



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE HUMANIDADES
CURSO DE LICENCIATURA EM HISTÓRIA

**A NOITE VELOZ NA PERIFERIA DO CAPITALISMO: “MODERNIZAÇÃO
NACIONAL-POPULAR ABORTADA” E SUPERACUMULAÇÃO
AUTOCRÁTICA DE CAPITAL NA POESIA DE FERREIRA GULLAR EM
“DENTRO DA NOITE VELOZ” (1962 –1975)**

JOÃO PEDRO HENRIQUES DE CASTRO MORAIS

CAMPINA GRANDE – PB

OUTUBRO DE 2024

A NOITE VELOZ NA PERIFERIA DO CAPITALISMO: “MODERNIZAÇÃO NACIONAL-POPULAR ABORTADA” E SUPERACUMULAÇÃO AUTOCRÁTICA DE CAPITAL NA POESIA DE FERREIRA GULLAR EM “DENTRO DA NOITE VELOZ” (1962 –1975)

JOÃO PEDRO HENRIQUES DE CASTRO MORAIS

Trabalho apresentado ao curso de Licenciatura em História, do Centro de Humanidades da Universidade Federal de Campina Grande, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em História.

Orientadora: Profa. Dra. Michelly Pereira de Sousa Cordão

Campina Grande – PB

2024

JOÃO PEDRO HENRIQUES DE CASTRO MORAIS

A NOITE VELOZ NA PERIFERIA DO CAPITALISMO: “MODERNIZAÇÃO NACIONAL-POPULAR ABORTADA” E SUPERACUMULAÇÃO AUTOCRÁTICA DE CAPITAL NA POESIA DE FERREIRA GULLAR EM “DENTRO DA NOITE VELOZ” (1962 –1975)

Trabalho de Conclusão do Curso avaliado em 14 / 10 / 2024 com o conceito 10,0

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Michelly Pereira de Sousa Cordão – UAH/UFCG

Orientadora

Prof. Dr. Luciano Mendonça de Lima – UAH/UFCG

Examinador

Prof. Me. Jonathan Vilar dos Santos Leite – SEDECET/SAPÉ

Examinador

Para meu Tio Nino, poetinha maior, que jaz no mundo dos sonhos;

*Para Frei Tito, barbaramente torturado e assassinado, que, seguindo os passos de
Cristo, buscou a construção do Reino de Deus no socialismo;*

Para Carlos Marighella, inimigo público número 1 da Ditadura Militar;

Para Gregório Bezerra, guerreiro feito de “ferro e flor”;

*Para todos aqueles que, lutando por um Mundo Novo, tiveram suas vidas ceifadas pela
Ditadura Militar;*

AGRADECIMENTOS

Agradeço a meu pai, Professor Daniel Cordeiro, o mais Humano dos matemáticos, por aqueles dias lendo mitologia grega e discutindo história, por me ensinar o que é o Conhecimento, o Ensino, a Arte e a Humanidade;

Agradeço a minha mãe, Magna Lúcia, por me ensinar o que é o Amor, o Cuidado e o Carinho;

Agradeço a minha irmã, Maria Júlia, por me ensinar o que é Amizade, Irmandade, Apoio e União;

Agradeço a minha companheira, Marcela Figueiredo e toda sua família, por todo o amor, apoio, carinho, companheirismo e ajuda que são razão de minha força e peças fundamentais em minha trajetória;

Agradeço ao meu amigo e irmão Rafael Morais e toda sua família pelos nossos 20 anos de amizade, pelas brincadeiras e risadas, pelo apoio e pela ajuda ao revisar meus trabalhos, e por todas as discussões filosófico-intelectuais que foram e são fundamentais em minha trajetória;

Agradeço aos meus amigos e irmãos de sempre, João Victor Almeida, Pedro Serey, Caio Galvão, Matheus Cruz e Sérgio Samuel de Almeida, pelo carinho, pela amizade e por me fazerem ver a vida com risadas;

Agradeço aos meus amigos e irmãos Renata Cavalcante e Pedro Guilherme pelo “Segunda-Feira” - uma das coisas que tornou a jornada leve e feliz - e pela amizade de sempre; também agradeço aos meus queridos amigos que fiz durante o curso: Clara Freitas, Deivid Felipe, Gutemberg Garcez, Almir Basilio e Marina Sampaio;

Agradeço aos amigos da família, Marco Aurélio de Souto, Antonio José, Kátia, Joseana;

Agradeço ao PET História – UFCG por ter sido uma segunda graduação dentro da graduação, por ter me ensinado a ser um educador popular e comprometido com as classes subalternas; por ter me ensinado a pesquisar, e, sobretudo, a atuar em todos os pilares acadêmicos necessários a uma boa formação intelectual;

Agradeço também aos meus grandes mestres:

A Professora Michelly Pereira de Sousa Cordão por aceitar me orientar nesta jornada; por todo o apoio e conselhos que uma orientadora e professora pode dar; também agradeço por, durante meu primeiro período no curso, desenvolver meu gosto pelo saber historiográfico a partir da cadeira de “Introdução ao Ofício do Historiador”;

Ao professor Luciano Mendonça, por me impulsionar e aconselhar intelectualmente nos caminhos do marxismo crítico; agradeço pelas horas nas quais trocamos ideias e discussões; agradeço-o pela cadeira de História do Marxismo, verdadeiro divisor de águas em minha formação; enfim: agradeço-o, sobretudo, por me mostrar a Humanidade nas trincheiras da História;

Agradeço ao Professor Luciano Queiroz por toda tutoria durante o PET – História; por todo saber e conhecimento crítico ensinado e discutido, por todos os necessários puxões de orelha, e por toda troca de ensinamento quanto a militância e extensão de um intelectual engajado entre os grupos subalternos; agradeço-o pela excelente cadeira de Brasil IV, de onde surgiu esse trabalho, pude perceber os meandros de nossa formação e desconfiar de onde pisam nossos pés tropicais;

Agradeço a Professora Juciene Ricarte Apolinário por todo saber e oportunidades profissionais trocadas;

Agradeço ao Professor Jonathan Villar pela atenção e participação na banca do trabalho;

Agradeço ao Professor Alisson Pereira, que me acompanhou desde o ensino médio, supervisionou minhas atividades de estágio e me ensinou a ser um melhor educador a partir de conversas e transmissões de experiências;

Agradeço ao meu amigo Antonio, da Idemtica copiadora, por todo apoio, confiança e ajuda.

O verdadeiro é o todo

(G.W. F. Hegel, “*Prefácio à Fenomenologia do Espírito*”)

Articular o passado historicamente não significa conhecê-lo ‘tal como ele propriamente foi’. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela lampeja num instante de perigo. Importa ao materialismo histórico capturar uma imagem do passado como ela inesperadamente se coloca para o sujeito histórico no instante de perigo. O perigo ameaça tanto o conteúdo dado da tradição quanto seus destinatários. Para ambos o perigo é único e o mesmo: deixar-se transformar em instrumento da classe dominante. Em cada época é preciso tentar arrancar a transmissão da tradição ao conformismo que está na iminência de subjugá-la. Pois o Messias não vem somente como redentor; ele vem como vencedor do Anticristo. O dom de atear ao passado a centelha da esperança pertence somente àquele historiador que está perpassado pela convicção de que também os mortos não estarão seguros diante do inimigo, se ele for vitorioso. E esse inimigo não tem cessado de vencer.

(Walter Benjamin, Tese IV, “*Teses sobre o conceito de história*”)

vai, bicho
desafinar o coro dos contentes
let's play that

(Torquato Neto, “*Let's Play That*”)

RESUMO

O presente trabalho analisa historicamente a literatura de Ferreira Gullar entre os anos de 1962 e 1975, a partir de seu livro “Dentro da Noite Veloz”, buscando evidenciar como o poeta estruturou literariamente certos aspectos do processo social relacionado ao fracasso da modernização nacional-popular de esquerda e a consolidação do capitalismo periférico no Brasil a partir do Golpe empresarial-militar de 1964. Nesse sentido, partimos da relação entre historiografia (a partir de René Dreifuss, Florestan Fernandes, e Chico de Oliveira) e teoria crítico-literária marxista (inserindo-se na tradição de Antonio Candido e Roberto Schwarz, mas também partindo da reflexão de autores como Theodor Adorno e Gyorgy Lukács). Portanto, buscamos demonstrar que, na medida em que o golpe empresarial-militar consolidara um capitalismo periférico no Brasil, a partir de um processo de superacumulação de capital, e o projeto de modernização nacional-popular fracassara, a literatura de Ferreira Gullar também se modificou, estruturando estas contradições sociais e políticas em suas obras. Podemos observar, portanto, como, na poesia de Ferreira Gullar, a estética nacional-popular e a estrutura de sentimentos caracterizada por Marcelo Ridenti como “Brasilidade Revolucionária”, com seus temas e formas triunfalistas, dualistas e panfletários dos poemas escritos no pré-golpe se modifica após 1964, surgindo em seu lugar poemas contraditórios/dialéticos, existenciais e melancólicos. Propomos a hipótese de que essa mudança se deu pelo fracasso da modernização nacional-popular, e, por conseguinte, da existência de estruturas históricas relacionadas ao processo social recortado que foram mimetizadas pela poesia de Ferreira Gullar, tornando-se princípio formal literário, que buscamos denominar de vertigem. Este teria como resultado, do ponto de vista da sociologia da arte, uma estética diferente da “Brasilidade Revolucionária” que procuraremos nomeá-la de “Existencialismo Melancólico-Revolucionário”.

Palavras-chave:

Poesia; Ditadura Militar; Modernização

LISTA DE IMAGENS

- Figura 1 – Poesia Concreta, 1982..... p. 42
- Figura 2 – LETRASIN.VERSO E RE.VERSO, 26/11/2010 p. 49
- Figura 3 – LETRASIN.VERSO E RE.VERSO, 26/11/2010.....p. 49

SUMÁRIO

LISTA DE IMAGENS

INTRODUÇÃO	12
1. CAPÍTULO I - PRESSUPOSTOS, SALVO ENGANO, DE UM POETA ENGAJADO	28
1.1 – O interregno Parnasiano.....	30
1.2 – O Corpo <i>versus</i> a Poesia: a Luta Corporal	31
1.3 – Uma curta longa viagem: o Concretismo	41
1.4 – A virada Neoconcreta	46
1.5 – O poeta engajado	52
1.6 – Para uma análise histórico-literária da poesia de Gullar	55
2. CAPÍTULO II - EM BUSCA DO “PAÍS DO FUTURO”: CPC, DUALISMO E MODERNIZAÇÃO NACIONAL – POPULAR	57
2.1 – Populismo, Capitalismo Periférico e luta de classes	63
2.2 – As esquerdas pré-1964	77
2.3 – “A Mais-Valia vai acabar, seu Edgar”: os Centros Populares de Cultura	87
2.4 – “Meu Povo, Meu Poema”: análise da poesia de Gullar (1962 – 1964)	93
2.4.1 – Os Romances de Cordel	96
2.4.2 – O primeiro Pobre: primeira fase de “Dentro da Noite Veloz”	98
3. CAPÍTULO III - DEPOIS DA LUZ FOSCA, A NOITE VELOZ: MODERNIZAÇÃO ARCAICA, SUPERACUMULAÇÃO DE CAPITAL E EXISTENCIALISMO MELANCÓLICO-REVOLUCIONÁRIO	109
3.1 – 1964: o Golpe Empresarial-Militar e a Autocracia Burguesa no Brasil	111
3.2 - Autocracia Burguesa e Superacumulação de Capital	117
3.2.1 – Florestan Fernandes: Autocracia e (contra)Revolução Burguesa no Brasil	118
3.2.2 – Chico de Oliveira: crítica ao Dualismo e Superacumulação de capital desigual e combinada	121
3.3 – <i>Vertigem</i> e “Existencialismo Melancólico Revolucionário”.....	122
3.3.1 – Introdução	123
3.3.2 – A <i>vertigem</i> da “Noite Veloz”: um princípio formal	127

3.3.3 – “A Noite Veloz obscenamente acesa sob meu país dividido em classes”: vertigem, dialética e existencialismo	133
3.3.4 – Existencialismo Melancólico Revolucionário como poesia engajada	163
CONCLUSÃO (OU, A MAIS-VALIA AINDA NÃO ACABOU, SEU EDGAR!) .	166
REFERÊNCIAS.....	171

INTRODUÇÃO

“O crítico é aquele que nas formas entrevê o destino [...]”
G. Lukács, *“Sobre a Natureza e a forma do ensaio: uma carta à Leo Popper”*

Afinal, o que resta da ditadura? Em um diálogo com o psicanalista Tales Ab’Sáber, o filósofo brasileiro Paulo Arantes responde sarcasticamente à questão: “tudo menos a ditadura, é claro” (p. 205, 2015). Por detrás da jocosidade crítica, o pensador busca mostrar que certas estruturas sociais, culturais e políticas não só sobreviveram aos anos de chumbo, mas parecem se fortalecer. O comentário, que remete talvez a Florestan Fernandes, mesmo escrito a quatorze anos atrás, é mais atual e certo do que nunca. Passados 60 anos do golpe militar, parece que muita coisa permaneceu, mesmo que a ditadura, enquanto instituição política, não exista mais. Afinal, ela cumpriu seu “propósito”: assegurou um terreno seguro para desenvolver um processo de superacumulação de capital baseado no capitalismo, dependente e periférico. Do lado político, às esquerdas e seus potenciais críticos foram neutralizados - hoje não resta muito além da gestão institucional da barbárie e da crise social. Imersos na agenda neoliberal, chegamos assim ao século XXI.

Mas afinal, poderia a literatura “falar” algo sobre esse processo? Talvez se a considerarmos, como Theodor Adorno (2003), um verdadeiro “relógio histórico-filosófico” de uma época. É através dessa lente que gostaríamos de apresentar nosso objeto de estudo: entre os anos de 1962 e 1975, o poeta maranhense Ferreira Gullar escreveu uma série de poesias que resultaram no livro “Dentro da Noite Veloz”, publicado em 1975. Fruto de um engajamento militante de esquerda, o livro carrega traços marcantes do período histórico no qual foi escrito. É nesse sentido que podemos observar uma assimetria radical entre as poesias que compõem o volume, tanto do ponto de vista temático, quanto do ponto de vista formal. Cronologicamente as primeiras poesias giram em torno de um estilo simples, que busca comunicar ideais militantes de modo direto, triunfalista e algumas vezes até paternalista. Ao longo da leitura, contudo, pode-se observar que essas poesias dão lugar a um lírica quase verborrágica, contraditória, que versa sobre os mais variados temas: desde a infância do poeta, passando por sua prisão, pela morte de Che Guevara ou por uma leitura da cidade onde ele vive durante os anos de 1960.

Um historiador atento às sensibilidades presentes no texto se perguntaria: as causas da mudança são apenas de cunho individual/subjetivo? Existem causas sociais ou históricas para tanto? Buscaremos, nesse trabalho, adentrar nessas contradições, para, a partir delas, buscar uma certa cognoscibilidade específica sobre o período da ditadura militar. Nesse sentido, *o presente trabalho objetiva analisar historicamente a maneira como a poesia de Ferreira Gullar estruturou literariamente certas mudanças do processo social brasileiro, entre os anos de 1962 e 1975, tendo como foco a análise histórico-literária de seu livro “Dentro da Noite Veloz”.*

Portanto, não consideramos necessariamente essa mudança como algo programado pelo próprio autor, mas como fatura de seu exercício literário. *Nossa hipótese é de que essa mudança formal não se deve unicamente a uma perspectiva individual isolada, mas da formalização particular de uma matéria social mais ampla. A saber: o colapso dos projetos de modernização da esquerda em 1964 e a consolidação de um processo de superacumulação de capital baseado em uma autocracia burguesa.* Busca-se, portanto, estudar não apenas o autor, mas a partir do autor, as mudanças político-econômicas do processo social – questões inseparáveis, tendo em vista a noção lukácsiana de totalidade.

Como já mencionado anteriormente, se subdividirmos sua literatura entre a produção escrita pré-1964 e aquela escrita pós-1964, podemos observar como ela relaciona-se com problemas políticos da esquerda brasileira, em alguns momentos fazendo parte de uma tradição, e, em outros, buscando superá-la. É dessa ótica que observamos como no momento pré-64 predomina um ímpeto populista e uma leitura simples e dualista da arte, da dialética de classes e da realidade nacional. Buscamos estudar essas questões a partir daquilo que o sociólogo Marcelo Ridenti (2010) definiu como “Brasilidade Revolucionária”, ou seja, uma “estrutura de sentimentos” da esquerda brasileira baseada fortemente numa visão romântica de povo, e, a partir dele, na crença de uma modernização nacional.

Contudo, se num segundo momento pós-1964 sua poesia mostra-se em um outro caminho fora o da “Brasilidade Revolucionária”, precisamos de uma nova forma de lê-lo historicamente. Buscando nos distanciar criticamente da leitura relacionada à continuidade da “Brasilidade Revolucionária” na literatura Gullariana, partimos da análise literária como forma de análise histórica, a partir de uma leitura baseada na tradição crítica marxista, buscando entender as causas sociais para essa mudança. Além

disso, se nosso objetivo geral é estudar as causas históricas do processo literário, também temos como objetivo específico evidenciar como sua poesia pode revelar formas outras de engajar-se artisticamente para além da “Brasilidade Revolucionária” e de sua estética Nacional-Popular – cujo resultado estético nós definimos na conclusão como “Existencialismo Melancólico-Revolucionário”.

Muito já foi estudado sobre a literatura Gullariana. No campo dos estudos literários utilizamos como referências básicas os trabalhos de Alcides Villaça (1984), João Luiz Lafetá (1982, 1983) e Bruno Malavolta (2019), autores que já trabalharam as mudanças internas na poesia de Gullar, tendo estes compreendido o golpe militar como ponto chave do processo. Contudo, a partir de seus pressupostos buscamos nos distanciar deles: nosso objetivo é a análise da poética de Gullar a partir da História e de sua relação com a crítica marxista, o que resulta em conclusões também diversas.

Ora, a relação entre História e Literatura sempre se mostrou espinhosa: seja porque, por um lado, ambas são formas distintas de narrativa e organização simbólica¹, seja porque, por outro, durante muito tempo a literatura foi escanteada como fonte de saber histórico. Assim, cabe ressaltar que, para os historiadores e cientistas sociais oitocentistas, a arte não reproduzia objetivamente a verdade do objeto, não se encaixando, assim, na noção de documentação histórica tida como válida para a época. Já para os artistas, sobretudo aqueles de influência romântica, a arte era um terreno à parte da realidade, um mundo formalista onde a obra total era regida por suas questões internas. Podemos adiantar que ambas as posições se mostram questionáveis.

Afinal, com o aprimoramento da História enquanto saber cientificamente orientado, pode-se estabelecer uma nova noção de Documento e Fonte Histórica (Le Goff, 1994; Ferreira, 2009) – estas passam a ser consideradas todos os vestígios da ação humana ao longo do tempo. E ora, a literatura não fica de fora do processo. Contudo, cabe ao historiador analisar sua fonte a partir de suas particularidades e características próprias, para que ela não seja “torcida” no momento da análise e perca-se um certo “critério de verdade”.

Nesse sentido, deve-se compreender as particularidades da Literatura para analisá-la enquanto fonte de saber histórico (Ferreira, 2009). Em primeiro lugar, deve-se destacar

¹ Cada uma com suas características e em seus devidos campos. Pois a Literatura é Arte, e a História, um saber cientificamente orientado.

que ela não é uma fonte que lida com dados objetivos e com a empiria em forma pura, pois ela está no terreno da arte, que lida com formas e temas não apenas de maneira subjetiva, mas de maneira figurada. No entanto, elas não deixam de ser vestígios históricos, pois, o autor sempre é um sujeito histórico, e sempre parte, consciente ou inconscientemente, de sua realidade para escrever sua obra. Assim, “toda criação literária é um produto histórico, produzido numa sociedade específica, por um indivíduo inserido nela por meio de múltiplos pertencimentos” (Facina, 2004, p.10 apud Silva; Veloso, 2022 p. 29). Ora,

o vestígio cultural (e, especificamente aqui em nossa abordagem, o literário) possui características próprias da ficção que não permitem uma interpretação purista do objeto narrado, mas que fornecem indícios, ditos e não-ditos, que potencialmente revelam detalhes enriquecedores ao historiador (Silva; Veloso, 2022, p. 23).

À vista disso, lidar com arte é lidar, até certo ponto, com figurações sensíveis da realidade, que são difíceis de compreender ou observar em outros tipos de fontes históricas. Não estamos, portanto, no terreno do purismo objetivo. Dessa maneira, lidar com literatura é lidar com objetos saturados de vivências e ações humanas em forma de potência (Febvre apud Ferreira, 2009), é lidar com um verdadeiro “relógio histórico-filosófico” (Adorno, 2003) de uma época. No entanto, é na própria particularidade da literatura enquanto trabalho com a linguagem que podemos buscar os ‘vestígios’ de um tempo histórico, que podemos farejar sua historicidade.

Por conseguinte, o que fundamenta nossa leitura da literatura enquanto fonte de saber histórico são os estudos da chamada “tradição crítica brasileira”, a partir de sua tradição marxista. Ao longo do trabalho dialogaremos sobretudo com as concepções de Antonio Candido e Roberto Schwarz, e, de modo secundário, com suas leituras de György Lukács e Theodor Adorno. De forma resumida, os estudos dialéticos no Brasil começaram a partir de Antonio Candido, e, segundo Schwarz (1987), o que marca o início desse programa é o ensaio “Dialética da malandragem”, de 1970, embora certos estudos teóricos venham de antes. De forma breve, para os críticos dialéticos brasileiros, a obra literária estrutura certa matéria do processo social como matéria e forma literária, e seu estudo crítico acaba descortinando novas interpretações que não são apenas artísticas, mas também sociais.

Em um de seus ensaios mais famosos, “Crítica e Sociologia”, de 1961, Candido busca definir a relação entre Sociedade e Obra literária a partir da seguinte ideia: “o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha certo papel na estrutura, tornando-se, portanto, interno” (Candido, 2023, p. 16). Nesse sentido, trata-se de entender o componente social não apenas como temática ou conteúdo, mas também como fator estruturante da obra literária. Ou seja, se trata de um programa crítico que busca entender a obra literária a partir da realidade, e aspectos da realidade a partir da obra literária, com base na mediação e na relação dialética, contraditória, entre ambas. Um “vai-e-vém de esquerda”, como definiria Schwarz (1987).

Quando o ensaio foi escrito, Candido buscava criticar duas tendências interpretativas do momento. Por um lado, o sociologismo, típico dos estudos naturalistas, que entendiam a literatura como fator derivado diretamente do meio biológico, e do marxismo vulgar, que considerava as obras como um reflexo direto da realidade, sem mediação dialética; por outro, os chamados formalistas, que, a exemplo da corrente russa e francesa, buscavam autonomizar completamente a forma literária da sociedade e do tempo histórico. O crítico, por sua vez, encontra a resposta para esse problema na leitura dialética do Jovem Lukács: a partir do ensaio “*Zur Soziologie des modernen Dramas*”², pode-se compreender que o fator social não apenas fornece matéria temática, mas atua diretamente na constituição do que há de essencial na obra enquanto obra de arte. Ou seja, o social também é determinante do valor estético, agente da estrutura estudado no nível explicativo e composicional, e não apenas ilustrativo (Candido, 2023; Couto, 2022).

