



Saudades da utopia ou vergonha de um dia ter sonhado? Poesia e política nos últimos livros de Ferreira Gullar e Thiago de Mello

Marcelo Ferraz de Paula*

“Ando muito decepcionado com os homens
e comigo.
Com minha geração
em especial.
Íamos salvar o mundo
e falhamos.
Alguns ainda tentam
(Não me iludem)

Merecíamos melhor sorte.
Nós, os ilustres fracassados
– e o povo
que nem se dá conta
que tínhamos projetos ótimos para redimi-lo”.
Affonso Romano de Sant’Anna

Em um livro marcado pelo seu conhecido tom mordaz, Terry Eagleton remonta os pressupostos históricos da chamada pós-modernidade para questionar suas principais conclusões, tidas por ele como insuficientes para explicar o mundo contemporâneo. Para a nova ordem social que emerge das ruínas da antiga União Soviética e do abalo profundo das alternativas históricas ao modelo capitalista, o autor traça o retrato melancólico de uma esquerda esfacelada, hesitante entre os caminhos da conversão derrotista, da resignação cínica ou de uma fidelidade pouco convincente aos antigos ideais. Eagleton observa que nessa emergente dinâmica neoliberal,

* Professor adjunto de Teoria Literária na Universidade Federal de Goiás (UFG).

que se fortaleceu sobremaneira nos anos 1990, às antigas vozes de contestação caberiam algumas poucas e ingratas saídas, que ele enumera impiedosamente:

Como se espera que a esquerda política reagisse a uma derrota desse tipo? Muitos, sem dúvida, por ceticismo ou boa fé, descambariam para a direita, arrependendo-se de suas ideias passadas e reputando-as idealismo infantil. Outros manteriam a fé por hábito ou nostalgia, aferrando-se a uma identidade ilusória e correndo o risco de neurose que dela pode advir. Existem, afinal, aqueles devotos para quem nada neste mundo serve para desvirtuar suas crenças – aqueles cristãos, por exemplo, que, fiéis ao que os doutores da ciência chamam de “subdeterminação de dados pela teoria”, continuariam a reunir-se sorridentes em torno da mesa eucarística, mesmo depois de todo mundo já ter se dado conta de que os evangelhos são fraudulentos do início ao fim (1998, 10).

O impacto dessas transformações tem repercussão em todos os níveis da vida social, dentre eles, claro, os campos intelectual e artístico. No caso da poesia brasileira, é importante lembrar que os vínculos entre produção poética e consciência política estiveram sempre muito evidenciados em nosso mais prestigiado repertório – ainda que em constante tensão com perspectivas que defendiam um escamoteamento das questões sociais e a construção de um espaço de autonomia artística com protagonismo absoluto da dimensão estética da poesia. Gregório de Matos, Gonçalves Dias, Castro Alves, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto são exemplos de poetas de primeira grandeza que, com suas particularidades e em diferentes níveis, exigem do intérprete

uma atenção aguçada e livre de preconceitos esteticistas para o viés político de seus projetos artísticos.

Essa vertente politicamente participante da lírica brasileira teve um momento de radicalização no início da década de 1960, quando vimos aflorar um discurso de defesa do caráter engajado da poesia, cujas sistematizações teóricas podem ser vistas no “Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura” e no livro *Cultura posta em questão* (1966), de Ferreira Gullar, ambos compostos a partir dos debates travados nos Centros Populares de Cultura (CPCs), ligados à UNE. A proposta se pautava por um desejo de conciliação entre a cultura popular brasileira e a matriz jdanovista adotada pelos PCBs e voltada para a defesa do realismo socialista. Desse modo, propunha-se uma concepção de literatura na qual, segundo Heloisa Buarque de Hollanda, “a relação direta estabelecida entre arte e sociedade era tomada como palavra de ordem e definia uma concepção de arte como serviço e superinvestida do ponto de vista de sua eficácia imediata” (2004, 19).

O principal veículo de difusão dessa corrente poética foi a revista *Violão de Rua*, publicada pela editora Civilização Brasileira. Pelos seus três números passaram alguns dos mais importantes poetas brasileiros do século XX, como Vinicius de Moraes, Ferreira Gullar, Moacyr Félix, Geir Campos, José Paulo Paes, Joaquim Cardozo e Affonso Romano de Sant’Anna. Abortado por conta do golpe militar de 1964 e a conseqüente perseguição aos seus simpatizantes, o projeto se diluiu em buscas individuais, perdendo o sentido coletivo que perpassava os poemas da revista. Dessa forma, se é bem verdade que os resultados mais programáticos da poesia cepecista apresentaram nítidas limitações, decorrentes do dogmatismo, do sectarismo e da ênfase estritamente pedagógica – tópico já bastante examinado pela crítica –, por outro lado é também preciso destacar

que as potencialidades, desafios e aporias enfrentados em nome da confiança no papel transformador da palavra poética foram decisivos para os contornos que essas poéticas assumiriam nos anos seguintes – este sim um tema ainda pouco explorado pelos estudos literários brasileiros e quase sempre negligenciado pela fortuna crítica dos autores que passaram pela revista.

