



SILVA, Júlio Cezar Bastoni da. *Dentro da noite veloz: um panorama poético e histórico*. Revista Diadorim / Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Volume 15, Julho 2014. [<http://www.revistadiadorim.letras.ufrj.br>]

<https://doi.org/10.35520/diadorim.2014.v15n0a4014>

DENTRO DA NOITE VELOZ: UM PANORAMA POÉTICO E HISTÓRICO

Júlio Cezar Bastoni da Silva¹

RESUMO

O artigo apresenta uma discussão sobre a obra *Dentro da noite veloz* (1975), de Ferreira Gullar. Este livro, a nosso ver, é um microcosmo da experiência poética de Gullar, bem como um fruto dos debates políticos e artísticos do tempo, dividido entre a fidelidade a uma poesia revolucionária, do ponto de vista de sua atuação militante, e a necessidade de pensar os processos de produção poética dentro das contingências postas pelo processo histórico. Dessa maneira, a obra traz um panorama poético que representa os dilemas políticos do momento anterior e posterior ao golpe de 1964, bem como contempla as próprias inquietações da produção lírica de Ferreira Gullar, que reverberam ao longo de sua trajetória.

PALAVRAS-CHAVE: Ferreira Gullar; *Dentro da noite veloz*; poesia e política; poesia e testemunho.

ABSTRACT

This article presents a discussion on *Dentro da noite veloz* (1975), by Ferreira Gullar. This book, in our point of view, is a microcosm of Gullar's poetical experience, as much a result form the political and artistic debates of the time, split between the fidelity to a revolutionary poetry, from the sight of its militant action, and the necessity of thinking the poetical production process inside the contingencies brought by historical process. Thus, the work brings a poetical overview that represents the political dilemmas of the preceding and following moments of 1964 military coup, and contemplates as well the anxieties of Ferreira Gullar's lyrical production which reverberate throughout his trajectory.

KEYWORDS: Ferreira Gullar; *Dentro da noite veloz*; poetry and politics; poetry and witness.

1. Doutor em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, campus de Araraquara (UNESP-FCLAr). [juliobastoni@yahoo.com.br]

1. Ferreira Gullar e o Centro Popular de Cultura

O itinerário de Ferreira Gullar sempre esteve atento, senão visceralmente ligado, às questões da arte poética e políticas de seu tempo. Afora a necessária concepção de que toda poesia, assim como todo tipo de arte seja, em última instância, expressão de determinações históricas, o que deve ser considerado sobre a poética de Gullar é a trajetória que percorre as inúmeras expressões de uma época determinada, evidenciando o percurso intelectual do autor em relação aos problemas então debatidos. Em Gullar, a produção literária será não apenas reflexo desses problemas, mas também seu campo de ocorrência, na medida em que reproduz e discute em sua obra tendências ideológicas e debates culturais de meados do século XX. Do primeiro livro, *A luta corporal* (1954),² ainda com laivos da produção da geração de 1945, da ligação com o concretismo e a ruptura neoconcreta, na segunda metade da década de 1950, dos romances de cordel e a ligação com o CPC,³ até a revisão poética que mantém e na qual retrabalha as posições políticas na virada dos anos 1960/1970, Gullar participa ativamente de praticamente todos os debates importantes do período. *Dentro da noite veloz* (1975) apresenta poemas com a tonalidade dos que figuram nos volumes da série *Violão de rua* (1962-1963) do CPC, bem como traz um panorama de sua revisão poética posterior ao golpe de 1964, constituindo uma interessante visada artística do pensamento de esquerda pré e pós-golpe militar. A homologia que existe entre a poesia de Gullar e seu contexto, além disso, resgata problemas específicos da cultura e da política brasileiras, inclusive os seus desdobramentos em determinado tipo de produção intelectual, ou ainda, em um setor da acanhada intelligentsia brasileira, dado que, nos termos de Alfredo Bosi, “sua poesia acompanhou a vida brasileira na segunda metade do século XX” (2010, p.171).

O percurso de *Dentro da noite veloz*, desse modo, parece ser um campo interessante para verificar tanto o pensamento de esquerda da época em sua atuação na poesia, bem como a própria poética de Ferreira Gullar. Cabe situar, portanto, as condições históricas do período do engajamento do poeta no CPC da UNE, bem como o surgimento deste tipo de problema no campo poético. A atuação de Gullar deve ser pensada dentro do panorama intelectual da época, que concentrou uma gama diversa de produções vinculada à esquerda política. Os anos 1960 brasileiros concentraram forças em uma produção cultural ligada aos problemas populares, e o CPC parece ser uma espécie de matriz para esses experimentos já que, de fato, não é possível separar sua atuação de outros projetos artísticos que en-

2. Gullar publicara anteriormente o volume de poemas *Um pouco acima do chão*, em 1949, livro, no entanto, que não reedita.

3. Centro Popular de Cultura, ligado à União Nacional dos Estudantes, fundado em 1961. Para uma análise da poesia e da experiência do *Violão de rua* e do CPC, que excede, em extensão e profundidade, os óbvios limites deste artigo, remetemos à dissertação de mestrado de Tadeu Paschoal de Paula, *Violão de rua: canto de uma utopia romântica* (2009).

construam seu desenvolvimento ainda naquela década. Um filme como *Cinco vezes favela* (1962), produzido pelo CPC, por exemplo, já concentrava cineastas que terão papel proeminente dentro do Cinema Novo, como Carlos Diegues, Leon Hirszman e Joaquim Pedro de Andrade; ainda, no teatro, o Grupo Opinião era composto por egressos do CPC, entre esses intelectuais, Augusto Boal e Oduvaldo Vianna Filho. São anos nos quais a classe média se radicaliza, tomando como prioridade a comunicação e a politização focadas nas classes populares, com base na representação do que identificam como a vida destas classes; uma espécie de busca de um caráter nacional brasileiro incontaminado, necessário para a desejada transformação anti-imperialista da sociedade brasileira (RIDENTI, 2000; ORTIZ, 2006).

Essa efervescência cultural está ligada ao panorama político das décadas anteriores, talvez desde o chamado período “populista” inaugurado por Getúlio Vargas. Seguem-se o desenvolvimentismo do governo Juscelino Kubitschek, os chamados “cinquenta anos em cinco”, o período efêmero do governo Jânio Quadros e as tendências esquerdizantes de João Goulart. Trata-se, pois, de um período conturbado, no qual os debates sobre a nação pareciam envolver uma gama considerável da sociedade brasileira, seja nas cidades, seja no campo; uma espécie de “ampliação do espaço político” (AGUIAR, 1997, p.212), que se manifesta também em certa produção artística, ceifada primeiro pelo golpe de 1964 e, mais profundamente, pelo Ato Institucional número 5, em 1968, no auge do regime militar imposto com a finalidade de “garantir o capital e o continente contra o socialismo”, como afirma Roberto Schwarz (1978, p.61). Uma afirmação de Luís Carlos Prestes, secretário-geral do Partido Comunista Brasileiro (PCB), dada um mês antes do golpe, corrobora essa avaliação, que era de fato corrente – e, para as elites, aversiva: “não estamos no governo, mas estamos no poder” (apud HOLLANDA; Gonçalves, 1990, p.12). Desse modo, percebe-se o apoio no qual parte da produção artística do período se manteve, em consonância com os debates políticos em questão. Ainda nas palavras de Schwarz, havia na época, até 1968, certa “hegemonia cultural da esquerda” (1978, p.62) entre os intelectuais, evocando nas artes um projeto nacional que parecia emergir das instituições políticas e dos movimentos sociais organizados pré-golpe. Os jovens artistas ligados ao CPC, bem como a outros grupos de egressos ou que vibravam no mesmo diapasão, tiveram papel proeminente nesse período. Ferreira Gullar, em 1963, fora eleito presidente do CPC, ocupando o cargo até sua extinção em 1964, imediata ao golpe, fundando depois o Grupo Opinião. Esse período de militância cultural de Gullar imprimirá suas marcas na poesia de *Dentro da noite veloz*.

