

**TENSÕES ENTRE LÍRICA E ENGAJAMENTO
(EM *DENTRO DA NOITE VELOZ*)**

**TENSIONS BETWEEN LYRIC POETRY AND POLITICAL
COMMITMENT (IN *DENTRO DA NOITE VELOZ*)**

Renan Nuernberger¹

Resumo: O artigo investiga o desenvolvimento da poética de Ferreira Gullar nos anos 1960 e 1970, analisando as tensões entre o empenho de participação política do poeta e o impulso autorreflexivo de sua obra. Essas tensões, balizadas pela ditadura militar de 1964, são exploradas detidamente em alguns poemas (“A bomba suja”, “O açúcar”, “Não há vagas”, “Homem comum”, “Passeio em Lima”, “Vendo a noite”, “Dentro da noite veloz”) a fim de estabelecer uma leitura contextualizada do livro *Dentro da noite veloz*.

Palavras-chave: Ferreira Gullar; engajamento político; poesia moderna.

Abstract: The article investigates the development of Ferreira Gullar’s poetics in the 1960s and 1970s, analyzing tensions between his commitment to political participation and the self-reflexive impulse of his work. These tensions, marked by the Brazilian military dictatorship, are explored in some poems (“A bomba suja”, “O açúcar”, “Não há vagas”, “Homem comum”, “Passeio em Lima”, “Vendo a noite”, “Dentro da noite veloz”) to set a contextual reading of the book *Dentro da noite veloz*.

Keywords: Ferreira Gullar; Political Commitment; Modern Poetry.

1.

Em 1976, Vinicius de Moraes, entusiasmado com *Poema sujo*, declarou que Ferreira Gullar era “o último grande poeta brasileiro” (Moraes, 1976, p. 21). A famosa expressão, bastante retomada por comentadores da

¹ Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada (DTLLC), da Universidade de São Paulo (USP): renannuernberger@gmail.com.

obra de Gullar, apareceu originalmente num artigo publicado na revista *Manchete*, no qual Vinicius atacava o suposto “verbo leucêmico ou verborrágico dos novos poetas, sua esterilidade ou mero tecnicismo” (p. 21), em favor da crueza visceral da obra-prima do maranhense:

O caso é que eu tinha convidado um grupo de amigos para ouvir a gravação em K-7 do último e belíssimo poema de Ferreira Gullar, chamado *Poema sujo*, que o poeta lera para mim em Buenos Aires, em outubro do ano passado e que mexeu comigo até a medula. Um poema de largo fôlego – 50 laudas datilografadas, contendo umas 13.000 palavras – em que ele, partindo de uma evocação da meninice em São Luiz do Maranhão, sua cidade natal, atinge uma universalidade como não se via na poesia brasileira desde que Drummond escreveu *Sentimento do mundo* e *A rosa do povo* (Moraes, 1976, p. 21).

Para além da provocação contra os “novos poetas”, Vinicius propõe um nexo fundamental entre a poesia de Gullar nos anos 1970 e a de Drummond nos anos 1940 a partir da “universalidade” que ambas alcançariam por meio da reflexão subjetiva. Trata-se, *grosso modo*, daquela concepção de linhagem hegeliana acerca da lírica moderna, segundo a qual a constituição do sujeito poético possui, em si mesma, uma dimensão social, sustentando, com inevitáveis contradições, uma frágil promessa de reconciliação entre eu e mundo. E é o alcance dessa universalidade que daria a medida da grandeza do poeta, num movimento em que a evocação da memória individual, sendo parte de um substrato coletivo,² é capaz de comover potencialmente a comunidade como um todo.

Tal concepção de lírica, sendo um ponto incontornável no debate poético do século XX, torna-se ainda mais premente quando a truculência do estado de exceção se manifesta de maneira escancarada – caso do Estado Novo de 1937 a 1945, balizado pela reconfiguração geopolítica na Segunda Guerra Mundial, e da ditadura brasileira de 1964 a 1985, engrenagem do intervencionismo militar na América Latina durante a Guerra Fria. Dessa perspectiva, o artigo de Vinicius de Moraes estabelece também um sutil

² Como afirma Adorno (2003, pp. 76-77), em “Palestra sobre lírica e sociedade”, a “configuração lírica é sempre, também, a expressão subjetiva de um antagonismo social. Mas como o mundo objetivo, que produz a lírica, é um mundo em si mesmo antagônico, o conceito de lírica não se esgota na expressão da subjetividade, à qual a linguagem confere objetividade. [...]. Uma corrente subterrânea coletiva é o fundamento de toda lírica individual. Se esta visa efetivamente o todo e não meramente uma parte do privilégio, refinamento e delicadeza de quem pode se dar ao luxo de ser delicado, então a substancialidade da lírica individual deriva essencialmente de sua participação nessa corrente subterrânea coletiva, porque somente ela faz da linguagem o meio em que o sujeito se torna mais do que apenas sujeito”.

paralelismo entre os dois períodos, encontrando, nas obras de Drummond e de Gullar, a melhor elaboração poética diante dos entraves de cada um desses regimes ditatoriais.

Obviamente, a suposição de que Ferreira Gullar seria o “último grande poeta brasileiro” é bastante questionável. De todo modo, mesmo considerando a ambiguidade do termo “último”, entre o “mais recente” ou o “derradeiro”, não se pode ignorar o efeito polêmico projetado por Vinicius, que parece assinalar um ciclo do qual a poesia de Gullar, na década de 1970, seria a manifestação liminar. Em seu argumento, Vinicius valoriza a passagem do particular, Itabira ou São Luiz, para o geral, a nação (reiterada no gentílico “brasileiro”) e, no limite, o mundo (indiciado na projeção da “universalidade”). Subtende-se, assim, dois momentos fortes de certa tendência da poesia moderna no Brasil, nos quais a meditação decantada da experiência subjetiva articula-se à preocupação imediata com os impasses políticos do presente.

Escrito em poucos meses, entre maio e dezembro de 1975, *Poema sujo* é experimentado pelo próprio Gullar (2008, p. 237) como um “poema final”, composto numa situação de enorme angústia individual e coletiva. Como relata em suas memórias do exílio, após fugir clandestinamente do Brasil em 1971 e viver um período na União Soviética, o poeta presenciou o golpe militar que assassinou Salvador Allende em 1973 no Chile e, devido às novas circunstâncias, mudou-se para o Peru e logo depois para a Argentina, num momento politicamente delicado, cujo desfecho seria a instauração de outra ditadura militar a partir de 1976.

No meio desse turbilhão, lidando com os problemas familiares decorrentes da falta de estrutura para o tratamento do transtorno psiquiátrico do filho e temendo os rumores de que agentes da polícia argentina estavam sequestrando e deportando brasileiros, Gullar (2008, pp. 237-238) tem o estalo que culminaria em *Poema sujo*:

Quando essa ideia despontou na minha cabeça, esqueci tudo mais e entreguei-me a ela. Imaginei que o melhor caminho para realizar o poema era vomitar de uma só vez, sem ordem lógica ou sintática, todo o meu passado, tudo o que vivera como homem e como escritor. [...].

Senti que tinha encontrado o umbigo do poema (porque, como as pessoas e outros bichos, o poema também começa pelo umbigo) e, quase sem tomar fôlego, escrevi cinco laudas. Ao terminá-las, sabia de tudo: que o poema teria por volta de cem páginas, que teria vários movimentos como uma sinfonia e que se chamaria *Poema sujo*.