Hoje a poesia cepecista é alvo, para utilizarmos as palavras de Roberto Schwarz, de uma “unanimidade com algo de exorcismo” (1999, 219), não apenas por parte de uma influente parcela da crítica que “se formou repetindo os ensinamentos mais tatibitates do formalismo mais estreito” (Sanches Neto: 2014, s/p), mas também por parte da maioria dos autores que passaram pelos CPCs. Mais do que uma necessária autocrítica, alguns dos poetas têm feito uma longa purgação pública da produção ligada àquele período, muito conveniente, aliás, à guinada à direita que se tornou comum entre vários desses intelectuais. Por conta disso, um balanço crítico da produção mais recente de poetas que viveram aquele momento de esperança e militância poética pode ser útil para compreendermos não apenas algumas linhas da poesia brasileira contemporânea, como também sondarmos o que ficou – se é que algo ficou – da experiência cepecista e como a poesia ainda pode continuar incomodando de peito aberto as ideologias dominantes, mesmo que seja através da fragilidade intempestiva e desencantada de suas atuais condições de existência.

Elegemos para a análise a obra de Ferreira Gullar e Thiago de Mello, dois autores bastante ligados ao engajamento literário dos anos 1960, que sofreram o baque da imposição violenta de um regime civil-militar no país, foram presos, perseguidos, exilados e sobreviveram ao período de terror, dando continuidade a duas das trajetórias mais longevas da poesia brasileira contemporânea. Ape-

sar desses interessantes pontos de contato, é difícil imaginar dois temperamentos poéticos tão distintos. Trata-se de duas expressões formais que se aventuram por caminhos quase opostos e cujos resultados mais recentes – os livros *De uma vez por todas* (1996) e *Campo de milagres* (1998), de Thiago, e *Muitas vozes* (1999)¹ e *Em alguma parte alguma* (2010), de Gullar –, escritos num período de refluxo utópico e frustração, podem ser lidos como termômetros dos impasses políticos enfrentados pela poesia de nosso tempo.

Do exílio ao reencontro

Thiago de Mello e Ferreira Gullar aderiram ao engajamento poético no início da década de 1960 e, após sofrerem duras perseguições, incluindo prisão e tortura, seguiram para um longo período de exílio forçado. Nesses anos de dura privação, passaram por países da Europa e da América Latina, estando os dois no Chile durante o golpe militar que derrubou o governo socialista de Salvador Allende – experiência que ambos tematizaram em vários poemas. No exílio, publicaram seus livros mais conhecidos: *Faz escuro mas eu canto* (1966) e *A canção do amor armado* (1967),² de Thiago, e *Dentro da noite veloz* (1975) e *Poema sujo* (1976), de Gullar.

O primeiro a regressar ao país é Ferreira Gullar, em 10 de março de 1977. A volta de Thiago de Mello é posterior; já coincide com a anistia e com o processo de redemocratização. O que é comum aos dois, e a todos que foram obrigados a sair do país, é a chegada a um Brasil bastante

1 As coletâneas de poemas que Ferreira Gullar lançou até 2009 e citamos aqui se encontram na edição de mesmo ano de seu *Toda poesia*.

2 Esses e outros volumes de poesia que Thiago de Mello publicou até o início da década de 1980 integram a edição de seu *Vento geral* com que trabalhamos, datada de 1981.

diferente do que deixaram em meio à agitação política do final dos anos 60 e início dos 70. Diferentemente do ímpeto grupal que guiou a atuação do CPC, do grupo Opinião, do tropicalismo, do concretismo e demais movimentos culturais da época, a sensação era de que os planos de um outro Brasil pareciam ter sido sufocados de vez, junto ao clima efusivo de outrora. A sensação predominante era a de que o governo ruía dentro de seu próprio cansaço, concluindo sua prometida transição lenta, segura e gradual. O clima parecia não oferecer mais espaço para proposições conjuntas, transgressoras, ou grandes projetos coletivos. A literatura mostrava-se engessada, oscilando entre uma rebeldia ainda confusa pelas transformações em marcha e a morna elaboração para atender ao emergente mercado de massas. Os projetos de luta armada estavam definitivamente enterrados; Lamarca e Marighella estavam mortos e sem qualquer indício de se converterem em símbolos de resistência ou combustível para novas revoltas.

É bem verdade, porém, que graças à atuação de artistas, intelectuais e novas lideranças políticas, o período da ditadura seria recontado na historiografia brasileira sob a ótica das vítimas do regime, ponto de vista que permanece praticamente consensual, malgrado recentes tentativas de revisionismo histórico de fundo conservador.³ Apesar disso, a vitória das forças progressistas no

3 Vide, por exemplo, o recente episódio em que o editorial de um grande jornal de São Paulo se referiu à ditadura brasileira como “ditabranda”, defendendo, com o infame trocadilho, que o governo militar no Brasil teria sido razoavelmente pacato se comparado aos dos vizinhos latino-americanos, sobretudo Chile e Argentina. Livros em que se apresenta um sórdido revisionismo histórico, de caráter autoritário, também não têm faltado na praça, bem como uma proliferação de colonistas que de modo mais ou menos aberto tentam lançar novas luzes (ou melhor, novas sombras) sobre o período da ditadura. O eco dessas vozes nas recentes manifestações populares que tomaram as ruas do país e sua barulhenta representação no Congresso Nacional tornam essa disputa pela memória uma tarefa de primeira ordem no cenário contemporâneo.

plano simbólico e seu aparente triunfo na “batalha pela memória” em relação aos anos de chumbo não se refletiam efetivamente no jogo de forças pelo poder político. Em outras palavras, a ditadura parecia ter cumprido mais uma etapa da modernização conservadora brasileira⁴ e realizava uma serena transição para deixar a cena, mediada por uma elite econômica consciente de que as coisas precisavam mudar para continuarem iguais.