O CPC, segundo seu anteprojeto de 1962, defende a “arte popular revolucionária”. Tratar-se-ia de uma opção artística por parte do criador que, distanciando-se do conformismo e da mera oposição, tomaria consciência das relações de produção em que estaria inserido e atuaria no sentido de dar à camada oprimida – o “povo” – essa conscientização, educando-lhe pela via revolucionária; assim, isso

representaria uma “atitude revolucionária consequente” do artista (HOLLANDA, 1980, p.128). O anteprojeto afirma que “fora da arte política não há arte popular”, já que para revolucionar a sociedade o povo teria de tomar consciência de sua possibilidade de alcançar o poder, o que passaria pela educação política como tal, pela consciência de seu lugar histórico. Assim,

(...) para nós [CPC] tudo começa pela *essência do povo* e entendemos que esta essência só pode ser vivenciada pelo artista quando ele se defronta a fundo com o fato nu da posse do poder pela classe dirigente e na consequente privação de poder em que se encontra o povo enquanto massa dos governados pelos outros e para os outros. Se não se parte daí, não se é nem revolucionário, nem popular, porque revolucionar a sociedade é passar o poder ao povo. (apud HOLLANDA, 1980, p.131, grifo nosso)

A postura demandada ao artista, bem como a necessidade a ele impingida de efetivar a comunicação com as classes populares, dão a medida do programa estético do CPC. A arte poética, no entanto, quando enquadrada *em sua produção* por diretrizes semelhantes, correria o perigo de tornar-se esquemática, meramente didática, perdendo a tensão interna ao adaptar-se a essas regras. Há certa correlação, portanto, entre a simplificação do diagnóstico social – evidente quando se fala de uma “essência” do “povo” –, e o dirigismo cultural que dele adviria. No ponto “Popularidade e qualidade” do anteprojeto do CPC, percebe-se o esquematismo a que a produção poética periga ser tratada. Separando a forma e o conteúdo, e escamoteando a necessária articulação dos dois âmbitos, o anteprojeto reconhece que, “no nível formal”, a “arte de minorias” tem maior possibilidade de pesquisa e de exploração de técnicas, mas não necessariamente superaria a arte revolucionária em seu conteúdo. A arte revolucionária, ao contrário, abdica dessa pesquisa formal em nome da comunicação, de dizer “o que pode ser ouvido”. Portanto,

(...) a chave que elucida todos os problemas relativos às possibilidades formais da arte ilustrada e da arte revolucionária é descoberta quando se compreende que o ato de criar está determinado em sua raiz pela opção original a que nenhum artista pode se esquivar e que consiste no grande dilema entre a expressão e a comunicação. (apud HOLLANDA, 1980, p.135)

Abdicando assim da possibilidade de pesquisa formal da “arte ilustrada”, há um predomínio do didatismo e, se a “forma” se simplifica, o “conteúdo” pareceria seguir o mesmo trajeto. Isso acontece porque a expressão artística renegaria, desse modo, sua especificidade: o engajamento possível à arte não é o mesmo de um panfleto, de um texto analítico ou científico. A pesquisa formal dada ao artista revolucionário, nesses termos, estaria inteiramente subordinada a uma doutrina, a uma necessidade de submetê-la a seu compromisso com as massas; nos termos de Flávio Aguiar, uma “confusão entre arte e pedagogia” (1997, p.207). Desse modo, a pesquisa formal, se se realiza, o faria de maneira predeterminada, o que obrigaria o artista a deixar de lado suas possibilidades de inovação em nome de uma potencial comunicação, desfazendo por seu turno do instrumento revolucionário que ele teria: sua arte. Sobre a poesia, veiculada pelo *Violão de rua*, afirma Hollanda que “programaticamente ele [o artista] abre mão do que seria a força de seu instrumento de trabalho, a palavra poética – seu único engajamento possível (...)”, produzindo uma poesia “metaforicamente pobre, codificada e esquemática” (1980, p.26).⁴

Evidentemente, nem toda a produção poética ligada ao CPC, presente nos cadernos do *Violão de rua*, pode ser considerada descartável – se é que qualquer poema nele presente possa assim ser considerado. Os poemas presentes nessas publicações são, *no mínimo*, sintomas de certa produção cultural que, apesar de já deplorada por outros movimentos do período, como o da poesia concreta, marcaram época e abriram caminho para outras manifestações posteriores. A comunicação imediata que tinham em vista retornará, por exemplo, sob parâmetros completamente diversos, na poesia marginal da década de 1970, e mesmo outras manifestações artísticas beberão na fonte do nacional-popular que o CPC defendia (RIDENTI, 2000; AGUIAR, 1997, p.206-207). Assim, talvez seja necessário abandonar certas posturas tomadas com relação a essa poesia, cujos malogros já nos são evidentes, dada a consolidação da crítica a ela dirigida posteriormente, em nome de repensar alguns aspectos interessantes para a sua correta situação e que possam abrir novos caminhos interpretativos. Nesse sentido, os cadernos do *Violão de rua* apresentam bons autores que poderiam constar de qualquer antologia do período: podem ser citados os poemas de José Paulo Paes, José Carlos Capinam, do “decano” Cassiano Ricardo, além do célebre “O operário em construção”, de Vinicius de Moraes, para nomear alguns. Os poemas de Ferreira Gullar, presentes no primeiro e segundo volumes, oscilam bastante em sua fatura; no entanto, dão a medida dos dilemas de sua poesia no período, a qual estudaremos a seguir.

4. A questão da divergência entre poesia e pedagogia, ou acerca da comunicação política do texto poético, tem larga história. Uma de suas manifestações se dá em torno dos debates sobre *arte revolucionária e forma revolucionária* que se seguem à Revolução Russa de 1917. Em texto de uma conferência, intitulado “Vinte anos de trabalho”, Maiakóvski debatia a mesma questão: “É preciso trabalhar para que, sem lhe diminuir a seriedade, a poesia se torne acessível às massas. Assim, quando alguém lhe pegar e a ler cinco vezes, exclamará: são difíceis de compreender, mas uma vez entendidos enriquecem o espírito e a imaginação, reforçam a vontade de lutar pelo socialismo” (1979, p.70).

2. Antes da “noite veloz”

Em *Dentro da noite veloz* está presente um dos poemas redigidos por Gullar para o *Violão de rua*: “A bomba suja”. Outro presente na publicação cepecista, “João Boa-Morte”, foi incluído em “Romances de cordel” no volume *Toda poesia* (1980), e publicado também à parte pelo CPC em 1962, assim como outro cordel, “Quem matou Aparecida, história de uma favelada que ateou fogo às vestes”. *Dentro da noite veloz*, porém, apesar de concentrar apenas um poema de Gullar publicado no *Violão de rua*, apresenta textos que *possuem o mesmo programa de comunicação com as massas populares*, por meio de uma simplificação da linguagem que, não obstante, contém certos artifícios formais dignos de nota. O livro também apresenta outros poemas, bem diversos, produzidos após o golpe, *constituindo uma espécie de narrativa interna* da coletânea, pré e pós-golpe, o que nos parece ser a característica central da obra.⁵ A dicção dos poemas é contrastante e, nesse sentido, o livro é um panorama da esquerda, do triunfalismo populista, do entusiasmo sob o estandarte do “povo”, à perplexidade com o golpe e o repensar das posturas tomadas anteriormente a ele.