Assim, para compreender a relação entre literatura e sociedade, o autor parte do estudo da ontologia literária. Nesse sentido, podemos considerar que a cognoscibilidade sócio-histórica pode ser vista a partir do entendimento de que a “a essência do texto literário — o seu ser — é constituída a partir de outra essência — de outro ser (o social, por exemplo)” (Couto, 2022, p. 68). Ou seja, trata-se de questionar: o que define a literatura como literatura? No caso, a “Forma” literária enquanto recurso composicional estruturante do significado da obra. Em outras palavras, podemos ver a literatura em duas dimensões gerais: a partir da Forma (sua estrutura, organizacional ou estilística) e a partir do conteúdo (sua matéria “empírica”, temática). Ambos, para a leitura da crítica marxista,

² “Sobre a Sociologia do Drama Moderno” (tradução nossa)

estão em relação dialética, pois a fatura geral da obra depende das duas dimensões. Para o conteúdo existir é necessária a forma, e para a forma existir é necessário o conteúdo; todo conteúdo é conteúdo de uma forma, e toda forma é forma de um conteúdo. Entretanto, na literatura, a forma organiza o conteúdo, então, do ponto de vista ontológico, ele determina sua especificidade e engendra seu ser (Couto, 2022). Assim, a literatura possui historicidade em sua forma e na maneira como ela estrutura certo conteúdo (literário e/ou social), de modo direto ou indireto. Por isso, para essa tradição, trata-se ainda de “crítica literária”: porque busca-se o social na forma artística, naquilo que a arte tem de particular e no que a diferencia de outras formas de comunicação. É nesse sentido que buscamos ler a literatura como fonte de saber histórico.

Essa rica leitura pode ser explicada mais adequadamente se nos voltarmos para a concepção Lukácsiana³ de arte: para ele, o autor, dotado de uma certa particularidade enquanto pertencente ao gênero humano, transforma fatos cotidianos em matéria literária. Em outras palavras, trata-se de uma relação dialética entre particular (Sujeito) e Universal (Tempo Histórico/Gênero Humano), no qual o autor é um ser social. Como evidencia Celso Frederico: o autor “é um ser específico, singular, que, ao mesmo tempo, concentra as tendências mais essenciais da espécie (universal) em questão.” (Frederico, 2013, p. 106). Assim, a obra de arte parte de uma particularização de aspectos cotidianos da vida social transformados em forma e matéria literárias, que, do ponto de vista histórico, são universais, pois carregam germes tanto de sua época como do gênero humano de forma geral.

Se o homem é um ser social, a verdade do indivíduo é a verdade das possibilidades postas pelo próprio desenvolvimento da realidade social. Acompanhando o desenrolar dos destinos humanos, o escritor descortina as forças sociais atuantes num momento determinado da história de uma sociedade (Frederico, 2013, p. 109).

³ György Lukács (1885 – 1971) foi um filósofo marxista, militante e crítico literário húngaro. Suas duas principais contribuições para o marxismo foram sua teoria ontológica e sua teoria estética. Candido é influenciado sobretudo pela primeira fase Lukácsiana, pré-marxista, dotada de um vigor romântico anticapitalista e das marcas de Hegel e Kierkegaard. Entretanto, certos pressupostos que apareceram nos seus ensaios de juventude voltam a aparecer em seus trabalhos de maturidade, como a relação “Particular/Universal”. Sobre Lukács ver: FREDERICO, C. Lukács: um clássico do século XX. São Paulo: Ed. moderno, 1997; FREDERICO, Celso A arte no mundo dos homens: o itinerário de Lukács. São Paulo: Expressão Popular, 2013; TERTULIAN, N. Georg Lukács. Etapas de seu pensamento estético. São Paulo: Unesp, 2008.

Essa relação, em Antonio Candido, tem como base o que ele chamava de “redução estrutural” (Candido, 2015), semelhante ao que o Velho Lukács definia como tipificação ideal: a forma “entendida como um princípio mediador que organiza em profundidade os dados da ficção e os da realidade, sendo parte dos dois planos” (Schwarz, 1987, p.5). Assim, a partir da tipificação ideal, ou seja, da representação artística de um certo tipo histórico, que carrega traços universais em sua particularidade enquanto personagem, e de sua relação com o enredo e os demais fatores do romance, encontra-se uma certa “homologia de estruturas” entre a estrutura social e a estrutura literária.

Nas palavras de Schwarz trata-se de:

Um princípio de generalização que organiza em profundidade tanto os dados da realidade quanto os da ficção (sejam ou não documentários), dando-lhes inteligibilidade. Trata-se de uma generalidade que participa igualmente da realidade e da ficção: está nas duas, que encontram nela a sua dimensão comum. Assim, o dado ficcional não vem diretamente do dado real, nem é deste que o sentimento da realidade na ficção depende, embora o pressuponha. Depende de princípios mediadores, geralmente ocultos, que estruturam a obra e graças aos quais se tornam coerentes as duas séries, a real e a fictícia. (Schwarz, 1987, p.10).

O resultado crítico desta operação é uma leitura dialética, que valoriza a obra enquanto obra, e, a partir disso, sua relação com o tempo histórico da qual não está dissociada – ou seja, vê-se o externo do social a partir do interno da obra. Os aspectos inventivos, subjetivos, imaginários e as visões particulares não se perdem, porém, também são entendidas na chave da totalidade social:

Sem descartar o aspecto inventivo, que existe, há aqui uma presença da realidade em sentido forte, muito mais estrita do que as teorias literárias costumam sugerir. Noutras palavras, antes de intuída e objetivada pelo romancista, a forma que o crítico estuda foi produzida pelo processo social, mesmo que ninguém saiba dela. Trata-se de uma teoria enfática do realismo literário e da realidade social enquanto formada. Nesta concepção, a forma dominante do romance comporta, entre outros elementos, a incorporação de uma forma da vida real, que será acionada no campo da imaginação. Por outro lado, não se trata de um realismo espelhista, pois uma forma não é toda a realidade, além de que ela pode se combinar com elementos historicamente característicos [...] (Schwarz, 1987, p.5)

Vale salientar que Antonio Candido não é um marxista no sentido estrito do termo⁴, embora possua afinidade e inspiração profundas com as ideias de Marx e seus

⁴ De acordo com Schwarz (2017) ele se definia como “50% Marxista em tempos normais, e 90% Marxista em tempos de ditadura”. Apesar da brincadeira, a influência da tradição marxista é clara tanto em sua obra, como em sua militância política de esquerda.

predecessores, o que aparece claramente nos ensaios “Dialética da Malandragem”, “A passagem do Dois ao Três” e “O Cortiço”. Quem radicalizou essa influência marxista, por sua vez, foi seu discípulo Roberto Schwarz, nossa principal referência teórica e sociológica do trabalho. De Candido e sua leitura Lukácsiana retiramos o programa e a leitura ontológica da relação literatura/sociedade; particular/universal. Contudo, cabe atentarmo-nos para a noção de “forma” tida por Roberto Schwarz em sua releitura de Lukács, Candido e, em especial, Adorno.

Schwarz partiu da leitura de Candido e de seu legado para com a “Formação Nacional” sob o ponto de vista dos estudos literários, relendo, por sua vez, Lukács e Theodor Adorno. O primeiro influenciou Schwarz sobretudo em seus primeiros estudos, como em “Ao Vencedor, as Batatas”, onde o crítico analisa a formação da literatura brasileira a partir dos estudos do crítico húngaro sobre a formação do romance clássico burguês (Couto, 2022).

O resultado da pesquisa é o conceito das “ideias fora do lugar” (Schwarz, 2000): de acordo com o autor, os primeiros romancistas do Brasil, tendo como exemplo principal José de Alencar, não constituíram uma estética nacional independente, uma leitura formal original que mimetizasse aspectos e contradições do processo social brasileiro. Por outro lado, eles impuseram certas formas literárias formadas na Europa (no caso, o romance de forte influência Balzaquiana) a uma matéria social avessa ao capitalismo ocidental. Ora, no lugar de relações de classe bem formuladas, tínhamos clientelismo e escravismo. Esse mal-estar resultante do descompasso, é, em outra medida, sintoma do nosso próprio processo social: ele evidencia como as elites mais liberais, atentas as novidades e ao espírito progressista da burguesia central ainda mantinham práticas escravistas, completamente opostas aos ideais liberais, ao menos em um primeiro plano. Em outro sentido, essas “ideias fora de lugar” não eram uma simples incompatibilidade, mas marca da formação das classes dominantes brasileiras, e mostrava dois fundos reais de sua constituição: a acomodação desigual e combinada dos ideais liberais da burguesia europeia, por um lado, e, por outro, o fundo real dessas ideias se lidas a partir do sistema-mundo capitalista, consolidado com base na colonização.

Essa discussão adquire um contorno mais denso a partir do livro “Um mestre na periferia do capitalismo” (Schwarz, 2000), onde o nosso crítico analisa a obra “Memórias Póstumas de Brás Cubas” a partir da leitura dialética e marxista. A marca principal do romance machadiano é, para Schwarz, a volubilidade do narrador (a troca constante de

posições e ideias e o uso desabusado e heterogêneo de formas literárias estrangeiras ao longo da narrativa em primeira pessoa). Em suma, o que Machado conseguiu retratar foram os próprios contornos das classes dominantes brasileiras, que adaptavam discursos liberais para defender a escravidão. O resultado da crítica não só é literário, mas também social: registra o fundo cultural e social de nossa formação desigual e combinada, que teve como resultado a entrada no mundo ocidental e moderno a partir da porta dos fundos – para nunca mais sair daí. Isso acontece porque, de acordo com os termos de análise aqui discutidos, a literatura registrou dados da realidade em sua forma literária, a partir de um princípio formal que está presente nos dois planos: no caso da análise sobre Brás, a volubilidade (em sua dialética norma/infração) e o capitalismo periférico desigual e combinado.

Dessa maneira “Um Mestre na Periferia do Capitalismo” traz uma inovação não só sociológica e literária, mas também teórico-metodológica (Couto, 2022). O conceito de forma Schwarziano se mostra diferente do conceito de forma Candidiano – embora ambos não sejam opostos, pelo contrário, podem ser vistos como complementares. Ao invés de se basear primordialmente na estrutura do enredo, Schwarz passa a valorizar a construção estilística do texto: pensemos, por exemplo, na construção narrativa de frases, no uso de figuras de linguagem, na posição do narrador etc. E essa noção original de forma vem da influência de Theodor Adorno⁵.

Para o filósofo frankfurtiano, a obra de arte não deveria ser explicada pelo uso desabusado de elementos externos, mas a partir de suas próprias contradições enquanto arte. “A referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela” (Couto, 2022). Afinal, como diz o próprio Adorno,

⁵ Theodor Adorno (1903 – 1969) foi um filósofo marxista e uma das principais figuras da Escola de Frankfurt. Desenvolveu trabalhos a partir da recuperação dialética do Marxismo e das críticas ao capitalismo consumista e reificado, bem como a indústria cultural. Apesar da influência mútua para Roberto Schwarz, e, indiretamente, para nós, Adorno e Lukács tinham uma visão radicalmente diferente de arte e realidade. Lukács partia do conceito de “Realismo” e da ontologia como critério para julgar as obras de arte, no intuito de reestabelecer a totalidade entre o indivíduo reificado e o gênero humano. Já Adorno pensava “negativamente”: via com maus olhos a ontologia Lukácsiana, e valorizava, sobretudo, aquelas obras que contingencialmente mostravam as fraturas do capitalismo. O primeiro, valorizava a literatura bem-acabada e orgânica, o segundo, seu oposto: no lugar da Ontologia, a Dialética Negativa. Não obstante, suas diferenças postas lado a lado só servem para enriquecer e mostrar o quão diverso pode ser a tradição marxista. Para maiores detalhes dos pontos convergentes e divergentes, ver: FOGAL, A. A. **Arte, crítica e sociedade em Georg Lukács e Theodor Adorno**. Signótica, v. 31, 9 abr. 2019.

O teor [*Gehalt*] de um poema não é mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal (Adorno, 2003, p.66, apud Couto, 2022, p.145).

Nesse sentido,

A poesia, ao encontrar na consciência do gênio criativo a forma específica de materialização e exteriorização — isto é, a linguagem que entretetece harmonicamente palavras, ritmo, imagem, sonoridade, entre outros elementos virtualmente emanantes de beleza —, é a revelação da natureza íntima da existência humana, é a concretização de um conhecimento universal do homem (Couto, 2022, p. 146).

Assim, Adorno entende a importância da composição estilística de cunho linguístico como duto dialético que encerraria fatos de teor social. Isso se daria, para ele, numa relação dialética de identidade e não-identidade:

A forma estética se empenha em ‘fazer desaparecer’ aquilo que lhe é ‘heterogêneo’ – em outros termos, aquilo que lhe é inicialmente externo, como as relações sociais, as ideologias, entre outros elementos da realidade histórica –, incorporando-o em sua constituição de modo que este elemento pareça ter se originado junto com a forma. Por essa via, a realidade seria somente um dispositivo da forma. Em contrapartida, se a relação é observada do ponto de vista contrário, a configuração estética acaba por parecer ser apenas uma ‘forma’ que engloba os elementos externos, se apresentando como dispositivo de representação da realidade. Adorno insiste que deve ser mantido um ponto de tensão entre os dois momentos, uma vez que até mesmo a identidade perde seu sentido caso não esteja em contraste com o não idêntico, conseqüentemente, pode-se até entender a estrutura das obras como um todo, mas, de um ponto de vista realmente dialético, este todo deve ser não harmônico (Fogal, 2019).

Nas palavras do próprio Adorno:

[...] a interpretação social da lírica, como aliás de todas as obras de arte, não pode [...] ter em mira, sem mediação, a assim chamada posição social ou a inserção social dos interesses das obras ou até de seus autores. Tem de estabelecer, em vez disso, como o todo de uma sociedade, tomada como unidade em si mesma contraditória, aparece na obra de arte: mostrar em que a obra de arte lhe obedece e em que a ultrapassa. O procedimento tem de ser, conforme a linguagem da filosofia, imanente. Conceitos sociais não devem ser trazidos de fora às composições líricas, mas sim devem surgir da rigorosa intuição delas mesmas. Aquela frase das Máximas e reflexões de Goethe, que diz que o que não entendes tu também não possuis, não vale somente para o relacionamento estético com obras de arte, vale também para a teoria estética: nada que não esteja nas obras, em sua forma específica, legítima a decisão quanto àquilo que seu teor, o que foi poeticamente condensado, representa em termos sociais. Determiná-lo requer, sem dúvida, não só o saber da obra de arte

por dentro, como também o da sociedade fora dela. (Adorno, 2013, p. 67-68, apud Couto, 2022, p. 146).

Assim, para Adorno, se a obra for tomada como totalidade, o momento da forma literária é, de certo ponto, o momento da negação empírica, porque ela distancia-se e nega a realidade. E é justamente nesse momento de negação que a empiria se confirma na obra – e se desvela o social. De maneira mais simples: por exemplo, um poema romântico ou simbolista radicalmente lírico, de base subjetivista, pode expressar uma fuga e uma volta a um lirismo natural já perdido, a um mundo ideal que só existe na poesia e na negação da realidade empírica. Por sua vez, essa mesma fuga baseia-se naquilo que ela quer se separar: na modernização, ou seja, em última instância, em sua realidade histórica.

Portanto, para ele o que deve ser objetivado pelo crítico é o caráter estilístico da obra de arte a partir de sua própria imanência e de sua relação com o conteúdo. O crítico dialético, nesse sentido, não pode torcer a literatura para constatar de maneira dura e vulgar aspectos da realidade: se assim fosse, a literatura perderia sua particularidade enquanto literatura. Em outras palavras, sendo a literatura um trabalho linguístico, um objeto só pode ser analisado como literário a partir dessa particularidade com a linguagem.

O escritor detém essa capacidade de percepção porque, ao esquadrihar a sua subjetividade em busca da forma — aquilo a que Adorno (2003b, p. 75 apud Couto, 2022, p. 145) chama ‘instante do autoconhecimento’ — vai ao encontro da universalidade, sendo capaz, portanto, de consolidar, a um só tempo, uma visão historicamente objetiva e essencialmente artística da realidade. Trata-se de ponto de vista fiel à dialética hegeliana: ‘a filosofia — novamente a de Hegel — conhece a proposição especulativa que diz que o individual é mediado pelo universal e vice-versa’ (Adorno, 2003b, p. 73 apud Couto, 2022, p. 145) (Couto, 2022, p. 145).

Em Adorno, mais uma vez, o individual do autor não é descartado, mas ele é tomado como momento particular de um movimento maior. Ele é o que pode definir a particularidade da obra, a partir da experiência própria do escritor, mas ele não define e encerra o conhecimento final sobre ela.

Nesse sentido, partiremos da leitura ontológica da obra de arte por Antônio Candido, mas, tomamos como referencial de crítica central o conceito de forma e as conclusões de Roberto Schwarz para com a literatura e a arte nacional. Ao trabalhar com análise poética passamos a lidar com símbolos, posições narrativas e inúmeras figuras de

linguagem, que, como forma estilística, encerram a compreensão do poema – e como buscamos mostrar, certos fatores sociais desse mesmo texto literário. O conteúdo, nesse sentido, não é descartado em troca de um formalismo: objetiva-se a totalidade da obra, e assim, a maneira específica de como a forma organiza o conteúdo, já que ambas as dimensões são indissociáveis – ou melhor, por se tratar de uma totalidade, elas só são dissociáveis no momento de análise.

Aqui cabe, contudo, um breve esclarecimento: para críticos como Adorno, um trabalho de História baseado na análise literária talvez fosse censurável, justamente por conceber a literatura como certo tipo de documento – normalmente entendido a partir de uma visão rígida de documentação objetiva de fatos. Entretanto, como já afirmado anteriormente, o conceito de documento para a historiografia contemporânea diz respeito ao Documento/Monumento (Le Goff, 1994). Ou seja, o Documento, as fontes históricas, são todos aqueles objetos – materiais ou imateriais – que encerram uma certa historicidade sobre o passado a partir de suas próprias particularidades, requerindo, assim, uma crítica interna a eles mesmos. Dessa maneira, como já discutido, os objetivos da crítica dialética alinham-se com os dos historiadores mais atentos as particularidades de suas fontes. Se objetivamos uma análise a partir da ontologia literária e suas particularidades, lemos a historicidade das formas contidas naquilo que faz a literatura ser literatura, na dimensão não apenas da “representação”, mas na dimensão da organização formal de certo conteúdo. Nosso campo de investigação, portanto, pode ser definido como a “história social das formas”.

Por outro lado, sendo este um trabalho de História, não ficaremos apenas na análise formal, de cunho propriamente literário, mas também buscaremos dialogar com a “sociologia da arte”⁶. Portanto, essa monografia não se baseia apenas na leitura da realidade pelas obras, mas em certos momentos, também na maneira como essas obras se constituíram na realidade, como a influenciaram e como se produziram e/ou reproduziram. Logo, nosso interesse também se direciona aos movimentos artísticos e políticos de esquerda do recorte selecionado, que por isso são extremamente importantes no desenvolver da pesquisa, sobretudo no segundo capítulo.

⁶ Terry Eagleton considera “Sociologia da Arte” um ramo dos estudos sociológicos que partem das considerações sociais e materiais da arte, indo em outra direção da crítica estética, voltada para as representações, significados e valores formais da literatura (Eagleton, 2011).

Para terminar, gostaríamos de realizar mais um esclarecimento teórico. Os leitores familiarizados com os estudos materialistas e dialéticos poderiam se perguntar a respeito da relação infraestrutura/superestrutura. Vale aqui, portanto, refletir sobre ela.

Em primeiro lugar, entendemos que essa relação, muito tempo propagada pelo materialismo vulgar como definidora do conhecimento marxista sobre as artes, é fruto de um mal-entendido. Ao escrever o “Prefácio a contribuição da crítica da economia política”, em 1859, Marx utilizou a metáfora da infraestrutura/superestrutura para se dissociar dos jovens hegelianos e idealistas, que entendiam a consciência como uma abstração determinante da realidade (Marx, 1977). O que ele buscava frisar era, portanto, a leitura materialista da consciência social (Williams, 2005). A ideia da superestrutura como reflexo direto das relações sociais surgiu posteriormente, sobretudo a partir da Segunda Internacional e de teóricos vulgares que analisaram literatura, como Gyorgy Plekhanov (Konder, 1967; Eagleton, 2011).

Assim, Marx, enquanto herdeiro crítico e materialista de Hegel, entende a História enquanto um processo dialético, e, ontologicamente falando, de cunho social. Pensando a partir das contribuições de Lukács (Frederico, 2013) e Raymond Williams (2005), em lugar de utilizarmos vulgarmente a conceituação “Superestrutura/Infraestrutura” seria interessante substituir ou dialogar com a noção de totalidade: nela se firma a ideia de que a produção da consciência social se constrói na produção do sujeito social, mas não é um reflexo puro deste, e sim parte do processo histórico conjunto e contraditório. Não há momento de dissociação fora do registro ontológico geral marxista: se nada de consciência existe antes do sujeito, sua práxis social constrói o caminho e as finalidades da sua consciência, sendo esta, por sua vez, não reflexo, mas um elemento de autonomia relativa indissociável ao processo histórico. Assim, a realidade social (infraestrutura) condiciona a existência da “superestrutura”, exerce limites, forças e pressões sobre os sujeitos e sua consciência, tendo em vista a noção de prática social, mas os últimos nunca são determinações mecânicas dos primeiros. Afinal, qualquer reflexo sem dinâmica, processo, historicidade material e dialética não é marxismo, mas uma noção vulgar ou doutrinária de materialismo.

Estão postos, portanto, nossos pressupostos teóricos, metodológicos e formais quanto a análise das fontes literárias. Quanto a análise histórico-social do contexto destacado, nos valeremos dos estudos de René Dreifuss (1981), Florestan Fernandes

(2020), Chico de Oliveira (2003), Virginia Fontes e Sonia Regina Mendonça(2004). Resumindo: inserimo-nos na tradição marxista.

Voltando para os pressupostos de nossa pesquisa, nossa hipótese é que a mudança na poética Gullariana, que não só é temática, mas também formal (Lafetá, 1981, 1982; Malavolta, 2019; Villaça, 1984), relaciona-se com a mimetização da consolidação de um processo de superacumulação a partir da autocracia burguesa no Brasil. Buscamos mostrar que a raiz histórica para a mudança estaria no colapso da modernização nacional-popular, por um lado, e na consolidação da modernização periférica e conservadora da ditadura militar, por outro.

É a partir dessa hipótese que formulamos a ideia de que a literatura Gullariana pós-1964 em “Dentro da Noite Veloz” é estruturada por um princípio formal que organiza tanto dados da realidade quanto dados líricos. Esse princípio será definido por nós como *vertigem*, o qual estrutura e dá sentido a fatura geral do volume a partir de múltiplas contradições, resumidas em uma dialética negativa da forma artística. Essa vertigem encontraria correspondente social no processo de superacumulação autocrático de capital e seus desdobramentos sociais, que a historiadora Virgínia Fontes (2024), em uma recente aula, não se acanharia de denominar em “Capitalismo da Destruição”.