O resultado dessas modificações sociopolíticas já é sentido nos livros que os autores publicam na década de 1980. *Na vertigem do dia* (1980) e *Barulhos* (1987), de Ferreira Gullar, e *Mormaço na floresta* (1984) e *Num campo de margaridas* (1986), de Thiago de Mello, correspondem a um movimento de transição de uma etapa altamente politizada para uma poesia mais voltada para os dramas pessoais, acentuando uma reflexão mais filosófica que sociológica, e perdendo parte do otimismo militante dos anos anteriores. Sem dúvida esse movimento é mais agudo na obra de Gullar. Em Thiago de Mello não há, de fato, uma ruptura total com um *ethos* militante, embora ele se resguarde cada vez mais num sentimento de fraternidade, em detrimento do protesto aberto e do canto revoltoso. São versos que apelam cada vez mais para o amor, que prometem um mundo mais digno de se viver, sem se preocupar muito em indicar/estimular o movimento social, político e histórico que nos levaria até ele.

Nos anos 1990, o êxito dos princípios neoliberais nas esferas políticas e culturais ajuda a consolidar os rumos tomados pelas duas poéticas. Gullar adota publicamente um discurso que assinala a derrota

4 O conceito é discutido no livro *Mudanças sociais no Brasil* (1974), em que Florestan Fernandes visa compreender como as reformas modernizantes no Brasil convivem pactualmente com a conservação de práticas ligadas, por exemplo, ao autoritarismo, ao patriarcado, ao clientelismo e à escravidão.

das forças de esquerda: suas posições políticas são revistas, passagens de sua poesia mais ligada ao ideal socialista são renegadas, tolhidas e tachadas de ingênuas; as aspirações revolucionárias passam a ocupar o vão das ilusões juvenis, abafadas por posições inicialmente moderadas, depois abertamente conservadoras. Em uma entrevista para a revista *Bravo!*, em março de 2009, ele é indagado se continuava acreditando na validade do engajamento poético. Sua resposta é contundente e enfática:

Não, de jeito nenhum. Os poetas, agora, irão se engajar em quê? No socialismo ridículo do Hugo Chávez? Foi um engano imaginar que versos contribuiriam para a revolução social. Admito que um poema consiga iluminar o leitor, consiga lhe abrir a cabeça. Mas daí a mudar a sociedade... Muito complicado! Abandonei todos os mitos daquela época. Não creio mais em luta de classes. Já aprendi que o capitalismo é como a natureza: invencível (Gullar: 2009, s/p).

Em seguida, na mesma entrevista, reforça sua desilusão com o projeto socialista:

Repito: o capitalismo vai imperar porque segue a lógica da natureza. É brutal, é feroz, é amoral. Não demonstra piedade por nada nem por ninguém. Em compensação, nos oferece uma série de benefícios. O capitalismo, à semelhança da natureza, se desenvolve espontaneamente. Não precisa que meia dúzia de burocratas dite o rumo das coisas, como acontecia nos regimes socialistas (Gullar: 2009, s/p).

Evidentemente o impacto dessas mudanças não tende, por si só, a gerar mudanças qualitativas, para pior ou melhor, em seus poe-

mas. No entanto, é preciso examiná-las de perto para compreendermos algumas alterações formais marcantes: 1) a preferência crescente por temas como a morte e a memória, em detrimento da denúncia social e da representação poética dos humildes e explorados e 2) a apuração da linguagem poética; mesmo mantendo a base coloquial que caracteriza seus melhores versos, a construção do estilo parece priorizar mais o rigor, o artesanato verbal. Ao examinar o livro de 1999, Alfredo Bosi (2004) utiliza uma série de termos elogiosos, como “maturidade expressiva”, “condensação lírica”, “domínio da forma”, para se referir à nova etapa da poesia de Gullar. Entretanto, apesar da qualidade literária indiscutível, nem *Muitas vozes* nem *Em alguma parte alguma* chegaram a causar um impacto no meio artístico maior do que o esperado de um poeta da envergadura de Gullar e, até aqui, não há nenhum indício de que essas obras possam vir a colocar em dúvida a posição do *Poema sujo*, livro em que a temática social comparece com vertiginosa agudeza, como ápice da produção gullariana.

A recepção aos livros recentes de Thiago de Mello é bem menos acolhedora. As auroras celebradas em sua poesia, imersas num mundo hostil à esperança de renovação e justiça, vêm sendo lidas pela crítica principalmente como sonhos vagos que se repetem monotonamente no interior de sua obra. Lembrando novamente das palavras de Eagleton, elas representariam, talvez, a nostalgia de um tempo de maior vitalidade política que, por princípio ou segurança, o autor não aceita renegar. Essa aparente dificuldade em problematizar o contexto é apontada severamente pela crítica; o seguinte trecho de uma resenha de Felipe Fortuna é um bom parâmetro:

Como quem não domina seus recursos formais, Thiago de Mello se deixa embalar por composições que são, a um só tempo, cantigas melodiosas e anotações pessoais – mas, em nenhum dos dois casos,

se trata de grande poesia. [...] No Brasil, a sua poesia é uma das que mais se aproximou do texto discursivo, e é lícito afirmar que, desejando ser poeta, ele é quase sempre um prosador. A distinção é necessária por vários motivos. Inicialmente, porque retrata a mania quase obrigatória dos poemas políticos, que é a grande extensão da obra. A musicalidade também se compromete, e por fim a expressão poética se reduz ao quase nada (Fortuna: 1986, s/p).