Como já afirmamos, não se pode considerar sem valor tanto o engajamento cepecista quanto a poética de Gullar desse período. Se fracassaram enquanto palavra política e – possivelmente – poética, a experiência cepecista conseguiu alto nível de mobilização das camadas mais jovens de artistas e de intelectuais (HOLLANDA, 1980, p.28) e, além disso, pode-se dizer que a produção de Gullar desta época não é de forma alguma descartável. Nos poemas que, à primeira vista, parecem independender de qualquer cuidado com a palavra poética, há um nível complexo de significados que só podem ser atingidos por uma leitura mais atenta, desviada, no entanto, pela aparente simplicidade textual. É o caso do “Poema brasileiro”:

No Piauí de cada 100 crianças que nascem
78 morrem antes de completar 8 anos de idade

No Piauí
de cada 100 crianças que nascem
78 morrem antes de completar 8 anos de idade

5. Não podemos determinar com exatidão o ano de escrita dos poemas, visto que eles, majoritariamente, não são datados. No entanto, pela mudança na tonalidade dos textos e pelos índices que neles comparecem, podemos, de fato, estabelecer uma divisão entre os textos anteriores e posteriores ao golpe, indicando certa *revisão* dos procedimentos realizados por Gullar em sua produção. Há também que se considerar a disposição dos poemas da coletânea: de um início mais voltado à produção próxima do CPC, para uma reconsideração da situação do eu-lírico no mundo, ao final.

No Piauí
 de cada 100 crianças
 que nascem
 78 morrem
 antes
 de completar
 8 anos de idade

antes de completar 8 anos de idade
 antes de completar 8 anos de idade
 antes de completar 8 anos de idade
 antes de completar 8 anos de idade
 (2008, p.159)

No poema, a falta de pontuação, a disposição dos versos e as anáforas são chave para a sua compreensão. Na primeira estrofe, a preposição “de”, não separada por vírgula de “Piauí”, sugere a noção de pertencimento desse Estado às “100 crianças que nascem”, o que, no segundo verso, causa o estranhamento do leitor: pois, como seria possível essas 78 crianças morrerem em um Estado que lhes pertença, que pertença ao *povo*, portanto? Isso evidencia não só a ligação do povo com sua terra, de pertencimento mútuo, mas a impossibilidade dessa terra de resguardar seus proprietários verdadeiros, devido a um sistema que lhes expropria seus meios de vida, deixando-os à míngua causadora dessas mortes. Na segunda estrofe, a disposição dos versos substitui o uso das vírgulas, sugerindo uma abordagem jornalística a essa questão, pois impossibilita a leitura de algo maior que o relato. Essa estrofe, através deste distanciamento próprio da notícia de jornal, prepara, no entanto, a revolta expressa nas duas últimas estrofes: na terceira, a disposição dos versos obriga a uma leitura mais pausada, mais incisiva, que dão a impressão de um clamor à atenção do leitor ao problema social. A leitura parece individualizar cada criança, notando que são indivíduos os mortos, e não apenas estatísticas. A última estrofe complementa essa indignação por meio de anáforas, que sugerem a perplexidade do eu-lírico ante essa distorção social. As quatro estrofes tratam-se, assim, de quatro dimensões para retratar a questão social e a indignação que se levanta contra ela, o que se dá a partir da repetição diferencial do mesmo período, em um jogo de pausas e ecos.

Outro poema dessa leva é “A bomba suja”, este presente no *Violão de rua*, que apresenta outro problema social sob o viés do eu-lírico:

Introduzo na poesia
a palavra diarréia.
Não pela palavra fria
mas pelo que ela semeia

Quem fala em flor não diz tudo.
Quem me fala em dor diz demais.
O poeta se torna mudo
sem as palavras reais.

No dicionário a palavra
é mera idéia abstrata.
Mais que palavra, diarréia
é arma que fere e mata.

(...)

Por exemplo, a diarréia,
no Rio Grande do Norte,
de cem crianças que nascem,
setenta e seis leva à morte.

(...)

Cabe agora perguntar
quem é que faz essa fome
quem foi que ligou a bomba
ao coração desse homem.

Quem é que rouba a esse homem
o cereal que ele planta,
quem come o arroz que ele colhe
se ele o colhe e não janta.

(...)

Mas precisamos agora
 Deter o sabotador
 Que instala a bomba da fome
 Dentro do trabalhador,

E sobretudo é preciso
 trabalhar com segurança
 pra dentro de cada homem
 trocar a arma da fome
 pela arma da esperança.

(2008, p.156-158)

Nesse poema, de fatura bastante desigual, temos combinado ao triunfalismo típico da poesia cepecista, uma discussão interessante do posicionamento do artista vinculado ao projeto da “arte popular revolucionária”. O poeta, seguindo uma tradição presente no Brasil pelo menos desde o modernismo de 1922, senão desde Augusto dos Anjos,⁶ quebra com a noção de palavra poética ao introduzir na poesia “a palavra diarréia”.⁷ Se a revolução modernista se atém à quebra de padrões para, posteriormente, introduzir uma noção de projeto de interpretação do Brasil, Gullar intenta fazer o mesmo, com a diferença do engajamento à esquerda explícito desde o início, ao tratar o problema social como uma distorção terrível, como se vê no seguimento do poema. Ainda, há um evidente diálogo com Drummond, em “Consideração do poema”, presente em *A rosa do povo* (1945), no qual o eu-lírico afirma que não rimará “a palavra sono/ com a incorrespondente palavra outono”, mas “com a palavra carne” (1977, p.137). Esse diálogo será confirmado na segunda estrofe de “A bomba suja”, quando o eu-lírico afirma que “Quem fala em flor não diz tudo./ Quem me fala em dor diz demais.”, versos que pareceriam uma

6. Sobre Augusto dos Anjos, sugerimos um estudo do nosso poeta, que serve de introdução ao volume *Toda a poesia de Augusto dos Anjos* (1976). Neste estudo, Gullar repensa a utilização do vocabulário cientificista de Augusto dos Anjos, notando que este não deve ser encarado como uma marca de mau gosto, e, sobretudo, que não seja tomado como característica preponderante da poesia do poeta paraibano. Gullar acentua a disposição da poesia de Augusto em trabalhar poeticamente o cotidiano e a experiência concreta, uma virada, portanto, frente ao simbolismo e ao parnasianismo da poesia brasileira anterior. Gullar afirma: “Não conheço nenhum outro poeta brasileiro, anterior a Augusto dos Anjos, que a fim de exprimir a experiência concreta vivida, tenha de tal modo abandonado os recursos literários usuais, dado costas aos canais prontos da metáfora prestigiosa” (1976, p.23).