No relato tardio do poeta, a imagem do jorro orgânico, de um vômito “sem lógica”, replica-se no próprio ato da escrita, realizada “quase sem tomar fôlego”, como se a impureza da matéria contaminasse a própria construção da linguagem, num difícil equilíbrio que constitui a forma do poema.³ Sem desconsiderar a singularidade de *Poema sujo*, no entanto, é interessante notar que a formulação desse difícil equilíbrio entre matéria impura e linguagem poética já estava no cerne das preocupações de Gullar no livro imediatamente anterior, *Dentro da noite veloz*, publicado originalmente em 1975, mesmo ano de elaboração de *Poema sujo*.

Reunindo poemas escritos entre 1962 e 1975, *Dentro da noite veloz* é a formulação mais imediata do impacto do golpe de 1964 e de seus nefastos desdobramentos na poesia de Gullar. Após a radical experiência neoconcreta, além da incursão no romance de cordel como uma forma de *agitprop* aclimatado ao contexto brasileiro, o poeta procurava outras resoluções formais para o engajamento político em sua obra. Debatendo-se entre o anúncio de abandono da poesia, em favor de um tipo de comunicação mais imediata, e a insistência na luta corporal com as palavras, Ferreira Gullar conquistaria gradualmente uma poética engajada na qual o empenho da militância é tensionado pela autoconsciência da linguagem – entendida, por sua vez, não como mero instrumento de transmissão de um determinado conteúdo pré-definido, mas como o material que constitui o poema e pelo qual este, sendo forma artística, efetivamente se realiza.

Uma das primeiras tentativas dessa nova poética surge em “A bomba suja”, publicado no segundo volume da coleção *Violão de rua*, de 1962, e posteriormente incluído em *Dentro da noite veloz*:

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

Quem fala em flor não diz tudo.
Quem fala em dor diz demais.

³ Eis a síntese da estrutura de *Poema sujo*, nas palavras de Alcides Villaça (1998, p. 103): “Vencendo a antiga dicotomia de *luz* ou *sombra*, *fogo* ou *escuro*, Gullar agora considera que ‘uma coisa está em outra’: forma dialética de encarar o sujo da composição das diferenças e interpretá-lo como manifestação vital. [...]. Daí emerge um generoso imaginário que trata sobretudo do que está *incluso*, do que se *move dentro*, do que se *encerra vivo* na história pessoal e na história de todos. O ‘turvo’ e o ‘claro’ se esclarecem mutuamente; provida de tal recurso, a memória poética se faz pura revelação do ‘sujo’ e de si mesma”.

O poeta se torna mudo,
sem as palavras reais.

No dicionário, a palavra
é mera ideia abstrata.
Mais que palavra, diarreia
é arma que fere e mata.

Que mata mais do que faca
mais que bala de fuzil,
homem, mulher e criança,
no interior do Brasil.

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

É como uma bomba D
que explode dentro do homem
quando se dispara, lenta,
a espoleta da fome.

[...]

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.

Quem faz café virar dólar
e faz arroz virar fome
é o mesmo que põe a bomba
suja no corpo do homem.

Mas precisamos agora
desarmar com nossas mãos
a espoleta da fome
que mata nossos irmãos.

Mas precisamos agora
deter o sabotador
que instala a bomba da fome
dentro do trabalhador.

Mas precisamos agora
trabalhar com segurança
pra dentro de cada homem
trocar a arma da fome
pela arma da esperança.
(Gullar, 2001, pp. 156-158).

Logo de início, o verbo na primeira pessoa do singular no presente do indicativo (“Introduzo”) enuncia uma ação particular do sujeito que enforma uma proposição metalinguística (“na poesia”). Por outro lado, esse eu do discurso, colocando-se como instaurador de uma nova poética, desaparece nos versos seguintes, sugerindo a generalização de sua figura pelo deslocamento para a terceira pessoa, sintetizada pelo substantivo “poeta”, cujo trabalho, para ressoar, exigiria “palavras reais”.

Jogando com os clichês líricos da delicada “flor”, que forjaria uma linguagem insuficiente, e da pungente “dor”, que forjaria uma linguagem excessiva, o poeta encontra sua provocativa *mot juste*, “diarreia”, no contato direto com a realidade material. O estranhamento do termo, cuja tônica na vogal semiaberta /ɛ/ (“diarrÉia”) produz uma rima incômoda com a semifechada /e/ de “semeia” (“semÉia”), desdobra-se no símile da “arma”, explicitando as consequências do desarranjo intestinal que, no contexto brasileiro dos anos de 1960, matava “mais que bala de fuzil”.

Como assinala Viviana Bosi (2021, p. 49), no “conhecido ‘A bomba suja’, Gullar emula a ‘Antiode’ cabralina para de novo pedir licença e colocar no poema o que nele não caberia”. Pensando nisso, pode-se afirmar que a introdução da palavra “diarreia” se dá não exatamente como uma escandalosa novidade, mas como uma *retomada consciente* de outro modelo poético, que o leitor provavelmente identifica – o que talvez garanta mais inteligibilidade ao poema gullariano. Tal retomada de João Cabral, por sua vez, é atestada também na estrutura das rimas, incidindo nos versos pares de quadras regulares (como ocorre em *Uma faca só lâmina*, *Quaderna* e *Serial*), assim como no esquema comparativo, no qual a reflexão sobre a linguagem se plasma à sondagem da realidade concreta (como ocorre exemplarmente em *O cão sem plumas*).⁴

⁴ Vale sinalizar que, em *Vanguarda e subdesenvolvimento*, o próprio Gullar (2006, pp. 245-246) encontra o paradigma de uma poesia bem articulada à realidade não em *A rosa do povo*, mas em *O cão sem plumas*, livro que “é, através da expressão particular de um poeta, a expressão de uma experiência coletiva, particular de uma coletividade, situada geográfica e historicamente na realidade do Nordeste brasileiro, na realidade maior do Brasil e na

Para reforçar a contundência da triangulação entre palavra, imagem e realidade, incorporada da lição cabralina, a quinta estrofe apresenta um dado estatístico sobre a mortalidade infantil no Rio Grande do Norte, justificando a construção imagética (a diarreia como uma arma) pela exposição concreta da taxa de mortandade. O poema pretende, assim, denunciar a condição precária de quem possui a “bomba suja” dentro de si, articulando, por fim, essa condição à estrutura econômica global, que faz o “café virar dólar”. Nesse momento, o poema recorre a uma série de perguntas retóricas, centradas no pronome “quem” (“quem é que faz essa fome?”), as quais deveriam ser facilmente respondidas pelo leitor: *a burguesia, o imperialismo ianque, o sistema capitalista*.

Ainda se voltando diretamente ao leitor, as últimas três estrofes constroem uma repetição interpelativa, enfatizando a necessidade de compromisso imediato com o presente: “Mas precisamos *agora*”. Não deixa de ser sintomático que, nesse trecho final, o poema estabeleça uma forte distinção entre *nós*, o poeta e seus leitores, e *eles*, “nossos irmãos” famintos, pelos quais devemos lutar. Caberia, assim, a nós “desarmar com nossas mãos/ a espoleta da fome” e “deter o sabotador” que engendra a desnutrição no Brasil. Mantendo-se num campo semântico dos objetos bélicos, o poema culmina na reiteração da metáfora de uma “arma” interna ao homem, cujo potencial autodestrutivo (“da fome”) é revertido em positividade pelo complemento nominal (“da esperança”).

