



## FERREIRA GULLAR E O ESTADO DE EXCEÇÃO: FORMALIZAÇÃO ESTÉTICA DIANTE DO PROCESSO SOCIAL

SILVA, Adonis Nóbrega da<sup>1</sup>

**RESUMO:** A tradição crítica que se ocupa do estudo da obra de Ferreira Gullar, em linhas gerais, prioriza o estudo do livro *Dentro da noite veloz* (constituído por poemas pré e pós-Golpe de 64) tendo como foco principal a passagem de um artista ponta-de-lança do projeto Neoconcreto para um escritor de literatura de cordel, fato que, segundo essa perspectiva analítica, marca o início da fase participante do artista. Tal enfoque, ao valorizar o momento histórico pelo qual passava o país, sem atentar para as relações por vezes contraditórias entre texto e contexto, associa a produção desse período às formulações gerais do “Anteprojetado manifesto do CPC” (escrito por Carlos Estevam Martins), deixando de lado a devida preocupação com a mediação entre forma literária e processo social, essência da elaboração artística. Com isso, as composições desse momento histórico passaram a ser constantemente caracterizadas como dogmáticas e simplistas, perspectiva de análise que generalizou, de modo unilateral, as relações entre as formulações teóricas e as produções artísticas à esquerda da época. Criou-se uma tradição crítica em torno da qual a produção de Ferreira Gullar passou a ser vista como um bloco monolítico. A partir disso, o propósito desse artigo é mostrar um viés alternativo, que entenda o processo social vivido na época, considerando-o como ponto de partida para uma proposta artística, com seus limites e alcances.

**PALAVRAS-CHAVE:** Tradição crítica; Golpe de 64; *Dentro da noite veloz*; *Homem Comum*.

**ABSTRACT:** The critical tradition that deals with the study of the work of Ferreira Gullar, in general, emphasizes the study of the book *Dentro da noite veloz* (poems consisting of pre and post-Coup 64) focusing mainly on the passage of an artist tip striker Neoconcreto the project to a writer of musical literature, the fact that, according to this analytical perspective, marks the beginning phase of the participating artist. Such an approach, by emphasizing the historical moment that passed the country, without regard to the sometimes contradictory relationships between text and context links the production of this period the general formulations of the “Anteprojetado manifesto do CPC” (written by Carlos Estevam Martins) leaving aside the proper concern with mediation between literary form and social process, the essence of artistic elaboration. Thus, the compositions of this historical moment became constantly characterized as dogmatic and simplistic, generalized analytical perspective that, unilaterally, the relationships between theoretical formulations and artistic productions of the season left. Created a critical tradition

around which the production of Ferreira Gullar came to be seen as a monolithic block. From this, the purpose of this article is to show an alternative bias, who understands the social process experienced at the time, considering it as a starting point for an artistic proposal, with its limits and scope.

**KEYWORDS:** Critical tradition; Coup of 64; *Dentro da noite veloz*; *Homem Comum*.

## I

Porque não só o excêntrico “nem sempre” é uma particularidade e um caso isolado, como, ao contrário, vez por outra acontece de ser justo ele, talvez, que traz em si a medula do todo, enquanto os demais viventes de sua época – todos, movidos por algum vento estranho, dele estão temporariamente afastados sabe-se lá por que razão. (DOSTOIEVSKI, 2008, p. 13)

A crítica que procurou entender e organizar os fatos para melhor entender o passado do país nos anos que sucederam os acontecimentos da década de 1960 desconsiderou as especificidades artísticas desse momento histórico. Na década de 1980, sobretudo, o direcionamento crítico que se debruçou sobre a tarefa de revisar a produção artístico-cultural do CPC da UNE caracterizou-a, em linhas gerais, como dogmática e simplista. Colocados em perspectiva mais ampla, os estudos desse período estão vinculados ao momento histórico de “revisonismo” das atividades estratégicas do Partido Comunista Brasileiro – PCB – seja em decorrência do golpe militar, seja por ocasião do processo de redemocratização da sociedade brasileira e, conseqüentemente, pela emergência do pluripartidarismo político no Brasil. Portanto, qualquer atitude interpretada pelos autores da década em questão como resqúicio de uma suposta inércia do PCB, em particular, e da esquerda, em geral, diante das mudanças estruturais da sociedade, foi questionada. E, a partir disso, os estudos sobre esse tema pautaram-se pela necessidade de revisar o passado recente da história política do Brasil.