7. Essa questão é bastante sintomática de uma poesia de intervenção política. Assim, é interessante notar uma reflexão semelhante realizada por Maiakóvski: “Fico muito satisfeito quando um poeta que, de olhos fechados para tudo o que o circunda se expande em melodias, é agarrado pelo pescoço como um cão e arremessado para a vida. É o processo poético. Diz-se muitas vezes que uso a palavra ‘fezes’. Utilizo este termo porque é real. E até o momento em que esta expressão exista ela surgirá na poesia. Não posso eliminar as ‘fezes’ por considerações de ordem estética para depois as chamar pelo seu nome” (1979, p.79).

forma do poeta se distanciar da poesia de Drummond, na qual a “flor”, a “rosa”, são imagens constantes. Trata-se de reafirmar o pé no problema atual e delimitar o distanciamento que existe entre a posição revolucionária do artista cepecista com o engajamento drummondiano da década de 1940. Mas convém, ainda, lembrar que, da mesma forma que “Tal uma lâmina,/ o povo, meu poema, te atravessa”, presente no texto de Drummond (1977, p.138, grifo nosso), o elemento popular é alvo e pretendida fonte no poema de Gullar. A delimitação ou o distanciamento, portanto, longe de ser uma quebra ou rechaço do antigo lirismo, é uma marca de novos tempos e de novas necessidades, que o eu-lírico de “A bomba suja” pretende assumir.

O poema, ainda, com seu ritmo que lembra o de poemas populares como os de cordel, em redondilhas maiores – uma constante nos poemas de Gullar presentes no *Violão de rua* –,⁸ deve ser considerado ainda em outra face que, se se integra à discussão inicial sobre a palavra poética, o faz com certa desigualdade de tom. O índice do engajamento cepecista é visível nesse poema, no qual o projeto revolucionário, delineado após o reconhecimento de quem “rouba ao homem”, não foge ao esquematismo esperado e praticamente fixo ao longo desses textos: a descoberta do problema social, seus causadores, e a declaração de esperança e de luta do povo oprimido. Nesse ponto, a discussão aponta ao caminho programático já discutido, deixando de lado um cuidado maior com a proposta de construção de uma arte verdadeiramente nova. A desigualdade nesse poema é patente, entre a declaração da intenção do poema presente nas primeiras estrofes, a discussão sobre a palavra poética – que pensamos ser um interessante meio de iniciar uma reflexão metatextual sobre uma poesia que possa atingir o povo – e a sua efetiva realização, no restante do texto.

Esta visão unilateral da poesia no programa do CPC, a despeito de seus pontos positivos aqui ressaltados, passará a ser contrariada nos poemas pós-64, que formam a parte mais rica e interessante de *Dentro da noite veloz*. A visão triunfalista que, julgamos, aparece de forma mais explícita em “A bomba suja” que em qualquer outro poema deste livro – mesmo por ser este poema o único incluído na coletânea do CPC – é mais manifesta em outros poetas que também contribuíram com o *Violão de rua*

8. Os outros poemas de Ferreira Gullar, publicados no *Violão de rua*, são: “Quatro mortes por minuto”, presente no primeiro volume junto ao romance de cordel “João Boa-Morte”; “Que fazer?”, “Tempo escuro” e “Figuras”, no segundo volume, junto a “A bomba suja”. O poema mais bem sucedido, a nosso ver, é, além de a “A bomba suja”, “Figuras”, no qual o poeta descreve o quadro *Os retirantes* de Portinari: “Figuras de nordestinos/ que se retiram da noite/ para mergulhar noutra noite/ (iluminada de anúncios) / destas cidades do Sul” (1962, p.46). Todos estes poemas, no entanto, guardam a mesma estrutura: a temática da vida árdua do pobre brasileiro e a apresentação de um misto de esperança e certeza da mudança histórica, incutido como solução do dilema social ao fim dos poemas. Além disso, há o predomínio de quadras com rimas não regulares e versos em sete sílabas métricas. Quanto a esses metros populares, na apresentação do segundo volume, assinada por Moacyr Felix, se diz que são poemas que “(...) buscam uma linguagem que não se distancia dos ritmos populares (...)” (1962, p.10).

do que em Gullar.⁹ Uma formulação lapidar de Gullar, presente em *Cultura posta em questão* (1965), resume o problema, no calor do momento: “A hora, senhores, é de *grossura*” (1965, p.32, grifo do autor); isso sintetiza a maneira com que o poeta pensava a poesia produzida na época, em conjunção com o que entendia como sua função social, denotando a plena consciência do rebaixamento estético que, em tese, facilitaria a comunicação: “não tem sentido o artista perder-se em experiências supersutis, que poderiam maravilhar um crítico suíço” (GULLAR, 1965, p.32).

João Luiz Lafetá, em artigo sobre Ferreira Gullar, analisando a produção cepecista, afirma que

(...) nem todos os poemas têm [um] tom triunfalista e ingênuo, e seria injustiça nivelá-los por aí. Mas o que aparece, como característica geral desta literatura, é a absoluta ausência de desconfiança diante das imagens “redentoristas” do povo, e uma crença quase mágica no verbal. É como se a linguagem política da literatura fosse um constante performativo: enunciados, os fatos se realizam. Ingenuidade política (no sentido de uma avaliação simplista da realidade) e concomitante ingenuidade literária. (1982, p. 112-113)

Se para os poemas de Gullar este simplismo poético não é tão efetivo, ainda que presente, não se pode negar que os poemas realizados por ele após sua revisão poética são sobremaneira mais ricos. Isso se articula à revisão de posições dadas pela perplexidade de um projeto perdido pelo golpe militar. Ainda Lafetá, em outro artigo, situa a contribuição da fase cepecista, pesando ganhos e perdas na poesia desta época, dissertando sobre a malograda tentativa de atingir o “outro (de classe)”, isto é, o “povo” ao qual se dirigia a poesia de Ferreira Gullar e dos outros colaboradores do *Violão de rua*:

O sucesso da tentativa parece-me escasso. Do ponto de vista da literatura, todavia, ela levanta e deixa em suspenso problemas interessantes: representar as camadas oprimidas da população brasileira, utilizando formas literárias compreensíveis (e reconhecíveis) por essas camadas e produzir alterações na consciência política, realizando simultaneamente obras literárias. O problema era encontrar a medida poética capaz de apreender o outro (o despossuído) de maneira eficaz. (1983, p.192)

9. Por exemplo, no “Poema para ser cantado”, de Paulo Mendes Campos, publicado no primeiro volume da série (1962, p.66-67): “No Brasil, na Argentina/ USA, Cuba, França, China,/ Flor agreste da campina,/ Só o povo reinará./ Um refrão novo e antigo,/ Em redor da flor do trigo,/ Minha amiga, meu amigo,/ Só o povo reinará.// Só o povo reinará./ Só o povo reinará. (...)”

Percebe-se, pois, que as razões da poesia e as razões da política não são, *a priori*, excludentes entre si, muito embora o problema não se resolva apenas pelo voluntarismo. Gullar, em entrevista, afirma que um dos erros do CPC foi justamente o rebaixamento de qualidade artística na tentativa de articular uma comunicação com as camadas populares, bem como atesta a dificuldade de se fugir do esquematismo a partir de um projeto poético determinado, a doutrina cepecista, prevista programaticamente:

E a coisa principal que houve ali como erro, é que o CPC, em função de levar cultura ao povo, simplificou ou subestimou a preocupação com a qualidade artística, literária, do que ele realizava. Então, quer dizer, a experiência mostrou que o sacrifício dessas qualidades – que foi feito em função de buscar uma comunicação mais rápida, mais direta e mais ampla – não deu muito resultado porque, ao mesmo tempo que do ponto de vista literário a coisa produzida não tinha uma alta qualidade, o público ao qual a gente se dirigia (o público que a gente pretendia atingir) não foi atingido. Isso, eu acho que é a coisa mais negativa que houve na experiência do CPC.

(...)