Assim, como essa breve explanação buscou mostrar, não queremos definir a literatura de Ferreira Gullar apenas por suas ideias e concepções individuais (como, por exemplo, tomar a explicação final de seus poemas pós-64 como reflexo direto da cultura política do PCB do período⁷). Sem dúvida essa característica compõe as obras, tendo em vista o entrelaçamento entre a atividade política e a atividade literária do poeta, contudo, elas não a definem. Buscamos a hipótese de que se trata de um movimento mais amplo, mais estrutural e histórico, e que necessita da própria análise formal para ser analisado: o colapso da esquerda pré-64, a consolidação do capitalismo moderno e periférico, e a ascensão de todo o aparato autocrático burguês em sua forma burocrático-empresarial-militar. Sem dúvida as experiências individuais de Gullar carregam particularmente esse momento do processo social brasileiro, mas de modo dialético. Ora, voltemos para Lukács: o individual como forma de particularizar processos histórico sociais universais.

⁷ É interessante notar que o escritor preferido de Marx – e muito caro a Lukács e Adorno - era Balzac. Não por sua filiação política, que era de veia aristocrática, mas por configurar literariamente as contradições do capitalismo, produzindo uma obra literária crítica. (Eagleton, 2011).

Nesse sentido, nosso trabalho irá se subdividir em três partes. No primeiro capítulo nós iremos fazer um resumo geral sobre a trajetória literária e pessoal de Ferreira Gullar, buscando mostrar, em linhas gerais, que ímpeto, que formas e que temáticas são centrais em seu fazer poético. Iremos mostrar seu desenvolvimento como autor em intercâmbio com o tempo histórico no qual ele sempre dialoga.

No segundo capítulo iremos adentrar o terreno da análise histórico-literária das poesias de “Dentro da Noite Veloz”. No primeiro momento do capítulo, objetivaremos a contextualização do ambiente histórico-social no qual insere-se a poesia gullariana entre 1962 e 1964, inserindo-o na leitura que Marcelo Ridenti (2010, 2012, 2014) faz da “Estética Nacional-Popular” e da “Brasilidade Revolucionária”. No segundo momento do capítulo, iremos partir para o campo da análise histórico-literária marxista, e o movimento será o de mostrar o intercâmbio entre literatura e realidade histórica, objetivando evidenciar sua relação dialética e sua relação com a noção de engajamento a partir de um viés da teoria crítica. Por conseguinte, também será debatida a noção de engajamento político a partir da crítica literária marxista. Buscamos, em resumo, analisar a primeira parte que compõe “Dentro da Noite Veloz”, e, a partir da crítica dialética enquanto método de leitura de fontes literárias, evidenciar como sua composição relaciona-se com os problemas da esquerda em seu momento histórico, sobretudo com o projeto dualista de modernização nacional popular e com a “Brasilidade Revolucionária”

No terceiro e último capítulo iremos dar cabo da segunda parte de “Dentro da Noite Veloz”. Contextualizaremos historicamente, evidenciando sua relação com o golpe militar e com os conceitos de “Autocracia Burguesa”, de Florestan Fernandes (2020) “Superacumulação de capital” (Oliveira, 2003) e “Capitalismo da Destruição” (Fontes, 2024). No segundo momento do capítulo iremos partir da análise histórico-literária marxista da poesia de Gullar, procurando, de forma imanente, desenvolver a ideia de *vertigem* enquanto princípio formal relacionado a modernização conservadora e ao processo de superacumulação autocrática de capital ocorrido durante o golpe militar. Nesse momento iremos beber, sobretudo, dos estudos literários sobre Gullar (Lafetá, 1981, 1982; Malavolta, 2019; Villaça, 1984). No final do capítulo iremos ensaiar o conceito de “Estética Nacional-Popular” como fatura artista da literatura gullariana analisada

Por fim, vale salientar que ímpeto do trabalho também se insere na própria tradição crítica brasileira, que, identificando o problema cultural do Brasil frente a

influência do centro global - a saber, a ausência de continuidade e linhas formativas nacionais – busca apoiar-se também em autores marxistas Brasileiros, que desenvolveram não só estudos e análises, mas também concepções formais e metodológicas próprias. Trata-se de seguir os passos dos antecessores que analisaram nossas contradições nacionais, e, quem sabe, dar alguma contribuição para esses estudos, recuperando o lado crítico e negativo de nossa intelectualidade.

CAPÍTULO I

PRESSUPOSTOS, SALVO ENGANO, DE UM POETA ENGAJADO

Lembro-me de quando vi um cachorrinho depois da remoção parcial do cerebelo. [...] Pensava muito antes de contornar um objeto, precisando de grande dose de tempo e de pensamento para executar movimentos a que antes não dava atenção alguma. Na linguagem da época, dizíamos que o córtex havia assumido, nele, determinadas funções das regiões inferiores. Ele era um cão intelectual. [...] ele tinha ou de morrer, ou de reinventar o cachorro. Do mesmo modo, nós – ratos sem cerebelos – somos também feitos de tal modo que devemos ou morrer, ou reinventar o homem. [...] sem nós a fabricação se daria no escuro, por emendas e remendos, se nós, os ‘descerebrados’, não estivéssemos ali para repetir constantemente que devemos trabalhar segundo princípios, que não é uma questão de remendar, mas de medir e construir, e, finalmente, que ou a humanidade será o universal concreto, ou não será (Sartre, 1964, p. 65-66 apud Meszaros, 2012, p.13).

Talvez tudo isso tenha começado numa tarde quente, em São Luís do Maranhão, num pequeno quarto da casa do quitandeiro Newton Ferreira, à rua Celso de Magalhães, 9. Eu lia, num volume encardido, comprado num sebo, um conto de Hoffmann. O quarto era sombrio, mas eu sabia que lá fora a tarde passava iluminada. Interrompi a leitura, tomado subitamente de um pensamento doloroso: ‘Hoffman escreveu estes contos que vieram parar num sebo de São Luís do Maranhão e que nada tem a ver com a minha vida’. Olhei de novo páginas amareladas, cobertas de letras que foram um dia a voz viva de um homem. ‘Que sentido tem fazer literatura?’ – me perguntei, como se me apunhalasse. E, depois de algum tempo, respondi: ‘O poema, ao ser feito, deve mudar alguma coisa, nem que seja o próprio poeta. Se o poeta, depois de fazer o poema resta o mesmo que antes, o poema não tem sentido’ (Gullar apud Villaça, 1984, p.4).

Há algo em comum entre as duas epígrafes acima: ambas falam de um certo “tipo ideal” do Séc. XX: o intelectual engajado. Aquela figura que direcionava todo seu escopo erudito (artístico, filosófico, político) para a realidade, movida pela vontade – e, sobretudo – pela obrigação de transformá-la. Quando Sartre diz que o intelectual é semelhante ao cachorro sem cerebelo, ele põe na mesa a seguinte noção: mesmo com limitações sociais, o homem precisa se reinventar, se redescobrir e se realizar em um certo universal concreto.

Guardada as devidas proporções, Gullar pode ser comparado ao mesmo cachorrinho observado pelo filósofo francês na metade do Séc. XX. Essa mesma volúpia enquanto sede de conhecer a realidade e transformá-la, como ele mesmo evidencia na segunda epígrafe, foi o que lhe direcionou em toda sua atividade intelectual, sobretudo aquela em que iremos tomar como base neste estudo – a dizer, o recorte de 1962 - 1975.

Diversas vezes ele morreu artisticamente para se reinventar, renascer, mediante seu intuito de compreender melhor a realidade.

É nesse sentido que o primeiro capítulo tem como objetivo traçar um rápido fio condutor entre toda a obra do poeta até os anos 1960, buscando esclarecer dois pontos principais, a saber: a) explicitar o que moveu Gullar enquanto autor durante sua trajetória literária – no caso, a reinvenção mediante o engajamento para com a realidade; e b) explicitar certos temas e concepções formais que foram retrabalhados pelo autor ao longo dos anos, e que aparecem de maneira central – embora partindo de pressupostos diferentes – em “Dentro da Noite Veloz”, livro de poesias publicado em 1975. Esse movimento é necessário para contextualizar literariamente não só o autor, mas os setores da arte brasileira com os quais dialogou.

Entretanto, para não causar confusão aos leitores, consideramos necessário reafirmar ao longo do capítulo nossa concepção teórica, elaborando seus pressupostos de modo mais detalhado. Pois, embora seja importante entender o desenvolvimento literário do autor para a compreensão de sua poesia engajada, isso não a explica de modo definitivo. Afinal, o principal intuito do trabalho é, como afirmado na introdução, *analisar historicamente a maneira como a poesia de Ferreira Gullar estruturou literariamente certas mudanças do processo social brasileiro, entre os anos de 1962 e 1975, tendo como foco a análise histórico-literária de seu livro “Dentro da Noite Veloz”*. – algo que, como procuraremos mostrar, vai para além das opiniões pessoais de Gullar. E para realizar essa análise precisamos de certo aporte teórico-metodológico que explique a relação entre a literatura, o autor e o processo histórico.

Nesse sentido, o desenvolvimento literário e intelectual que aqui ilustraremos não explica todo o cenário artístico brasileiro entre 1962 e 1975, mas ajuda a interpretar a arte de Gullar, que, esta sim, tende a oferecer um bom panorama para essas discussões. Entendemos que o escritor não só estrutura a realidade, mas faz isso a partir de um movimento mais amplo, no qual dialoga com um “estoque universal” de formas e temas (Schwarz, 1987), retrabalhando-os e modificando-os, de maneira consciente e/ou inconsciente, moldando a matéria social pertencente à sua situação histórica.

Podemos, assim, adiantar que as escolhas e desdobramentos poéticos, se tidos como parte de uma totalidade dialética relacionada ao social, não podem ser reduzidas a um mero subjetivismo. Eles fazem parte de uma contingência histórica, e, portanto,

devem ser vistas a partir de suas profundas conexões com a realidade social. Trata-se uma relação dialética de mediação, em que o autor é visto como um sujeito social, pertencente a um determinado tempo e espaço histórico, e assim, capaz de formalizar matéria social como forma literária.

Contudo, tampouco seus aspectos pessoais devem ser desprezados ou ignorados na síntese total da análise. Eles são, na verdade, uma ótica particular de um processo total, universal, histórico. Ou melhor, uma ótica que concretiza o “universal” (o espaço histórico-temporal e social do autor) particularmente, a partir, que seja, do seu filtro subjetivo. Nesse sentido, repetimos que a contextualização individual não pode definir de maneira absoluta a literatura Gullariana, seja porque esta vai além do próprio autor, seja porque, muitas vezes, o autor inconscientemente formaliza certos aspectos da matéria social preexistente. Contudo, ela explica a maneira como Gullar particularmente formalizou certos movimentos histórico, mesmo que de modo inconsciente. É justamente por isso que precisamos apreender as particularidades e os desenvolvimentos próprios de sua poesia, sem nunca os descolar de seu tempo histórico: o Brasil ao longo do Séc. XX. Com efeito, trata-se de uma análise baseada num duplo movimento dialético: a leitura do processo social na obra de arte, e da obra de arte no processo social.

1.1 – O interregno Parnasiano

José de Ribamar Ferreira, posteriormente conhecido como Ferreira Gullar, nasceu em 10 de dezembro de 1930, em São Luís do Maranhão. Logo cedo teve seus primeiros contatos com a Poesia: durante a infância, estudando Gramática, conheceu os escritores portugueses. Vendo que outros alunos publicavam sonetos em um jornalzinho da escola técnica de São Luís, não tardou a escrever. Aos 15 anos de idade, outra ocorrência importante em sua vida lhe redireciona de maneira mais assertiva para a literatura: em 1945 recebe a nota 95 em uma redação sobre o Dia do Trabalho. Ao saber que os cinco pontos restantes para a nota máxima se deram pelos seus erros de português, ele se entrega profundamente aos estudos da língua.

No início de sua produção literária, Gullar trilhou um caminho parnasiano⁸— embora, segundo o próprio autor, ingênuo e juvenil, ainda se tratando de “tatear” o que era a poesia⁹. Participante dos círculos intelectuais e artísticos de São Luís, e muito influenciado por Olavo Bilac e Raimundo Corrêa, além dos clássicos autores portugueses e brasileiros¹⁰, publicou seu primeiro livro de poesia em 1949, aos 18 anos de idade: “Um Pouco Acima do Chão”, financiado a partir de seu próprio trabalho como locutor de rádio e de algumas economias de sua mãe. Entre esses anos adota o pseudônimo de Ferreira Gullar, para não ser confundido com outro poeta chamado Ribamar Pereira, que havia escrito um “poema bem-comportado” intitulado de “A Monja”.

1.2 – O corpo *versus* A poesia: A Luta Corporal (1954)

A primeira grande reviravolta na poesia de Gullar se deu ainda em 1949, quando teve contato com a obra dos modernistas. Após o estranhamento de sua mente parnasiana frente a leitura de Murilo Mendes e Carlos Drummond de Andrade, o jovem Gullar passou a estudar profundamente a poesia moderna a partir de historiadores e comentadores - como Otto Maria Carpeux, Mario de Andrade, Manuel Bandeira e Carlos Drummond. A influência é tanta, que, um ano depois, sua literatura já adquire contornos radicalmente diferentes do parnasianismo: em 1950 publica o poema “O Galo”, vencendo o concurso promovido pelo Jornal de Letras – que dentre os avaliadores tinha o próprio Manuel Bandeira.

Tal desenvolvimento literário vai amadurecer no Rio de Janeiro, para onde se muda em 1951, e resulta, em 1954, em “A Luta Corporal”, um livro de poesias radicalmente moderno que rompe com todas as propostas parnasianas anteriores. Ao longo do livro, os sonetos bem metrificados em versos decassílabos e dodecassílabos se desconstroem, dando lugar a uma poesia livresca, que vai desde escritos liricamente

⁸ O Parnasianismo foi um movimento literário surgido como reação ao romantismo, na segunda metade do séc. XIX. Entre suas principais características estão o “culto à forma pela forma” e a descrição nítida dos objetos poéticos em torno de um tradicionalismo formal e impessoal. Olavo Bilac (1865 – 1918) seria um dos grandes nomes do parnasianismo brasileiro, fazendo uma poesia conservadora, voltada para o “estilo poético” que “veste os objetivos de beleza” a partir do rigor formal (BOSI, 2022). Uma das marcas do parnasianismo é a escrita de sonetos em versos decassílabos e dodecassílabos, que Gullar tanto se acostumou – diz ele que passou a falar naturalmente usando esses tipos de palavra (Leal, 2005, n.p.).

⁹ Em entrevista, Gullar afirma: “Eu era um garoto ingênuo que estava tateando um caminho com grande entusiasmo pela poesia, mas sem saber direito o que era a poesia. Eu costumo dizer que para você chegar no Piauí precisa saber onde fica o Piauí. Eu estava tateando para saber o que era a poesia” (Gullar, 1998, p. 33).

¹⁰ Em entrevista, Gullar afirma que entre suas primeiras influências figuram entre nomes como Camões, Bocage, Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo e Castro Alves (Gullar, 1998).

voláteis, passando por umas poesias escritas em forma de prosa, até chegar à desconstrução da própria linguagem em poemas como “Roçzeiral”.

Eu me lembro que nessa época eu li uma frase que era atribuída a Gauguin, que dizia mais ou menos isso: ‘Quando eu aprender a pintar com a mão direita, passarei a pintar com a mão esquerda, e quando eu aprender a pintar com a mão esquerda, passarei a pintar com os pés’. Essa frase teve uma enorme repercussão na minha cabeça porque aí eu vi que a poesia que eu tinha feito até ali era uma poesia de habilidade, do domínio técnico e que a verdadeira arte que eu acabava de descobrir — tinha de ser a invenção de sua própria técnica. Por isso eu não podia mais me ater a normas prontas, eu tinha de descobrir no processo a forma do poema, e esta é, enfim, a essência do livro ‘A Luta Corporal’ (Leal, 2005, n.p.).

Na verdade, “A Luta Corporal” que intitula o livro seria a luta da própria linguagem com a poesia, com a realidade e com o tempo. Apresenta-se para o jovem autor uma nova percepção de que a forma não se encontra predefinida, mas sim se relaciona — podemos dizer — dialeticamente com o conteúdo. Trata-se, assim, da condensação de um experimentalismo poético que traduz a busca de Gullar por uma nova linguagem que apreenda/compreenda a realidade, visto que, por conta do choque desvelado pela poesia moderna, o parnasianismo mostrava-se, em certos aspectos, ultrapassado.

Como eu tinha me formado lendo poesia parnasiana, lidando com métricas, sonetos e rimas, minha visão de mundo era parnasiana [...] meu instrumento era a linguagem parnasiana, era assim que eu traduzia minha percepção de realidade. [...] Quando abandonei essa linguagem fiquei sem instrumento. Recorri então à prosa, à linguagem coloquial. Eu tinha que chegar às formas, ao cerne da linguagem que não estava nas formas preestabelecidas. A Luta Corporal foi essa busca de como chegar à essência da linguagem. Percebi que para isso, era necessário que eu não me viciasse. Toda vez que se chegava a um certo domínio da linguagem eu a arrebatava. Eu tinha de rejeitar a habilidade para chegar à essência (Gullar, 1998, p. 34).

Inserindo-se no meio da literatura modernista, o livro conta com certos temas presentes na geração de 45¹¹, e com a “livre associação” catártica do surrealismo bretoniano¹², características que se desdobram poeticamente ao longo da publicação. Tais aspectos formais

¹¹ A geração de 1945 é considerada a terceira geração dos modernistas, com nomes como Clarice Lispector, Guimarães Rosa, João Cabral de Melo Neto. Em Gullar, os temas herméticos e crepusculares lembram certas temáticas “neosimbolistas” (Villaça, 2017).

¹² André Breton (1886 - 1966), importante artista surrealista, propôs a ideia do “automatismo psíquico”: escrever seguindo o fluxo do inconsciente, de modo a causar um curto-circuito no consciente. Embora Gullar não tenha pretendido deliberadamente seguir os passos surrealistas, esse espírito está presente em sua obra (Gullar, 1998, p. 35).

São menos indícios da constituição de alguma outra ordem que derradeiros resíduos de uma ambiciosa constelação. O experimento linguístico radicaliza-se como impasse, não como afirmação eufórica; a luta corporal com as palavras ressoa o timbre moderno da impossibilidade de expressã. (Villaça, 2017, p. 279).

Estando posto o impasse, “todas as palavras são convocadas, todos os recursos e estilos ao alcance do poeta são acionados para expressar” uma certa “desesperada nostalgia de ordem” (Villaça, 2017). Esse movimento se dá porque, frente ao “absurdo” da vida e do mundo, o parnasianismo – envolto em um formalismo predefinido e abstrato - seria incapaz de traduzir a realidade poeticamente – relacionada, nesse momento, a uma ideia metafísica de tempo. A partir disso temos o “desencontro entre a imagem sublime, apenas roçada pelo desejo” própria do parnasianismo, “e seu revelar-se como imperfeição e inutilidade dentro do tempo que passa, mata e continua a passar” (Villaça, 2017, p. 281).

Bem, cada poema, que nasce de uma experiência, de uma emoção, de uma descoberta, tem que gerar sua própria forma. Então, no fundo isso significava que eu rejeitava os macetes, a habilidade, a própria sabedoria técnica, soluções prontas para serem transferidas de um poema para outro. Mas isso era uma proposta fáustica, uma loucura, ou seja, eu radicalizei a atitude da busca da forma nova de tal maneira (Leal, 2005, n.p.).

O “motor” do livro (Villaça, 2017) são os jogos simbólicos que se organizam e se temporalizam como “o estigma da dupla condição das coisas e dos seres no tempo”. As presenças de signos como o fogo e a sombra – representações que permanecem ao longo de toda poesia de Gullar - explicitam a luta, de fato, corporal, entre “o impulso lírico e a consciência de sua impossibilidade, tudo desembocando na ironia mortal que conduz à pulverização do discurso” (Villaça, 2017, p. 281). Nesse sentido,

A ‘luta corporal’ se promove como o afã, frustrado e ressentido, de conciliar na impossível simultaneidade os tempos em que o tempo nos divide; afã de encenar o valor lírico, intimamente gestado, no palco mundano que o rejeita; de buscar na linguagem poética a síntese imediata das percepções fragmentárias que lhe resistem (Villaça, 2017, p. 280).

Assim, a busca por novas formas de expressão poética, aliadas à certas indagações existenciais e a presença constante de temas como a “morte” e o “apodrecimento” como desdobramento do tempo marcam o livro. Observemos, por exemplo, três importantes poemas que dão tom a “A Luta Corporal”: “Galo Galo” e “As Peras”.

GULLAR. Ferreira. Galo galo

O galo

no saguão quieto.

Galo galo
de alarmante crista, guerreiro,
medieval.

De córneo bico e
esporões, armado
contra a morte,
passeia.

Mede os passos. Para.
Inclina a cabeça coroada
dentro do silêncio
— que faço entre coisas?
— de que me defendo?

Anda
no saguão.
O cimento esquece
o seu último passo.

Galo: as penas que
florescem da carne silenciosa
e o duro bico e as unhas e o olho
sem amor. Grave
solidez.
Em que se apoia
tal arquitetura?

Saberá que, no centro
de seu corpo, um grito
se elabora?

Como, porém, conter,
uma vez concluído,
o canto obrigatório?

Eis que bate as asas, vai
morrer, encurva o vertiginoso pescoço
donde o canto rubro escoá.

Mas a pedra, a tarde,
o próprio feroz galo
subsistem ao grito.
Vê-se: o canto é inútil.

O galo permanece — apesar
de todo o seu porte marcial —
só, desamparado,
num saguão do mundo.
Pobre ave guerreira!

Outro grito cresce
agora no sigilo
de seu corpo; grito
que, sem essas penas
e esporões e crista
e sobretudo sem esse olhar
de ódio,

não seria tão rouco
e sangrento

Grito, fruto obscuro
e extremo dessa árvore: galo.
Mas que, fora dele,
é mero complemento de auroras.

São Luís, abril de 51

(Gullar, 2022, p. 21-22)

Em “Galo Galo” podemos perceber a presença do absurdo da vida frente o tempo e a consciência. O Galo, objeto lírico do poema, é vistoso, coroadado por sua crista e protegido por sua armadura medieval. Mede seus passos. Porém, para que? O Galo, sente do fundo de si uma força estrondosa que ressoa mesmo sem suas intenções, um grito. Apesar de tudo, ele permanece só, num mundo onde o concreto não marca os cálculos de seu andar. De outra forma, parelho ao primeiro grito, cresce um novo “grito no sigilo de seu corpo”, que não seria tão sangrento se não possuísse esses mesmos atributos nobres do galo. O segundo grito, grito que cresce ardente em seu âmago, não é próprio apenas dele, mas também do homem: é um grito da vida pela vida. Porém, esse grito de vida faz parte da natureza, é um “complemento de auroras”, tirando daí sua beleza absurda. Está em jogo a vida do Galo, animal não consciente que cacarua como que por obrigação, e que vê sua nobreza física reduzida a nada frente a força do tempo. O absurdo do galo, frente o tempo, é belo.

GULLAR. Ferreira. *As peras*

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

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

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

O relógio
não mede. Trabalha
no vazio: sua voz desliza
fora dos corpos.

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

O dia
comum, dia de todos, é a
distância entre as coisas.
Mas o dia do gato, o felino
e sem palavras
dia do gato que passa entre os móveis
é passar. Não entre os móveis. Pas-
sar como eu
passo: entre nada.

O dia das peras
é o seu apodrecimento.