Como observa Júlio Cezar Bastoni da Silva (2014), há um evidente desequilíbrio no poema, entre o início contundente – engendrado por um eu discursivo que reflete sobre a própria linguagem e mobiliza a brutalidade dos dados concretos – e o desfecho simplista – marcado por uma construção retórica que apresenta a suposta solução do problema por meio de uma imagem genérica de militância política. O esquematismo apressado da resolução do problema social da fome é replicado na própria forma de “A bomba suja”, culminando nas rimas pobres (“sabotador” / “trabalhador”; “segurança” / “esperança”) que apaziguam o estranhamento da primeira estrofe (“diarreia” / “semeia”).

De todo modo, importa salientar que esse desequilíbrio do poema sintetiza as dificuldades de boa parte da produção artística do Centro

realidade maior do mundo atual – e todas essas realidades, cada uma ao seu nível, se exprimem nele”.

Popular de Cultura (CPC),⁵ do qual, aliás, Gullar seria eleito presidente em 1963. Por outro lado, apesar das inegáveis limitações, esse empenho de comunicação imediata e de mobilização política dos artistas do CPC talvez não fosse, naquele momento, de todo ineficaz, uma vez que o projeto seria violentamente reprimido já no dia seguinte ao golpe de 1964, com a invasão e destruição da sede da União Nacional dos Estudantes (UNE) na praia do Flamengo, no Rio de Janeiro, por grupos paramilitares.

Entre “A bomba suja”, no momento imediatamente anterior ao golpe no Brasil, e *Poema sujo*, num momento de enorme repressão em toda a América Latina, Ferreira Gullar percorreria um longo trajeto até a consolidação de sua melhor poética engajada, expondo os esforços desse processo nos poemas reunidos em *Dentro da noite veloz*. Se *Poema sujo*, com sua súbita aparição, é entendido pelo próprio poeta como um incontrolável jorro, *Dentro da noite veloz*, publicado apenas um ano antes, poderia ser descrito como o receptáculo no qual se concentram as forças impuras que, balizadas pelas tensões políticas do período, explodiriam no livro seguinte.

2.

Em sua reflexão teórica, o próprio Ferreira Gullar inseriria sua obra dos anos 1960 e 1970 numa linha evolutiva consolidada pelo modernismo, cujo núcleo seria a dialética entre particular e universal. Em *Vanguarda e subdesenvolvimento*, originalmente publicado em 1969, o poeta retraça o desenvolvimento da arte brasileira nos séculos XIX e XX, defendendo a necessidade de uma produção de expressiva qualidade estética que fosse, ao mesmo tempo, atenta às especificidades da realidade nacional. Sem reduzir seu interesse ao pitoresco, nem apelar ao sentimento ufanista, Gullar (2006, p. 234) argumenta que somente por meio dessa sondagem

5 Discutindo o “Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura”, Marilena Chauí (1982) afirma que o documento “é exemplar como construção de um imaginário político. Entidades saídas da fantasia dos ‘artistas populares revolucionários do CPC’ desfilam pelo palco da imaginação histórica à moda de fantasmas: o artista alienado, o artista popular revolucionário, o povo, a arte do povo, a arte alienada, a arte popular, a ascensão das massas na história, a falência das estruturas sociais e econômicas, as leis objetivas, a alienação, a consciência. Porém, talvez o mais interessante seja o esforço do intelectual e do artista para converter-se em revolucionário, sem consegui-lo: para poder respeitar o povo, o artista do CPC não pode tomá-lo nem como parceiro político e cultural, nem como um interlocutor igual”.

acurada das especificidades locais seria possível elaborar uma arte de valor verdadeiramente universal:

Portanto, não se trata, aqui, de afirmar a superioridade da arte nacional dos povos subdesenvolvidos mas compreender que, quaisquer que sejam suas limitações, a melhor arte de um país subdesenvolvido é aquela que parte de sua realidade específica, da sua particularidade, e busca através dela exprimir a universalidade, isto é: a universalidade presente nessa particularidade, e que só está presente nela, e que nenhuma outra arte poderá exprimir – e, por isso, é uma contribuição à experiência de todos os homens.

Nesse sentido, pode-se deduzir que, no plano da teoria, a estrutura fundamental de *Poema sujo* (i.e., a universalidade celebrada por Vinicius) já era reivindicada por Ferreira Gullar (2006, p. 234) como uma necessidade da “melhor arte de um país subdesenvolvido” desde, pelo menos, o fim da década de 1960. No raciocínio do poeta, assentado no materialismo histórico, os fenômenos particulares, sendo facetas da realidade concreta, autodeterminam-se, constituindo uma totalidade que, embora não seja evidente na aparência sensível do mundo, torna-se mais discernível por meio da expressão comprometida de cada uma dessas particularidades. Paralelamente, esse método dialético desdobra-se na criação artística de Gullar, engendrando, muitas vezes, um tipo de composição que pretende enfatizar os nexos sociais entre os elementos mobilizados nos poemas.

Se essa articulação já comparcia na fatura irregular de “A bomba suja”, o mesmo ocorrerá em diversos outros momentos de *Dentro da noite veloz*. É o caso, por exemplo, de “O açúcar”, no qual o gesto cotidiano de adoçar o café instaura uma reflexão sobre a distância entre o sujeito e a produção dos bens que este consome:

O branco açúcar que adoçará meu café
nesta manhã de Ipanema
não foi produzido por mim
nem surgiu dentro do açucareiro por milagre.

Vejo-o puro
e afável ao paladar
como beijo de moça, água
na pele, flor
que se dissolve na boca. Mas este açúcar
não foi feito por mim.

Este açúcar veio
da mercearia da esquina e tampouco o fez o Oliveira,
dono da mercearia.

Este açúcar veio
de uma usina de açúcar em Pernambuco
ou no Estado do Rio
e tampouco o fez o dono da usina.

Este açúcar era cana
e veio dos canaviais extensos
que não nascem por acaso
no regaço do vale.

Em lugares distantes, onde não há hospital
nem escola,
homens que não sabem ler e morrem
aos vinte e sete anos
plantaram e colheram a cana
que viraria açúcar.

Em usinas escuras,
homens de vida amarga
e dura
produziram este açúcar
branco e puro
com que adoço meu café esta manhã em Ipanema.
(Gullar, 2001, pp. 165-166).

O poema concentra-se na apresentação do “açúcar”, sondando seu desenvolvimento desde a origem até tornar-se o objeto à disposição no “açucareiro”. A construção imagética da segunda estrofe, associando a pureza e a afabilidade do produto a fenômenos prazerosos (“beijo de moça”, “água/ na pele”, “flor/ que dissolve na boca”), é desmontada pelas estrofes seguintes à medida que o sujeito reflete sobre a cadeia produtiva desse “açúcar”. Assim, o poema destrincha, em ordem inversa, o processo de venda (na “mercearia”), manufatura (na “usina”) e colheita da matéria-prima (nos “canaviais extensos”), tensionando o momento contemplativo da “manhã em Ipanema”

Entre a ação futura no primeiro verso (“adoçará”), atribuída diretamente ao “branco açúcar”, e a enunciação presente no último verso (“adoço”), que indicia o gesto do indivíduo, o poema engendra uma temporalidade expandida, trazendo para a cena o contraste entre a “vida amarga/ e dura” dos trabalhadores e a doçura do açúcar. Junto à expansão temporal, o poema estabelece também uma oposição espacial, ressaltada pela escuridão das “usinas” e pela clareza da “manhã”, demarcando nessa oposição a distância social entre os “homens que *não sabem ler*” e quem *escreve* o poema.

