

_____. *Toda poesia*. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

_____. *Uma luz do chão*. Rio de Janeiro: Avenir, 1978.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. trad. Márcia de Sá Cavalcanti. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1988.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La mort*. Paris: Flammarion, 1977.

JIMENEZ, José. *La estética como utopía antropológica: Bloch e Marcuse*. Madrid: Tecnos, 1983.

LAFETÁ, João Luiz. “Traduzir-se”. In: ZILIO, Carlos, LAFETÁ, João Luiz, LEITE, Lygia Chiapinni Moraes. *O nacional e o popular na cultura brasileira – Artes plásticas e literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1982, pp. 55-127.

LEBRET, L. J. *O drama do século XX: miséria, subdesenvolvimento, inconsciência, esperança*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1963.

MARTINS, Wilson. “Um poeta político”. *Jornal do Brasil*, 17.01.81.

MARX, Karl, ENGELS, Friederich. *Sobre literatura e outras artes*. São Paulo: Global Editora, 1979.

MEDINA, Cremilda. “Caminho limpo, explode o poema sujo de Ferreira Gullar”. *Minas Gerais – Suplemento Literário*. Belo Horizonte, 09.03.85.

MONTAIGNE, Michel Eyquem de. *Ensaaios*. trad. Sérgio Milliet. 2. ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília; HUCITEC, 1987. 3 v.

MORAES, Vinicius de. “Poema sujo de vida”. *Revista Manchete*. Rio de Janeiro, 1976.

MOUNIER, Emmanuel. *A esperança dos desesperados – Malraux, Camus, Sartre, Bernanos*. trad. Naumi Vasconcelos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

MOURA, George. *Ferreira Gullar: entre o espanto e o poema*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 2001. (Perfis do Rio; v. 33)

NETTO, José Paulo. *O que é marxismo*. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

NUNES, Benedito. *A filosofia contemporânea*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1967. (Coleção Buriti, 18)

PILATI, Alexandre. “A representação da condição do autor periférico na poesia de Ferreira Gullar”. Belo Horizonte: ABRALIC, 2002. (manuscrito)

PIZA, Daniel. “O melhor livro de poesia da década”. *Gazeta Mercantil Fim de Semana*, São Paulo, 04.06.99.

SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. trad. Paulo Perdígão. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SECCHIN, Antônio Carlos. “A luta corporal”. In:_____. *Poesia e desordem*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996. pp. 125-27.

VILLAÇA, Alcides Celso Oliveira. *A poesia de Ferreira Gullar*. (tese de doutoramento). São Paulo: Universidade de São Paulo, 1984.

_____ et alii. *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 6, setembro de 1998.