Essa coisa que está embutida dentro de ti – essa visão de mundo a que o Gramsci se refere – é uma filosofia assistemática que está dentro de você, mas é uma visão de mundo imbuída até de religião e de pensamento reacionário de tudo quanto é tipo. Fazer poesia política a partir daí é uma coisa que é fácil. Desde que você tenha capacidade de escrever, isso sai como uma segunda natureza tua, inserida na tua linguagem. Tudo bem. Agora, é evidente que fazer o contrário, isto é, a partir de uma consciência da realidade, a partir de uma visão que você constrói, é muito difícil realmente! Daí ficar panfletário; daí ficar artificial, daí... é difícil... como é difícil construir uma sociedade de cima para baixo, planejada. (HOLLANDA; PEREIRA, 1980, p.62, 66-67)

Gullar, assim, ressalta a dificuldade de fazer uma poesia segundo um programa pré-definido, o qual, se fácil de ser enunciado, seria de aplicação bastante árdua. Ver a sociedade a partir de seus pressupostos “reais”, com o fito ainda de direcionar esta arte para as camadas populares, seria estar a um passo de cair na simplificação do que é a sociedade, de enquadrar em esquemas o que deve ser realmente discutido e trabalhado, embora não por meio de uma espécie de burocratização da escrita como fora realizado. No entanto, pensamos que o projeto cepecista teve grandes ganhos: e o menor não é aquele de um impulso e laboratório para a produção artística posterior, por meio de seus antigos

membros.¹⁰ Além disso, talvez, caiba a hipótese, levantada por Alcides Villaça (1998, p.98),¹¹ de que a experiência do CPC tenha bem servido à poesia de Gullar: ante a agonia da expressão poética em *A luta corporal*, continuada pela busca formal na experiência concreta/neoconcreta, a poesia dessa fase parece, não exatamente ter reconciliado, mas recolocado o problema entre realidade e sua expressão possível na poesia de Gullar. A dificuldade deste percurso, não conciliatório, mas que talvez tenha re-posto os problemas da expressão na tensão indivíduo-sociedade, particular-universal, e seus ganhos na poética de Gullar, podem ser avaliados em boa parte dos poemas de *Dentro da noite veloz* e no *Poema sujo* (1976). Voltaremos a este ponto.

No poema “Não há vagas” (2008, p.162), a problematização da linguagem poética, ainda dentro dos parâmetros da poesia política que perpassa o livro, é bastante evidente. Na verdade, não se trata de questionar a palavra poética como uma incapacidade de exprimir a sensibilidade do artista – a antiga questão da inefabilidade, cara à tradição romântica –, tal como dada na agonia da linguagem mutilada em poemas de *A luta corporal*, mas considerá-la insuficiente para apreender o drama da existência, da desigualdade, da miséria, da vida terra a terra, enfim, insuficiente para captar e, sobretudo, modificar a realidade.

O preço do feijão
 não cabe no poema. O preço
 do arroz
 não cabe no poema.
 (...)

O funcionário público
 não cabe no poema

10. Em texto de 1979, distante mais de uma década, portanto, da experiência cepecista, Gullar repõe o problema nestes termos: “Pode-se, com razão, acusar o movimento de cultura popular de simplificar as complexas questões envolvidas na elaboração artística e na relação arte/público. Mas a sua crítica é absolutamente correta quando denuncia o caráter classista das manifestações artísticas e quando mostra a necessidade de que a arte amplie o espectro de suas preocupações. O Centro Popular de Cultura – CPC – exigia a participação do escritor e do artista na vida presente do país e lhe denunciava a convivência com a ideologia da minoria dominante. Solucionar o problema da separação entre a arte e a grande massa do povo não é tarefa simples nem possível de ser realizada sem profundas transformações na sociedade. Isto não significa, porém, que a questão não exista.” (1989, p.89).

11. “É minha hipótese que, nesses anos, a poesia de Gullar tanto se adensava quanto se enfraquecia. De um lado, a representação do tempo incluiu decididamente uma dinâmica histórica, praticamente abolindo o penoso fatalismo que levava ao impasse estético e existencial; de outro, o sentimento político priorizava as ações e balizava a produção cultural por critérios didáticos e funcionalistas.” (1998, p.98).

com seu salário de fome
sua vida fechada
em arquivos.
Como não cabe no poema
o operário
que esmerila seu dia de aço
e carvão
nas oficinas escuras.

– porque o poema, senhores,
está fechado:
“não há vagas”
Só cabe no poema
o homem sem estômago
a mulher de nuvens
a fruta sem preço

O poema, senhores,
não fede
nem cheira.

Este poema nos parece emblemático de uma problematização da linguagem poética sob o viés de sua eficácia política. As duas primeiras estrofes operam por meio da negação do que caberia num poema, através da enumeração de certos motivos concretos. Na primeira, não cabem os preços das mercadorias, a alimentação necessária e sonogada, os meios, portanto, para a possibilidade de exercer a vida. Na segunda, é negada a possibilidade de representação efetiva pelo poema do funcionário público e do operário, ambos com seus problemas: a não realização individual pelo trabalho, seja pelo salário, seja pelas suas condições. Assim, há uma espécie de um paralelismo temático entre a negação da representação da mercadoria escassa e do trabalhador insatisfeito, que iguala as duas condições de necessidade em sua impossibilidade de serem apreendidas em toda a sua dimensão pela linguagem poética. Ademais, ainda se pode notar a equivalência entre trabalhador e mercadoria, a qual, nas condições político-programáticas de produção deste poema, como já discutimos, parece adequada. A precariedade, portanto, da realidade não pode ser expressa pela linguagem do poema, que apenas per-

mite “o homem sem estômago”, a “fruta sem preço” e a “mulher de nuvens”, que aparecem na terceira estrofe como solução e identificação final da incapacidade da arte poética. As imagens, aliás, utilizadas nesta estrofe são imagens de completude, de ausência da necessidade ou de super-realidade, tais como permitidas pelo poema: o “homem sem estômago”, além da necessidade, tal como a “fruta sem preço”, isenta do valor de troca, e a “mulher de nuvens”, acima da realidade chã e cotidiana, precária. O terceto final parece justamente a suma e o reconhecimento de que, para além de não exprimir a realidade, o poema não pode modificá-la, pois, dela está separada pelo muro da linguagem. O problema é semelhante ao aludido em uma estrofe de “Quatro mortos por minuto (à razão de mil dólares)”, também de Gullar, presente no primeiro volume do *Violão de rua* (1962, p.21), no qual se diz: “No tempo em que dispendeste/ para ler estas estrofes/ quatro dos nossos morreram/ e o ianque encheu mais seu cofre”.

Assim, a leitura do poema, que seria inútil para os fins políticos, é empreendida como uma espécie de fuga ao problema, numa tentativa de chamar o interlocutor – popular – para a prática política, por meio de uma estratégia de choque. A negação da arte poética sugerida por estes poemas não deve surpreender: trata-se da já flagrada submissão do poema à arte programática. A admissão de que o poema é inútil, porém, não nos parece uma simplificação do problema, antes sua consequência natural para o poeta que leva sua arte a sério: sabendo que poesia, fruto necessário de sua sensibilidade, é incapaz de apreender o âmbito da necessidade material – e sobretudo de modificá-lo – a frustração parece inevitável. Trata-se, a nosso ver, de um deslocamento do problema já apresentado em *A luta corporal*, mas agora voltado à realidade político-social. Ainda, Alcides Villaça afirma que este poema, bem como “Dois e dois: quatro” são poemas nos quais a “afirmação da vida se dá num tão prosaico limite de expressão que o leitor pode concluir que, desse jeito, a poesia não vale a pena (...)” (1998, p.99). Concordamos com Villaça quanto à questão do prosaico e sua relação com a negação do poema pelo próprio poeta; porém, vemos antes em “Não há vagas” uma angústia da má-consciência do poeta frente ao problema social inarredável da realidade pela prática do poema, bem como em “Dois e dois: quatro” (2008, p.171), uma melancólica afirmação da vida frente à precariedade: “Como dois e dois são quatro/ sei que a vida vale a pena/ embora o pão seja caro/ e a liberdade pequena”. Já são, portanto, poemas de incômodo e de ligeira mudança de postura frente ao triunfalismo revolucionário inicial. São poemas que começam a modificar o estado inicial do que chamamos de *narrativa interna* do livro, em direção a uma maior complexificação do fazer poético e, sem dúvida, da situação social e histórica que permanece no horizonte.