Se, em “A bomba suja”, o poeta conclamava a mobilização do leitor para além do texto, pressupondo uma transformação social iminente (“Mas precisamos *agora*”), a meditação de “O açúcar” afasta-se desse pressuposto, incorporando em si mesma certa desconfiança quanto aos limites da poesia diante das pretensões políticas mais imediatas de Gullar. O que antes, em “A bomba suja”, era formulado como uma divisão esquemática entre agentes da história (o sujeito e seus leitores), vítimas da precariedade material (trabalhadores famintos) e algozes indeterminados (quem gera a precariedade), é, em “O açúcar”, repensado em novas coordenadas, a partir das quais o próprio sujeito se implica no processo que faz “o café virar dólar” – ou, por paralelismo, o vegetal cana virar a mercadoria açúcar.

A exposição do lugar social do sujeito em “O açúcar” altera substancialmente os intentos anunciados por Gullar em “A bomba suja”, sugerindo uma atitude desconfiada quanto ao real alcance da poesia como instrumento de intervenção na luta política. No conjunto de *Dentro da noite veloz*, tal atitude culmina em momentos de total objeção ao artefato poema, como no conhecido “Não há vagas”:

O preço do feijão
não cabe no poema. O preço
do arroz
não cabe no poema.
Não cabem no poema o gás
a luz o telefone
a sonegação
do leite
da carne
do açúcar
do pão

O funcionário público
não cabe no poema
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
(Gullar, 2001, p. 162).

Mais uma vez, logo no primeiro verso, reencontramos a condição de mercadoria sintetizada na expressão o “preço do feijão”. Todavia, ao contrário do que ocorria em “A bomba suja” ou mesmo em “O açúcar”, essa condição parece inevitavelmente apartada da reflexão artística, uma vez que “não cabe no poema”. Assim, essa primeira sentença estabelece, de imediato, uma disjunção entre o prosaísmo da vida cotidiana e a suposta altivez poética, como se o problema em torno de um produto tão popular não fosse uma questão à altura da poesia. Ironicamente, por extensão semântica, o verbo “caber” pode sugerir uma inversão nessa estrutura, como se o “preço do feijão”, sujeito da oração, fosse grande demais para se adequar à concisão do “poema”, objeto indireto do verbo – antecipando, portanto, o rebaixamento da última estrofe.

A variedade de demandas da vida de um cidadão comum em contexto urbano (“feijão”, “arroz”, “gás”, “luz”, “telefone”) se contrapõe à repetição do mesmo objeto indireto em todas as ocorrências do verbo “caber” (“no poema”), reforçando a desproporção entre as inúmeras preocupações de um indivíduo assalariado e o exíguo espaço dentro de um poema. Nas estrofes seguintes, o texto enfatiza ainda mais essa separação entre o assalariado (“funcionário público”, “operário”) e o fazer poético, utilizando um jargão do mundo do trabalho: “não há vagas”.

Nesse ponto, o vocativo “senhores” estabelece interlocução com os leitores, a qual oscila entre a encenação de uma frustrada busca de emprego e a apresentação de um espetáculo artístico a uma plateia distinta. Essa oscilação, por sua vez, mantém, em outro plano, a diferença entre o assalariado com seus problemas concretos, que não “cabem no poema”, e uma ideia abstrata de seres humanos, destituídos de sua visceralidade orgânica (“homem sem estômago”, “mulher de nuvens”), correlata de uma visão idealizada das “frutas sem preço”. Por fim, o poema é entendido como um objeto asséptico e, portanto, inofensivo, encerrado na expressão jocosa “não fede/ nem cheira”.

Entre a contaminação de “A bomba suja”, introduzindo no poema a palavra “diarria”, e a esterilidade de “Não há vagas”, *Dentro da noite veloz* apresenta duas concepções antagônicas de poesia, encenando uma tensão que, sendo constitutiva do livro, atravessa também todo o debate poético no Brasil na virada entre os anos 1960 e 1970: de um lado, aquela aposta numa atitude participante, engendradora numa linguagem de impacto imediato, a qual impulsionaria a ação política no leitor; do outro, o desencanto de uma atitude autocrítica, que assinala as limitações internas do poema como instrumento de efetiva mobilização política.

No caso de Ferreira Gullar, é impossível desconsiderar como o golpe de 1964 foi determinante na mudança de atitude: a violenta ruptura institucional, desfazendo o ambiente político que sustentava o horizonte de realização da arte participante durante o governo de João Goulart, exigiu do poeta uma revisão consequente de sua postura, afastando-o das premissas mais triunfalistas de “A bomba suja”. Todavia, ao incluir o poema no livro de 1975, o poeta mantém a oposição entre as duas atitudes em evidência, sem resolvê-la de maneira simplista. A comparação entre “A bomba suja” e “Não há vagas” explicita, assim, as dificuldades de constituição de sua poética engajada, sem escamotear as inevitáveis contradições de uma forma artística que, sendo linguagem, anseia por interferir diretamente na realidade.

3.

Refletindo sobre o conjunto de *Dentro da noite veloz*, Alcides Villaça (1998, p. 99) propõe a seguinte divisão entre os poemas:

Pode-se distinguir no livro uma alternância básica: em textos como “A poesia”, “Meu povo, meu poema”, “Poema brasileiro”, “Não há vagas” e tantos outros predomina o tom declaratório, que explicita uma atitude, um conceito, um compromisso; em outros poemas, como “Pela rua”, “Memória”, “Vendo a noite” e o admirável “Uma fotografia aérea”, ritmos e imagens dão voz a compulsões entranhadamente líricas, detonadas pela memória, pelo desejo amoroso, pela comoção de um instante.

Embora essa alternância esteja, de fato, presente em *Dentro da noite veloz*, seria possível desdobrá-la em ambos os polos. Se, em poemas como “A bomba suja”, o *tom declaratório* se sobrepõe à reflexão metalinguística inicial, também não se pode ignorar que esse tom é modalizado, em poemas como “O açúcar”, na interação entre sujeito (o eu da enunciação) e objeto (o produto que adoça o café), pelo desvelamento da cadeia produtiva da

mercadoria. Na outra ponta, as *compulsões entranhadamente líricas* do livro se constituem, muitas vezes, a partir da valorização do “homem comum”, cuja existência ordinária garantiria uma identificação direta entre enunciador e interlocutor:

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

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

tudo

misturado
essa lenha perfumada
que se acende
e me faz caminhar.

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

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

Quero, por isso, falar com você,
de homem para homem,
apoiar-me em você
oferecer-lhe o meu braço
que o tempo é pouco
e o latifúndio está aí, matando.