Foi quando Ferreira Gullar, vinculado artisticamente ao CPC (por sua vez, influenciado pelas referências estéticas do Realismo Socialista), teoricamente ao Instituto Superior de Estudos Brasileiros – ISEB – e ideologicamente ao PCB passou a integrar, como alvo, o conjunto de ativistas que sofreram inúmeras críticas relacionadas às opções adotadas no campo da cultura e da política. E, a partir disso, tanto o debate quanto a produção artístico-cultural vinculada às diretrizes estéticas e ideológicas

daquele movimento foram indistintamente caracterizados como dogmáticos e panfletários, ora como reflexo do “Anteprojeto do manifesto do CPC” (MARTINS, 1979), ora como produto da articulação entre populismo e nacionalismo. E como representativos desses estudos podem-se citar o ensaio intitulado *Seminário II* (CHAUÍ, 1984) e o livro *Impressões de viagem* (HOLLANDA, 1981).

Da mesma maneira, no momento em questão, muitos artigos e livros foram publicados sobre o conteúdo social da obra de Ferreira Gullar na década de 1960. Entre eles, podem-se apontar como mais representativos a tese de doutorado *A poesia de Ferreira Gullar* (VILLAÇA, 1984) e o ensaio *Traduzir-se* (LAFETÁ, 1982). No entanto, estes trabalhos seguiram as linhas analíticas daqueles, nos quais as vozes dissonantes que compunham a esquerda do período pré-golpe de 1964, que discutiram exaustivamente o engajamento artístico, a cultura popular e a função social da arte, foram reduzidas a um caráter homogêneo, via de regra associado integralmente ao “Manifesto” de Carlos Estevam Martins. E nesse processo de transformação pelo qual passou a sociedade brasileira os debates, as divergências, as contradições internas e as diferentes posturas dos participantes do Centro Popular de Cultura da UNE foram desconsideradas, resultando, em linhas gerais, numa perspectiva de análise que generalizou, de modo unilateral, as relações entre a elaboração teórica e a produção artística, à esquerda, da época. E, conseqüentemente, a produção artística de Ferreira Gullar foi reduzida às conformações da atuação desse movimento, sendo deixada de lado a sua especificidade.

Porém, tanto os debates realizados no período pré-golpe, quanto um contato mais íntimo com a obra de Ferreira Gullar evidenciam uma diversidade e uma variedade de posturas e posições acerca da arte engajada que guardam pouco da imagem retrógrada, redutora e simplista legada pela crítica que se ocupou da produção desse período do autor. Em vez de seguir estritamente o rumo do CPC, Gullar elaborou poemas únicos, que não se limitaram aos direcionamentos do Centro, e produziu, no centro de um momento conturbado, com a seriedade dos artistas conscientes, uma obra inteligível às preocupações dos intelectuais da época.

## II

A noção de “cultura popular” (GULLAR, 1965), entendida como uma das possibilidades de transformação da realidade brasileira, através da arregimentação da intelectualidade e da conscientização das classes populares, foi fundamentada, sobretudo, na ideia de “frente única”. Ou seja, artistas e intelectuais à esquerda

acreditavam que essa noção – apoiada em organizações estudantis, operárias e camponesas – seria capaz de promover profundas transformações na estrutura sócio-econômica e nas relações de poder no Brasil. E nesse cenário, uma análise das composições de Ferreira Gullar no período pré-golpe ganha dimensão e é esclarecedora a respeito do reencontro do artista recém-saído da experiência neoconcreta com o popular – homem de São Luis do Maranhão que é –, quando o convidam para dirigir a Fundação Cultural de Brasília.