É tranquilo o dia
das peras? Elas
não gritam, como
o galo.

Gritar
para quê? se o canto
é apenas um arco
efêmero fora do
coração?

Era preciso que
o canto não cessasse
nunca. Não pelo
canto (canto que os
homens ouvem) mas
porque can-
tando o galo
é sem morte.

14/07/51

(Gullar, 2022, p. 27 – 28)

De certa maneira, “As Peras” complementam “Galo Galo”. Agora o objeto do poema são peras inanimadas, que frente ao poder do tempo apodrecem. O tempo passa sem pedir licença, e mesmo que tentemos parar o relógio, a força invisível prossegue, “trabalhando no vazio” e “deslizando fora dos corpos”. As peras, por sua vez, se consomem sossegadas, como todas as coisas do mundo: tudo está só. A vida mais uma vez é absurda, e as peras se desgastam “fatigadas” de seu próprio nada. Seu dia é a própria passagem de tempo degradante de seu apodrecimento. Contudo, ele é tranquilo: elas não gritam, como o galo. Tampouco o grito do galo pela vida é suficiente: é preciso que o canto, ou que a vida, não acabe nunca: se assim o é, a vida se dá no cantar, no agir. Quando

o canto cessa, quando paramos de agir, é porque morremos, apodrecemos como as Peras. Entretanto, só cantamos enquanto vivemos, e as Peras só são “doiradas” antes de apodrecer. O absurdo da vida é esgotar-se, gastar-se, enfim, apodrecer-se. Nesse caso:

O que provoca o poeta não será tanto o indefectível morrer, mas o brilho absurdo da vida enquanto não apodrece. As belas palavras da poesia que o jovem poeta moderno se vê apto a produzir surgem como vestígios inúteis de uma natureza perdida: o lugar da intimidade lírica confinou-se, como se sabe, ao espaço do sonho privativo que não interessa às multidões que se apressam nas avenidas (Villaça, 2017, p. 281).

Assim, poeticamente, a “Luta Corporal” se desdobra em uma aparente conclusão a partir de poemas como “Roçzeiral” e “O Inferno” – a linguagem seria incapaz frente ao absurdo da vida e do tempo¹³, tese tomada por Gullar e por Villaça. Nas palavras do próprio poeta: “eu tinha me metido por um caminho que me levava ao desastre. Eu achava que não haveria saída” (Gullar, 1998. p. 34).

Em Roçzeiral, por exemplo, existe o impedimento da comunicação imediata, ao menos a partir de uma sintaxe clássica. A linguagem é fragmentada e desconstruída em vocábulos aparentemente incompreensíveis, buscando o sentido poético a partir da onomatopeia.

GULLAR. Ferreira. *Roçzeiral*

negror n'origens,
flumes!
erupção ner frutos
lâmpus negrume acêndi sur le camp

O'fluor
pompa fechada n'ar
perfumação nel duro lusme firme
sol dus açúcar
Vlum

SA-
BOR

polpa im vida,
iscuridão du rubro

¹³ Embora não possuamos espaço nesta monografia, já que o recorte temporal e os objetos propostos para a análise são outros, cabe ressaltar que a ideia de que uma arte é “ruim” por ser “incomunicável” é demasiada simplista para o marxismo. Talvez possamos considerar a hipótese de “A Luta Corporal” representar um choque das formas artísticas do parnasianismo clássico, ligadas à vida tradicional, frente a modernização – e seus ritmos de produção e reprodução, de vida e de sociedade – no Brasil dos anos 50. Como a perspectiva da interpretação dialético-marxista é sempre a da totalidade, não existe arte incomunicável frente a realidade social na qual ela se insere. A maior incomunicabilidade sempre comunica algo, mesmo que em um sentido dialeticamente negativo como o levantado por Adorno – para além disso, é necessária uma análise pormenorizada do poema.

voo
 q'uel bixo s'esgueirano assume ô têmpu

aço du negro
 lâmi-
 na,

puxa o fascínio
 du-astro —
 s'apaga
 Ô

zASTRO
 TA CRISTA
 E A GUERRA SOBRE OS SUMOS

noite dus folhas ven-
 tus

CRATERA

BUSN DESVÂNU
 DESDECINOVÃ

ÇA R ÇA R
 fedor do dia, bi-
 cho
 bichu cavando, ga-
 lo na flora
 er pescoço
 furte,
 a flor nu fé-
 dito

CARNE d'urina
 'sóis du fôscu,
 u brilho
 vlãns, irromp-
 i'ei chão-sepúlcrar

UNnhas da
 cega faina
 e ô corpú sem têrmo?
 e o-ouro da glória
 nas fomes felices

fersta da urina!

URR VERÕENS
 ÔR
 TÚFUNS
 LERR DESVÉSLEZ VÁRZENS

13.9.53

(Gullar, 2022, p. 69 – 72)

Já em “O Inferno” é marcante, por exemplo, os seguintes versos, que dizem respeito à relação angustiada de um eu-lírico afetado pelo tempo e pelo absurdo da vida, incapaz de transpô-lo para a palavra poética: restando para ele apenas uma angústia mortal.

[...]

LUTEI PARA TE LIBERTAR,
eu-LÍNGUA
MAS EU SOU A FORÇA E
A CONTRAFORÇA,
MAS EU NÃO SOU A FORÇA
E NEM A CONTRAFORÇA
E É QUE NUNCA ME VI NEM ME SEI QUALQUER RESÍDUO
PARA ALÉM DUM FECHADO GESTO DE AR ARDENTE
QUEIMANDO A LINGUAGEM EM
SEU COMEÇO
PORQUE HÁ O QUE FLORESCE ENTRE
MEUS PÉS E O QUE REBENTA
NUM CHÃO DE EXTREMO DESCONHECIMENTO.
PORQUE HÁ FRUTOS ENDURECENDO A CARNE JUNTO
AO MAR DAS PALAVRAS. E HÁ UM HOMEM PERDENDO-SE
DO FOGO E HÁ UM
HOMEM CRESCIDO
PARA O FOGO
E QUE SE QUEIMA
SÓ NOS FALSOS E ESCASSOS INCÊNDIOS DA SINTAXE.
OH QUE SE VOLTEM PARA ELE OS VERMELHOS E MADUROS
VENTOS DO INFERNO”

[...]

(Gullar, 2022 p. 69 – 72)

Ambas as poesias explicitam, do ponto de vista da relação entre forma e conteúdo, a degradação do corpo frente ao tempo, e a incapacidade da linguagem de mimetizá-lo como tal, embora a concreção poética do esgotamento temporal seja a única possível. Assim, o “tempo se verbaliza [...] e submete o discurso ao poder da morte” (Villaça, 1984, p. 48), representada pelo fogo. Villaça cita uma importante passagem do mesmo poema recortado acima, que pode esclarecer a nossa argumentação sobre toda a primeira poesia gullariana: “minha linguagem é a representação/ uma discórdia entre o que quero e a resistência do corpo” (Gullar apud Villaça, 1984, p. 48).

Chegando ao extremo da poesia, Gullar momentaneamente desiste de escrever: para ele, se a representação é impossível, está findada a atividade do poeta. Como nos versos dispostos acima, a luta do escritor é angustiante, mortal, e acima de tudo, perdida. Em entrevista, ele afirma: “Eu dizia que tinha nojo de falar e escrever como antes. Então, tudo estava acabado” (Gullar, 1998, p. 34). Se tratava, pois, do reconhecimento e da execução de um impasse estético-existencial (Villaça, 1984, p. 48).

Por sua vez, todas essas mudanças poéticas e literárias, por mais pessoais que possam ser, fizeram parte do contexto histórico pós Segunda Grande Guerra, quando novos temas e perspectivas surgiram para os autores brasileiros (Bosi, 2022)¹⁴. Por outro lado, o desenvolvimento literário dos modernistas tidos como participantes da geração de 45 (sobretudo João Cabral de Melo Neto), junto com o advento das políticas desenvolvimentistas de Juscelino Kubistchek, em 1955, trazem novas matérias, temáticas e experimentalismos formais para a literatura brasileira. De acordo com Alfredo Bosi (2022), o desenvolvimento poético e literário entre os anos 50 e 60 é marcado sobretudo pelo experimentalismo de vanguarda e pela poesia “nacional-popular” engajada. A direção da poesia no pós-45 passa a ser a direção da objetividade: a procura de *códigos*, ou seja, a procura de uma linguagem integrável que fosse compatível com as noções históricas das novas cominações de massa; por outro lado, a procura de *mensagens* que “fariam do texto um testemunho crítico da realidade social, moral e política” (Bosi, 2022). O primeiro movimento relaciona-se com o advento de uma sociedade industrializada e teve suas maiores expressões no movimento concretista e na poesia-práxis; a segunda, por sua vez, é marcada pelos debates engajados de esquerda a respeito do desenvolvimento econômico e da justiça social no Brasil.

A desconstrução poético-lírica que Gullar havia alcançado no final de “A Luta Corporal” chamou atenção de vários autores, e impulsionou o a formação da assim chamada vanguarda concretista. Assim, em 1955 ele tem seus primeiros encontros com Augusto de Campos, participando, um ano depois, da I Exposição Nacional de Arte Concreta em São Paulo. Nesse momento revisa sua poesia: talvez a conclusão formal que

¹⁴ “Entre eles está o obscurantismo crepuscular, associado ao neosimbolismo, os romances introspectivos, e o “aprofundamento da lírica moderna em seu ritmo oscilante entre o fechamento e a abertura do eu à sociedade e a natureza. Em relação às particularidades da poesia, a fase de 30/50 foi universalizante, metafísica, hermética, ecoando as principais vozes da “poesia pura” do entreguerras [...]” (Bosi, 2022, p.412).

tenha chegado não seja a da morte absoluta da palavra poética, mas apenas a até então “necessária” morte da lírica clássica.

1.3 – Uma curta viagem longa: o Concretismo

O Concretismo foi um movimento artístico de vanguarda no Brasil, bem estruturado literariamente a partir de 1956, e representado sobretudo a partir do chamado Grupo Noigrandes, de São Paulo, composto pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Os precursores do concretismo, no entanto, se encontram entre os artistas plásticos do Grupo Ruptura¹⁵, formado desde 1952, também de São Paulo, que muito influenciaram os Noigrandes a partir de 1953. Já no Rio também artistas oriundos do concretismo – como o próprio Ferreira Gullar – se juntaram em torno do Grupo Frente¹⁶ em 1954. Aqui, contudo, analisaremos o concretismo sobretudo enquanto movimento literário.

Portanto, a principal ideia do movimento era a aposta radical na abolição do verso lírico na poesia. Para eles seria necessário construir um novo fazer poético, apoiado nas radicais inovações formais acumuladas pelas experiências literárias e artísticas de personagens como Mallarmé, Maiakovski, Ezra Pound, Cummings, João Cabral de Melo Neto e até mesmo o cineasta soviético Sergei Eisenstein (Bosi, 2022). Nesse sentido, a nova poesia encabeçada pelo movimento concreto deveria se basear em uma organização poética verbivocovisual, ou seja, a comunicação deveria ocorrer na relação entre a própria estrutura visual do poema e os versos escritos. Entram em cena os experimentalismos ideogrâmicos¹⁷ e as experiências baseadas na desintegração dos versos e dos sintagmas

¹⁵ O Grupo Ruptura surge em 1952, a partir de uma amostra no Museu de Arte Moderna de São Paulo organizada por um grupo de artistas de origem estrangeira, mas residentes em São Paulo: os poloneses Anatol Wladyslaw (1913 - 2004) e Leopoldo Haar (1910 - 1954), o austríaco Lothar Charoux (1912 - 1987), o húngaro Fényer (1923 - 1989), Geraldo de Barros (1923 - 1998), Luiz Sacilotto (1924 - 2003), e o catalisador e porta-voz oficial do grupo, Waldemar Cordeiro (1925 - 1973). Suas idéias não diferem muito das formulações literárias do Noigrandes, mas estão ligadas sobretudo às artes plásticas. Ambos os grupos se juntam entre 1953 e 1956. (**Grupo Ruptura**. Enciclopédia Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo538325/grupo-ruptura>. Acesso em: 23/04/2024)

¹⁶ O Grupo Frente surge em 1954, no Rio de Janeiro a partir de artistas ex-alunos do artista plástico Ivan Serpa. Entre os artistas do Grupo Frente podemos destacar Aluísio Carvão (1920-2001), Carlos Val (1937), Décio Vieira (1922-1988), Ivan Serpa, João José da Silva Costa (1931), Lygia Clark (1920-1988), Lygia Pape (1927-2004) e Vicent Ibberson (19--)-Abraham Palatnik (1928), César Oiticica (1939-), Franz Weissmann (1911-2005), Hélio Oiticica (1937-1980), Rubem Ludolf (1932-2010), Elisa Martins da Silveira (1912-2001) e Emil Baruch (1920), além da rica atuação de Ferreira Gullar e Mário Pedrosa como críticos e teóricos de arte. (**Grupo Frente**. Enciclopédia Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo222289/grupo-frente>. Acesso em: 23/04/2024)

¹⁷ Ideograma é um “1. Sinal que expressa diretamente a ideia; 2 Símbolo gráfico de um objeto ou de um pensamento; 3. Ling. Combinação de caracteres, relacionados entre si, que forma a escrita de certos idiomas; 4.Ling. Representação gráfica de um fonema que representa uma ou mais unidades de sentido.”

nos seus morfemas¹⁸, na atomização do discurso, na repetição sonora e no uso da paronomásia¹⁹ (Bosi, 2022).

Também pode-se observar o concretismo como uma rejeição à certa vertente intimista da literatura presente na década de 40, e, por outro lado, como a radicalização das experiências europeias de vanguarda: do cubismo, do futurismo e do dadaísmo. Em certa medida, como afirma o próprio Gullar em entrevista²⁰, o movimento ao mesmo tempo continuava o formalismo da geração de 45 – sobretudo a partir da influência de João Cabral de Melo Neto, que trouxe de volta um rigor formal do parnasianismo para a poesia moderna – ao mesmo tempo em que buscava negá-lo. O fundo histórico do movimento, por sua vez, é um curto momento de democracia, industrialização e de modernização do Brasil – a última impulsionada, a partir de 1955, pelas políticas econômicas de Juscelino Kubistchek – os famosos “50 anos em 5”. Não é à toa que a literatura concreta é, de uma forma ou de outra, influenciada pelo *mass media* capitalista e seus padrões de comunicação não-verbais: anúncios publicitários, *outdoors* e cartazes. Assim, é uma poesia que pretende “falar a linguagem de um novo tempo” – um tempo industrial, racional, mecânico.

Em 1958 é escrito o “Plano-piloto para a poesia concreta”, definindo assim, suas bases:

(IDEOGRAMA in MICHAELIS, Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/ideograma>. Acesso em: 18/04/2024)

¹⁸ O Sintagma é uma “[...] 3. Ling. Unidade sintática da estrutura linguística, formada por uma ou várias palavras, em que existe um elemento determinado e outro determinante, subordinados entre si, que, de acordo com seu núcleo, desempenha uma função diferente na frase” (SINTAGMA in MICHAELIS, Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/sintagma>. Acesso em: 18/04/2024). Já o Morfema é a “[...] Unidade linguística mínima que tem significado.” (MORFEMA in MICHAELIS, Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/morfema>. Acesso em: 18/04/2024).

¹⁹ Paronomásia é uma “[...] Figura de linguagem que faz uso da aproximação ou combinação de palavras semelhantes fonética ou morficamente, mas diferentes no sentido, como em quem não teme, não treme; agnominção, anominação” (PARONOMÁSIA in MICHAELIS, Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/paronomasia>. Acesso em: 18/04/2024).

²⁰ “Porque a geração de 45 rejeita o espontaneísmo que vem de 22 e ao mesmo tempo rejeita a formulação amadurecida que a geração de Drummond, Murilo Mendes e Jorge de Lima tinha dado à poesia. Isto porque eles já encontram uma poesia pronta, de alto nível e por isso eles resolveram radicalizar na forma. [...] Então, com a revalorização do formalismo, o soneto renasce e o formalismo que está em João Cabral [...] então é por isso que eu digo que a poesia concreta, embora tenha surgido como a negação da Geração de 45, ela é, na verdade, o prosseguimento dessa geração. A poesia concreta é o formalismo da Geração de 45 levado às suas últimas consequências” (Leal, 2005, n. p.).

poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal), a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente da estrutura. espaço qualificado: estrutura espaço-temporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear, daí a importância da idéia de ideograma, desde o seu sentido geral de sintaxe espacial ou visual, até o seu sentido específico (fenollosa/pound) de método de compor baseado na justaposição direta – analógica, não lógico-discursiva – de elementos. “il faut que notre intelligence s’habitue à comprendre synthétique-ideographiquement au lieu de analytico-discursivement”²¹ (apollinaire). eisenstein: ideograma e montagem (**Campos**, et al., 1958, in **Hollanda**, 2004).

O trecho acima resume bem a atitude concretista, baseada em um certo tecnicismo como base para a poesia e para a comunicação: para eles os tempos são outros, são industriais, e assim, não há lugar para um mero intimismo poético expressionista ou simbolista. A comunicação deveria beber das inovações técnicas e visuais da nova sociedade. Como diria Bosi:

“O argumento de fundo é o mesmo, e tem a chancela do mal-amado historicismo: os tempos que vivemos são outros, tempos da técnica e da comunicação maciça, tempos em que outra é a percepção da realidade [...] logo, tempos em que já não faria sentido o uso da unidade versolinear nem o da frase” (Bosi, 2022, p. 215).

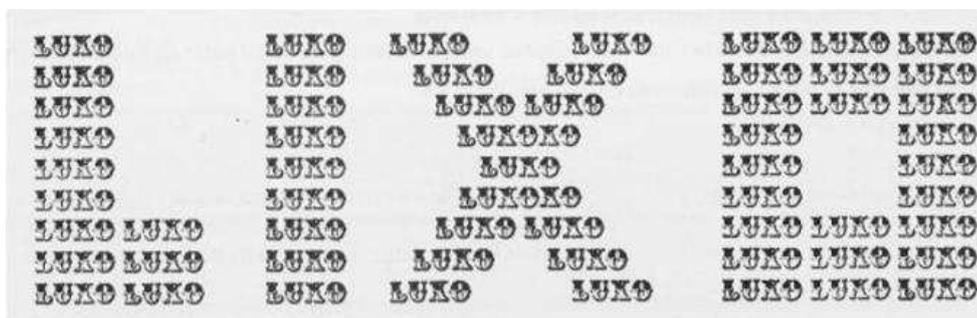
Como define Heloísa Buarque de Hollanda (2004), o poema concreto é um poema-objeto que visa revolucionar a comunicação e o homem: um poema racionalizado, e de certa forma, fabricado²². É justamente aí que entra a ideia de uma poesia-não verbal, baseada no apelo visual para livrar-se da “abstração metafórica”: o resultado literário é uma poesia que se comunica a partir de sua própria estrutura.

Um bom exemplo para compreender a poesia concreta é o poema “Lixo” de Augusto de Campos:

²¹ “É necessário que nossa inteligência se habitue a compreender de forma sintético-ideograficamente no lugar de analítico-discursivamente” (**Campos**, et al., 1958, in **Hollanda**, 2004, tradução nossa).

²² Aqui, por exemplo, cabe ressaltar a radicalização que os concretistas fazem de João Cabral de Melo Neto, tido como “engenheiro da poesia” pelo seu rigor relacionado ao trabalho formal (Leal, 2005; Bosi, 2022).

Figura 1: Lixo



FONTE: Campos, 1982

Em outra medida, o apelo tecnicista do concretismo parte de um utopismo ingênuo quanto ao capitalismo moderno e suas técnicas. Na década de 1960, por exemplo, a poesia concreta também buscou se engajar nos movimentos artísticos de esquerda, em oposição, por sua vez, à estética “nacional-popular”. Em 1961 é o momento do chamado “salto da onça”: a tomada de atitude político-literária desse movimento. Como mostra Hollanda (2004), a preocupação desses artistas também era com os operários, que, por estarem submetidos a certos regimes técnicos de trabalho, assimilariam de maneira muito mais radical uma poesia visual, uma poesia-objeto, do que uma poesia intimista e/ou alegórica. Seria a partir das armas da própria industrialização, tomadas pelo movimento desenvolvimentista supostamente em curso no Brasil, que poder-se-ia criar uma comunicação engajada. É uma poesia que pretenderia se instalar no “coração do novo e cibernético *homo faber*” (Bosi, 2022, p.517). Por sua vez, tal engajamento, se vistos a partir de uma crítica literária marxista, teve seus problemas, e dificilmente passou do terreno da intencionalidade.

Para críticos e historiadores da literatura como Alfredo Bosi (2022, p. 516), o problema estético do concretismo está no “fechamento de outros caminhos de comunicação” que não o da poesia concreta. Ora, se o movimento pretendia comunicar, ou melhor, estabelecer uma nova forma de comunicação, não seria muito proveitoso recusar as outras formas do fazer poético de maneira rija. Em outras palavras, o apelo formal da poesia como objeto pode resultar em um trabalho poético fetichizado, que, em

vez de denunciar os problemas do capitalismo, os tem por uma visão ingênua, robótica e antihumanista²³.

Helloísa Buarque de Hollanda (2004) realiza uma crítica muito significativa nesse sentido: apesar de se pretender engajado, o concretismo recaí em certo fetichismo pelo tecnicismo industrial. Assim, a afirmação de Haroldo de Campos de que com concretismo a poesia brasileira entraria numa fase de exportação – através das características universais dos ideogramas e da verbicovisualidade - revela um problema maior, de fundo cultural e social. Ele “[...] deixa patente a inadequação do padrão internacional de seus objetos industriais à realidade cultural do país.” (Hollanda, 2004, p. 46) Em outras palavras “entrar na fase de exportação” significaria que o padrão poético nacional seria guiado pelas economias do capitalismo central, evidenciando assim, um afastamento da crítica estrutural ao subdesenvolvimento como parte do sistema-mundo capitalista. Reforça-se apenas o utopismo desenvolvimentista.

A passagem de Gullar pelo concretismo foi rápida, apenas entre 1955 e 1957, e foi impulsionada sobretudo pelo resultado poético da luta corporal: a decomposição da lírica em “Roçzeiral”. Contudo, na medida em que se desenvolvia sua capacidade teórica como crítico de arte, crescia também a radicalização literária do concretismo em torno de um racionalismo cada vez maior, que termina o afastando consideravelmente das concepções literárias da vanguarda. O ponto limite foi a publicação do artigo “Da fenomenologia da composição à matemática da composição”, escrito por Haroldo de Campos. Nele, Haroldo teoriza a possibilidade de escrever poesia concreta a partir de certa racionalidade matemática:

A poesia concreta caminha para a rejeição da estrutura orgânica em prol de uma estrutura matemática (ou quase-matemática). I. é: em vez do poema de tipo palavra-puxa-palavra, onde a estrutura resulta da interação das palavras ou fragmentos de palavras produzidos no campo espacial, implicando, cada palavra nova, uma como que opção da estrutura (intervenção, mas acentuada do acaso e da disponibilidade intuicional), uma estrutura matemática, planejada anteriormente à palavra. A solução dos problemas da estrutura é que

²³ Apesar dos problemas já mencionados, o concretismo foi um movimento muito importante para a cultura brasileira. Em primeiro lugar, bem ou mal, o que o movimento fez foi levar às últimas consequências certas ideias poéticas vanguardistas. Assim, sua radicalidade poética, apesar do fetichismo utopista, perpassou por experimentalismos que desenlaçaram novas possibilidades para o fazer artístico no Brasil, sobretudo se trabalhadas de um modo mais dialético. Como diz Bosi: “é válido, muito mais que válido inovar, oferecendo alternativas à tradição multilinear do ritmo frásico” (Bosi, 2022, p.515). Em segundo lugar, vale salientar a importância do incessante trabalho de tradução e divulgação literária dos concretistas no Brasil: foram traduzidas obras que vão de Homero a Mallarmé (Hollanda, 2004).

requerirá, então, as palavras a serem usadas, controladas pelo número temático [...] (Campos, 1975, p. 93).