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

Homem comum, igual
a você,
cruzo a Avenida sob a pressão do imperialismo.
A sombra do latifúndio
mancha a paisagem,
turva as águas do mar
e a infância nos volta
à boca, amarga,
suja de lama e de fome.
Mas somos muitos milhões de homens
comuns
e podemos formar uma muralha
com nossos corpos de sonho e margaridas.
(Gullar, 2001, pp. 167-168).

A constituição subjetiva, na primeira estrofe, se dá pela equiparação entrecruzada de elementos corporais (“carne” e “osso”) e psíquicos (“memória” e “esquecimento”), compartilhados por todos os seres humanos. Por sua vez, a segunda estrofe particulariza as “coisas lembradas/ e esquecidas” por esse sujeito, manifestadas na tessitura da própria linguagem, entre a constatação do esquecimento (“nomes que já nem sei”) e a insistência da rememoração em estrutura aliterativa (“bocas bafos bacias/ bandejas bandeiras bananeiras/ tudo/ misturado”). Por seu turno, essa oscilação entre a identidade comum (“Eu sou como você”) e a singularidade individual (“a vida sopra dentro de mim”) é balizada pela excepcionalidade da condição do “poeta”, supostamente abandonada pelo eu devido à impossibilidade de realização de seus intentos: “Mas a poesia é rara e não comove/ nem move o pau de arara”.

Num poema atravessado pela ideia de mobilidade, indiciada nos verbos de deslocamento (“ando”, “sopra”, “faz caminhar”), a incapacidade de *comover* torna-se ainda mais drástica, colocando, novamente, o próprio fazer poético em causa. No entanto, apesar dessa negação da poesia em favor da interlocução imediata (“Quero, por isso, falar com você,/ de homem para homem”), o texto é deliberadamente composto por imagens poéticas (o “maçarico” da vida, a “lenha perfumada” da memória,

os “braços do polvo” do imperialismo, os corpos de “sonho e margaridas”), engendrando uma contradição performativa na qual o poema se nega na medida mesmo em que se constitui.⁶

Apresentando o imperialismo como um monstro, cujos tentáculos são grandes empresas estrangeiras, e o latifúndio como uma sombra, que “mancha a paisagem” e “turva as águas do mar”, o poeta imagina uma muralha formada por “muitos milhões de homens/ comuns” como um elemento capaz de barrar o avanço onívoro do capital. Nesse caso, ao contrário do que ocorria em “A bomba suja”, o desfecho do poema não promete uma resolução concreta do problema, sustentando-se como *emblema* da resistência política de uma possível coletividade, a qual não exclui a particularidade de cada indivíduo, filtrada pela memória pessoal.

Desse modo, “Homem comum” aspira àquela universalidade encontrada por Vinicius de Moraes em *Poema sujo*, destacando, inclusive, a mesma “infância” que “volta à boca, amarga,/ suja de lama e de fome”. Todavia, o mergulho profundo na subjetividade se faz aqui de maneira ambígua, entre a valorização da experiência individual, potencialmente universalizável pela transfusão lírica, e o anseio por uma identificação imediata entre o eu e o outro – como se a “outridade” constitutiva da voz poética⁷ não bastasse para reestabelecer os vínculos com a comunidade e fosse necessário dissolver o eu no anonimato dos “homens comuns”, encenando, contudo, a persistência do substrato subjetivo, que emerge na última estrofe como um jorro orgânico.

Em outros momentos de *Dentro da noite veloz*, entretanto, Ferreira Gullar assume uma dicção mais propriamente lírica, forjando breves lampejos de absoluta integração, nos quais linguagem poética e experiência subjetiva encontram-se plasmadas. Isso ocorre, por exemplo, em poemas como “Passeio em Lima”:

6 Extrapolando o escopo deste artigo, vale destacar que essa contradição, ainda que reconfigurada, mantém-se em obras posteriores do poeta. Após tecer considerações acerca de *Dentro da noite veloz*, escreve Viviana Bosi (2021, p. 52): “Torna-se claro o desacordo exasperante entre o aqui e agora irremissível da existência diária em curso e as palavras arranjadas artisticamente no poema. No entanto, ainda assim, Gullar exprimirá a insatisfação... em palavras... mesmo que ao ponto de desconfiar totalmente delas, como se verifica, dez anos mais tarde, em ‘O poço de Medeiros’ (*Na vertigem do dia*, 1980) no qual declara: ‘Não quero a poesia, o capricho/ do poema: quero/ reaver a manhã que virou lixo’”.

7 Na conhecida formulação de Octavio Paz (2012, pp. 187-188), em *O arco e a lira*: “A voz poética, a ‘outra voz’, é a minha voz. O ser do homem já contém esse outro que quer ser. [...]. Todos os homens são esse homem que é outro e sou eu mesmo. Eu é tu. E também ele e nós e vós e isto e aquilo”.

Debaixo desta árvore
sinto no rosto o calor
de suas flores vermelhas (como
se dentro de um relâmpago)
Podiam ser de trapo
essas flores, podia
ser de pano esse
clarão vegetal –
que é a mesma a matéria da flor,
da palavra
e da alegria no coração do homem
(Gullar, 2001, p. 227).

Nos dois primeiros versos, o dêitico indicando proximidade (“desta”) e o verbo no presente do indicativo (“sinto”) enquadram o poema num espaço e num tempo sincronizados com o próprio enunciado, articulando as sensações do sujeito (“no rosto”) à expressividade encontrada na árvore que o acolhe (“o calor/ de suas flores vermelhas”). Por sua vez, compreendendo o instante lírico como intenso, embora fugaz, a sentença entre parênteses traz a imagem do “relâmpago”, evidenciando que a integração entre eu e mundo, presentificada no poema, logo mais estará desfeita.

Os versos seguintes, porém, impõem uma outra inflexão, sugerindo uma versão hipotética da cena na qual o contato do sujeito seria com flores de “trapo”. O que, numa perspectiva mais tradicional de lírica, levaria ao desencanto do sujeito, rebaixado junto com seu objeto artificial (as flores de pano, simulacro do organismo vivo), também aponta para um “clarão vegetal”, engendrado pela constatação de que a “flor”, a “palavra” e a “alegria” são compostas da “mesma matéria”.

A tripartição da experiência em manifestação sensível (a flor), mediação representativa (a palavra) e emoção subjetiva (a alegria) complexifica a epifania trazida pelo poema, uma vez que a potência lírica da flor não está propriamente em sua natureza. Projetado tanto sobre flores vivas quanto sobre flores de trapo, o acontecimento precipita-se *no sujeito* e deste, partilhado em linguagem, desdobra-se potencialmente para qualquer leitor, como atesta a locução adverbial do último verso (“no coração do homem”). Em outra chave, no entanto, a inserção do poema em *Dentro da noite veloz* permite uma leitura mais específica desse “Passeio em Lima”, pensada a partir da experiência particular do exilado político brasileiro no Peru, dando outra conotação, por exemplo, à ênfase da cor nas “flores vermelhas” que inspiram alegria.

Entre o instante lírico, veloz como um relâmpago, e o processo histórico, cujo peso comparece nas entrelinhas de todos os poemas do livro, debate-se um sujeito em tensão com sua própria escrita, vista inicialmente como um instrumento de emancipação política (“A bomba suja”) para, após a inflexão do golpe de 1964, ser denunciada como um artefato inofensivo (“Não há vagas”). E essa mesma tensão reverbera na autoimagem do sujeito, o qual, diante do impasse da nova conjuntura política, ora mantém o desejo contraditório de diluir-se na coletividade (“Homem comum”), ora busca aprofundar-se na singularidade de suas experiências individuais (“Passeio em Lima”).