As composições desse novo momento artístico surgem como a síntese das experiências vividas até então. As preocupações com as possibilidades de significação a partir do espaço em branco (vistas nas experimentações concretistas e, baseadas nestas, também nas neoconcretistas) voltam à cena, sendo, porém, reelaboradas. Os poemas dessa época passam a apresentar como principal característica a procura de um equilíbrio entre a expressão dos sentimentos subjetivos e a comunicação da visão de mundo. A expressão artística fica mais complexa e impressiona pela facilidade com que retira do coloquialismo uma atmosfera poética densa. A experiência como vanguardista e militante é sintetizada e a poesia de caráter “participativo” é formalizada a partir de uma linguagem poética altamente elaborada.

O estilo de composição que singularizou o livro *A luta corporal*, a produção crítica e artística da década de 1950, a militância política em torno do CPC da UNE, a produção artística e teórica durante o contato com artistas e intelectuais de orientação política à esquerda e a capacidade de articular teoria, conhecimento e arte evidenciam uma produção que se enquadraria entre as raríssimas que pelo seu mero movimento constitui um espetáculo histórico-social complexo. Fato que irmana Ferreira Gullar aos interesses fundamentais do seu tempo.

### III

A leitura linear de *Dentro da noite veloz* sugere que a poesia de Ferreira Gullar evolui por etapas. A cronologia dos poemas do livro contribui para a impressão e exaspera o contraste entre os horizontes dos momentos. O primeiro momento (composto por poemas escritos entre 1961 e 1963) seria o do CPC, em que a influência de um projeto dogmático de propaganda política mataria a arte, e o segundo momento teria início logo após o Golpe de 1964, constituído de um retorno à arte por uma elaboração mais refinada das formas tradicionais de poesia (LAFETÁ, 2004). E pode-se dizer que é isto, sem ser isto.

Na obra de Ferreira Gullar, de modo geral, há, de fato, uma passagem da

adesão ao CPC da UNE para uma produção mais “elaborada”, todavia, essa transição não se daria como ruptura fulminante: o interesse pela arte popular se mostraria simultâneo à elaboração artística. O uso do fator social vai sendo trabalhado e ajustado na forma literária no decorrer do livro como um todo. Focando no caso em questão, não seria o caso de duas etapas de sua poesia, mas de uma tentativa artística contínua e ininterrupta de unir as duas pontas de um processo social: atraso e progresso, originalidade nativa e empréstimo estrangeiro, incorporação de realidades e questionamentos sociais relegados e vanguardismo artístico; em suma, um movimento constante de deslocar a experiência social de seu horizonte militante para o interior da prática literária. Se num primeiro momento o poema seria o instrumento da formalização estética do sujeito na realidade social, vista como processo conflituoso dos interesses de classes, o segundo resultaria num produto final da relação problemática entre o sujeito e a realidade, num produto da depuração estética das duas fases anteriores (artista ponta-de-lança tanto quanto militante engajado). Dessa maneira, o desempenho artístico passaria a ser visto dentro de um desenvolvimento literário que busca nexos e saídas onde inicialmente só parecia existir desproporção cultural e descompasso na relação de classes, cujo resultado organiza as tendências, explode as coordenadas e eleva o patamar.

A relação entre os momentos passaria, pois, a ser entendida dentro de suas correlações internas. Não haveria, dentro dessa perspectiva, dois momentos alheios entre si, e sim momentos que se relacionam em tal ponto que as desvantagens de um mostram-se, na realidade, como suas vantagens secretas, cuja superioridade inerente impõe os limites ao futuro desenvolvimento dessa mesma situação.

Nessa perspectiva, o sujeito-poético dos poemas reunidos no volume aqui referido coloca-se como linha de frente das principais questões sociais. De modo mais específico, mais detidamente, essa extensão das matérias versadas se constata sem dificuldade. Já o viés “participativo” no modo de lidar com elas é menos óbvio e sugere uma caracterização. E sendo algo constante, e considerada a relativa indiferença aos conteúdos, teria de ser descrito como uma *forma*. Com isso, a elaboração artística é desnudada e o entendimento da composição de Ferreira Gullar passa a elucidar que, ao transpor para o estilo os comportamentos e os processos sociais que observava, o autor, ao passo em que era influenciado pelas questões cepecistas, distanciou-se das composições do Centro e elaborou uma expressão da sociedade real, que se conformava nas divisões sociais tradicionais, na qual o intelectual engajado se vê em enfrentamento direto com o seu tempo e com a categoria social a que originalmente pertence. O “artista revolucionário” deixa de ser um ideal e faz figura de problema. E isto não a despeito das orientações teóricas à esquerda, mas por causa delas.