Como evidenciado no primeiro momento de sua carreira em “A Luta Corporal”, a poesia, para Gullar, comunica sempre aspectos da vida a partir de uma linguagem formal específica. Caso se acabe com o papel do leitor e das relações humanas em torno do poema, acaba-se a emoção, e então acaba-se com a própria poesia²⁴. Respondendo ao artigo de Haroldo de Campos, numa mesma edição do Suplemento Dominical de 1957, Gullar publica o artigo “Poesia concreta: uma experiência fenomenológica”.

As ideias objetivistas dos concretistas não encontravam discordâncias apenas na figura individual de Gullar, mas sobretudo no Grupo Frente, em que ele tinha um forte papel e influência como teórico e crítico de arte, junto com Mário Pedrosa e Ivan Serpa. Assim, em 1959 o núcleo do Grupo Frente se organiza em torno do movimento neoconcreto, exposto pela primeira vez no “Manifesto Neoconcreto”, escrito por Gullar. Agora se trata de uma negação radical do fazer poético concretista. Em vez do poema-objeto entra em cena uma arte baseada na relação subjetiva entre o autor, o leitor e a obra de arte. Sua passagem no concretismo foi curta, mas levou discussões e experimentalismos artísticos que figuraram de diferentes maneiras ao longo de sua carreira.

1.4 – A virada Neoconcreta

O Neoconcretismo, movimento encabeçado por Gullar e seus companheiros do até então Grupo Frente²⁵, foi uma reação artística radical ao concretismo. A sua proposta era que, no lugar de criar uma arte baseada em uma racionalidade objetivista, dever-se-ia pensar a arte a partir de seus aspectos sensíveis que se relacionariam aos aspectos não figurativos da pintura e das artes plásticas. Seria tocar o sensível a partir da relação entre autor – obra – espectador/leitor. A obra neoconcreta, assim, sendo a radicalização

²⁴ Duas afirmações de Gullar em entrevista podem nos oferecer um bom entendimento da questão: “No processo do movimento concretista, eu, que sempre fui uma pessoa muito crítica — e autocrítica — percebi que aquilo, que se justificava pelo momento histórico, tinha-se esgotado, e que caminha na mesma direção seria destruir a poesia mesmo.” Pois “então esse sectarismo empobreceu a poesia de tal maneira que eliminou dela a única coisa que justifica a poesia, que é a emoção.” (Leal, 2005, n.p.)

²⁵ Cabe ressaltar a importância de Mário Pedrosa (1900 - 1981) como importante para a formação de Gullar como crítico literário. Apesar das diferenças entre suas concepções e as de Gullar, as reuniões em sua casa foram importantes para toda a geração de 1954. Como Marxista, Pedrosa acreditava no poder sensível das artes como forma de desenvolver uma consciência crítica e revolucionária, seguindo os passos de Trotsky e Breton em “Por uma Arte Revolucionária Independente” (Gullar, 1988).

sensível, e não mais objetivista, das vanguardas da pintura abstrata e não-figurativa, inauguraria uma nova relação entre a obra e a realidade a partir do tempo que nela duraria.

De acordo com o Manifesto Neoconcreto, assinado por Gullar e seus companheiros em 1959:

A expressão neoconcreto é uma tomada de posição em face da arte não-figurativa “geométrica” (neoplasticismo, construtivismo, suprematismo, Escola de Ulm) e particularmente em face da arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista. [...] Os artistas que participam desta I Exposição Neoconcreta encontraram-se, por força de suas experiências, na contingência de rever as posições teóricas adotadas até aqui em face da arte concreta, uma vez que nenhuma delas “compreende” satisfatoriamente as possibilidades expressivas abertas por estas experiências (Gullar et. al., 1959).

As conquistas de artistas abstratos como Pevsner, Malevitch e Mondrian²⁶, deveriam ser vistas a partir da nova expressão que suas formas revelam:

Se Pevsner partiu ou não de figuras da geometria descritiva é uma questão sem interesse em face do novo espaço que as suas esculturas fazem nascer e da expressão cósmico-orgânica que, através dele, suas formas revelam. O que transcende essas aproximações exteriores: pelo universo de significações existenciais que ela a um tempo funda e revela (Gullar et. al., 1959).

Assim, negando radicalmente a concepção concretista de arte, o neoconcretismo busca transcender o racional e o material, partindo da “necessidade de exprimir a complexa realidade do homem moderno dentro da linguagem estrutural da nova plástica” repondo, assim, o problema da expressão e da comunicação, “incorporando as novas dimensões “verbais” criadas pela arte não-figurativa construtiva.”

Para eles, o racionalismo concretista havia roubado a autonomia da arte e excluído suas qualidades próprias por um discurso fundado na objetividade científica: “assim os conceitos de forma, espaço, tempo, estrutura - que na linguagem das artes estão ligados a uma significação existencial, emotiva, afetiva - são confundidos com a aplicação teórica

²⁶ Kazimir Malevitch (1879 – 1935) foi um pintor russo, percussor do movimento suprematista. Suas pinturas radicais são constituídas por formas geométricas puras que se relacionam umas com as outras. Suas pinturas abstratas “rejeitavam a representação figurativa em favor de uma abordagem mais abstrata e conceitual”. Para ele “a arte deveria transcender a representação do mundo natural e se concentrar na expressão pura das ideias”, indo além da “mera representação visual para acessar emoções e conceitos mais profundos, como espiritualidade e pureza” (P55.ART, 2024. Disponível em: < <https://www.p55.art/blogs/p55-magazine/quem-foi-o-artista-russo-kazimir-malevich>>. Acesso em: 23/04/2024); Mondrian (1872 - 1944) foi um dos pioneiros da arte abstrata do Séc. XX, utilizando-se de cores primárias e formas puras em suas obras. A partir do chamado “neoplasticismo” Mondrian buscava valores universais a partir da ideia de que a arte, sendo superior a realidade, precisava buscar seus valores nas formas puras (P55.ART, 2024. Disponível em: < <https://www.p55.art/collections/piet-mondrian> >. Acesso em: 23/04/2024).

que deles faz a ciência.” O racionalismo concretista via “o homem como uma máquina entre máquinas” e acabava limitando a arte. A abordagem crítica formulada por Gullar partiria de uma leitura fenomenológica, muito influenciada por Merleau-Ponty²⁷:

Não concebemos a obra de arte nem como “máquina” nem como “objeto”, mas como um quasi- corpus, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos; um ser que, decomponível em partes pela análise, só se dá plenamente à abordagem direta, fenomenológica. [...] Acreditamos que a obra de arte supera o mecanismo material sobre o qual repousa, não por alguma virtude extraterrena: supera-o por transcender essas relações mecânicas (que a Gestalt objetiva) e por criar para si uma significação tácita (M. Ponty) que emerge nela pela primeira vez²⁸ (Gullar et. al, 1959).

A significação nova que o neoconcretismo traria seria a de que “as noções objetivas de tempo, espaço, forma, estrutura, cor etc. não são suficientes para compreender a obra de arte, para dar conta de sua ‘realidade’.

Por isso seria necessário “transcender o espaço mecânico em que as noções de causa e efeito perdem qualquer validade, e as noções de tempo, espaço, forma, cor estão de tal modo integradas - pelo fato mesmo de que não preexistiam, como noções, à obra - que seria impossível falar delas como de termos decomponíveis” (Gullar et. al, 1959). Desse modo a arte não-figurativa e abstrata assumiria a expressão de realidades humanas complexas, pois “na linguagem da arte, as formas ditas geométricas perdem o caráter objetivo da geometria para se fazerem veículo da imaginação” (Gullar et. al, 1959) Trata-se de uma fidelidade com a linguagem capaz de exprimir sensorialmente e sensivelmente, a partir da relação entre espectador e obra, linguagem que havia se perdido em meio ao mecanicismo concretista.

No campo da poesia, o neoconcretismo estaria baseado no entendimento de que “à natureza mesma da linguagem, afirma o poema como um ser temporal. No tempo e não no espaço a palavra desdobra a sua complexa natureza significativa. A página na poesia neoconcreta é a espacialização do tempo verbal: é pausa, silêncio, tempo.” Todos os espaços e experimentalismos concretistas passam a ser aproveitados, mas a partir de seus aspectos sensíveis. Ainda no Manifesto Neoconcreto diz Gullar:

²⁷ Merleau-Ponty (1908 – 1961) foi um filósofo existencialista francês, muito influenciado por Martin Heidegger e Edmund Husserl (Matthews, 2011).

²⁸ Dessa ideia que vem o conceito de “Não-Objeto”, desenvolvido por Gullar no texto “Teoria do Não-objeto”. Se trataria, de fato, de uma representação que transcenderia a materialidade do objeto artístico, representando um objeto que não possui as propriedades objetivas, logo, um não-objeto. Para mais detalhes ver: (Gullar, 1985).

Por sua vez, a prosa neoconcreta, abrindo um novo campo para as experiências expressivas, recupera a linguagem como fluxo, superando suas contingências sintáticas e dando um sentido novo, mais amplo, a certas soluções tidas até aqui equivocadamente como poesia. É assim que, na pintura como na poesia, na prosa como na escultura e na gravura, a arte neoconcreta reafirma a independência da criação artística em face do conhecimento prático (moral, política, indústria etc.) (Gullar et. al, 1959).

Aqui também cabe ressaltar a importante contribuição do pesquisador Marcelo Mari sobre a atuação de Gullar como poeta neoconcreto:

Nesse período, são características principais do poema: a autonomia, a crença na especificidade do conhecimento artístico, a afirmação da preponderância da linguagem visual em relação à linguagem verbal. Assim, tanto a poesia quanto as artes visuais seriam um modo particular e privilegiado de conhecimento do mundo. Um mundo que somente elas podem expressar segundo seus meios - e o mesmo vale para a crítica - conforme comenta Gullar: ‘De minha parte, (...) estava preocupado (...) com aquele problema que alimentara toda “A Luta Corporal”, como tornar a poesia necessária, senão fazendo-a veículo de uma realidade primeira que só se dá através dela?’ (Gullar, 1965, p.123 apud Mari, 2014, p. 7). Salvar a autonomia do objeto artístico, esta será a preocupação de Gullar, na qual poeta e crítico convergiram, na década de cinquenta e início de sessenta. Essa convergência deve-se em grande parte, como dissemos, à tendência visual da poesia concreta à qual se ligou por um curto período – e, em parte, ao seu próprio processo de pesquisa individual da poesia em busca do melhor modo de expressar sua experiência vivida (Mari, 2014, p. 7).

O experimentalismo neoconcreto levou Gullar ao outro extremo da poesia, a partir do apelo sensível e das buscas por novas possibilidades em torno de outros aspectos da linguagem – muitos utilizados pelo concretismo, mas agora com viés distinto. Podemos ler alguns exemplos de poesia neoconcreta escritas por Gullar abaixo:

GULLAR, Ferreira. Mar Azul

mar azul

mar azul marco azul

mar azul marco azul barco azul

mar azul marco azul barco azul arco azul

mar azul marco azul barco azul arco azul ar azul

(Gullar, 2021, n. p.)

Notemos, por exemplo, como a repetição e a estruturação lembram os aspectos do concretismo, contudo, a leitura neoconcreta aposta numa espécie de catarse sensível que surgiriam a partir da leitura da repetição e da paronomásia. Nesse caso, esta figura de linguagem, busca um certo lirismo natural que imita o som do mar, correlacionando com a imagem do “azul”, presente nas próprias águas e nos elementos que com ela se relacionam: o marco, o barco, o ar. É criada uma imagem lírica da natureza, que se dilui e que se reconstrói a partir da imitação do movimento marítimo.

A radicalidade do experimentalismo se encerrou na busca por uma totalidade formal de comunicação. Duas obras são marcantes nesse período: o livro-poema, no qual a poesia era especializada pelas próprias páginas e espaços em branco da página, estabelecendo assim uma relação entre o tempo e a leitura; e o poema enterrado.

Essa busca por uma duração como aspecto poético foi muito buscada por Gullar no seu chamado livro-poema.

Tratava-se de uma alteração na relação passiva entre o leitor e o veículo material do poema (página), que visava não apenas inserir movimento na apreciação do poema, mas também emprestar transcendência à palavra, através da pausa e do silêncio possibilitado pela página. Assim, o leitor era obrigado a manusear as páginas para ler o poema, por essa sua ação participativa, ele tinha acesso ao poema integralmente. Dessa forma, Ferreira Gullar superou a relação óticomecânica do poema na página. Tomemos por exemplo seu poema ‘Verde’, 1957-8. Nele, o poeta tentava imprimir uma leitura que valorizasse a relação consecutiva: verde - erva. No entanto, perguntando a um conhecido sobre a impressão que lhe causara o poema, aquele não entendeu a consecução criada por Gullar. Como dar direcionamento à leitura de um poema, que se vale preponderantemente do recurso visual? Gullar faz do poema um livro, onde a sucessão das palavras constrói o poema em sua totalidade: o livro-poema. (Mari, 2014, p. 10).

Nas palavras do próprio Gullar:

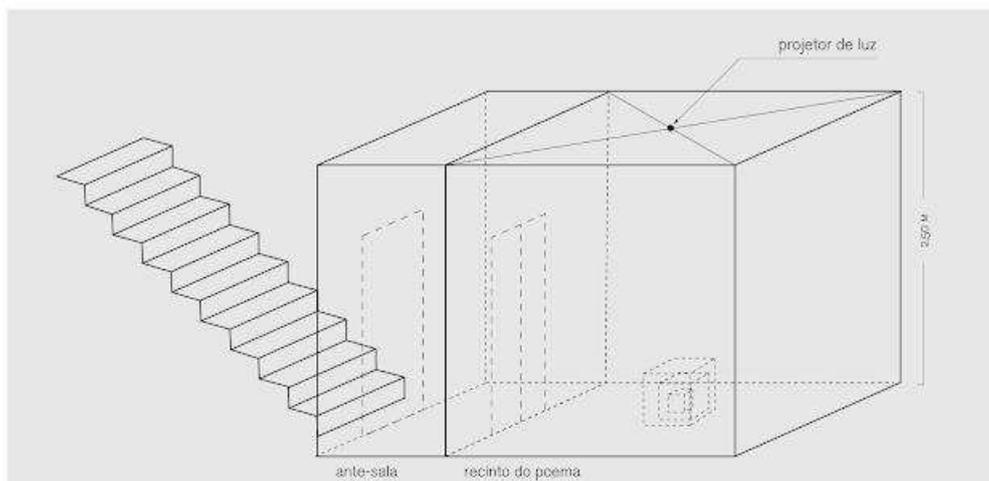
O poema ‘O formigueiro’ - que foi editado, é o precursor do que seria o ‘Livro-Poema’. O ‘LivroPoema’ não é apenas um depósito de poemas. Nele não uso as páginas do livro, o volume do livro, para depositar arbitrariamente 10, 20 ou 30 poemas. A relação entre o poema e as páginas do livro é tal que o livro tem o número de páginas determinado pelo poema, a posição das palavras está determinada pelo que no poema está dito, e até a forma das páginas. Logo, ele é um livro estruturalmente integrado página e palavra, silêncio e voz. E esse livro, que não tinha nem capa, era só livro, era quase ‘le-livre’ de Mallarmé. Essas experiências então deram origem aos poemas espaciais. Porque quando eu fiz esse poema que não tinha mais capa e que era um corpo tridimensional, quase uma escultura com palavras, eu fui para o espaço diretamente e comecei a construir os poemas não objetos de madeiras — cubos com palavras dentro — e outras coisas (Leal, 2005, n.p.).

A experiência derradeira, por sua vez, foi o poema-enterrado:

O poema-enterrado era o seguinte: é uma sala abaixo do chão, no subsolo. Você desce por uma escada, abre a porta do poema, e entra no poema. É um cubo de 2 metros por 2 metros: uma sala que foi construída no quintal do Oiticica. (Eles iam construir uma caixa d'água, mas aí ele insistiu que tínhamos que construir o poema, e o pai dele, também pirado, construiu). Era quase como um túmulo. No centro dessa sala tinha um cubo vermelho de meio metro de lado. Então levantava-se o cubo. Embaixo tinha um cubo verde com trinta centímetros de lado. Levantava-se este cubo. Aí sobrava um cubo branco, este, sólido, compacto, de 15 centímetros de lado e pousado no chão. Ao levantar este cubo, sob a face pousada no chão, lia-se a palavra 'Rejuvenesça' (Leal, 2005, n.p.).

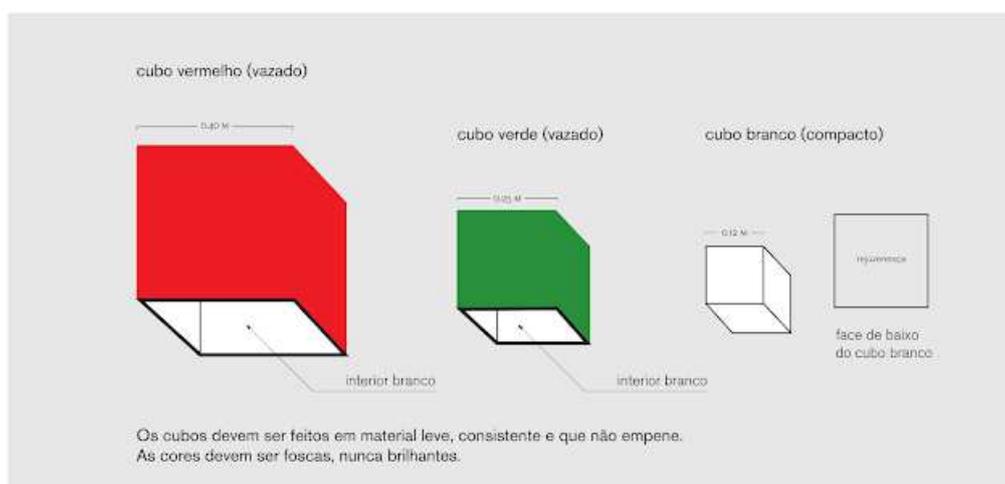
Abaixo destacamos algumas imagens que mostram como seria a estrutura do “Poema-enterrado”:

Figura 3: Estrutura do Poema enterrado



FONTE: LETRAS IN.VERSO E RE.VERSO, 2024

Figura 4: Estrutura do Poema Enterrado



FONTE: LETRAS IN.VERSO E RE.VERSO, 2024

No entanto, ao unir poesia e artes plásticas, aquela ficava praticamente inviável pela sua própria palavra poética. Após a experiência do poema enterrado – que ironicamente foi vítima de uma forte chuva e acabou inundado - ele havia chegado a outro beco sem saída: estava posta a crise das vanguardas. Como Heloísa Buarque de Hollanda (2004) mostra, essa crise vem do choque entre a crença da onipotência da palavra como força política – no sentido de que a palavra pela palavra muda o mundo – e a própria realidade social. Para além da palavra também é necessária ação política e social²⁹. Mais uma vez o poeta havia ficado “sem saída”: no entanto, na década de 1960 reencontra a arte a partir de sua veia social, e se transforma num verdadeiro intelectual engajado.³⁰

1.5 - O Poeta Engajado

A partir desse momento ocorre uma virada de chave fundamental na vida artística – e pessoal - de Gullar. De vanguardista experimental, ele passa a atuar, em várias dimensões, como artista e intelectual engajado. Podemos realizar um rápido recorte para definir sua atuação enquanto poeta engajado: de modo geral, de 1962 a 1975. Por sua vez, esse mesmo recorte pode ser subdividido em dois momentos: o primeiro, entre 1962 e 1964, onde o poeta faz parte dos Centros Populares de Cultura, e o segundo, entre 1964 e 1975, quando novamente revê seu fazer poético após o golpe militar e sua progressiva consolidação. É justamente esse recorte (entre 1962 e 1975) o objeto de estudo desta monografia, que buscaremos analisar de maneira aprofundada nos próximos dois capítulos. Por essa razão, neste espaço do texto iremos contextualizar brevemente sua atuação nesse período, já que estudaremos seus escritos engajados mais adiante.

Em 1961 Gullar é chamado para trabalhar na Fundação Cultural em Brasília, no momento sob o governo de Jânio Quadros. No Brasil, o momento era de intensa agitação política: ligas camponesas, movimentos operários e estudantis somados à força e à esperança despertada pelas lutas terceiro-mundistas (como a China, e sobretudo Cuba) formavam uma espécie de clima social para a intelectualidade de esquerda do país.

²⁹ Claro que a arte e a cultura são campos em disputa muito importantes para o marxismo. Mas o livro pelo livro, a arte pela arte, sem a mediação do leitor/receptor, não muda a realidade material das coisas. É necessária essa relação dialética.

³⁰ Pensando a partir da História da Literatura, da mesma forma que o concretismo tem seus problemas e acertos, o neoconcretismo também: no campo de experimentalismos e de teoria artística consideramos o movimento neoconcreto como muito rico pelas possibilidades abertas. Por outro lado, cada vez mais ele caminhava para uma arte – nesse momento de 1961 – que se esgotava na incomunicabilidade, ou na aposta de uma comunicação sensorial – que, sem um trabalho artístico pedagógico se torna utópico.

Assim, em 1962 ele é convidado por Oduvaldo Vianna Filho³¹, o Vianinha, para integrar-se ao CPC: os Centros Populares de Cultura, que tinham em seu programa a ideia de um engajamento artístico de esquerda como forma de conscientização das massas. Mais uma vez Gullar revisa suas teses: em 1962 se torna presidente do CPC, e escreve o famoso texto “Cultura Posta em Questão”, no qual critica – e se autocritica - os experimentalismos artísticos descolados da realidade brasileira, que serviriam, no entanto, apenas como mercadorias para a classe média. Somado a isso, sua produção adquire outra face: entram em cena os poemas didáticos em forma de cordel. E o que o impeliu foi essa mesma postura voluptuosa frente a relação arte/sociedade que destacamos nos primeiros parágrafos do capítulo: não existiria mais espaço, para ele, para a arte formalmente vanguardista, alienada, esfacelada e incomunicável. Neste seu momento poético, a verdade estaria, por outro lado, em seu extremo oposto formal: a poesia engajada de esquerda, com viés didático.

Como afirmam os principais estudiosos da poesia Gullariana (Lafetá, 1982, 1983; Malavolta, 2019; Villaça, 1984), nesse primeiro momento (1962 – 1964) o autor coloca em segundo plano sua atividade poética frente a uma atividade política. A função da poesia passa a ser conscientizar, didatizar, e, assim, as preocupações formais anteriores passam para debaixo do tapete. No CPC, seus escritos fizeram parte da coletânea “Violação de Rua”, da série “Cadernos do Povo Brasileiro”, publicada pela editora Civilização Brasileira. Entre os poemas publicados, os que mais se destacam são aqueles classificados como “Romances de Cordel”, escritos em formato de cordéis populares. Esses romances, dos quais podemos destacar “João Boa-Morte, Cabra Marcado para Morrer”, a “Peleja de Zé Molesta com Tio Sam” e “Quem matou Aparecida” desenvolvem narrativas com um cunho esquemático sobre os grupos subalternos do Brasil e da sua necessidade de organizar-se em classe.