Nesse ínterim, a percepção temporal também se torna um componente importante nas tensões de *Dentro da noite veloz*, como é possível notar em “Vendo a noite”:

Júpiter, Saturno.
De dentro de meu corpo
estou vendo
o universo noturno.

Velhas explosões de gás
que meu corpo não ouve:
vejo a noite que houve
e não existe mais –

a mesma, veloz, em Troia,
no rosto de Heitor
– hoje na pele de meu rosto
no Arpoador
(Gullar, 2001, p. 193).

Na primeira estrofe, o sujeito lírico observa a amplitude colossal do céu à noite, mantendo-se, no entanto, dentro do seu próprio corpo. Por sua vez, esse corpo, dissociado textualmente do eu da enunciação, mostra-se aqui como um anteparo que impede a total diluição do sujeito no “universo noturno”, mas, ao mesmo tempo, propicia a percepção visual dos astros distantes, ensejando a reflexão das duas estrofes seguintes. A escuridão da cena, reforçada pela recorrência das tônicas nas vogais fechadas e semifechadas (“jÚpiter”, “satUrno”, “dEntro”, “cOrpo”, “estOu”, “vEndo”, “notUrno”), é pontuada pelo brilho das estrelas, “explosões de gás” a anos-luz do observador.

A impossibilidade de ouvir, porém, não se dá apenas pela distância espacial, mas sobretudo pelo tempo, uma vez que a luz daquelas “velhas”

explosões, vistas no céu noturno, pode demorar milênios para chegar à Terra. Com isso, o sujeito, enfatizando a disjunção entre o corpo (que “não ouve”) e a noite (“que houve”, mas “não existe mais”), constata que seu objeto de contemplação está simultaneamente no passado e no presente. A noite, assim, torna-se um fenômeno paradoxal, pois transcorre rapidamente, sendo “veloz”, e permanece a “mesma” desde os tempos remotos da mítica guerra de Troia.

A discrepância entre o minúsculo corpo do observador e as gigantescas formações planetárias de Júpiter e Saturno (nomes de deuses latinos, aliás) ecoa, curiosamente, na desproporção entre as figuras humanas apresentadas no poema. Irmanando-se a Heitor, príncipe troiano, o sujeito se considera tocado pela mesma noite veloz, o que pode ser entendido como um processo de heroização de sua própria imagem. Por outro lado, tal comparação pode, ao contrário, sugerir uma desidealização do herói,⁸ num gesto que apequena todos os feitos humanos diante das dimensões cósmicas do “universo noturno”.

No conjunto de *Dentro da noite veloz*, essa ambígua equiparação torna-se parte daquelas oscilações já exploradas em outros poemas. Entre a necessidade, sem dúvida heroica, de enfrentar a ditadura com os pobres recursos disponíveis e a percepção, algo melancólica, da brevidade da existência individual, a reflexão de “Vendo a noite” adquire um sentido mais urgente. Num momento conturbado, no qual Ferreira Gullar foi perseguido e preso pelos militares, sendo obrigado, em seguida, a viver na clandestinidade até conseguir fugir do país, o instante lírico entre as pedras da praia do Arpoador sob o céu estrelado se converte numa singela celebração da vida, pulsando “hoje”, apesar de todos os impasses.

4.

As intrincadas alternâncias do livro de Ferreira Gullar encontram uma ótima síntese no poema-título, “Dentro da noite veloz”. Segmentado em oito partes, o poema repropõe, em seus próprios termos, as questões aqui

8 Entre parênteses: para Jacques Rancière (1995, p. 110), a “lírica moderna se afirma numa relação singular com a epopeia, desafiada ou negada, esquecida ou repensada. Por trás do *wandering* lírico, há uma travessia grega, uma odisseia apagada e reinterpretada. Mas a viagem de Ulisses é também viagem do enganador ou do traidor. E o lirismo então é chamado a retornar ao lugar da mentira ou da traição primeira por meio da qual há sentido, e sentido que se canta”. Seria interessante refletir mais detidamente sobre a reinterpretação deformadora da epopeia em livros como *A rosa do povo* e *Dentro da noite veloz*.

analisadas, deslocando a atenção para a figura emblemática de Ernesto Che Guevara. Um dos principais líderes da revolução cubana, em 1959, o guerrilheiro iria se manter atuante em outras lutas anti-imperialistas na década de 1960 até ser capturado e morto na Bolívia, em 1967. O poema concentra-se nos instantes finais da vida de Che Guevara, apresentando, nos primeiros segmentos, a paisagem boliviana onde a cena derradeira transcorrerá:

Na quebrada do Yuro
eram 13,30 horas
(em São Paulo
era mais tarde; em Paris anoitecera;
na Ásia o sono era seda)
Na quebrada
do rio Yuro
a claridade da hora
mostrava seu fundo escuro:
as águas limpas batiam
sem passado e sem futuro.
Estalo de mato, pio
de ave, brisa
nas folhas
era silêncio o barulho
a paisagem
(que se move)
está imóvel, se move
dentro de si
(igual que uma máquina de lavar
lavando
sob o céu boliviano, a paisagem
com suas polias e correntes
de ar)
Na quebrada do Yuro
não era hora nenhuma
só pedras plantas e águas
(Gullar, 2001, p. 195).

Numa única estrofe, o segmento I descreve o ambiente por meio de oxímoros, como “a claridade da hora/ mostrava seu fundo escuro”, “era silêncio o barulho” ou “a paisagem/ (que se move)/ está imóvel”. Tais oxímoros reforçam a disjunção entre a percepção humana, que não se alarma com os sons da assim chamada natureza (“Estalo de mato, pio/ de ave, brisa/ nas folhas”), e a própria paisagem, impassível diante dessa percepção (“as águas limpas batiam/ sem passado e sem futuro”). Mais que isso, a lógica de organização do tempo em escala humana (“em São

Paulo/ era mais tarde; em Paris anoitecera;/ na Ásia o sono era seda”) se dissolve na “hora nenhuma/ só pedras plantas e águas”, ainda que a imagem da “máquina de lavar”, entre parênteses, antecipe o movimento instaurado no segmento II:

Não era hora nenhuma
até que um tiro
explode em pássaros
e animais
até que passos
vozes na água rosto nas folhas
peito ofegando
a clorofila
penetra o sangue humano
e a história
se move
a paisagem
como um trem começa a andar
Na quebrada do Yuro eram 13,30 horas
(Gullar, 2001, p. 196).

Aqui, as balizas se invertem: a calma da “hora nenhuma” é desfeita pelo “tiro” e pelas outras intromissões humanas no ambiente (“vozes na água rosto nas folhas”). Com o gesto violento, a separação entre ser humano e paisagem natural é relativizada, numa fluida combinação na qual a matéria orgânica vegetal (“clorofila”) invade a dimensão individual (“sangue”) e coletiva (“história”) do acontecimento. Essa mesma violência produz uma agitação que incide na estrutura sintática do poema, permitindo uma leitura ambígua do verbo “mover” (“a história/ se move” ou “se move/ a paisagem”). No último verso, ação que inicia a batalha restabelece o tempo cronometrado, às “13,30 horas”.