A peculiaridade da poesia de Thiago de Mello, apartada das linhas mais aplaudidas da poesia contemporânea, é tão inusitada como a escolha do autor em, ao retornar do exílio, viver na pequena cidade de Barreirinha, no interior do Amazonas. O caminho solitário de sua poesia é coroado pelo distanciamento voluntário dos grandes centros brasileiros e o encontro com sua cidade natal. Poderíamos pensar até num exílio depois do exílio, este último opcional, mas nem por isso imune aos efeitos de deslocamento e estranhamento, da incompreensão e do distanciamento de sua obra em relação à crítica e ao público leitor “especializado”, quer dizer, influente. Longe dos centros legitimadores de cultura, a poesia de Thiago de Mello será muitas vezes recebida sob o duvidoso rótulo do regionalismo – acentuado por certo anacronismo –, atuando de longe nos debates literários.

De uma vez por todas, poesia

Como dito anteriormente, são dois os livros de poesia publicados por Thiago de Mello nos anos 90: *De uma vez por todas*, lançado em 1996, e *Campo de milagres*, de 1998. O primeiro anuncia já no título uma despedida; o poeta, cansado pela longa marcha da vida, reivindica um merecido descanso do ofício que fora, em sua obra, sinônimo do próprio existir:

Este livro, de um homem e sua vida,
que nada traz de novo além do amor,
me despede da mágica aventura
de dar sonho sonoro à humana argila
e transformar estrelas em palavras:
mistura de alegria e agonia.

(Mello: 1996, 31)

Nos primeiros poemas do livro, a despedida presta contas principalmente aos leitores e aos críticos. No poema “Palavras perto do peito”, por exemplo, a defesa de sua poética parte da afirmação de antigos propósitos ligados à sua obra, como o compromisso com a liberdade e o desacordo com o formalismo academicista:

(Alguns, da arte só pela arte,
me torcem a cara quando
canto em nome do meu povo
a aurora da liberdade)
[...]
Ainda não consegui, eu que leio
poetas todos os dias,
encontrar a medida universal,
a fita métrica mágica,
para aferir quem é grande, quem é maior
ou menor.
Menor, por quê? Por que maior?
Somos poetas, os que somos.

(Mello: 1996, 35-6)

Não obstante, o autor desfila referências aos seus versos mais conhecidos e a passagens de sua biografia. Também são abundantes as citações de autores consagrados, eruditos, vários deles símbolos de uma poesia hermética e de extremo apuro formal, como Paul Valéry, T. S. Eliot e João Cabral de Melo Neto. Malgrado a constante afirmação de humildade, o sujeito dos poemas se insere numa tradição literária das mais nobres linhagens, sobretudo ao relatar a convivência e o sentimento de amizade que nutria com vários autores brasileiros e hispano-americanos. Essas citações, juntamente ao tom solidário dos prefácios, das notas de rodapé e dos retratos íntimos que ilustram o livro, ressaltam uma rede fraternal de vozes e intertextos que transitam na tessitura do livro, marcando a construção de um *ethos* cosmopolita, erudito, mas generoso e íntimo do leitor.

Outra marca dessas passagens em que o poeta reflete sobre sua trajetória artística e se defende, literariamente, do discurso crítico em torno de sua obra está presente na enfática afirmação de seu estilo, assumindo um vínculo de continuidade de sua obra. A começar pela epígrafe do livro, emprestada de Jorge Luis Borges: “De un hombre que ha cumplido los setenta años que nos aconseja David poco podemos esperar, salvo el manejo consabido de unas destrezas, una que outra ligera variación y hartas repeticiones” (Mello: 1996, 28).

Podemos retirar daí dois elementos principais. Primeiro, a marca de enunciação fixada na velhice, com o poeta já rondando a casa dos setenta anos, envolto no cansaço do corpo, na ameaça mais concreta da morte e num desejo de repouso. Em segundo lugar, um aviso solene de que o livro não pretende alcançar qualquer novidade em relação ao timbre já consolidado pelo poeta.

As duas questões aparecem interligadas: a afirmação de um estilo que não se quer “antenado” às novas modas literárias é, de algum modo, justificada pelo avançar da idade. Como afirma em chave literal no poema “Os impenetráveis”,⁵ o autor renega estratégias obscuras e esteticizantes de trabalhar a poesia. Em outras passagens, o aviso de continuidade formal contido na epígrafe, bem como de uma marca estilística avessa ao experimentalismo e às inovações, é repetido.

Em “Canto do meu canto”, por exemplo, lemos:

Mas dito seja, de uma vez por todas,
que nada faço por literatura,
que nada tenho a ver com a história,
mesmo concisa, das letras brasileiras.
Meu compromisso é com a vida do homem
a quem trato de servir com a arte do poema.
[...]
Nada criei de novo.
Nada acrescentei às formas

5 O poema diz:

Quero confessar, penalizado
e com palavras brandas
que não consigo entender
por mais que leia e releia
as palavras impenetráveis
dispostas em forma de verso
que deram de aparecer.
Textos que se querem poemas
construídos com o ostensivo empenho
de não permitir acesso
ao leitor comum de poesia [...].

(Mello: 1996, 49)

tradicionais do verso.

Quem sou eu para criar coisas novas,
 pôr no verso, Deus me livre, uma
 invenção?