Em “João Boa-Morte”, Gullar narra a história de um pobre camponês que é expulso das terras de um Coronel que o explorava. Após vagar e sofrer violências em diversas fazendas diferentes, quase se matar e matar sua família por não ter o que comer, João é inspirado por outro camponês a entrar nas Ligas Camponesas. A mensagem final é que o sofrimento individual não compensa, e a atitude correta é organizar-se

³¹ Vianninha (1936 - 1974) foi um importante dramaturgo, ator, diretor de teatro, roteirista e militante comunista do Brasil. Foi militante do PCB, e teve forte atuação no Grupo Opinião, onde escreveu peças com Gullar (Berlinck, 1984).

politicamente. Já em “Quem Matou Aparecida”, a história narrada é a de uma jovem favelada que trabalha como doméstica numa família de classe alta. Ela engravida após os abusos de seu patrão, mas encontra refúgio no amor de Simão. Operário, Simão participa de uma greve e é detido pela polícia. Aparecida termina, por sua vez, ateando fogo ao seu próprio corpo. Já “A peleja de Zé Molesta” fala a respeito do duelo de repente entre um pobre cantador do Ceará e o Tio Sam em pessoa. Zé Molesta, personificação do Brasil e de sua cultura, representada pelo Nordeste, expõe para todo mundo o caráter explorador e imperialista de Tio Sam, personificação dos Estados Unidos, que termina desmoralizado.

Além disso existem outros poemas publicados na série “Violão de Rua”: “Quatro Mortos por minuto”, “Que Fazer”, “Tempo Escuro”, “Figuras” e “A Bomba Suja” – esta posteriormente reunida com outros poemas pré-64 em “Dentro da Noite Veloz”

Como veremos no próximo capítulo, os poemas cepecistas de Gullar são caracterizados por uma estruturação mais retórica do que lírica, e mais por um esquematismo político predefinido do que um diagnóstico artístico do “tempo de agora” (Malavolta, 2019, p. 127). Nesse sentido, ao pretender-se engajada, esse primeiro momento de sua poesia recai em um panfletarismo didático, e vacila enquanto arte socialmente empenhada. O problema não é o caráter engajado e social das obras – afinal, nós defendemos essa possibilidade - mas como esse caráter é desenvolvido de maneira simplista, e não dialética. De fato, sua preocupação social é extremamente relevante, bem como certos personagens e situações tratadas nos Romances. Contudo, o resultado artístico, enquanto arte engajada, é falho. Seus problemas estéticos refletem problemas políticos da esquerda geral do momento pré-64: um ímpeto populista e uma leitura simples – e dualista - da arte, da dialética de classes e da realidade nacional. Tais questões podem se inserir naquilo que o sociólogo Marcelo Ridenti (2010) define como “Brasilidade Revolucionária”, ou seja, uma “estrutura de sentimentos” da esquerda brasileira baseada fortemente numa visão romântica de povo, e, a partir dele, na crença de uma modernização nacional. No entanto, a importância dessa fase de sua poesia é evidente: ela traz a realidade social e a discussão sobre a arte brasileira frente ao capitalismo internacional para o primeiro plano.

Em 1964 estoura o golpe: o CPC é fechado, e Gullar se integra às fileiras do PCB (Partido Comunista Brasileiro). Revisa suas concepções anteriores sobre o suposto didatismo da arte engajada: começa a participar do Grupo Opinião, e em 1969 escreve o

famoso ensaio “Vanguarda e Subdesenvolvimento”, procurando pensar a discussão das artes engajadas no Brasil a partir de uma nova vanguarda artística.

Perseguido, após viver um ano na clandestinidade escondido na casa de amigos, exila-se em 1970: primeiro vai para Moscou, depois para a França, segue pelo Chile e termina na Argentina, onde escreve o famoso Poema Sujo. Entre 1962 e 1975 escreve as poesias que se aglutinam em seu livro “Dentro da Noite Veloz”, objeto de estudo do nosso trabalho.

Retorna ao Brasil apenas em 1975: e, com o passar do tempo, Gullar foi se aclimatando no novo ambiente social do país, onde o desenvolvimentismo capitalista havia triunfado. Aos poucos seu engajamento diminui, a ponto de defender, nos anos 1990, a eleição do neoliberal Fernando Henrique Cardoso para a presidência da República, e mais tarde, em 2016, o impeachment que resultou no golpe da até então presidenta Dilma Rousseff. Ainda em 2016 Ferreira Gullar falece, mas deixa uma rica trajetória que o consagra como um dos maiores poetas do Brasil.

1.6 – Para uma análise dialético-histórica da Poesia de Ferreira Gullar

Ao longo do capítulo, procuramos demonstrar o fio da meada que liga toda a obra de Gullar até 1962. Agora, nossa comparação com o cachorrinho sem cerebelo toma forma: como autor e indivíduo consciente, seu *leitmov*³² foi a busca por diferentes formas de interpretar a realidade, de compreendê-la, e, finalmente, de transformá-la. Essa atitude foi o que levou Gullar a passear entre diversas vanguardas radicais – a dissolução da linguagem, o concretismo e o neoconcretismo – e, o que, por outro lado, lhe direcionou fortemente para a poesia engajada de esquerda. Pois, apesar de manter essa atitude frente a realidade, até os anos 60 Gullar não tinha se envolvido organicamente com a militância política. Sua poesia, como mostrado acima, se radicalizou em 1962, e é nesse momento que ele, podemos dizer, se consolida como “intelectual engajado”. De um extremo formalista, ele vai a um extremo didaticista. E, após 64, ele equilibra as duas questões (Lafetá, 1982, 1983; Malavolta, 2019; Villaça, 1984), fazendo uma arte engajada de esquerda a partir das contradições do momento histórico no qual estava inserido. Sai de cena o espectro dualista ou esquemático do povo ou da realidade nacional presentes nas

³² “[...] 2. Lit. Tema dominante, recorrente, ou motivo central que se repete em uma obra ou no conjunto da obra de um autor.” (LEITMOV *in* Michaelis, Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/leitmotiv>. Acesso em: 18/04/2024)

poesias de 1962 a 1964, e surge um rico diagnóstico artístico e dialético do tempo, da realidade social, e do sujeito na periferia do capitalismo em sua forma mais bárbara até então conhecida: a ditadura militar. Procuramos, por sua vez, analisar detalhadamente e interpretar “Dentro da Noite Veloz” a partir da noção de vertigem enquanto princípio formal e do “Existencialismo Melancólico-Revolucionário” enquanto resultado estético, termos que desenvolveremos no terceiro capítulo.

Por outro lado, há um segundo tipo de *leitmotiv* que nos chama a atenção: dessa vez, um caminho relacionado aos temas que Gullar trata. A constante presença da oposição entre símbolos como luz e trevas; a constante menção do fogo e da carne; e, sobretudo, as leituras existencialistas da vida e do tempo³³; bem como o uso de certos recursos estilísticos, como a desconstrução de versos e o aproveitamento dos espaços em branco da página. João Luiz Lafeté (1982), por exemplo, chama atenção para certos temas recorrentes na poética gullariana: a miséria, a pobreza, a morte, a degradação e o tempo. Esses temas serão fundamentais para o nosso estudo: após 1964 ele os retoma a partir de um viés completamente oposto e politizado. O que, como procuraremos desenvolver, isso se dá a partir de uma leitura melancólica e existencialista do processo social a partir de certo resultado estético revolucionário e engajado.

Todavia, como já afirmamos, não consideramos isso como algo necessariamente programado pelo próprio autor, mas a fatura de seu exercício literário do período. *Nossa hipótese é de que essa mudança formal não se deve unicamente a uma perspectiva individual isolada, mas da formalização particular de uma matéria social mais ampla.* A saber: o colapso dos projetos de modernização da esquerda em 1964 e a consolidação de um processo de superacumulação de capital baseado em uma autocracia burguesa. Portanto, o que explica esse retrabalhar de temas por parte de Gullar – e até mesmo de formas – é a coexistência de dois processos relacionados à formalização literária da matéria social. Assim, essa “sua combinação é regulada, caso a caso, por uma fórmula singular, a qual é a chave da individualidade e da historicidade da obra” (Schwarz, 1991). Partamos, então, para 1962.

³³ Sobre estas noções observar a primeira parte da exposição: os temas se encontram de maneira muito forte no livro “A Luta Corporal”. Destacamos como exemplo “Galo Galo” e “As Peras”. Para uma exposição mais ampla, ver: Villaça, A. Poesia de Gullar: a luz e seus avessos. **Revista Texto Poético**, v. 13, n. 23, p. 276–300, 25 ago. 2017.

2. EM BUSCA DO “PAÍS DO FUTURO”: CPC, DUALISMO E MODERNIZAÇÃO NACIONAL - POPULAR

A gente vai contra a corrente
 Até não poder resistir
 Na volta do barco é que sente
 O quanto deixou de cumprir
 Faz tempo que a gente cultiva
 A mais linda roseira que há
 Mas eis que chega a roda-viva
 E carrega a roseira pra lá

[...] A gente toma a iniciativa
 Viola na rua, a cantar
 Mas eis que chega a roda-viva
 E carrega a viola pra lá [...]

(Chico Buarque, *Roda-Viva*)

PROMETEU

[...] Ninguém o contestou, além de mim.
 Tomei coragem: impedi que os homens
 rolassem para o Hades aos pedaços.
 Por isso pesa sobre mim duríssima
 pena, que agride os olhos de quem vê.
 Pioneiro em minha comoção humana,
 a mim coube uma sorte inversa, ao ritmo
 ímpio, cenário infame para Zeus [...]

CORO

Terás ido talvez ainda além?

PROMETEU

Aos mortais impedi prever a morte

CORO

Curaste esta moléstia com que droga?

PROMETEU

Cega esperança dei-lhes como dote [...]

(Ésquilo, *Prometeu Prisioneiro*, grifo nosso)

Neste capítulo tratamos de um colapso: o colapso de um projeto progressista de modernização nacional, baseado num pacto de classes entre a burguesia nacional, os grupos de esquerda e as classes populares no Brasil. No pré-64, pairava sob boa parte das esquerdas brasileiras uma visão triunfalista e etapista não só da História, mas do nosso

processo social – uma esperança de chão falso³⁴ em certo desenvolvimentismo nacionalista e popular. Nesse contexto, como mostraremos, a arte brasileira adquiriu um novo desenvolvimento radical, onde buscou-se romper culturalmente e politicamente com a herança colonial e dependente de país subdesenvolvido, num programa que fundia educação estética e transformação social (Schwarz, 2012). Havia, portanto, uma luz em nossa vida cultural que acompanhava o horizonte revolucionário das esquerdas como verdadeiros companheiros de viagem. Com o golpe militar, esse programa mostrou suas fragilidades internas, sobretudo por se apoiar politicamente nas ideias dualistas - embora seus herdeiros, ao menos num primeiro momento após 1964, buscaram modificar suas teses e produções estéticas em busca de novos modelos de arte engajada/revolucionária. É nesse contexto histórico que a análise proposta pelo trabalho se encontra.

O cenário, portanto, é complexo, e o tema, espinhoso, devido as inúmeras contradições que o permeiam. Fazendo um saldo sobre essas mesmas esquerdas do ponto de vista atual, consideramos que, se por um lado houve análise e medidas que hoje podem ser consideradas equivocadas, por outro, deve-se reconhecer o mérito da existência de uma intensa e importante mobilização na vida política, social e cultural a partir das esquerdas nacionais – uma visão “Política” as norteava, tendo em vista “Política” enquanto dimensão fundamental de encaminhamento das expectativas humanas, como buscou definir Paulo Arantes em uma palestra sobre 1964 (2015b).

Veremos que longe da visão dos dualistas, a burguesia nacional estava entranhada e associada ao capital multinacional, e com ele foi uma das apoiadoras e fadoras do golpe de 1964, desferido contra essa mesma esquerda, que então lutava por reformas estruturais básicas. E mais: o dualismo entre regiões e formas de produção arcaicas e modernas se retroalimentavam em direção a acumulação de capital modernizadora e burguesa no país (Oliveira, 2003). Tendo em vista que o capitalismo é um sistema-mundo, o Brasil enquanto periferia não tem o centro global como seu futuro, pois sua dependência econômica, em termos globais, é pré-condição deste. Trata-se de um país de desenvolvimento “desigual e combinado”, em que os aspectos mais modernos não só convivem, mas se apoiam em seus setores arcaicos, produzindo fraturas sociais profundas.

³⁴ Longe de querermos ressaltar a impossibilidade de uma política nacional de esquerda, buscamos, pelo contrário, ressaltar, de modo (auto)crítico as contradições de se pensar num desenvolvimentismo capitalista nacional em termos de associação a uma suposta “burguesia nacional progressista”.

O fio condutor que nos levará por entre todos esses temas vai ser, justamente, a poesia de Ferreira Gullar em “Dentro da Noite Veloz”. Isso porque esteticamente o livro aglutina os dois momentos da vida social da esquerda no pré-golpe, e por isso, nos fornece rastros para analisarmos suas mutações após 1964, em termos antes ainda não analisados detalhadamente.

Explicuemos. No capítulo anterior, buscamos expor o “*leitmov*” da poesia de Ferreira Gullar, entendendo as particularidades estéticas de seu desenvolvimento literário entre os anos 40 e 60. Vimos que um dos motores do poeta é a tentativa de “traduzir” o mundo literariamente, de forma com que a poesia possa ter uma relação ativa com a realidade ou com o leitor. Por outro lado, também podemos constatar a mudança recorrente de certos temas (a oposição entre símbolos como luz e trevas; a constante menção do fogo e da carne; as leituras existencialistas da vida, do tempo e da pobreza) e recursos estilísticos (a desconstrução de versos, a volatilidade, a mutabilidade e o descentramento do sujeito lírico, e o aproveitamento dos espaços em branco da página). Neste capítulo, por sua vez, iremos iniciar a análise mais detalhada de nosso objeto de estudo: o livro de poesias “Dentro da Noite Veloz”, coletânea de poemas escritos entre 1962 e 1974, e publicado apenas no ano de 1975, pela editora Civilização Brasileira.

Tendo em vista as formulações teóricas da crítica dialética já apresentadas na introdução – sobretudo da noção de forma enquanto recurso estilístico, que encerra aspectos sociais como fatores de estrutura do conteúdo literário - partimos da hipótese que a narrativa interna do livro – que é composto por poesias do período pré-64, do período do golpe, e do período de intensificação do regime militar, a partir de 1968 – é caracterizada por uma dinâmica interna que expressa literariamente certas mudanças na realidade social e política entre os anos destacados. Essa análise é possível devido a uma aparente contradição: o desnível literário entre os poemas que compõem DdNV³⁵. De maneira mais clara, consideramos que os primeiros textos, normalmente tidos pela crítica literária como esteticamente problemáticas, escritos em meados de 1962 e 1964, expressam literariamente uma tentativa de engajamento didático, fundado, como procuraremos mostrar, em uma interpretação dualista e modernizante da realidade. Do

³⁵ Tomamos a liberdade de abreviar o título do livro “Dentro da Noite Veloz” em DdNV, tendo em vista uma exposição, e conseqüentemente, uma leitura mais dinâmica.

ponto de vista da análise sociológica da obra de arte – ou seja, de sua inserção social – elas são fruto do engajamento de Gullar nos Centros Populares de Cultura.

Longe de reduzir a análise literária a fatores externos a imanência da obra, pode-se entender, a partir da crítica dialética marxista, que, apesar de todas as obras trabalharem com uma determinada matéria social, nem todas a leem de modo a estruturar suas contradições³⁶, sejam elas relacionadas ao gênero humano universal ou as particularidades históricas. No caso da produção de Gullar durante fase do CPC, trata-se de uma obra que tem seu sentido encerrado, de fato, em certas formulações CPCistas, e, nesse sentido, em uma certa leitura apriorística da realidade brasileira³⁷. É justamente esse caráter que rebaixa a qualidade artística de seus escritos do período, mas que, se comparada com os poemas que o seguem, permite, por outro lado, situar certa mudança literária dentro das artes aqui analisadas.

A partir de 1964, posteriormente ao golpe, ao fechamento do CPC, a perseguição às esquerdas e a consolidação de um projeto de modernização-arcaica, sobretudo em 1968, a forma dos poemas apresenta-se de outra maneira: o sujeito lírico do poeta volta a existir, e de modo volátil e descentralizado, passa a ser questionador, melancólico, existencialista – e a partir disso procura engajar-se. É justamente esse segundo momento de DdNV que é passível de análise literária mais profunda, e indica, na nossa leitura, como Gullar literariamente superou os impasses estéticos do engajamento de esquerda pré-golpe a partir do diagnóstico de um certo “tempo de agora”, estruturado formalmente no volume, como mostraremos no segundo capítulo. Essas considerações partem de importantes estudiosos da literatura Gullariana: Alcides Villaça (1984), João Luiz Lafetá (1981, 1982) e Bruno Malavolta (2019). Porém, indo além, consideramos que essa superação também é fruto de uma leitura estética, mimetizante, de uma realidade social arcaico-moderna, autocrática e fraturada – quer o poeta tenha tido isso em mente conscientemente ou não. Em outras palavras, buscaremos fundo histórico-social da literatura Gullariana entre 1964 e 1975, entendendo-a como um fator de estrutura de sua literatura. Entra em cena o “vai-e-vém” de esquerda já citado: ler a realidade na obra, e,

³⁶ Esse processo não se reduz, de forma alguma, a um mero realismo objetivista, explícito. Trata-se de compreender as dinâmicas sociais a partir da forma literária, quer ela exprima a realidade de forma objetiva ou não. O critério de análise de um trabalho estético nunca pode estar preso a fidelidade documental do real, mas sim aos seus próprios pressupostos e sua totalidade interna.

³⁷ Vale indicar que se trata da análise da obra de Ferreira Gullar. Nem toda arte do CPC resultou nessa mesma atitude (Ver: Ridenti, 2004, 2010, 2014; Garcia, 2004).

assim, ter uma nova percepção de certas forças histórico-sociais presentes em sua cognoscibilidade; e, ao mesmo tempo, uma leitura mais enriquecida da poesia de Gullar.

Para evitar confusões, desde já afirmamos que a hipótese não consiste em reduzir a arte e a política das esquerdas à obra de Ferreira Gullar, mas, em sentido contrário, observar como Ferreira Gullar, enquanto participante do engajamento de esquerda antes e depois do golpe, e a partir do acúmulo literário do período pré-64, superou esteticamente as dificuldades dessa mesma arte. Consideramos que ele fez parte, de forma geral, de uma estrutura de sentimentos caracterizada por Marcelo Ridenti (Ridenti, 2010) como “Brasilidade Revolucionária” cuja uma das principais manifestações foi a estética “Nacional-Popular” – que caracteriza essa primeira fase de DdNV. Buscamos mostrar que o resultado estético da segunda fase de sua poesia engajada revela, na verdade, clivagens para além da “Brasilidade Revolucionária”, podendo exemplificar, de certa forma, como essa estrutura de sentimentos se fragmentou em outras representações radicais da realidade nacional para além da estética Nacional-Popular ou de seu principal sucessor crítico, o Tropicalismo. Dessa maneira, poderíamos falar não apenas em “Brasilidade Revolucionária” e estética “Nacional-Popular”, mas talvez de outras leituras estéticas, tendo em vista o resultado literário de *Dentro da Noite Veloz*. Adiante, no próximo capítulo, conceitualizaremos esse momento poético gullariano como “Existencialismo Melancólico Revolucionário”, e mostraremos como ele se desenvolve baseado em uma estruturação literária das contradições sociais do momento.

Resumindo: buscamos através desse capítulo analisar o contexto e os problemas literários na poesia de Gullar pré-64, buscando compreender, a partir deles, certas dinâmicas e ideias políticas da esquerda pré-golpe – que aqui caracterizamos como uma “Brasilidade Revolucionária” baseada na “modernização nacional-popular”. Buscaremos, portanto, mostrar como os problemas estéticos dessas obras que se pretendem engajadas também revelam problemas políticos.

Este procedimento resulta de uma atitude autocrítica – tendo em vista as concepções teóricas marxistas e dialéticas (ou seja, de esquerda) que norteiam o trabalho. Se não se trata de uma desqualificação rápida da atitude das esquerdas pré-64, também não nos furtamos da atitude crítica frente as contradições do período. A crítica – como forma de Negação – é o motor do movimento dialético, e como marxistas entendemos a necessidade constante de buscar superar as contradições internas do passado, a partir de sua própria imanência. Esse movimento de “suprassunção” (*Aufhebung*) do objeto

estudado é vital para a dialética enquanto estrutura de pensamento. Como afirma Frederic Jameson (Marcelino, 2021), o Marxismo não pode ser visto como um dogma fechado, mas como tradição passível de análise pelos seus próprios pressupostos, tendo em vista sua própria historicidade e a necessidade de mudança interna frente as mudanças do processo histórico.

Por outro lado, a análise não pode recorrer em uma desqualificação barata: como mostraremos, as contradições do período eram profundas, e apesar da derrota, o movimento pré-64 teve saldos importantes do ponto de vista político e da história das esquerdas. Esteticamente falando, existem importantes detalhes e clivagens que precisam ser expostos: por exemplo, apesar de boa parte da arte pré-64 hegemonicamente fazer parte da “Brasilidade Revolucionária”, e seguir uma estética “Nacional-Popular”, nem todas a faziam de modo esteticamente pobre, e nem todas, por outro lado, seguiam à risca os mesmos pressupostos apriorísticos de movimentos como o CPC, como é o caso de alguns poemas aqui analisados. O Cinema Novo, movimento formado por muitos integrantes do CPC, por exemplo, fugia completamente a regra do “Manifesto do CPC”, bem como ia além de uma simples visão didática e/ou dualista de arte. O próprio CPC, com o tempo, passou a mostrar fraturas e diferentes linhas de pensamento em sua organização interna (Garcia, 2004). Portanto, buscamos desde já deixar claro que o resultado estético dos trabalhos CPCistas devem ser analisados detalhadamente por eles mesmos, de modo a encontrar essas clivagens – que aqui só poderemos apontar, devido ao escopo e ao espaço da análise.

Outros esclarecimentos também são necessários. Priorizaremos a relação entre análise imanente e análise sociológica da obra de arte, afinal, trata-se de um trabalho do campo da História, preocupado em buscar na imanência literária novas leituras da realidade. Contudo, ainda por ser um trabalho de História, e por se preocupar com aspectos relacionados inserção e reprodução das obras na realidade, sentimos a necessidade de contextualização histórica do ambiente político-social do século XX brasileiro de modo a compreender e situar o leitor no momento histórico.