Assim, a articulação entre os dois primeiros segmentos instaura um movimento que oscilará, no restante do poema, entre a sondagem específica do sujeito ferido, escancarando a sua condição humanamente vulnerável, como nos versos cadenciados entre 6 e 7 sílabas do segmento III – “Ernesto Che Guevara/ não estejas iludido/ a bala entra em teu corpo/ como em qualquer bandido” (Gullar, 2001, p. 196) – e a ação mais propriamente épica, mobilizada no segmento IV, em versos livres e narrativos:

Correm as águas do Yuro, o tiroteio agora
é mais intenso, o inimigo avança
e fecha o cerco.
Os guerrilheiros
em pequenos grupos divididos

aguentam
a luta, protegem a retirada
dos companheiros feridos.
No alto,
grandes massas de nuvens se deslocam lentamente
sobrevoando países
em direção ao Pacífico, de cabeleira azul.
Uma greve em Santiago. Chove
na Jamaica. Em Buenos Aires há sol
nas alamedas arborizadas, um general maquina um golpe.
Uma família festeja bodas de prata num trem que se aproxima
de Montevideú. À beira da estrada
muge um boi da Swift. A Bolsa
no Rio fecha em alta
ou baixa.
Inti Peredo, Benigno, Urbano, Eustáquio, Ñato
castigam o avanço
dos *rangers*.
Urbano tomba,
Eustáquio,
Che Guevara sustenta
o fogo, uma rajada o atinge, atira ainda, solve-se-lhe
o joelho, no espanto
os companheiros voltam
para apanhá-lo. É tarde. Fogem.
A noite veloz se fecha sobre o rosto dos mortos
(Gullar, 2001, p. 197).

A ação principal ocorre ainda às margens do rio Yuro, cujas águas agora são agitadas pelos movimentos dos combatentes. Ao mesmo tempo, a impassibilidade dos elementos naturais amplia-se na imagem das “grandes massas de nuvens”, as quais se deslocam acima das artificiais divisões geográficas (“Santiago”, “Jamaica”, “Buenos Aires”, “Montevideú”, “Rio”). As cenas simultâneas, por sua vez, compõem um mosaico daquela “noite veloz” no continente americano, misturando ações políticas, fenômenos climáticos, comemorações familiares e transações econômicas que transcorrem paralelamente, sem relação direta com a captura de Che Guevara pelas forças repressivas.

No segmento V, a distância entre percepção humana e paisagem natural torna-se ainda maior, enquanto o guerrilheiro indefeso é transportado num “helicóptero ianque”:

[...]

É o seu último voo
sobre a América Latina

sob o fulgor das estrelas
que nada sabem dos homens

que nada sabem do sonho,
da esperança, da alegria,
da luta surda do homem
pela flor de cada dia

É o seu último voo
sobre a choupana de homens
que não sabem o que se passa
naquela noite de outubro
[...]
(Gullar, 2001, p. 198).

Capturado pelos inimigos, Che Guevara reproduz algo do movimento daquelas “grandes massas de nuvens” do segmento IV, sobrevoando a América Latina. Reforçando a absoluta solidão do guerrilheiro sendo levado para a presumível morte, o segmento V destaca a impassibilidade das estrelas, que “nada sabem dos homens” e de sua “luta surda” (correlata à mudez contemplativa de “Vendo a noite”?) pela “flor de cada dia”. A imagem clichê da flor, substituindo a concretude imediata do “pão”, na famosa expressão sobre o resultado do esforço do trabalho diário, estabelece aqui uma clivagem nova dentro dessa poética engajada. Acompanhando os instantes finais daquele indivíduo, a poesia, com seu quinhão “de sonho,/ de esperança,/ de alegria”, mostra-se agora não necessariamente oposta ao esforço político, podendo, ao contrário, ser um frágil prenúncio da felicidade comum que a luta do guerrilheiro pretendia consumir.

Por outro lado, num deformado espelhamento das estrelas, o segmento aponta para a “choupana de homens/ que não sabem o que se passa/ naquela noite de outubro”. Aqui, enfatizando a solidão de Ernesto Che Guevara como indivíduo, a dimensão cósmica do universo noturno coaduna-se com a vida do homem comum, ambos apartados do acontecimento histórico. Como contraponto, afastando-se da cena, o segmento VI explora a dimensão coletiva do evento, articulando a luta do guerrilheiro à situação política do Brasil:

A noite é mais veloz nos trópicos
(com seus
monturos)
na vertigem das folhas na explosão
das águas sujas
surdas

nos pantanais
é mais veloz sob a pele da treva, na
conspiração de azuis
e vermelhos pulsando
como vaginas frutas bocas
vegetais
(confundidos com sonhos)
ou
um ramo florido feito um relâmpago
parado sobre uma cisterna d'água
no escuro
É mais funda
a noite no sono
do homem na sua carne
de coca
de fome
e dentro do pote uma caneca
de lata velha de ervilha
da Armour Company

A noite é mais veloz nos trópicos
com seus monturos
e cassinos de jogo
entre as pernas das putas
o assalto
a mão armada
aberta em sangue a vida.
É mais veloz
(e mais demorada)
nos cárceres
a noite latino-americana
entre interrogatórios
e torturas
(lá fora as violetas)
e mais violenta (a noite)
na cona da ditadura

Sob a pele da treva, os frutos
crescem
conspira o açúcar
(de boca para baixo) debaixo
das pedras, debaixo
da palavra escrita no muro
ABAIX
e inacabada
[...]
(Gullar, 2001, pp. 199-200).

A sujeira da realidade, sintetizada nos “monturos” da noite latino-americana, instaura, outra vez, uma linguagem vertiginosa, presentificando a memória como “um ramo florido feito um relâmpago” (imagem muito similar, aliás, às flores de “Passeio em Lima”). Num movimento recorrente na poesia de Ferreira Gullar, o lampejo das sensações (“conspirações de azuis e/ vermelhos”) irrompe na confusão das coisas sonhadas, tensionadas, porém, pelas condições precárias dos outros homens (“na sua carne/ de coca/ de fome”).

Em seguida, a vertigem conduz o poema à denúncia dos “interrogatórios/ e torturas”, que ocorriam brutalmente, enfatizando a indiferença da natureza diante do sofrimento humano por meio da paronomásia entre “violetas” e “violentas”. A estrofe seguinte, no entanto, constrói uma nova relação entre a resistência à(s) ditadura(s) latino-americana(s) e o crescimento dos “frutos”. Apesar das dificuldades, surge ainda um gesto de revolta, que não se consuma: o signo “ABAIX”, incompleto, remete à expressão pichada nos muros do Brasil no final da década de 1960 (“ABAIXO A DITADURA”), indiciando, assim, a repressão policial, que censurava a palavra de ordem contra o regime.

O segmento VII concentra-se novamente na figura de Che Guevara, assumindo agora a voz do guerrilheiro, numa rememoração lírica diante da morte iminente:

Súbito vimos ao mundo
e nos chamamos Ernesto
Súbito vimos ao mundo
e estamos
na América Latina

Mas a vida onde está
nos perguntamos
Nas tavernas?
nas eternas
tardes tardas?
nas favelas
onde a história fede a merda?
no cinema?
[...]
(a vida
que se esvai
no estuário do Prata)

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

Serás assaltante
e proxeneta
policial jagunço alcagueta

Serei pederasta e homicida?
serei o viciado?
Responde o ferro (da Bethlehem Steel):
Serás ministro de Estado
e suicida
[...]