Podemos, portanto, dividir a obra *Dentro da noite veloz* em duas partes: pré e pós-64. Lafeté afirma que a nova fase, após as composições cepecistas, “constitui um verdadeiro retorno à poesia” e tem “como principal característica a procura de equilíbrio entre a expressão dos sentimentos subje-

tivos e a comunicação da visão de mundo” (1982, p.118). Aqui, a procura de sentido para a vida, de reconstrução da luta após a perplexidade do golpe e dos projetos perdidos, a visão política do autor, encontram-se em uma tensão que não se encontrava nas primeiras poesias. O conflito social, agora, passa pelo conflito individual, em uma tensão dialética entre ambos. O indivíduo procura sentido nesse mundo degradado em que vive, e o mundo se lhe impõe a necessidade de reorganizar e declarar seu lado nas contradições sociais. Pensamos que estes poemas, assim, podem indicar uma guinada posterior na produção de Gullar, reequilibrando suas tensões formais levadas quase ao paroxismo na fase pré-CPC, bem como o controle político autoimposto à dicção poética que se pretendia comunicável, em virtude de um novo patamar.

3. “No fundo escuro, sem passado e sem futuro”: Gullar e sua revisão lírica

O próprio título *Dentro da noite veloz* coloca em evidência o conflito dessa nova condição que se abre. A noite veloz pode ser entendida como um período de escuridão que tende a passar, e não de maneira lenta. É, referencialmente, a noite “nos trópicos” (2008, p.199), bem como uma noite que se abate sobre o Brasil e os países sul-americanos que sofreram períodos de ditaduras de direita. Contudo, no poema homônimo ao livro, o eu-lírico afirma que a noite “É mais veloz/ (e mais demorada)” (2008, p.199), devido à falta de perspectivas ligada à violência política. Mas também é a noite veloz que abre novos caminhos, ainda que tortuosos, para uma nova produção poética. Nesse poema, a narrativa da prisão e morte de Ernesto Che Guevara em sua participação na guerrilha boliviana, em 1967, mistura-se a imagens da ditadura que se estende formando “a noite latino-americana/ entre interrogatórios/ e torturas/ (lá fora as violetas)/ e mais violenta (a noite)/ na cona da ditadura” (2008, p.199-200). Nesses fragmentos dispostos entre a narrativa e a falta de perspectivas durante a “noite veloz”, o poeta procura sua inserção, o significado de sua vida e de sua luta, que se confundem:

Serei cantor
serei poeta?
Responde o cobre (da Anaconda Copper):

Serás assaltante
e proxeneta
policial jagunço alcagüeta

Serei pederasta e homicida?
serei viciado?
Responde o ferro (da Bethlehem Steel):
Serás ministro de Estado
E suicida
(...)
Serei uma merda
Quero ser uma merda
Quero de fato viver.
Mas onde está essa imunda
Vida — mesmo imunda?
No hospício?
num santo
ofício?
no orifício
da bunda?
Devo mudar o mundo,
a República? A vida
terei de plantá-la
como um estandarte
em praça pública?
(2008, p. 201-202)

Nessa procura pelo sentido e pela reconstrução do eu após a derrota, a questão não se fecha. A disposição das estrofes e dos versos, que seguem o questionamento confuso do eu-lírico, parecem demonstrar esse *eu* estilhaçado à procura de algo perdido e ainda não encontrado. Mas, se a resposta não está nele, também não está com os detentores do poder, identificados com nomes de empresas internacionais, marcas do imperialismo e da abertura econômica capitalista dos países em ditadura, já que o eu-lírico afirma preferir “ser uma merda” que seguir as respostas para ele determinadas, o que significaria a submissão do sujeito aos agentes da burguesia internacional. A morte de Che, o anoitecer, a procura de sentido do homem, são aspectos organicamente ligados nesse período de dúvidas e de derrota. A noite veloz, momento de esperança de mudanças, é também de desconsolo perante os projetos abortados. Trata-se, após a *débâcle* das perspectivas políticas anteriores ao golpe, de repensar

as possibilidades, ainda, nesse primeiro momento, encobertas pela escuridão da derrota. A situação, no entanto, devolve ao eu-lírico a subjetividade anteriormente posta de lado pelo programa político, e só através dessa reconstrução do eu cindido, devido à crise, podem se abrir novas perspectivas.

Dois poemas nessa linha ainda devem ser tratados, devido à temática comum, realizados anteriormente à implantação total da ditadura em 1968, ano do AI-5, e, portanto, período de retração dos projetos e anseios da esquerda: “Maio 1964” e “Agosto 1964” (2008, p.169-170). Nos dois poemas, a reafirmação da vida e de seu sentido (re)encontrado na militância ditam, em linhas gerais, o tom de ambos:

Maio 1964

Na leiteria a tarde se reparte
em iogurtes, coalhadas, copos
de leite
e no espelho meu rosto. São
quatro horas da tarde, em maio.

Tenho 33 anos e uma gastrite. Amo
a vida
que é cheia de crianças, de flores
e mulheres, a vida,
esse direito de estar no mundo,
ter dois pés e mãos, uma cara
e a fome de tudo, a esperança.
Esse direito de todos
que nenhum ato
institucional ou constitucional
pode cassar ou legar.

Mas quantos amigos presos!
quantos em cárceres escuros
onde a tarde fede a urina e terror.
Há muitas famílias sem rumo esta tarde
nos subúrbios de ferro e gás
onde brinca irremida a infância da classe operária.

Estou aqui. O espelho
 não guardará a marca deste rosto,
 se simplesmente saio do lugar
 ou se morro
 se me matam.
 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

Agosto 1964

Entre lojas de flores e de sapatos, bares,
 mercados, butiques,
 viajo
 num ônibus Estrada de Ferro—Leblon.
 Volto do trabalho, a noite em meio,
 fatigado de mentiras.

O ônibus sacoleja. Adeus, Rimbaud,
 relógio de lilases, concretismo,
 neoconcretismo, ficções da juventude, adeus,
 que a vida
 eu a compro à vista aos donos do mundo.
 Ao peso dos impostos, o verso sufoca,
 a poesia agora responde a inquérito policial-militar.