Portanto, através da análise histórico-literária, iremos expor a primeira parte da interpretação que fundamenta nossa análise: o entendimento de que a ideia de pacto de classes e modernização nacional-popular apoiava-se numa visão etapista, dualista e modernizante, o que encarna indiretamente uma visão histórica teleológica. Essa ideia estava hegemonicamente presente na arte “Nacional-Popular”, predominante, sobretudo,

no CPC. A arte de Gullar pré-64 é um encarna fortemente esses pressupostos. Entendemos que frustradas as esquerdas pelo golpe de 64, essa visão se modifica, *fraturando, na literatura de Gullar, tanto a “Brasilidade Revolucionária” enquanto estrutura de sentimentos hegemônica, quanto a estética “Nacional Popular”, em certas clivagens autocríticas – no caso aqui analisado, em um “Existencialismo Melancólico Revolucionário” estruturado pela vertigem social do período como princípio formal.* Essa leitura baseada na obra do filósofo Paulo Arantes (e de outros autores da teoria crítica brasileira, como Roberto Schwarz, Chico de Oliveira e Florestan Fernandes) não só é importante por si só, por ainda não ter sido realizada, mas também abre espaço para nossa hipótese: por um lado, a da captação de um princípio formal social por parte de Gullar, por outro, da existência de uma percepção artística da realidade social fundamentada – diretamente ou não - em um existencialismo-melancólico revolucionário, autocrítico e questionador quanto ao futuro certo do país e da modernização, mas eminentemente engajado e revolucionário enquanto resultado estético de esquerda.

2.1 – Populismo, capitalismo periférico e luta de classes

Para melhor compreender as dinâmicas históricas do processo social brasileiro ao longo do século XX, é necessário retrocedermos até meados da década de 1930. Isto porque, até lá, a política brasileira era dominada pelas tradicionais oligarquias agroexportadoras do Nordeste e de São Paulo, com seus interesses voltados fortemente para a demanda do mercado internacional. Como o historiador René Dreifuss (1981, p.21) aponta, essa elite formava um bloco de poder “cliente-dominante”, pois, apesar de seu domínio político interno nacional, ela dependia economicamente do centro capitalista – sobretudo da Inglaterra - em termos de importação e de exportação. A elite industrial que, por sua vez, desenvolvia-se no país desde o início do século XX, tinha como base tutelar esses grupos agrário-exportadores.

Porém, com o avanço da industrialização, novos centros de poder econômico surgiram no Sudeste, sobretudo em Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro. O sistema bancário, desenvolvido até aí a partir de interesses agrários, passou a se concentrar nessas novas áreas econômicas, o que forçou “um deslocamento do poder político agrário e comercial do Nordeste para a região Sudeste do país, e das tradicionais elites agrárias para novos grupos urbanos” (Dreifuss, 1981, p. 21). Além disso, a crise de 1929, causada

pelo crash da bolsa de Nova York, acelerou fortemente o processo de industrialização interna do país, devido à baixa capacidade de importação do Brasil (Marini, 1967, p. 26).

Assim, as intensas agitações sociais que vinham desde 1922 (a saber, os movimentos tenentistas, a semana de arte moderna, e as mobilizações políticas entre as elites não protagonistas na política brasileira) culminaram num desenvolvimento industrial escaldado por novas ondas de urbanização, que “exerceram efeitos desorganizadores sobre a frágil estrutura do estado oligárquico” (Dreifuss, 1981, p. 21). Nesse momento entra em cena uma nova classe média, formada pela burguesia industrial voltada ao mercado interno, e, não obstante, um novo proletariado. Os grupos oligárquico-exportadores, por sua vez, passaram a ser pressionados por essas classes então emergentes, que, como afirma Ruy Mauro Marini (1967), buscavam um novo lugar na política. Formou-se, nesse sentido, um “bloco burguês que lutou por redefinir as relações de poder dentro do Estado brasileiro, tarefa esta que foi facilitada por pressões sofridas pela economia oligárquica em consequência da crise capitalista de 1929” (Dreifuss, 1981, p. 21). Assim, “a burguesia industrial conseguiu identidade política face ao bloco oligárquico e, ao mesmo tempo, estabeleceu um novo ‘compromisso de classe’ no poder com os interesses agrários, particularmente com os setores agroexportadores” (Dreifuss, 1981, p. 22), sendo a constituição de 1934 a marca desse processo.

Contudo, apesar da coexistência entre o bloco burguês-industrial e o bloco oligárquico, as conciliações entre ambos eram efêmeras, e seus interesses muitas vezes conflitantes. Entra em cena, nesse momento, uma crise de hegemonia entre as elites internas do país, cuja marca foi a revolução de 1930 – para não falar das mobilizações organizadas pela classe trabalhadora e grupos progressistas, através, por exemplo, da atuação política do Partido Comunista Brasileiro, da Frente Nacionalista Negra, da Aliança Nacional Libertadora; ou até mesmo dos grupos políticos de extrema-direita dissidentes dos interesses industriais, como o movimento Integralista. A busca por essa hegemonia levou, em 1937, ao Estado Novo, como forma de estado de compromisso entre as elites internas do país, de modo em que os interesses de uma classe específica pudessem ser vistos, de maneira ideológica, como os interesses da nação. Uma ditadura de tipo corporativista, nacionalista e industrializante, que não abandonava a participação dos grupos oligárquicos, mas os direcionavam para a hegemonia política dos grupos industriais em ascensão, ou melhor, que pudesse “disciplinar o esforço nacional e

administrar os sacrifícios regionais e de classe apropriados para a consolidação da sociedade industrial” (Dreifuss, 1981, p. 22).

O “compromisso de classe” do qual fala Dreifuss, pode ser lido a partir de uma formação política caracterizada pelos sociólogos Francisco Weffort e Octavio Ianni como “Populista”. Assim, o conceito de populismo, para Weffort (1968), diz respeito a forma política que o Estado brasileiro assumiu no fim da década de 1930. Nesse sentido, a política populista diz respeito a uma hegemonia burguesa baseada em um Estado de Compromisso entre a burguesia nacional, com seus interesses voltados para o mercado interno; os grupos agrários tradicionais, voltados para o mercado externo; e as classes proletárias resultantes desse processo. Nesse sentido, o populismo se mostra como Janus e suas duas faces: por um lado, uma face aponta para a garantia direitos e demandas básicas a partir da participação popular, de forma limitada e tutelar. Por outro lado, a face oposta aponta para a hegemonia de um regime burguês e de seus interesses, e garantia, a partir da tutela, poder político e acúmulo de capital. Trata-se de um equilíbrio ideológico, no qual o líder do Estado, com seu escopo personalista, seria uma espécie de árbitro da participação e das demandas populares. Nesse sentido, “a burguesia emergente [...] não destruía, nem política nem economicamente, as antigas classes agrárias dominantes para impor sua presença no Estado” (Dreifuss, 1981, p.21), pelo contrário, ela “aceitou em grande parte os valores tradicionais da elite rural” (Dreifuss, 1981, p.21). Ao mesmo tempo, os novos interesses das classes trabalhadoras emergentes do processo industrial eram atendidos de forma assistencialista e institucionalizada, trazendo para o domínio do controle político demandas potencialmente revolucionárias.

A partir de então, o Estado brasileiro remodela-se com base em uma noção corporativista de política, unificada por um autoritarismo personalista, oferecendo terreno seguro para o desenvolvimento socioeconômico industrial nacional. Estava garantida a supremacia econômica da burguesia nacional, e estavam moldadas “as bases de um bloco histórico burguês” (Dreifuss, 1981), no qual o militarismo e as palavras cívicas de ordem e progresso se direcionavam em torno dos interesses industriais. Em outras palavras, o aparelho político burocrático-militar varguista surgia como a liga que assegurava a “coesão do sistema”. Afinal, como afirma Dreifuss (1981), a convergência de interesses entre as elites internas do país, ou seja, entre os grupos agrários e os grupos industriais, não se resumiu em identidade de interesses, tendo a necessidade de existir, mesmo dentro

do estado de compromisso, um intermediário para assegurar o processo de desenvolvimento industrial. Assim, o corporativismo enquanto pensamento foi uma das bases da ideologia do que Dreifuss (1981) caracteriza como “bloco industrial-financeiro dominante” do período. A partir dele estava definida uma série de diretrizes políticas e institucionais que visavam a industrialização, enquanto os interesses agrários, antigos grupos politicamente privilegiados, se organizavam a partir de organizações de interesses rurais, como institutos e conselhos representação.

Nessa medida, o Estado Novo estimulou uma série de reformas administrativas que tinham como objetivo modernizar o aparelho de estado e “controlar o capital estrangeiro em favor de empreendimentos locais”, tendo como base uma política de substituição de importações. Além disso, fora desenvolvido um processo de centralização burocrática da administração pública, a partir de mecanismos como o DASP (Departamento Administrativo de Serviço Público), que, segundo Dreifuss (1981, p. 24), “transferiu efetivamente, mas não de maneira exclusiva, a prática do patronato para o governo central, dando margem à burguesia industrial de lançar mão de práticas paternalistas e cartoriais”, direcionadas ao desenvolvimento capitalista.

Sob a égide do Estado Novo teve início o primeiro estágio da nacionalização formal da economia com a criação de empresas estatais, autarquias mistas e o estabelecimento do controle nacional sobre certas áreas de produção estratégicas, como mineração, aço e petróleo. O Estado tomou-se um importante produtor de bens e serviços de infra-estrutura e abriu caminho para o desenvolvimento industrial privado do Brasil. O Estado auxiliou também e capital industrial com a criação de uma série de mecanismos destinados a reorganizar a economia, dando prioridade ao processo de expansão capitalista e transferindo recursos de outras áreas para a indústria. A industrialização foi também estimulada pela vital transformação do consumo não-produtivo dos proprietários de terra, através do país, em capital de giro para os Centros industriais (Dreifuss, 1981, p. 23).

Chico de Oliveira, em seu ensaio, “Brasil: uma biografia não autorizada” oferece um panorama bastante sucinto do período varguista:

Getúlio Vargas reformou o estado brasileiro, imprimindo-lhe outra vez uma forte centralização, pois o unitarismo do primeiro e segundo impérios era, para efeitos administrativos, quase ficção. A era Vargas foi um período de intervenção nos estados, derrubada de velhas oligarquias e promoção de novas lideranças. Encampou a política de ‘valorização do café’ e realizou uma verdadeira operação keynesiana *avant la lettre* ao queimar os estoques para garantir o preço externo [...] organizou a produção em setores vitais, como o Instituto Brasileiro do Café (IBC), Instituto do Açúcar e do Alcool (IAA) e o Instituto do Sal, federalizou e estatizou o comércio exterior, criou no Banco do Brasil a Carteira de Comércio Exterior e a Carteira de Crédito Comercial, desfez as fronteiras econômicas entre os estados, anulando os impostos

interestaduais sobre importação e exportação, instituiu o imposto de consumo e unificou o sistema fiscal; ao fazê-lo, criou o mercado em escala nacional [...] fundou - tomando emprestado do movimento de algumas categorias de trabalhadores, e em alguns casos, usurpando-as – a previdência social, instituiu o salário mínimo como horizonte de cálculo econômico, e, em algumas cidades, como realidade concreta (Oliveira, 2016, p.44).

Como já afirmado anteriormente, o Estado Novo girava em torno de uma política paternalista conceitualizada pela nossa sociologia nacional de populismo. Nesse sentido, ele objetivava uma certa função coalizante e unificadora de grupos sociais divergentes, assegurando o poder político do bloco industrial. Assim, o Estado Vargas intervia em “nome da defesa da ‘paz social’”, ou melhor, regulamentando os interesses econômicos das classes trabalhadoras de modo a conter seu potencial revolucionário e insurgente. A partir disso entrava em cena a garantia ao salário-mínimo e aos direitos trabalhistas. Essa estratégia, contudo, evidencia que, ao mesmo tempo em que as insurgências proletárias eram momentaneamente contidas, um requisito básico no processo de acumulação de capital era preenchido.

Expliquemos melhor. Todo o processo econômico pós-1930, descrito acima, girava em torno de uma constante acumulação de capital direcionado para a industrialização e para o desenvolvimento do capitalismo interno no país. Chico de Oliveria, em seu importante ensaio de 1972, “Crítica à Razão Dualista”, traz contribuições fundamentais para a nossa leitura do momento histórico aqui analisado, enriquecendo a leitura que fazemos da obra de René Dreifuss a partir de suas afinidades eletivas. De acordo com Chico, o capitalismo brasileiro, a partir da década de 30, passou por um processo marcado pelo “fim da hegemonia agrário-exportadora e início da predominância da estrutura produtiva de base urbano-industrial” (Oliveira, 2003, p.9). Esse processo decorreu justamente dos conflitos e medidas descritos acima, e teve como resultado a introdução de um novo modelo de acumulação dependente da “realização parcial interna crescente” (2003, p. 10). A instituição da carta de trabalho e do salário-mínimo expuseram justamente o teor desse processo de acumulação: a partir da “institucionalização das regras do jogo” tem-se o salário reduzido ao nível de subsistência da classe trabalhadora, impulsionando a acumulação dos grupos industriais. Nas palavras de Chico:

O decisivo é que as leis trabalhistas fazem parte de um conjunto de medidas destinadas a instaurar um novo modo de acumulação. Para tanto, a população em geral, e especialmente a população que afluía às cidades, necessitava ser transformada em ‘exército de reserva’. Essa conversão de enormes contingentes populacionais em ‘exército de reserva’, adequado à reprodução do capital, era pertinente e necessária do ponto de vista do modo de

acumulação que se iniciava ou que se buscava reforçar, por duas razões principais: de um lado, propiciava o horizonte médio para o cálculo econômico empresarial, liberto do pesadelo de um mercado de concorrência perfeita, no qual ele devesse competir pelo uso dos fatores; de outro lado, a legislação trabalhista igualava reduzindo antes que incrementando — o preço da força de trabalho (Oliveira, 2003, p.25).

Enquanto isso, o Estado intervia na esfera econômica a partir da regulamentação de certos fatores que tinham como horizonte o subsídio de determinadas ações econômicas - “fixação de preços; distribuição dos ganhos e perdas entre os diversos estratos ou grupos das classes capitalistas; gasto fiscal com fins direta ou indiretamente reprodutivos; da produção com fins de subsídio a outras atividades produtivas” (Oliveira, 2003, p. 26-27) - criando “as bases para a acumulação capitalista industrial, ao nível das empresas”. Em outras palavras, buscava-se a consolidação de um novo mercado ampliando-se as funções do Estado

Regulando o preço do trabalho, investindo em infra-estrutura, impondo o confisco cambial ao café para redistribuir os ganhos entre grupos das classes capitalistas, rebaixando o custo de capital na forma do subsídio cambial para as importações de equipamentos para as empresas industriais e na forma da expansão do crédito a taxas de juros negativas reais, investindo na produção (Volta Redonda e Petrobrás, para exemplificar), o Estado opera continuamente transferindo recursos e ganhos para a empresa industrial, fazendo dela o centro do sistema. A essa ‘destruição’ e ‘criação’ vão ser superpostas as versões de um ‘socialismo dos tolos’ tanto da esquerda como da ultradireita, que viam na ação do Estado, ‘estatismo’, sem se fazer nunca, uns e outros, a velha pergunta dos advogados: a quem serve tudo isso? (Oliveira, 2003, p. 27)

Como já afirmado, o processo de industrialização nacional não escamoteava completamente os interesses dos antigos grupos agrário-oligárquicos. Pelo contrário, de maneira *sui generis*, eles se adaptaram ao processo de acumulação de capital urbano-industrial no Brasil. O arcaico e o moderno passaram não só a andar juntos, mas a se retroalimentarem em direção a consolidação de um capitalismo à brasileira.

Isso porque, de um lado, a produção industrial supriu “as necessidades de bens de capital e produção externa” (Oliveira, 2003, p. 28). Por outro, a produção agrícola destinada ao mercado interno supria as necessidades das massas trabalhadoras urbanas, de uma forma com que os custos da alimentação e da matéria-prima não aumentassem e dificultassem o processo de acumulação de capital através de seu custo. Como Chico aponta, no processo de desenvolvimento urbano capitalista no Brasil, diferentemente do caso clássico analisado por Marx em referência as terras comunais inglesas, a expropriação para a acumulação primitiva não se baseia na *expropriação da propriedade*, mas na *expropriação do excedente* que se forma pela posse transitória de terra.

O morador, ao plantar sua ‘roça’, planta também o algodão, e o custo de reprodução da força de trabalho é a variável que torna comercializáveis ambas as mercadorias. A acumulação primitiva como fator estrutural, e não apenas genético do capitalismo (Oliveira, 2003, p.29).

No cenário urbano, as implicações são evidentes:

Em primeiro lugar, ao impedir que crescessem os custos da produção agrícola em relação à industrial, ele [*o modelo econômico*] tem um importante papel no custo de reprodução da força de trabalho urbana; em segundo lugar, e pela mesma razão de rebaixamento do custo real da alimentação, ele possibilitou a formação de um proletariado rural que serve às culturas comerciais de mercado interno e externo (Oliveira, 2003, p. 30).

Nesse sentido, a combinação econômica arcaico-moderna

[...] permitiram um extraordinário crescimento industrial e dos serviços, para o qual contribuiu de duas formas: em primeiro lugar, fornecendo os maciços contingentes populacionais que iriam formar o ‘exército de reserva’ das cidades, permitindo uma redefinição das relações capital-trabalho, que ampliou as possibilidades da acumulação industrial, na forma já descrita. Em segundo lugar, fornecendo os excedentes alimentícios cujo preço era determinado pelo custo de reprodução da força de trabalho rural, combinou esse elemento com o próprio volume da oferta de força de trabalho urbana, para rebaixar o preço desta. Em outras palavras, o preço de oferta da força de trabalho urbana se compunha basicamente de dois elementos: custo da alimentação— determinado este pelo custo de reprodução da força de trabalho rural — e custo dos bens e serviços propriamente urbanos (Oliveira, 2003, p. 31).

Portanto, os dois setores, o agrário (arcaico) e o urbano-industrial (moderno), em vez de se autoexcluírem, passam a interagir de forma dialética, interdependente, estruturando, assim, as bases para expansão capitalista no Brasil. Em resumo:

Esta é a natureza da conciliação existente entre o crescimento industrial e o crescimento agrícola: *se é verdade que a criação do ‘novo mercado’ urbanoindustrial exigiu um tratamento discriminatório e até confiscatório sobre a agricultura, de outro lado é também verdade que isso foi compensado até certo ponto pelo fato de que esse crescimento industrial permitiu às atividades agropecuárias manterem seu padrão ‘primitivo’, baseado numa alta taxa de exploração da força de trabalho.* Ainda mais, é somente a partir da constituição de uma força de trabalho urbana operária que passou a existir também um operariado rural em maior escala, o que, do ponto de vista das culturas comerciais de mercado interno e externo, significou, sem nenhuma dúvida, reforço à acumulação (Oliveira, 2003, p. 30, grifos do autor).

Como Dreifuss mostra:

A interdependência dos setores industrial e agrário foi marcada por quatro fenômenos. Primeiramente, a demanda dos produtos industriais originou-se em parte dos setores agro-exportadores. Em segundo lugar, os insumos necessários à industrialização foram comprados, em sua grande maioria, de centros estrangeiros, com receitas obtidas com exportações. Em terceiro lugar, os setores agrários eram produtores de matéria-prima para a incipiente indústria local, assim como para empresas agroindustriais em desenvolvimento. E, por

fim, houve um certo grau de interpenetração entre os setores agrário e industrial, resultante de laços familiares ou através de empresas interligadas. É importante notar que o bloco de poder empresarial operava no espaço econômico e político aberto pelo declínio dos interesses comerciais e industriais britânicos face aos rivais interesses americanos e alemães. Esse empenho de industrialização foi fornecido pela relativa marginalização de interesses estrangeiros devido aos anos da depressão e ao consequente envolvimento de tais interesses industriais no esforço bélico da Segunda Guerra Mundial à industrialização teve então um caráter específico de ‘substituição de importações’ (Dreifuss, 1981, p. 23).

Contudo, após o fim da Segunda Grande Guerra, o panorama da economia mundial estava transformado. De um lado, as tensões sociais das classes trabalhadoras escalavam para além do sindicalismo tutelado pelo estado populista. A esquerda ressurgia na sociedade civil, ameaçando abalar os frágeis alicerces da política brasileira – nesse momento não só o PCB (Partido Comunista Brasileiro) passa a crescer consideravelmente, como também são criados sindicatos e movimentos proletários como a Confederação dos Trabalhadores do Brasil (CTB) e o Movimento de Unificação dos Trabalhadores. Por outro lado, as associações empresariais passaram a se organizar em congressos e convenções nacionais para redefinir suas diretrizes após a Segunda Guerra (Dreifuss, 1981).

É nesse sentido que o autor (1981) pontua a importância, por exemplo, da Primeira Conferência das Classes Produtoras no Brasil, realizada em 1945, convocada pela Federação das Associações Comerciais do Brasil e pela Confederação Nacional da Indústria. O resultado da conferência foi uma Carta econômica que buscava criticar as desigualdades sociais do país, utilizando alguns slogans progressistas, como: “luta contra a pobreza”, “justiça social”, “democracia econômica”, etc. Ao mesmo tempo, ela se apoiava no apelo pela livre associação entre as empresas privadas, enquanto reconhecia como necessária um certo grau de interferência estatal. Por sua vez, as medidas adotadas pela conferência, longe de serem posições de fato progressistas, na realidade eram uma resposta das classes dominantes às crescentes mobilizações das classes trabalhadoras. O que se pretendia era uma espécie de esvaziamento crítico das demandas populares, de modo a “absorver suas lideranças” e burocratizar suas demandas político-sociais a partir da força estatal aparentemente “pacificadora”.

Compreendendo, portanto, as necessidades políticas em curso na vida nacional, Vargas buscou alinhar os interesses sócio-políticos do governo com as classes trabalhadoras e com a burguesia nacional, estruturando um governo de tendências

nacionalistas e progressistas – sem perder, todavia, o horizonte do capitalismo industrial. Nesse sentido, o populismo democrático toma o lugar das medidas coercitivas do Estado Novo, de modo a buscar um novo modo de hegemonia burguesa a partir dos anos 40. É importante pontuar, contudo, que a relação de Vargas com o autoritarismo e seu flerte com o fascismo geraram uma reação nas classes médias e nas elites nacionais, sobretudo em setores do exército que se aproximavam dos ideais norte-americanos no pós-guerra (Dreifuss, 1981).

Assim, novas forças políticas entravam em jogo: por um lado, Vargas estimula a criação de dois partidos: o PTB (Partido Trabalhista Brasileiro) e o PSD (Partido Social Democrático). Suas bases ideológicas, entretanto, eram as definidas pelo populismo: baseada em “interventores estaduais, industriais de São Paulo, e chefes político oligárquicos” (Dreifuss, 1981, p.27). Enquanto isso, as ideias antipopulistas, anticomunistas e antinacionalistas se agruparam na UDN (União Democrática Nacional).

Nesse ponto, algumas palavras sobre o conceito de Populismo se fazem necessárias. Se a presença de um Estado de Compromisso surge ainda na década de 1930, e baseia-se na necessidade de atender aos interesses das novas classes trabalhadoras emergentes, ele se intensifica, contudo, após 1945. Nesse sentido, o populismo estrutura a política brasileira entre 1945 e 1964 é um populismo eleitoreiro, que visava atender aos interesses da burguesia urbano-industrial nacional a partir da manutenção dos interesses proletários cabíveis dentro de um pacto de classes definido politicamente através da votação. A constituição de 1946 é o marco dessa passagem, que, por sua vez, deixou intacta várias características do Estado Novo. Esses fatores são importantes, pois revelam a já citada dupla face de Janus característica do populismo, razão pela qual essa forma de dominação social, racha e entra em crise em 1964: em um certo momento os interesses das classes antagônicas se radicalizam, na medida em que as condições de desigualdade e exploração também se radicalizam no Brasil. O pacto populista, que atende as demandas trabalhadoras para sua própria tutela, uma hora encontra seu limite frente as necessidades de expansão do próprio capitalismo nacional.