Serei um merda
quero ser um 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?
[...]
(Gullar, 2001, pp. 201-202).

Na primeira estrofe, os verbos no plural (“vimos”, “chamamos”, “estamos”) ainda enfatizam a dimensão coletiva dessa subjetividade latino-americana, embora já haja o destaque para a individualidade do nome Ernesto. Na constituição desse sujeito, que inicialmente sente a vida se esvaindo no “estuário do Prata”, explodem dúvidas sobre seu próprio destino, respondidas no poema pela frieza do “cobre” e do “ferro”, apresentados como *commodities* de grandes empresas estadunidenses (“Anaconda Copper”, “Bethlehem Steel”). Tais oráculos, por sua vez, mantêm as possibilidades em aberto, o que leva o sujeito, *agora no singular*, ao desesperado da autodepreciação (“quero ser um merda”) em favor do contato visceral com a “vida mesmo imunda”.

Entre a loucura e a santidade, o eu do poema joga-se no desejo de “mudar o mundo”, projetando-se na ideia, de inegável teor coletivo, da vida plantada como “um estandarte/ em praça pública”, imagem que reaparece no último segmento do poema:

A vida muda como a cor dos frutos
lentamente
e para sempre
A vida muda como a flor em fruto
velozmente
A vida muda como a água em folhas
o sonho em luz elétrica
a rosa desembrolha do carbono
o pássaro, da boca
mas
quando for tempo
E é tempo todo o tempo
mas
não basta um século para fazer a pétala
que um só minuto faz
ou não
mas
a vida muda
a vida muda o morto em multidão
(Gullar, 2001, p. 202).

Por fim, a associação entre a luta política e o crescimento dos frutos amplia-se no poema, incorporando a imprevisibilidade da mudança, cujo andamento (“lentamente” ou “velozmente”) depende sobretudo da perspectiva do observador. O poema, enquanto linguagem, opera essas metamorfoses, de maneira instantânea, por meio de sua carga imagética: “a água em folhas/ o sonho em luz elétrica” etc. Entretanto, Gullar ensina que algumas transformações ansiadas podem simplesmente não ocorrer, gerando uma concepção de tempo na qual as ações não seguem uma lógica linear: “não basta um século para fazer a pétala/ que só um minuto faz”.

Nada garante o sentido da mudança, embora o poema acene as possibilidades de transformação positiva da vida, assumindo uma dicção quase bíblica para anunciar que a almejada emancipação poderá vir “quando for tempo/ E é tempo o tempo todo”.⁹ Ernesto Che Guevara está morto, mas poderia ainda se desdobrar “em multidão”, mantendo-se como um lampejo possível naquele tempo “saturado de ‘agoras””.¹⁰

9 O poeta parece glosar, de maneira sintética, o célebre capítulo 3 de *Eclesiastes*: “Há um momento para tudo e um tempo para todo o propósito debaixo do céu./ Tempo de nascer,/ e tempo de morrer;/ tempo de plantar, e tempo de arrancar a planta./ Tempo de matar,/ e tempo de curar;/ tempo de destruir,/ e tempo de construir./ Tempo de chorar,/ e tempo de rir;/ tempo de gemer,/ e tempo de bailar/ [...] / Tempo de amar,/ e tempo de odiar; tempo de guerra,/ e tempo de paz” (Gullar, 2020, p. 1.074).

10 Nas palavras de Walter Benjamin (1996, pp. 229-230): “A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de

Desse modo, “Dentro da noite veloz” realiza o que há de melhor na poética engajada de Ferreira Gullar, flexionando a dimensão coletiva de seu empenho político a partir da singularidade da experiência individual para, de diferentes formas, compartilhar os estilhaços comuns dessa experiência, restituindo aquele substrato social da lírica moderna, com a clivagem específica de seu momento histórico. Que isso se dê também por meio da figura deslocada de um outro – o mais importante guerrilheiro da América Latina, cuja imagem heroica, imortalizada na fotografia de Alberto Diaz Korda, iria se tornar rapidamente um ícone da indústria cultural –, isso só aumenta a força do gesto.

Sem reduzir a excepcionalidade das ações do guerrilheiro, o poema de Gullar sonda outras facetas de Guevara, equiparando-o potencialmente a todos os seres humanos que sofrem, sonham, lutam e morrem – reiterando, assim, a outridade constitutiva da lírica moderna, tensionada até o fim pelo anseio de intervenção na realidade que a enforma.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. In: *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Editora. 34, 2003, pp. 65-89.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996, pp. 222-234.

BÍBLIA DE Jerusalém. Nova edição, rev. e ampl. São Paulo: Paulus, 2020.

BOSI, Viviana. O fixo e o fluxo: notas sobre tempo e forma em Augusto de Campos e Ferreira Gullar. In: *Poesia em risco: itinerários para aportar nos anos 1970 e além*. São Paulo: Editora 34, 2021, pp. 19-72.

CHAUÍ, Marilena. O nacional e popular na cultura brasileira – seminários. *Artepensamento: ensaios filosóficos e políticos*. São Paulo/Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, [s.d.][1982]. Disponível em: <https://artepensamento.ims.com.br/item/o-nacional-e-popular-na-cultura-brasileira-seminarios/>. Acesso em: 18 jun. 2024.

‘agoras’. Assim, a Roma antiga era para Robespierre um passado carregado de ‘agoras’, que ele fez explodir do *continuum* da história. A Revolução Francesa se via como uma Roma ressurreta. Ela citava a Roma antiga como a moda cita um vestuário antigo. A moda tem um faro para o atual, onde quer que ele esteja na folhagem do antigamente. Ela é um salto de tigre em direção ao passado. Somente, ele se dá numa arena comandada pela classe dominante. O mesmo salto, sob o livre céu da história, é o salto dialético da Revolução, como o concebeu Marx”.

- GULLAR, Ferreira. *Toda poesia (1950-1999)*. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.
- GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão / Vanguarda e subdesenvolvimento*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- GULLAR, Ferreira. *Rabo de foguete: os anos de exílio*. Rio de Janeiro: Revan, 2008.
- MORAES, Vinicius de. Poema sujo de vida. *Manchete*, n. 1.268, pp. 20-22, 1976. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/004120/164266>. Acesso em: 18 jun. 2024
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. Transportes da liberdade. In: *Políticas da escrita*. Trad. Raquel Ramalheite. São Paulo: Editora 34, 1995, pp. 105-140.
- SILVA, Júlio Cezar Bastoni da. Dentro da noite veloz: um panorama poético e histórico. *Diadorim: Revista de Estudos Linguísticos e Literários*, v. 15, pp. 1-27, 2014. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/diadorim/article/view/4014>. Acesso em: 18 jun. 2024.
- VILLAÇA, Alcides. Gullar: a luz e seus avessos. *Cadernos de Literatura Brasileira: Ferreira Gullar*. São Paulo/Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 1998, pp. 88-107.

Recebido: 2/8/2024

Aceito: 26/9/2024

Publicado: 7/2/2025