IV

Em *Traduzir-se*, João Luiz Lafetá realiza um longo estudo sobre a obra de Ferreira Gullar. Foge ao objetivo deste artigo discutir detalhadamente os apontamentos feitos pelo autor, muito influenciado pelo clima da época em que escreveu e pelas análises do próprio Ferreira Gullar, mas, no que diz respeito ao período enfatizado neste artigo, cabe alguns comentários.

Se a separação em duas etapas diferentes fosse exata, estaria resolvido o problema do entendimento da obra e, com ele, grande parte da caracterização crítica. Mas, na verdade, Lafetá fundou-se numa petição de princípio, tomando como provado o que restava provar, isto é, que o peso do comprometimento político anularia a qualidade artística de uma “primeira etapa” de poemas, concernente ao CPC e aos poemas de cordel. A partir daí, supervalorizou algumas observações a respeito do “Poema para ser cantado”, de Paulo Mendes Campos, publicado no primeiro volume da série *Violão de Rua* (número extra dos *Cadernos do povo brasileiro*), e achou o que tencionava achar, mas não o que um cotejo objetivo teria mostrado.

De fato, a análise dos poemas dessa “primeira etapa” faz ver que as experiências com o CPC motivaram algo de significativo na produção de Ferreira Gullar, como é o caso de *Poema Brasileiro* (escrito em 1962), em que o tema, por si só denunciativo, é ajustado ao método de composição típico dos poemas de *Violão de Rua*, como o uso da anáfora, por exemplo. No entanto, embora Ferreira Gullar tenha recebido influência direta dos intelectuais e artistas do Centro, como “a ampliação das determinações” e “a descoberta das forças históricas” (LAFETÁ, 2004, p. 199), tais novidades foram repensadas a partir da elaboração de nexos com as experiências anteriores do poeta.

Tendo isso em vista, pode-se dizer que o poema *Homem Comum*, escrito em Brasília, no ano de 1963, é exemplar ao mostrar características que destoam como representativas dessa fase do poeta, como se pode ver abaixo:

Homem comum

Sou um homem comum  
de carne e de memória  
de osso e esquecimento.  
Ando a pé, de ônibus, de táxi, de avião  
e a vida sopra dentro de mim  
pânica

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 anos 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.

A possível leitura imediata do poema é a mais óbvia possível, já que diz respeito justamente ao expresso, que por sua vez não demonstra qualquer complexidade de entendimento. Consultar dicionários não se faz necessário e apenas alguns termos pedem uma pesquisa mais atenta para as possíveis significações que deviam ter na época, como: “Chase Bank,/ a IT & T,/ a Bond and Share, a Wilson, a Hanna, a Anderson Clayton” (versos 41-42-43).

Sobre essas significações: *Chase Bank*, assim era conhecido, na época em que o poema foi escrito (1963), o atual *JP Morgan Chase Bank, NA*, banco nacional que constitui o consumidor e a banca comercial subsidiária da multinacional corporação bancária americana *JP Morgan Chase*. *IT & T*, fundada em 1920 como *International Telephone & Telegraph (IT & T)*, durante os anos de 1960 e 1970, ganhou projeção através de jornais e revistas da época e ficou conhecida no Brasil como uma empresa de fabricação global diversificada com localização nos Estados Unidos; daí o fato de ter sido alvo dos militantes dessa época. *Bond and Share*, empresa de arquitetura e engenharia que foi reestruturada e mais tarde passou a ser conhecida como *Serviços Ebasco*, que forneceu serviços de consultoria de engenharia e produção