Digo adeus à ilusão
 mas não ao mundo. Mas não à vida,
 meu reduto e meu reino.
 Do salário injusto,

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

um poema
uma bandeira

Em ambos os poemas, a partir de uma consideração pessoal do eu-lírico sobre o tempo, na leiteria ou na volta para casa, a situação do país, a procura de sentido que deve ser encontrado na reconstrução de uma luta, são ponderadas. Assim, não há a simplificação excludente “ou eu ou o mundo”, tal como presente nos poemas mais ligados ao programa político revolucionário: os dois âmbitos comparecem na mesma fatura e, entendendo a situação em que um se encontra, fatalmente a resposta para o outro deverá ser encontrada. Assim, as ilusões são aqui abandonadas, em nome de uma reafirmação da vida, ou ainda, de um estar no mundo, que deve garantir a ação em busca de uma mudança. Se no primeiro texto a lembrança da luta comum bate no peito “como um coice”, reacendendo o sentido para a vida, no segundo, da situação injusta na qual o indivíduo se vê acossado, deve ser construído um artefato de luta: “um poema, uma bandeira”. O mero estar no mundo assume a condição de vida que encontra seu sentido na militância, na luta comum. A postura contrária atiraria o indivíduo à massa alienada, que trabalha, produz e reproduz as condições que geraram esta distorção social. A luta, ainda que não exaltada de maneira entusiástica, como é natural para um período de ilusões perdidas, ainda resta como uma esperança, “uma bandeira” que “acende o sangue” do indivíduo.

Esses poemas são característicos desse período, que vai encontrar seu ápice em “Dentro da noite veloz” ou “Por você por mim”, no qual o eu-lírico alterna imagens da guerra do Vietnã com o cotidiano comum do Rio de Janeiro, explorando as possibilidades e o sentido do genocídio que acontece do outro lado do planeta. Exerce-se, em “Por você por mim”, uma simultaneidade temporal entre o cotidiano e a guerra deflagrada, relacionando a luta contra os EUA – uma luta anti-imperialista – com a situação local que, aparentemente indiferente, está, no entanto, ligada a ela por um compromisso mundial, humano: luta-se “por você por mim/ No Vietnam” (2008, p.188). Ainda, pode-se dizer que essa busca de relação aproximativa entre o cotidiano e o espaço e o tempo onde se dão a exploração e a luta contra a dominação é o mesmo tema do famoso poema “O açúcar”, no qual se parte de uma situação comum, diuturna – a mistura do açúcar no café numa manhã em Ipanema –, para resgatar a história de trabalho e exploração envolvidas na produção deste produto:

(...)

Em usinas escuras,
homens de vida amarga
e dura
produziram este açúcar
branco e puro
com que adoço meu café esta manhã em Ipanema.

(2008, p.165-166)

São poemas que sugerem um incômodo: ante a posição social mais ou menos confortável do sujeito retratado, reconhece-se que, fora de seu protegido cotidiano, ocorre a exploração e a reprodução da vida amarga de pessoas. Tratar-se-ia, digamos, de um fenômeno de má-consciência, o qual não é estranho a esta época em outras produções artísticas brasileiras, tal como o cinema, que expressaria, nas palavras de Jean-Claude Bernardet, uma postura “paternalista” (2007, p.49) da classe média em relação ao problema social. No entanto, percebe-se que a postura inicial, em que o eu-lírico praticamente se apaga em nome do programa político, se altera para um novo registro, no qual a situação social se religa à situação do indivíduo, sendo que a resolução dos problemas de um dos âmbitos não poderia passar sem a solução do outro. Trata-se menos de um espelhamento do que uma equalização conflituosa, um embate e um anseio pela apreensão do momento, que não pode se dar sem o crivo do sujeito.

O movimento final da *narrativa interna* de *Dentro da noite veloz* se dá com os poemas relativos ao exílio, bem como com os poemas com a presença da morte e da perda, ligados à memória pessoal e entremeados pelo problema poético. Quanto a esses últimos, pode-se citar “No corpo” e “Poema”. Este – dedicado a Leo Victor, amigo de Gullar que o abrigara quando foragido da ditadura (GULLAR, 1998, p.19-26) – trata da irrepetibilidade da experiência individual, única,¹² o que constitui certo alívio frente à poesia anterior deste livro, na qual o coletivo tinha preeminência – e preeminência reificada – sobre o indivíduo, bem como em relação à poesia de “má-consciência”, perfazendo uma espécie de encaminhamento final na *narrativa interna* do livro, em direção a uma maior complexificação da relação entre eu-lírico e mundo. Já “No corpo” trata da impossibilidade de reconstituir a experiência carnal, humana, do passado, através da poesia, que “é o presente” (2008, p.216). Trata-se este poema, pois, já de uma reflexão sobre a matéria poética, que ainda será tema de “A poesia”, um poema longo que versará mais detidamente sobre a forma de expressão e a experiência poética:

12. “Se morro/ o universo se apaga como se apagam/ as coisas deste quarto/ se apago a lâmpada:/ os sapatos-da-ásia, as camisas/ e guerras na cadeira, o paletó-/ dos-andes,/ bilhões de quatrilhões de seres/ e de sóis /morrem comigo” (2008, p.217).

Onde está
a poesia? indaga-se
por toda parte. E a poesia
vai à esquina comprar jornal.
(...)
O poeta depõe no inquérito:
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.
(2008, p.223)

Esta introdução revela uma ironia bastante interessante sobre o poema, e ajuda a ilustrar os ganhos que a poesia de Gullar adquire após a experiência cepecista. A reflexão sobre o poema inicia-se por uma caracterização da poesia como algo próximo à vida, em contraposição ao poeta “puro” retratado na segunda estrofe, que depõe em um inquérito, isto é, possivelmente um poeta culpado por alguma falta. Trata-se, pois, de recuperar a substância da experiência vital como matéria de poesia, algo que terá consequências duradouras na poesia de Gullar posteriormente. Assim, chega-se à formulação, à metade do poema:

Poesia – deter a vida com palavras?
Não – libertá-la,
fazê-la voz e fogo em nossa voz. Po-
esia – falar
o dia
(2008, p.225)

Nesse sentido, pode-se falar, a partir dessa nova equalização na poesia de Gullar, tanto de uma superação do conflito expressivo de *A luta corporal*, bem como da submissão da expressão à necessidade de comunicação na experiência poético-didática. A experiência vital, cotidiana, deve-se tornar matéria e, através do trabalho com a linguagem, sem a pureza, dado que “a vida é suja, a vida é dura” (2008, p.223), ser libertada. Gullar fala dos ganhos em sua linguagem a partir desse momento inicial de engajamento:

Minha poesia se desenvolveu a partir disso, com muitos percalços, muitos erros, muito sofrimento, como tudo o que aconteceu no Brasil. Acredito que ela esteja misturada com tudo isso, que seja produto de tudo isso. Procurei fazer uma poesia que fosse expressão da realidade, da experiência vivida, real, dos meus sofrimentos, minhas loucuras, com a linguagem de todo mundo, porque esse é que é o grande problema. Essa linguagem que é a que se fala na rua, a linguagem de todas as pessoas. (...) Dessa palavra suja, carregada de experiência, é dela que tem que acender a luz da poesia. (1989, p. 133)

Esse embate com a vida como condição para a produção poética nos parece ser o maior ganho desse período de experiência de Gullar. Do drama da linguagem nos poemas iniciais, da vanguarda artística à vanguarda nacional-popular, Gullar refina um tipo de dicção que permanecerá em sua poesia. Isso não quer dizer, no entanto, que a poesia de Gullar tenha sempre esse chão prosaico, cotidiano. O *Poema sujo*, entre a memória dilacerada e a experiência do exílio, é um poema que ninguém arriscará dizer ser prosaico ou de matéria chã: no entanto, é uma espécie de poesia da memória e do corpo, onde o concreto e a expressão possível da experiência passada se darão em uma conjunção de efeito bastante interessante.¹³