(Mello: 1996, 46-7)

Por sua vez, “Só sei cantar” traz:

Sou simplesmente um cantor.
 Já disse que nada invento
 nem produzo formatos diferentes [...].

(Mello: 1996, 48)

O livro é dividido em capítulos que abarcam seus grandes eixos temáticos: metapoesia, erotismo, amizade e denúncia social. A diferença é que as separações agora são mais rígidas, fazendo com que a matéria propriamente política não esteja tão disseminada nas outras facetas de sua poesia. A presença constante dos versos decassílabos e da redondilha também é confirmada, uma vez mais, nas opções rítmicas, o mesmo valendo para a pouca frequência das rimas, o tom prosaico, reflexivo e regular dos poemas. Não há sinal algum de extravagância ou ousadia em relação ao que produzira até então.

Para além da monotonia formal, podemos mapear na articulação expressiva e na posição do sujeito dos poemas duas mudanças substanciais: primeiro, a preocupação mais alongada com a morte, sendo o estágio da velhice a base biográfica para ponderações mais íntimas sobre a finitude; em segundo lugar, uma visível e profunda rearticulação da matéria utópica em seus poemas.

Isto é, embora persista uma crença na redenção humana, na liberdade e na justiça – dirá o poeta: “Lúcido escrevo, de uma vez por todas, / que confio no amor e na utopia. / Os cínicos, os fofos, que preferam / enganar a favor do apocalipse” (Mello: 1996, 33) –, as entrelinhas deixam entrever um cenário desfavorável, em que os planos utópicos, outrora criados sobre o chão concreto da história e da rebeldia (vide a sugestão violenta do título *A canção do amor armado*), passam a ser adiados para um futuro disforme, sem nenhum apelo revolucionário. Agora, mais do que anunciar a utopia futura, trata-se de reafirmá-la no plano poético para que, gravada na literatura, ela continue a existir e resistir. Em outros termos, à poesia não caberia mais auxiliar na tarefa de realizar a utopia, mas sim de, cantando-a, protegê-la.

Essas indicações de leitura parecem válidas também para o livro seguinte, *Campo de milagres*. Em certa medida, a publicação do novo conjunto de poemas é a contraprova do livro anterior: um triunfo do esforço criador sobre o cansaço da idade e da realidade histórica. A promessa de despedida contida em *De uma vez por todas* não é cumprida e sua explicação reside na vitória da criação (eminentemente coletiva e comunicante, para o caso do poeta) sobre o desejo de repouso (individual). Os poemas afirmam que não há como o sujeito dessa poética – cuja maior particularidade talvez seja o radicalismo com que insiste na fusão entre vida e obra – abdicar da poesia sem abrir mão do viver em si. Nesse sentido, reforça-se o elo que segue toda a sua produção:

Quem me frequenta de livro
ou de vida, o que afinal
vem a dar no mesmo, sabe

que não padeço da feia
 enfermidade da falsa
 modéstia.

(Mello: 1998, 48)

O título de fundo religioso – extraído de um poema de Manuel Bandeira do qual saiu a epígrafe do livro⁶ – é a metáfora da própria vida: radiante, mas com o escuro da morte à espreita. Um campo de milagres, semeado pelo potencial solidário e fecundado pelas dádivas da amizade. Os pequenos milagres do cotidiano dividem espaço com o ainda presente milagre da utopia – como dissemos, cada vez mais apartada de um chão social e histórico. O poeta fala da morte, que na velhice o encara, mas sempre para refutá-la, para ir além dela e, com uma dose comedida de melancolia, celebrar a vida:

6 Diz o belo poema “Preparação para a morte”, de Bandeira (1960):

A vida é um milagre.
 Cada flor,
 Com sua forma, sua cor, seu aroma,
 Cada flor é um milagre.
 Cada pássaro,
 Com sua plumagem, seu voo, seu canto,
 Cada pássaro é um milagre.
 O espaço, infinito,
 O espaço é um milagre.
 O tempo, infinito,
 O tempo é um milagre.
 A memória é um milagre.
 A consciência é um milagre.
 Tudo é milagre.
 Tudo, menos a morte.
 – Bendita a morte, que é o fim de todos os milagres.

Como nunca morri, não sei da morte.
Da vida sei, e tanto sei que faço
com este verso uma declaração
de amor, talvez de queixa: ela é que vem
de mim se despedindo devagar,
fatigada de mim, enquanto agarro,
com as garras de todos os sentidos,
o que ela ainda me dá, sempre encantada.

Em *Campo de milagres*, novamente a morte é revisitada com dolorosa resignação:

A morte me pertence. Digo a minha.
A que nasceu comigo. Vive em mim,
de mim vive. Depende do que sou
e do que faço. Do que faz comigo,
não faz por mal e tem todo o direito
de repartir comigo a vida dela.
Não me quer mal, a morte. Se dá bem
com as leis do meu ser e seus segredos
que talvez os conheça mais do que eu.

(Mello: 1998, 36)

Se seguirmos tomando como contraponto a poesia de Ferreira Gullar, veremos que na obra do autor maranhense as imagens da morte também ganham importância nos livros mais recentes, sobretudo a partir de *Barulhos*. Em *Muitas vozes* já há a amarga consciência de que “a morte é uma certeza invencível”. Diferentemente da obra de Thiago, porém, em Gullar não há nenhum desejo de reconciliação

com a morte, nenhuma possibilidade de ternura. Ao contrário, a aceitação de que tudo acaba e de que não há transcendência alguma é repetida, poema a poema, nos últimos livros do poeta: quanto mais se acentua a certeza lógica do inevitável, mais o sujeito se ressentido diante do abismo que o cerca.