Sobre o poema, nele, um homem se dirige a outro homem desconhecido



(ou outros homens) e descreve as qualidades que o fazem comum como qualquer outro, “de carne e de memória” (verso 2), “de osso e esquecimento” (verso 3), “feito de coisas lembradas” (verso 12), “brasileiro, maior, casado, reservista” (verso 27). Compara a situação anterior de poeta que foi “de rápido destino” (verso 31) a de um momento atual em que se compara a “muitos milhões de homens/ comuns” (versos 57-58) que podem “formar uma muralha com nossos corpos de sonho e margaridas” (versos 59-60), mas mantém em suspensão que “pode/ subitamente/ cessar” (versos 8-9-10), fato que atravessa o poema e retroage do fim ao início, alterando seu sentido como um todo.

O tom geral da composição corresponde a essa naturalidade do assunto. Há nela uma nitidez potencializada pela ordem expositiva clara e direta, com raras e moderadas inversões sintáticas, como “defuntas alegrias” (verso 17). Acostumado às composições da poesia moderna, este poema despojado e sem mistério, que parece entregar tudo à primeira vista, pode até surpreender o leitor dos tempos atuais. Mas vale não deixar esquecer que ele é fruto de uma elaboração artística, e não de uma tranquilidade real de um discurso corriqueiro. Vale notar que o sujeito-poético deliberou ser feito “de coisas lembradas/ e esquecidas” (versos 11-12), atenuando com propriedade clássica a situação de infelicidade e angústia, que é o tempo presente do enunciado; mas que a limpidez serena contrasta com um inquieto elemento de convocação à ação. Daí a impressão de dor contida, que não grita e se traduz no aludido efeito de simplicidade.

Este é devido também à ausência impressionante de linguagem figurada, pois não há uma construção imagética, os 59 versos foram elaborados com palavras usadas no sentido mais claramente próprio, com um único caso de remoto fundo metonímico, mas que praticamente é apagado pela incorporação à elaboração: “Sou um homem comum/ brasileiro, maior, casado, reservista” (versos 26-27).

No entanto, no seu todo o poema é figurado, graças à própria natureza poesia engajada, ou de inspiração social, que pressupõe uma visão que se pode chamar contestatória da vida. De fato, nela existe, sob um gesto direto, um sistema completo de significações indiretas, já que ela converte homens cultos, intelectuais de bom nível social, a uma condição de modesta normalidade, que é simulada (e, nesse caso, principalmente pelo fato de Ferreira Gullar, já desde o momento histórico anterior do governo de Juscelino Kubistchek, ter despontado como artista de vanguarda altamente conceituado no meio artístico). E o leitor entende as regras e entra no jogo, simulando acreditar, sabendo que a simplicidade é não apenas relativa, mas altamente convencional, pois há uma contradição básica, deformadora, entre o plano explícito e o plano implícito, de um homem que quer se juntar a outros homens, mas que pode a qualquer momento

“cessar” (verso 10).

e a vida sopra dentro de mim  
    pânica  
    feito a chama de um maçarico  
e pode  
subitamente  
    cessar.

O trecho significa, alegoricamente: “O que me faz ser humano causa angústia dentro de mim, inquietamente, de maneira a me compelir ao movimento, mas essa mesma força que me faz ser humano pode de repente se extinguir”. No caso, aqui, pensamos no sentido alegórico, implícito, da palavra “cessar” (verso 10), como algo que dialeticamente acalma ao passo que atormenta, tornando possível uma referência direta ao *sublime* de Kant. Na leitura, a razão, que percebe e entende o uso centralizado na página do “cessar” (verso 10), reivindica à imaginação, de uma só vez, o todo completo do conteúdo de uma grandeza determinada por tal formalização, por tal justaposição dos elementos, o que faz com que o entendimento de “cessar” chegue ao seu limite.