Por fim, cabe exemplificar os poemas da memória e do exílio, que encerram essa dura *narrativa* da experiência política e poética sob a noite ditatorial sul-americana. Nessa categoria podem ser incluídos “Ei, pessoal” e “Uma fotografia aérea”, verdadeiros prenúncios do mergulho na memória realizada em *Poema sujo*, tematizando pessoas conhecidas e a visão da cidade de São Luís, como local da recordação sentida – no qual o exílio, espacial e temporal, aparece de maneira reflexa, sugerida, ligando o exílio físico de raiz política ao exílio individual, de impossível retorno. Ainda, podem-se citar os poemas “Exílio”, uma representação de um exílio no próprio país, na própria cidade – talvez,

13 No artigo “A volta do poema”, José Guilherme Merquior afirma sobre *Poema sujo*: “Uma das originalidades do *Poema sujo* consiste precisamente na conjugação dessa fixação carnal com a insistência em cantar o corpo da cidade: da bela, pobre e úmida São Luís, berço de Gullar. O realismo ‘criatura’ de Gullar, seu apego à dolorosa finitude das pessoas e coisas, emprestam a vários momentos de seu poema um tom único de abrupta humanidade” (1981, p.306).

biograficamente, a experiência anterior à fuga para o Chile, realizada por Gullar? – bem como “Dois poemas chilenos” e “Passeio em Lima”, nos quais a matéria poética cola-se literalmente à vida, à biografia conhecida de Gullar, em fuga pela América Latina, praticamente de golpe em golpe: Brasil, Chile, Argentina. Nos poemas relativos ao Chile – os mais impactantes, talvez –, o poeta narra liricamente a chegada ao país, “em plena revolução”, e os fatos ocorridos após o golpe: a ameaça recebida em momento de recrudescimento da hostilidade contra os estrangeiros, e a lamentação da morte de Allende: “Allende, em tua cidade/ ouço cantar esta manhã os passarinhos/ da primavera que chega./ Mas tu, amigo, já não os pode escutar” (2008, p.226).

A sensação de exílio e a negrura política da noite veloz são sentidas em seus dilemas, sobretudo no que consideramos o poema mais representativo do livro, enquanto uma suma poética da experiência do trajeto poético e político desta obra de Gullar. “Ao nível do fogo” trata da sensação de estranheza no exílio, do “coração que é um ramo de flor/ dentro de uma bolsa/ a viajar pela cidade”, embora sem esquecer os dilemas sociais que moviam – movem? – a ação do poeta, conjugada agora à experiência subjetiva, sensorial: “que por toda parte lavra/ evidente e oculto/ esse fogo/ feito seda na carne da mulher/ fome no coração do povo/ branco no pão” (2008, p.228-229).

falo
e por muitos incêndios ao meu redor
no incêndio do mar às minhas costas
(ou a lembrança)
no alto incêndio das nuvens sobre as cidades
no incêndio das frutas na mesa de jantar

(...)
Ao nível do fogo
E entre fogos (em Santiago
do Chile, em
Buenos Aires, em)

falo
à beira da morte
como os vegetais
com seu motor de água

como as aves
 movidas a vento,
 como a noite (ou a esperança)
 com suas hélices
 de hidrogênio

A experiência biográfica aparece aqui representada pela imagem do incêndio ou do fogo, que sugere não apenas o terrível clima histórico-político da época, mas também a passagem de um tempo corrosivo, figurado nas frutas na mesa – imagem constante na poesia de Gullar – e nas nuvens que passam sobre as cidades, tempo de exílio que parece sem qualquer solução: as hélices, nada sólidas e frias, de hidrogênio, da esperança. O incêndio como clima político, às costas do poeta, sugerindo a viagem de cidade em cidade – “incêndio do mar às minhas costas” – também representa a deterioração da esperança outrora firme na mudança social na América Latina, contrariada pela série de fatos históricos adversos, em Buenos Aires, em Santiago; a preposição *em*, sem complemento, indica uma continuidade ou série destes reveses políticos. A ausência de esperança seria apenas o fecho de uma vida ao sabor das derrotas políticas, levada, “à beira da morte”, no envelhecer lento de um vegetal e das aves a planar pelo vento. Trata-se, pois, de um fecho melancólico, embora poeticamente mais bem realizado, a uma experiência iniciada na proposição de uma alteração social profunda; a alteração se dá em outro sentido, e a derrota parece acionar a dolorosa situação do indivíduo que parece se colocar novamente no centro do poema, em uma tensão e relação difícil com seu tempo histórico.

Dentro da noite veloz constitui, portanto, na poesia de Gullar, além de um momento ímpar na sua carreira, um panorama histórico de como temas relevantes à vida brasileira, à esquerda brasileira e seus projetos, foram tratados antes e repensados após o golpe. A essa trajetória histórica, figurada no que chamamos de *narrativa interna* da obra, corresponde um tratamento formal diferente entre os poemas apresentados: do engajamento cepecista, de uma poesia que, mesmo não destituída de valor poético, contrasta firmemente com a fase pós-golpe, na qual os temas abordados dão margem a uma dialética complexa entre sujeito e sociedade, onde um não pode ser submetido ao outro, sob pena de perder a carga, a qualidade e o sentido do poema, mas considerado num todo inextrincável, ainda que conflitante e contraditório. Além disso, o livro parece constituir um ponto de virada na poética de Gullar, com implicações para a sua produção posterior. O panorama poético e histórico que constitui a carreira de Gullar encontra, nesse sentido, um microcosmo em *Dentro da noite veloz*.

Artigo recebido: 20/01/2014

Artigo aceito: 10/05/2014

Referências

- AGUIAR, Flávio. *A palavra no purgatório: literatura e cultura nos anos 70*. São Paulo: Boitempo, 1997.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa e prosa*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BOSI, Alfredo. “Roteiro do poeta Ferreira Gullar”. In: _____. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. 3ª edição. São Paulo: Editora 34; Duas Cidades, 2010, pp. 171-185.
- GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- _____. “Augusto dos Anjos ou vida e morte nordestina”. In: ANJOS, A.; GULLAR, F. *Toda a poesia de Augusto dos Anjos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976, pp. 14-59.
- _____. *Indagações de hoje*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- _____. *Rabo de foguete: os anos de exílio*. Rio de Janeiro: Revan, 1998.
- _____. *Toda poesia*. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem – cpc, vanguarda e desbunde: 1960/70*. 2ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de; PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Patrulhas ideológicas*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e participação nos anos 60*. 8ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- LAFETÁ, João Luiz. “Traduzir-se (Ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar)”. In: ZILIO, Carlos; LAFETÁ, João Luiz; LEITE, Lígia Chiappini. *Artes plásticas e literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1982, pp. 57-127.
- _____. “Dois pobres, duas medidas”. In: SCHWARZ, R. *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983, pp. 191-200.
- MAIAKÓVSKI, Vladimir. *Poética*. 2ª edição. São Paulo: Global, 1979.
- MERQUIOR, José Guilherme. “A volta do poema”. In: _____. *As idéias e as formas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, pp. 303-310.

ORTIZ, Renato. “Da cultura desalienada à cultura popular: o CPC da UNE”. In: _____. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2006, pp. 68-78.

PAULA, Tadeu Paschoal de. *Violão de rua: canto de uma utopia romântica*. 2009. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, UNESP, Araraquara, 2009.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política, 1964-1969”. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, pp. 61-92.

VILLAÇA, Alcides. Gullar: a luz e seus avessos. *Cadernos de Literatura Brasileira* 6, pp. 88-107, 1998.

VIOLÃO DE RUA (1962-1963). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 3 v. (*Cadernos do povo brasileiro; Extra*).