Fiquemos com a força exemplar do poema “Aprendizado”. Nele está marcado o despojamento do autor ao retratar a morte, sobretudo na economia de palavras, na ausência de rodeios retóricos e mistificação:

Quando jovem escrevi
num poema “começo
a esperar a morte”
e a morte era então
um facho
a arder vertiginoso, os dias
um heroico consumir-se
através de
esquinas e vaginas

Agora porém
depois de
tudo
sei que
apenas
morro
sem ênfase.

É importante esclarecer que o interesse dos autores pela temática da morte não era nem de longe ausente nos livros anteriores. Ela apenas passa a surgir com uma recorrência maior e um tratamento que explora cada vez mais aspectos autobiográficos. Não se trata simplesmente de um mergulho na individualidade, como forma de escapar ao esvaziamento das propostas políticas semeadas nas décadas anteriores, mero efeito interno de uma situação externa desencantada; tampouco o fato pode ser entendido apenas como efeito de uma etapa biográfica, a chegada da velhice. O caminho mais interessante nos parece ser o da mediação crítica entre a explicação particularista, biográfica, e o movimento histórico, como uma expressão dialética imprescindível para que alcancemos uma leitura mais interessante dessa obsessão pela morte.

Em Thiago de Mello temos, portanto, preservado o compromisso com a mudança, a simpatia pelos povos mais sofridos e as múltiplas referências que criam uma “poética da camaradagem”,⁷ capaz de carregar o leitor carinhosamente pela mão, num diálogo de cumplicidade afetiva. Por outro lado, seus poemas de denúncia soam como uma necessidade mais ética que expressiva; valem como pegadas de uma desilusão contida, um vago sentimento de derrota que a voz poética, ao reafirmar uma confiança inabalável no poder da poesia, tenta constituir em vitória, ou, retomando as palavras de Eagleton, uma nostalgia, uma saudade de uma participação política mais promissora.

Ruínas da memória, ruínas da política

Nos últimos livros, Ferreira Gullar eleva a patamares de extremo labor construtivo o tom coloquial que persiste no cerne de

7 A sugestão é de Miguel Sanches Neto, em texto já mencionado.

sua expressão. Como resultado concreto dessas mudanças, vemos em *Muitas vozes* o predomínio de poemas curtos, como “Manhã de novembro”, “O morto e o vivo” e “Reflexão”; outros com requintados ritmos musicais, como “Dança flamenca”, além de referências abundantes à tradição erudita, como nos diálogos com Rodin, Willemsen, Mallarmé, Rilke.

A decepção política parece ligada à adoção de um discurso que se afasta dos temas mais diretamente sociais, mas não significa necessariamente que, por isso, ela perca alcance crítico ou abandone completamente sua “função social”. O que ocorre é uma migração de seu canal de resistência. Num mundo cada vez mais alheio à reflexão e às experiências sensíveis, a arte passa a cumprir papel cada vez mais importante na defesa crítica da humanização, sendo mais que nunca necessária. Os poemas de *Muitas vozes*, com suas investidas na questão da morte, suas ponderações sobre a arte e seu mergulho na memória, são exemplos decisivos de uma rearticulação nada ingênua da palavra poética para fins que também são, em última instância, políticos.

A decepção com o projeto socialista resulta numa aceitação mais ou menos crítica do modelo vigente, no caso o capitalismo em seu estágio informatizado e globalizado. Assim, a defesa de uma consciência terceiro-mundista, anti-imperialista e abertamente revolucionária, pulsante em sua produção mais conhecida, cede lugar a um cosmopolitismo voltado para a tradição literária ocidental. As exceções a esse silêncio programático são relativas às escritas da memória. Sem a ambição totalizadora do *Poema sujo*, a memória continua sendo matéria importante do livro de 1999. Vários poemas exploram passagens biográficas e problematizam o jogo do lembrar/esquecer, desafiando, ainda que sabidamente

em vão, a força corrosiva do tempo. É neles que a reflexão política ressurgue de modo mais incisivo. Nesse processo de empenho na memória pessoal, ressoa uma memória social mais ampla, que diz respeito ao balanço do passado latino-americano, em especial dos anos de maior agitação social e de anseios revolucionários. Retorna à cena sobretudo o período de exílio no Chile, como no poema “Queda de Allende”:

1

A luz da manhã era
leitosa e não se via o
leiteiro na esquina
da Carlos Sampaio
Desci
com dois litros
vazios atravessei o
conjunto residencial do
outro lado da
praça havia uma fila
de gente comprando leite
e à minha frente
uma senhora se
dirigia também para lá
pensei em bancar o cavalheiro
mas o leite era
pouco deixei-a para
trás sem saber que
daquele leite
não haveria de beber

2

escondi meus escassos
dólares sob a
palmilha do
sapato pus numa
sacola escova e pasta de
dentes e saí para
participar da
resistência mas
na primeira esquina havia
numa banca de
jornais uma fila
 ouvia-se
longe o matraquear das
metralhadoras aviões
sobrevoavam La Moneda o mundo
desabava e ainda
assim entrei na fila
para comprar cigarros

3

cheguei à Vila
Olímpica: de uma esquina
soldados atiravam contra uma
fábrica que
resistia
enquanto entre
os soldados e a
fábrica num

terreno baldio um
grupo de rapazes
jogava futebol: quando
os soldados atiravam
eles se abaixavam e
quando o tiroteio cessava
voltavam a jogar