Há uma sensação que não é acessível diretamente ao conhecimento, e que é percebida sempre mediante o uso constante da simplicidade de composição. Esse desejo de simplicidade (vale lembrar, convencional) leva o poeta a não recuar diante de expressões e conceitos aparentemente banais. No entanto, embora não deixe de lado a simplicidade da composição, faz versos carregados de densidade poética, como, por exemplo, aqueles em que estão dispostas as palavras “tudo” e “misturado” (versos 22-23). Uma primeira leitura possível seria a de que as partes “misturadas” estariam relacionadas com o “tudo”, que resiste a um entendimento direto através de conceitos do conhecimento, e por isso pode ser experienciado como um sublime que “paralisa” e ao mesmo tempo “faz caminhar” (verso 25) o sujeito-poético do poema, desencadeando um determinado estado de Ânimo, como se vê nos versos de números 21-22-23-24-25:

Bandejas bandeiras bananeiras  
    tudo  
misturado  
    essa lenha perfumada  
    que se acende

e me faz caminhar

E atrelado a esse “tudo”, a maior parte do enunciado do poema parece passar perto do prosaísmo dos assuntos mais corriqueiros:

Sou um homem comum  
de carne e de memória  
de osso e esquecimento.  
Ando a pé, de ônibus, de táxi, de avião

No poema, a simplicidade quase banal ganha densidade poética, e não apenas pelo tratamento estético, mas pela figuração geral, em que o “homem comum” (verso 1) é um modo disfarçado de representar a vida do militante bem-entendido do seu papel na sociedade. O fundo alegórico transfiguraria o prosaísmo.

Nisso, Ferreira Gullar se difere de muitos poetas antes e depois dele, que incorporaram a simplicidade da fala cotidiana legada pelos modernistas de maneira direta, sem mediação. No poema apresentado, a simplicidade da expressão corresponde à simplicidade da alegada condição social, mas com um elemento implícito de distorção, que é a alegoria, funcionando como um disfarce da condição verdadeira. E assim se tem duas contradições: a primeira seria o conflito entre a serenidade simples do tom e a tragédia da situação real relatada; a segunda seria o conflito entre a “simplicidade” de como o assunto é tratado e o refinamento efetivo do sujeito-poético do poema. O que se tem pela frente é uma simplicidade artificialmente construída, um curioso disfarce poético.

No nível profundo construído por esse disfarce, a análise do poema acaba por ser, então, a do entendimento de suas tensões, isto é, dos elementos ou significados contraditórios que se opõem, e poderiam até desorganizar o discurso; mas que na verdade criam as condições para organizá-lo, por meio de uma unificação dialética. E embora se refira ao aspecto especificamente semântico de cada palavra, essa ideia serve para abranger, em sentido amplo, os aspectos estruturais. No caso do poema, seria possível dizer que os elementos de tensão constituem princípios estruturantes, núcleos dinâmicos, acima dos quais predomina o princípio organizador, que, em última análise, fazem referência direta ao processo social em que está inserido e de que faz parte, incondicionalmente.

No poema, a tensão central se dispõe no seguinte par: “misturado” e “tudo” (versos 21-22). Essa tensão se mistura e se combina. Vista assim, ela parece mostrar que o poema repousa sobre um movimento dialético, que as integra e supera constituindo

a unidade da expressão. Além disso, o discurso desse poema não se caracteriza apenas por essa tensão, pela clareza e simplicidade, mas justamente por uma serenidade contida, contrastando com o assunto que visa “formar uma muralha/ com nossos corpos de sonho e margaridas.” (versos 59-60). Mas essa serenidade também deixar ver um movimento, processado numa tensão violenta entre, de um lado, a realidade cruel do presente e a nostalgia do passado (“Poeta fui de rápido destino”, verso 32), de outro, a projeção irreal sobre o futuro. E no cruzamento de ambos, isto é, passado/ presente e futuro, fica situado o drama atual de um homem que “pode/ subitamente/ cessar” (versos 8-9-10).

Mas essa tal unidade da expressão referida anteriormente só é conseguida no início, no “cessar” (verso 10), que além de se manter vivo durante o poema, retroage a cada estrofe e altera o começo. Nesse sentido, seria justamente pela “realidade” do cessar, e talvez não pela compreensão do poema como um todo, que seria gerada uma sensação fictícia na imaginação que impulsionaria o engajamento. O “cessar” (verso 10) evocaria no leitor o encontro com a realidade.

No caso da poesia, a obra de arte é constituída pelo leitor como um relato (direto ou indireto) de um estado da alma do sujeito-poético. A tarefa do leitor, então, é entender esse mundo a partir da decodificação e da identificação dos elementos que compõem o texto, situação que envolve uma série de informações que se mostram através de uma série de recursos de composição. Por exemplo, se entendo o “cessar” como núcleo semântico que irradia por todo o poema, em última análise, poderia sugerir a impossibilidade do sonho do sujeito-poético. Dessa maneira, essa impossibilidade seria o limite que produz e estimula realidade, deixando desvelar o fim próprio homem. Retomando Kant, o sublime, nesse caso, proporcionaria, além de uma “suspensão inviolável”, uma sensação incômoda que coloca o sujeito-poético de frente com a sua condição essencial de liberdade, a sensação prazerosa do engajamento. Mas tal interpretação só é possível se o leitor acrescenta ao objeto estético dados de sua experiência no mundo real, assim como de outros textos literários, ou de outras obras de arte etc. E parece ser justamente isso a que Kant se refere quando, em um trecho da *Crítica da faculdade do juízo*, diz:

A faculdade da imaginação (enquanto faculdade do conhecimento produtiva) é mesmo muito poderosa na criação como que de uma outra natureza a partir da matéria que a natureza efetiva lhe dá. (...) também a rodeamos de bom grado, na verdade sempre ainda segundo leis analógicas, mas contudo também segundo princípios que se situam mais acima na razão (e que nos são tão naturais como aqueles segundo os quais o entendimento apreende a natureza empírica). (CFJ, § 49, B 193, p. 159)

E é nessa ligação com o “dado real” que se constataria o sublime como experiência existencial plena. Mas, por outro lado, a sensação do sublime não poderia ser “alcançada” nunca por um objeto que se queira entendido como um pretexto. Da constatação de que o sublime é uma sensação do nosso Ânimo, conseqüentemente, procede que o objeto posto tem pouca importância, importando apenas como “motivador” da sensação sublime, mas que ao mesmo tempo insere o apreciador numa relação que, no caso do poema aqui apresentado, o coloca numa experiencição de um seu interior que quer ser exterior, que quer exceder seu limite, quer engajar-se, sensação que o inquieta e o confronta. E é justamente a potência estética do “cessar” visto no poema, pela sua singular forma de composição, e, conseqüentemente, pela sua forma de lidar com a imaginação, que possibilita a sensação, no leitor, de um estado de Ânimo negativo, de um “rompimento” no pensamento, colocando a imaginação no seu limite de possibilidade de apresentação.

No poema *Homem comum*, no “cessar”, podemos perceber uma situação em que o leitor se vê diante do interdito que faz parte tanto da configuração formal do poema, quanto do conteúdo propriamente dito (que acaba traindo a expectativa do sujeito-poético de realizar o sonho de “formar uma muralha” – verso 10), no qual se vê que a representação está em um colapso. Nessa perspectiva, o poema apresenta ao leitor o “problema” do tema da formação da subjetividade, que de longe escapa ao sistema conceitual filosófico, e faz isso a partir da justaposição das palavras no espaço em branco, que separa e divide ao passo que une e reforça cada palavra, em seu sentido mais sensível para o sujeito experienciador. Dessa separação que une, dessa impulsão que retém, decorre o engajamento, e o poema não prescinde dessa relação, essencialmente artística.

Diante disso, o poema passa a ser visto como um tipo específico de composição, graças ao próprio fundo metonímico e metafórico, que pressupõe um estado do espírito relativamente ligado à realidade, da natureza da poesia, como bem nota Anatol Rosenfeld:

É perfeitamente possível que haja referência indireta a vivências reais; estas, porém, foram transfiguradas pela energia da imaginação e da linguagem poética que visam a uma expressão “mais verdadeira”, mas definitiva e mais absoluta do que outros textos. O poema não é uma “foto” e nem sequer um “retrato artístico” de estados psíquicos; exprime uma visão estilizada, altamente simbólica, de certas experiências. (ROSENFELD, 1985, p. 22).