(Gullar: 2009, 443-4)

O poema está presente em *Muitas vozes*. Como bem observa Alfredo Bosi (2004), é o único poema do livro que faz menção direta a um evento histórico. É também a referência mais clara aos anos de exílio do poeta na América Latina. Muito mais do que um posicionamento negativo diante do golpe militar que assassinou Salvador Allende, vemos uma ênfase no aspecto da rememoração de acontecimentos testemunhados por esse *eu* num passado difuso, repleto de névoas e traumas. Os procedimentos literários convergem para uma expressão interiorizada dos acontecimentos, valendo mais a carga íntima que eles despertam do que sua relevância ou eventual dramaticidade do ponto de vista social da história da América Latina. Isso ocorre, sobretudo, pela economia da pontuação. A falta de pausas marcadas gera um ocultamento das fronteiras entre as frases, embaralhando a sintaxe e exigindo do leitor uma postura de reordenação dos sentidos, transmitindo a quem lê uma sensação de desconforto e vertigem análoga à vivida pelo sujeito poético.

A começar pelas imagens dos primeiros versos: a luz leitosa da manhã contrastando com a ausência do leite e a necessidade de ir buscá-lo nas filas de distribuição. Temos aqui o que pode ser uma referência invertida, altamente negativa, do desfecho do poema “A morte do leiteiro”,

de Carlos Drummond de Andrade, cuja imagem final é a da mescla do sangue do trabalhador assassinado com o leite que lhe cabia entregar, formando “um terceiro tom a que chamamos aurora”. A manhã chilena do poema é uma manhã sem leite, farta de sede, e a aurora não se costura no sangue que cairá nas ruas após o golpe já maquinado.

As situações narradas também cumprem a função de dilatar a atmosfera obscura da memória traumática, aparentemente solta, flertando com o inconsciente: a senhora que ele deixa para trás na fila, a banca de jornal, os jovens interrompendo intermitentemente a partida de futebol para se protegerem dos tiroteios... tudo carrega consigo um tom surreal e absurdo. A violência legível nas frestas do discurso, no desejo de resistir, logo cortado pelo desejo banal de comprar cigarros, ou, mais adiante, na fábrica que “resistia” (a palavra é inserida solitariamente num verso, marcando melancolicamente o isolamento dos defensores de Allende). Em “Queda de Allende”, poema recente, fundado na memória do exílio, não há mais espaço para o olhar perplexo que contemplava, ferido, as ruínas da esperança chilena nos “Dois poemas chilenos”, presentes em *Dentro da noite veloz* e escritos no calor dos acontecimentos. Neles o diálogo com Allende é cúmplice, fraternal; o leitor se depara com um ponto de vista solidário e leal ao presidente assassinado.

Em *Muitas vozes*, como nos prova esse poema, Allende não pode mais ser chamado de “amigo”. Não há nenhuma abertura para um balanço histórico edificante. A resistência muda de lugar: não é mais abertamente participante, antes é desiludida, ferida em suas convicções coletivas, mas se concentra na defesa do sentir, almeja fazer da poesia uma constante renovação do questionamento, da dúvida, da beleza e da liberdade. Outra mudança em relação ao tratamento do exílio de Gullar pela América Latina pode ser visto

em “Volta a Santiago do Chile”, já do livro *Em alguma parte alguma*, de 2010. Nele é enunciada a problemática separação entre o sujeito que viveu a experiência do golpe militar chileno e o sujeito que a re-memora, passados já muitos anos, bem como entre a cidade agitada dos anos 1970 e a pacata Santiago neoliberal do presente:

O avião sobrevoa a cidade que
 apesar de tudo
 continua lá
 (A cidade que dentro de mim
 é incêndio e perda)
 pousa na pista
 Será
 a mesma pista donde
 (em pânico) decolei noutro avião
 numa tarde afita
 como se escapasse do inferno?
 (Gullar: 2010, 118-21)

Inicialmente o poema constrói duas camadas temporais: a do presente da enunciação, criada a partir da perspectiva aérea de quem olha, do avião, a cidade de Santiago, com suas avenidas, mercados, praças e o palácio de La Moneda; e o tempo da memória, do passado que visita o sujeito e o faz lembrar do terror do exílio, da hostilidade daquela paisagem nos anos em que ali viveu. “Pânico”, “inferno”, “incêndio” indicam a dimensão altamente negativa dessas lembranças. Contemplando de cima a cidade, o poeta se indaga sobre o passar do tempo. Num exercício quase heraclitiano, percebe que tudo é diferente, mas a cidade é a mesma:

Estou de volta a Santiago
 ou não?
 É esta a cidade onde vivi?

Em cortes secos, a ação vai mudando de lugar: o sujeito lírico já está no carro, cruzando as ruas da cidade, conhecidas/desconhecidas, como labirintos já visitados, mas nem por isso menos enigmáticos:

Cruzando-a agora de automóvel
 busco em tudo o passado
 Avenida O'Higgins... Providência
 e não o encontro
 La Moneda! É o palácio? não é?