E assim como apontou György Lukács no volume que recolhe um conjunto de textos estéticos redigidos entre 1932 e 1967:

Na elaboração teórica da teoria marxista-leninista do reflexo, a lírica foi até hoje imperdoavelmente negligenciada (...) aparecia, ao contrário, como uma autorrepresentação da interioridade subjetiva, cujas raízes remontariam aos comportamentos mágicos da sociedade primitiva. (...) Mas cabe afirmar com ênfase que a lírica – no sentido indicado pela estética marxista em geral – é, tanto quanto a épica e o drama, um reflexo da realidade objetiva que existe independentemente de nossa consciência. (LUKÁCS, 2011, p. 245).

Logicamente, esta identidade não suprimiria, nem na teoria nem na prática, as diferenças fundamentais entre os gêneros literários. Igualmente, não se poderia esquecer o fato de que na poesia o processo de “reflexo”, a característica subjetiva de representar o mundo, adquire uma função de qualidade diversa, em comparação com a épica e com o drama. Nesse caso, vale ressaltar a importância da escolha justamente da expressão “Homem comum”, símbolo de uma época em que a contestação social de igualdade de direitos tomava as ruas como elemento reflexivo para a época em questão.

Nessa linha, portanto, coloca-se em questão a valorização da poesia gullariana do período pré e pós-Golpe, sem que esta venha de mãos dadas com o desaparecimento da particularidade histórica. Bem vistas as coisas, seus poemas entrariam para o cânon, mas não o momento em que foram produzidos, que continuaria à parte. Sabe-se que, na atualidade, a insistência no momento histórico seria um desserviço prestado à universalidade do autor. Contudo, os esforços da consciência histórica tende a achar que a questão, vista dessa maneira, está mal posta e que não há motivo para dar-lhe a última palavra, mesmo que no estado atual seja um fato com conseqüências críticas, tanto quanto políticas e estéticas.

## NOTAS

<sup>1</sup> Graduado em Letras - Português e Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Atualmente pesquisa o impacto do Golpe de 1964 sobre a reconfiguração do campo artístico e crítico brasileiro, com ênfase na obra de Ferreira Gullar. E-mail: nobregaadonis@gmail.com.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. Tradução de Iraci D. Poleti. 2 ed. São Paulo: Boitempo, 2004.

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

CAMENIETZKI, Eleonora Ziller. *Poesia e política: a trajetória de Ferreira Gullar*. Rio de Janeiro: Revan, 2006.

CHAUÍ, Marilena. *Seminários: considerações sobre alguns Cadernos do Povo Brasileiro e o Manifesto do CPC*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Os irmãos Karamázov*. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. v. 1. São Paulo: Ed. 34, 2008.

FÉLIX, Moacyr (org.). *Volão de Rua: poemas de Affonso Romano de Sant'Anna, Ferreira Gullar, Geir Campos et al.*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.

GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

\_\_\_\_\_. *Dentro da noite veloz: poemas por Ferreira Gullar*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde (1960/70)*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1981.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valerio Rohden e António Marques. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

LAFETÁ, João Luiz. "Traduzir-se: ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar". In: ZILIO, Carlos e CHIAPPINI, Lígia M. L. (org.). *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

\_\_\_\_\_. "Traduzir-se: ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar". In: PRADO, Antonio Arnoni (org.). *A dimensão da noite e outros ensaios*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.

LUKÁCS, György. *Arte e sociedade: escritos estéticos (1932-1967)*. Trad. Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

MARTINS, Carlos Estevam. "Anteprojeto do manifesto do CPC". In: *Arte em Revista*. Ano 1. n. 1. São Paulo: Centro de Estudos de Arte Contemporânea, 1979.

ROSENFELD, Anatol. "Literatura e personagem". In: CANDIDO, Antonio. (org.). *A personagem de ficção*. 7 ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SCHWARZ, Roberto. "Cultura e Política, 1964-1969: alguns esquemas". In: *O Pai de Família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

VILLAÇA, Alcides. *A poesia de Ferreira Gullar*. Tese de doutorado, USP, 1984, mimeo.