“Busco em tudo o passado [...] e não o encontro”. A linguagem grave acena para a reconstituição de uma experiência, mas o sujeito vai descobrindo no silêncio oco que emana dos versos que tais cenários já são outros, vazios e banalmente alegres. Só resta a certeza dolorosa de que “o passado sou eu”, como se as lembranças e indagações feitas pelo sujeito à cidade só existissem, de fato, em suas próprias experiências. Mais um corte brusco:

Já no quarto do hotel
 deitado olho o espelho em frente:
 sua moldura polida, o armário de roupas e à direita
 a janela
 Allende não está
 Não está na cidade não está no país.

A autoanálise, já evidenciada no caráter meditativo das estrofes anteriores, atinge seu grau máximo na imagem do sujeito diante do espelho. A concretude da imagem poética indica o momento de reflexão, o sujeito questionando-se, encarando sua personalidade metaforizada no duplo que o espelho enfatiza. No auge do enfrentamento identitário, Allende novamente retorna como núcleo dessa “Santiago do passado”, do passado já perdido, impossível de ser resgatado. Sua presença é, paradoxalmente, marcada pela ausência: o presidente derrotado simplesmente não está, nem fisicamente, nem com seus projetos, nem com sua resistência, fadada ao fracasso. Tudo se desgastou. A cidade, o passado, um fantasma inofensivo de Allende, afinal são a mesma coisa. “La Moneda não é La Moneda”, “Santiago não é Santiago”, por isso “O passado sou eu”.

O contato fortuito com a lembrança fantasmagórica de Allende faz eclodir no poema as imagens das mudanças sociais da cidade. O presente é agora de segurança, de uma paz conquistada sobre as aspirações derrotadas de sua geração. A tranquilidade das alamedas, os hábitos de consumo dos transeuntes, enfim, toda a vida que prosseguiu enquanto o poeta retornou para o Brasil, geraram uma nova realidade, aparentemente amena. As cicatrizes do passado são mais pungentes para o sujeito do que para a cidade, que seguiu, quase indiferente. Sem fazer qualquer espécie de julgamento político, o poeta chega à constatação, liricamente elaborada nos últimos versos, de que a *nova* cidade (a triunfante, capitalista, com suas mercadorias e shopping centers) é uma espécie de reduto onde a memória não reconhece – nem se reconhece – saudade alguma:

A cidade é agora apenas suas ruas e casas, os supermercados,
os *shoppings* abarrotados de mercadorias.

 Nenhum temor, nenhuma esperança maior.

(Gullar: 2010, 121)

Santiago é descrita sem os índices e adjetivos que a aproximariam de uma típica cidade latino-americana. Em lugar da repetida imagem da miséria, temos a referência neutra aos *shoppings* e à abundância de mercadorias – o exato oposto das filas de distribuição, conforme narradas em “Queda de Allende”. A tensão social, as chagas do subdesenvolvimento, a expectativa de mudanças estruturais, o fim da desigualdade, a ascensão triunfante do socialismo, todas essas referências ao discurso político dos anos 1960 são anuladas nesse novo tempo/espaço, agora domesticado e amistoso – ao menos com a fantasia pouco ameaçadora que reveste os objetos de consumo. Uma paz ambígua, misto de comodidade e tédio.

Em outros termos, a poesia de Gullar acompanha a mudança da história recente do Chile e, por extensão, da América Latina pós-reformas neoliberais, recuperando a consolidação de uma Santiago genérica, típico cenário globalizado, onde a homogeneização e a nivelção capitalistas de sua paisagem a transformam num espaço desprovido de identidade, a não ser por conta daquele espectro invisível de Allende. O aspecto crucial do poema, razão de sua contundência, é que em meio à calma, na estagnação exuberante dos redutos criados pelo capitalismo, a segurança parece ser conquistada às custas da esperança humana, da ousadia questionadora. O poema se abre em um espinhoso dilema político e nos encara, sem oferecer, como em outros tempos, uma ajuda confortadora.

Com essas vozes ora arrebatadoras e ora desencantadas, ora céticas e ora apegadas a uma esperança mínima, Thiago de Mello e Ferreira Gullar nos fazem conviver com duas formas frontalmente opostas de rebeldia, erguidas diante dos principais desafios artísticos e políticos que a poesia brasileira enfrentou nas últimas cinco décadas. Compará-las e compreendê-las é uma forma de atestar a relevância desse impulso crítico na poesia contemporânea, levando em conta seu potencial enquanto desmontador de ideologias e a responsabilidade que ele pode almejar ter no tocante à construção de um futuro mais justo e menos violento.

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.
- ARRIGUCCI JR, Davi. “O silêncio e *Muitas vozes*”. *Folha de S. Paulo*, 12 jun. 1999.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da tarde*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.
- BOSI, Alfredo. “Roteiro do poeta Ferreira Gullar”. In: _____. *Céu Inferno*. São Paulo: Duas Cidades, 2004.
- EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Tradução de Elizabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- FERNANDES, Florestan. *Mudanças sociais no Brasil*. São Paulo: Difel, 1974.
- FORTUNA, Felipe. “Os enganos da utopia”. *Caderno Ideias. Jornal do Brasil*, 27 dez. 1986.
- GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- _____. *Toda poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- _____. “Entrevista”. *Bravo!*, mar. 2009, pp. 48-51.
- _____. *Em alguma parte alguma*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- MELLO, Thiago de. *Vento geral*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- _____. *Mormaço na floresta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.
- _____. *Num campo de margaridas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

_____. *De uma vez por todas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

_____. *Campo de milagres*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

SANCHES NETO, Miguel. “Poeta à moda antiga”. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/msanches28.html>. Acesso em 16 out. 2014.

SCHWARZ, Roberto. *Seqüências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.