O pós-segunda guerra também é caracterizado pela volta dos interesses do capital multinacional, sobretudo a partir dos interesses Norte-Americanos, por isso a divisão de partidos como PTB, PSD e UDN. Certos setores da burguesia nacional, bem como do exército Brasileiro, passaram a interagir diretamente com esses setores multinacionais. A

Escola Superior de Guerra, por exemplo, teve suas diretrizes formuladas lado a lado com os interesses multinacionais. Assim, os grupos políticos populistas, objetivando um desenvolvimento do capitalismo nacional, eram tensionados cada vez mais pelos grupos políticos representantes do capital multinacional. Sobre o segundo governo de Vargas, Dreifuss oferece um bom contexto da situação:

A primeira fase foi caracterizada por uma forte presença empresarial, uma política anti-inflacionária e uma procura entusiástica de ajuda econômica dos Estados Unidos. Essa fase terminou em meados de 1953 sob a pressão conjunta de sindicatos e diversos grupos nacionalistas. O governo fracassou em sua tentativa de controlar a inflação, enquanto os benefícios da ajuda externa não se concretizavam. Em meados de 1933 o ministério foi reorganizado e começou a segunda fase, Apesar de manter às suas opções abertas tanto em relação ao bloco oligárquico industrial quanto aos Estados Unidos, do nomear Oswaldo Aranha, Vicente Rao e José Américo de Almeida, Getúlio Vargas recorreu intensamente às classes trabalhadoras como um grupo de pressão. Ele substituiu o seu Ministro do Trabalho por João Goulart, um jovem militante do PTB do Rio Grande do Sul, seu protegido político é que assumiu o seu cargo com um enfoque muito mais radical. Nesta segunda fase, a crescente polarização política e ideológica em torno de assuntos nacionalistas e trabalhistas andou passo a passo com uma crescente oposição do Exército a Getúlio Vargas e, conseqüentemente, a João Goulart, culminando com o famoso memorando dos Coronéis assinado em fevereiro de 1954 por mais de oitenta oficiais influentes, o que levou à demissão de João Goulart é do Ministro da Guerra General Estillao Les), nacionalista é getulista, A terceira fase foi inaugurada sob considerável pressão militar, pressão esta fortemente apoiada por empresários e pelo governo americano. Esta fase foi, na verdade, uma longa sucessão de manobras getulistas defensivas com propósitos definidos e limitados, manobras que foram intensamente atacadas no Congresso e na imprensa por políticos mordazes e agressivos, como Carlos Lacerda, figura de proa da UDN do Rio de Janeiro; essa fase culminou com um golpe de Estado e suicídio de Getúlio em 1954 (Dreifuss, 1981, p. 32).

Assim, a partir de 1945 a hegemonia burguesa começa a rachar em diferentes forças sociais e agrupamentos políticos. De um lado os populistas nacionalistas, como Vargas e o João Goulart, que possuíam uma tendência popular e se apoiavam em medidas políticas do populista trabalhista, e por outro, a UDN e setores do exército, como a ESG, que apoiavam uma política baseada no atendimento aos interesses do capital multinacional e associado. Em resumo, de maneira bastante generalizadora, mas útil para compreender as diferenças, são duas medidas políticas para o desenvolvimento capitalista brasileiro: a primeira baseada no desenvolvimento nacional – que, quando radicalizado na década de 60, passou a ser reconhecido como “Nacional-popular”, devido ao atendimento de interesses dos grupos subalternos, e a segunda baseada no desenvolvimentismo dependente, multinacional e associado.

Outras palavras também são necessárias sobre a burguesia nacional e os políticos populistas. Em primeiro lugar, podemos compreender que muitos políticos populistas se posicionavam em um espectro progressista na vida política do país, devido a característica conciliatória dessa forma de dominação política, sobretudo se combinada com a ênfase no desenvolvimento nacional varguista e pós-vargas, e, no atendimento de demandas trabalhistas básicas. Nesse sentido, é importante reforçar: a importância dada ao desenvolvimento industrial nacional, promovida desde Vargas, visava atender aos interesses e a constituição de um capitalismo brasileiro, frente as tendências imperialistas do capital estrangeiro. Desses fatores decorre uma confusão que precisa ser mais bem delineada para um bom entendimento do texto: é necessária a compreensão de que a leitura de intelectuais progressistas, populistas e nacionalistas não representavam o caráter real da burguesia nacional (Dreifuss, 1981). Por outro lado, também não se pode caracterizar o populismo como forma de poder inteiramente de esquerda ou inteiramente de direita: existiam populistas mais à esquerda e outros mais à direita. O fato é que, por trás de suas tendências e clivagens internas, o populismo era um modo de exercer poder política que tinha como o objetivo final o capitalismo e a realização dos interesses de parcelas da burguesia nacional, mesmo que por vias, meios e ideologias diferentes.

Nesse sentido, vários grupos da esquerda nacionalista persistiam na ideia de que a burguesia nacional se movimentaria a favor de uma política social justa, localizada no extremo oposto das formas econômicas latifundiárias, estas apoiadoras de um entreguismo econômico ao capital multinacional. Contudo, vimos que as relações econômicas no Brasil pós-30 não se baseavam num dualismo entre os grupos agrários e os grupos industriais, mas em uma dialética interdependente entre esses grupos, porquanto um seria condição para o outro. Se houve momentos de discordância entre os dois grupos, ou melhor, se a burguesia brasileira pareceu, por algum instante, apoiar o desenvolvimento industrial nacional autônomo e antioligárquico, isso se deu em momentos históricos específicos e efêmeros, e apenas pelo seu único interesse enquanto classe: seu interesse no capital. Como afirma Dreifuss (1981), *as diferenças, nesse sentido, eram conjunturais, mas não estruturais*. Estrutural era a dialética arcaico-moderno, bem como a relação associada de vários setores da burguesia nacional com o capital estrangeiro. São esses fatores que, em 1964, se radicalizam ao ponto de mostrarem a insuficiência da política progressista: não existiria a possibilidade de aliar os interesses das classes populares aos interesses das classes dominantes. Iremos tratar desses temas

mais adiante: ao fim desse capítulo discutiremos as ideias dualistas da esquerda, e no próximo, o golpe enquanto crise do populismo.

Outro momento crucial para o entendimento do processo social pré-64 é o da presidência de Juscelino Kubitschek, entre 1956 e 1961. Apesar de aparentemente estruturar seu governo na mesma correlação de forças do período Vargas, Kubitschek implementou uma política de desenvolvimento industrial associada ao capital estrangeiro, alterando drasticamente o modelo de acumulação no Brasil a partir do chamado “Plano de Metas”. O plano econômico “direcionava um pacote tecnológico às industriais de proa incipientes” (Dreifuss, 1981, p. 34), proporcionando uma nova base econômica para o desenvolvimento modernizante no Brasil. Entra em cena a ajuda direta do capital transnacional, a partir da importação de bens de capital e *know-how* estrangeiro. A estratégia era a de uma importação sem cobertura cambial, ao passo que era estimulado o subsídio de bens de capital. Chico de Oliveira oferece um bom panorama da situação:

Kubitschek utilizou toda a nova envergadura do Estado brasileiro para induzir a industrialização e, nos cinco anos de seu mandato, tomadas as grandes marcas da indústria mundial tinham se estabelecido no Brasil. O ícone da nova industrialização, a indústria automobilística, já produzia os Volks, Fords, Chevrolets Simcas, DKWs-Vemag, Renaults e caminhões Mercedes-Benz em menos tempo que o previsto. Em uma foto histórica, vê-se um orgulhoso e radiante Juscelino de pé num Brilhante Fusca, inaugurando a fábrica da Volkswagem em São Bernardo do Campos (SP), já em 1959 (Oliveira, 2016, p. 48).

A velha estrutura agrária, por outro lado, permaneceu intocada, apesar de estar em “*debacle*”: pressionada pela “demanda industrial, pela migração campo-cidade e pelas urgentes necessidades de alimento nas metrópoles” (Oliveira, 2016, p. 49).

A modernização dos “50 anos em 5”, por sua vez, precisou adotar uma estratégia definida por Dreifuss (1981) de “administração paralela”, devido as dificuldades oferecidas pelos interesses conflitivos do Congresso Nacional. Essa administração estava não apenas assegurada por um “sigilo administrativo”, mas também operava de acordo com uma ideologia de “racionalidade técnica” e “perícia apolítica”, que de apolítica não tinha nada. Essa “administração paralela” era

[...] composta de diretores de empresas privadas e empresários com qualificações profissionais, os chamados técnicos, e por oficiais militares, permitia que os interesses multinacionais e associados ignorassem os canais tradicionais de formulação de diretrizes políticas e os centros de tomada de decisão, contornando assim as estruturas de representação do regime populista (Dreifuss, 1981, p. 35).

Contudo, a presença do estado ainda oferecia dificuldades para o movimento tentado pelo capital multinacional: faltava a liga da ocupação de postos da administração. Mesmo com a “administração paralela” eles tinham de contar necessariamente com o Executivo. A influência do Estado, portanto, despertava receio por parte do empresariado – era necessário afirmar necessidade absoluta de posse privada dos meios de produção.

A modernização Kubistchekiana, ao passo que desenvolvia e acelerava o crescimento urbano e industrial, criando polos de produção, gerava também a pré-condição para a crise do populismo. As desigualdades resultantes do processo de acumulação de capital passaram a gritar. A luta de classes passou a irromper sob os centros urbanos e rurais. Floresceram movimentos sindicais na cidade e no campo – o exemplo mais marcante seria o das Ligas Camponesas. Não à toa que as ideias de segurança militar interna nacional se concretizaram a partir do governo de Juscelino. Os alicerces da burguesia nacional estavam tremulando. Dreifuss oferece um bom panorama das crescentes tensões do período:

No final da década de cinquenta, a luta de classes irrompia dentro da corrupta estrutura política institucional que controlava as classes trabalhadoras com sua retórica de nacionalismo e sua atitude demagógicas em relação ao progresso econômico. O desenvolvimento industrial e a urbanização haviam transformado a psicologia é à consciência coletiva das classes trabalhadoras, enfraquecendo o domínio ideológico que as classes dominantes tinham sobre as subordinadas. Além disso, as Ligas Camponesas, que haviam aparecido em meados da década de cinquenta, mobilizavam os trabalhadores rurais, e as primeiras tentativas eram feitas no sentido de sindicalizar as massas trabalhadoras rurais. O final da década de cinquenta testemunhou o florescer de atividades sindicais e de organizações de classes trabalhadoras, assim como de uma intensa mobilização estudantil e de debates no interior das Forças Armadas, debates estes que polarizavam as atitudes políticas em torno da questão do nacionalismo com uma tônica distributiva (Dreifuss, 1981, P. 36).

De acordo com Dreifuss (1981), o período final da administração de Juscelino Kubistchek mostra os limites de seu modelo de desenvolvimento. As tensões sociais entre o capital multinacional e as classes trabalhadoras industriais, junto com as classes camponesas, mostravam-se cada vez mais incompatíveis com o modelo populista. Uma fenda desenvolvimentista havia radicalizado a consciência e o interesse desses grupos.

Assim, em 1961, o bloco multinacional passou a apoiar a eleição de Jânio Quadros para representar suas demandas – lembremos, por exemplo, do que foi dito algumas páginas acima: a administração paralela custava muito para o capital multinacional e associado. Por outro lado, as esquerdas contavam com um crescente apoio do populismo

progressista, dos movimentos revolucionários, do movimento camponês, do movimento estudantil e do movimento das classes trabalhadoras industriais. Contudo, após eleito, Jânio Quadros, enfrentou um intenso problema político econômico em seu governo, sobretudo uma estrondosa inflação e uma dívida externa enorme, heranças do período JK. Tentando uma estratégia baseada em uma manobra “Bonapartista-Civil”, Quadros renuncia na expectativa de lhe colocarem novamente no poder através de mobilizações populares – o que não ocorreu. Em outras palavras: ele não correspondeu às expectativas dos setores multinacionais e associados que lhe apoiaram (Dreifuss, 1981).

Entra no jogo político um jovem político populista, herdeiro do progressismo nacional-populista pós-Vargas. Ex-ministro do trabalho, João Goulart passa a se articular em um novo bloco de poder “Nacional-Reformista” (Dreifuss, 1981), visando atender a uma perspectiva de reformas estruturais, que pudessem radicalizar as demandas populares e nacionalistas que vinham desde os anos 1930. Um programa baseado em controle de bens de consumo, distribuição equitativa de renda, controle de lucros das multinacionais e estímulo do mercado interno a partir da produção de porte médio e agrário. Ao lado de Jango se situavam os movimentos trabalhistas, as ligas camponesas, a UNE, o Partido Comunista Brasileiro e outras forças de esquerda. Ao mesmo tempo, o país afogava-se em uma intensa crise, que vinha desde o período JK: aumento descontrolado da inflação, redução dos investimentos multinacionais, greves e mobilizações estudantis e trabalhadoras explodindo em todo o país (Dreifuss, 1981).

Como já dito, Jânio não correspondeu às expectativas que os grupos dominantes tinham nele. A incapacidade de seu governo evidenciou para as elites brasileiras (o capital multinacional e seus associados, ou seja, as elites industriais e rurais) a rachadura existente na forma populista de governo. O populismo, enquanto conciliação e pacto de classes, perdeu a sua aparência ideológica de caráter não-político. A luta de classe estava às claras com a ascensão de Goulart e as crescentes mobilizações pelas reformas de base. Antes que a esquerda se desse conta, o capital multinacional e associado percebeu a impossibilidade de sustentar uma hegemonia baseada em um pacto de classes ou estado de compromisso. A ameaça de radicalização popular crescia. O caráter de classe do governo frente ao “Nacional-Reformismo” não podia mais ser dissimulado (Dreifuss, 1981). Essa rachadura explodiu no golpe de 1964 que veremos em detalhe apenas no próximo capítulo. Por enquanto, nos atentemos em duas questões principais: *o contexto*

social de crise do populismo e a inserção das esquerdas e de seus debates internos nesse momento. É no meio de todo esse turbilhão que se encontra o nosso poeta.

2.2 – As esquerdas pré-64

Neste tópico da pesquisa iremos fornecer um panorama geral e social das esquerdas na década de 1960. Esse exercício de contextualização é fundamental para entender a poesia de Gullar no momento, já que o poeta se encontrava no olho do furacão deste processo. Assim, esse tópico da pesquisa baseia-se, sobretudo, em uma leitura correspondente à “Sociologia da Arte”, ou seja, do ramo de estudos que investiga a projeção e a influência das artes do ponto de vista social. Portanto, ainda não adentramos no campo próprio da análise literária, outra metodologia fundamental para o nosso trabalho.

Como já afirmado anteriormente, o processo de democratização pelo qual o Brasil passara após 1945 fora marcado pela ascensão de lutas populares e de esquerda (Dreifuss, 1981; Ridenti, 2005, 2014). Na medida em que a modernização urbano-industrial se desenvolvia, aumentavam também as tensões existentes entre os grupos econômicos da sociedade, e o pacto populista se mostrava cada vez mais frágil. Dessa forma, a classe trabalhadora industrial organizava-se a partir de movimentos como o CGT; bem como as lutas camponesas se intensificavam a partir das Ligas Camponesas de 1954, sendo ela a radicalização de um processo que vinha, mesmo que a partir de outro viés³⁸, das lutas de Porecatu e Formoso na década de 1950. A UNE, criada em 1938, adquiria maior relevância política desde a campanha do “Petróleo é Nosso”, e se radicalizava concomitantemente a influência das lutas de libertação estrangeira terceiro-mundista. É importante, assim, destacar que o movimento que lutava pelo nacionalismo econômico, vindo desde a constituição de 1946, e que agregava tanto os populistas de esquerda quanto os comunistas, se intensificou a partir da década de 1960 e se redirecionou, a partir de João Goulart, para a luta em defesa das Reformas de Base. Este nacionalismo de esquerda

³⁸ Podemos falar de dois movimentos relacionados às ligas camponesas: as Ligas Camponesas do PCB, surgidas nos anos 1940, e as Ligas Camponesas surgidas no engenho galileia, na década de 1950. As primeiras se baseavam na leitura política do PCB, e se relacionavam a luta armada contra o imperialismo e o semifeudalismo. Posteriormente, na década de 60, elas passaram a apoiar as medidas políticas do PCB de defender um pacto de classes em busca de uma democracia burguesa nacional. As segundas se baseavam em uma leitura radical de reforma agrária na “lei ou na marra”, e eram muito influenciadas pelas lutas políticas de países terceiro-mundistas, como Cuba.

baseava-se em uma perspectiva anti-imperialista, e, a partir das demandas populares, atentava para um governo baseado na justiça social (Ridenti, 2005; 2014).

Heloisa Buarque de Hollanda traz uma contribuição muito importante nesse sentido, destacado pelo trecho abaixo:

A crescente desagregação das alianças dificulta a manutenção dos esquemas tradicionais de manipulação populista e coloca o Estado frente à possibilidade real de perder o controle das pressões de massa. A esquerda, fundamentalmente o PCB, passa a reivindicar uma coerência política do governo e o nacionalismo ganha importância, tendo como ponto de partida uma noção de ‘povo’ um tanto escamoteadora das contradições entre as diversas classes e frações de classe que compõem a sociedade (Hollanda, 2004, p. 20).

Este clima social também foi muito influenciado pela guerra fria e pelas lutas de libertação terceiro-mundistas: vale destacar a revolução cubana de 1959, a luta de independência argelina, em 1962, e as lutas anticoloniais na África e na Ásia (Ridenti, 2005, 2014). O exemplo que esses movimentos davam aos grupos brasileiros de esquerda era clara: a luta pela libertação nacional nos países subdesenvolvidos, mesmo que situado na franja do capitalismo norte-americano, era possível. Ao mesmo tempo, no cenário internacional pós-guerra aumentavam as tensões políticas nacionais: além das lutas terceiro mundistas, o mundo passava pela guerra fria, pela luta entre o capitalismo americano e o modelo soviético de socialismo. Observemos, portanto, como as visões da esquerda giravam em torno da oposição entre o imperialismo – representado localmente pelo capital multinacional– e o desenvolvimento independente de uma economia nacional.

Em seu trabalho “O Fantasma da Revolução Brasileira”, Marcelo Ridenti (2004) oferece um panorama político da esquerda brasileira no período. Assim, um dos seus principais representantes era o PCB (Partido Comunista Brasileiro), cuja importante e ativa atuação vinha desde os anos de 1922. Nesse momento as teses revolucionárias do PCB diziam respeito a uma leitura dualista da realidade nacional: segundo elas, a realidade brasileira não havia completado a transição para o capitalismo. Existiam, a partir do campo e dos latifúndios, resquícios feudais e semif feudais que impediam os desenvolvimentos das forças produtivas nacionais. O grande aliado do latifúndio – estruturado em uma política econômica de exportação e dependência ao capital estrangeiro – era o imperialismo, marcadamente o norte americano. A revolução, assim, seria dividida por etapas: primeiro realizar-se-ia uma revolução burguesa, nacional-

popular e democrática, expurgando o feudalismo e a dependência frente ao capital estrangeiro. Num segundo momento, estando “maduras” as forças produtivas desenvolvidas pela burguesia nacional, a classe trabalhadora se mobilizaria para construir uma revolução socialista.

De acordo com essas teses, o papel da burguesia nacional – a mesma citada algumas páginas acima, apoiada, por exemplo, pelas ideias populistas – seria emancipador, e a primeira etapa da revolução se basearia num necessário pacto de classes entre a burguesia nacional e a classe trabalhadora. A leitura do PCB, baseada sobretudo na Resolução Política do V Congresso do PCB de 1960, sofria dos reflexos do “marxismo-leninismo” vulgar dominante na União Soviética, consolidado após as políticas stalinistas. Nessa visão dualista, não existe dialética enquanto dimensão fundamental do movimento do objeto, enquanto imanência. O que existia eram esquemas prontos e pré-formulados – mesmo que chamados, apenas de nome, de dialética - que eram exportados para os diversos partidos comunistas ao redor do globo. As propostas do PCB se casavam com as propostas do populismo progressista/de esquerda, representado pelo governo de João Goulart.

Além do PCB podemos destacar outros importantes setores da esquerda, como os nacionalistas de esquerda, representados, sobretudo, pela figura de Leonel Brizola. Brizola foi um importante político brasileiro, que conseguiu, por exemplo, organizar grupos por todo o Brasil para defender as ideias de reformas sociais de base, mesmo que tivessem de ser defendidas e postas em prática “na marra”. O PTB (Partido Trabalhista Brasileiro), já mencionado acima, foi o principal partido representativo dos nacionalistas de esquerda (Ridenti, 2005)

Alternativas políticas à esquerda também surgiam na época contestando o PCB, embora elas não tivessem a predominância que tinha o Partidão. Podemos destacar a POLOP (Organização Revolucionária Marxista Política Operária), movimento revolucionário com grande influência nos meios universitários. A POLOP compreendia que a realidade nacional não se baseava na separação dualista entre latifúndio e burguesia nacional, mas entendia esses atores econômicos como forças motrizes do capitalismo no Brasil. A revolução, para a POLOP, só poderia ser socialista, e não dual/etapista, como queria o PCB. (Ridenti, 2005)

Outro destaque é o da Ação Popular (AP), que surge como organização autônoma e participante ativa da UNE. A AP surgia a partir do movimento universitário católico (mais especificamente da JUC, Juventude Universitária Católica), e defendia uma alternativa política baseada em um humanismo cristão romântico e revolucionário, influenciado fortemente pela Revolução Cubana. Além disso, podemos destacar as Ligas Camponesas, que lutavam pela reforma agrária, representada politicamente pelo advogado Francisco Julião. Julião também fundara em 1962 o MRT (Movimento Revolucionário Tiradentes), que pretendia ser um embrião da guerrilha rural. Ainda podemos falar do Pcdob (Partido Comunista do Brasil) fração do PCB, que desde 1962 reivindicava propostas e leituras maoístas, e o PORT (Partido Operário Revolucionário Trotskista), de orientação política trotskista³⁹ (Ridenti, 2005).

Em seu importante ensaio “Cultura e Política, 1963 – 1969”, Roberto Schwarz (2008) oferece um rico panorama do período. Ele mostra que “antes de 1964, o socialismo que se difundia no Brasil era forte em antiimperialismo e fraco na propaganda e organização da luta de classes” (p.73), referindo-se a hegemonia PCBista. A partir dessa ligação forma-se uma espécie “desdentada e parlamentar de marxismo patriótico” (p.73), onde aglutina-se contraditoriamente o sentimento político (de intensa transformação social), com a conciliação de classes própria do populismo nacionalista. Assim, as teses dualistas tinham como resultado uma conciliação interna, onde

[...] o PC fazia valer sua influência sindical, a fim de manter a luta dentro dos limites da reivindicação econômica, enquanto os aspectos combativos do movimento se direcionavam para o capital estrangeiro e os latifúndios; luta pela reforma agrária e defesa do desenvolvimento do mercado interno para estimular a economia nacional (Schwarz, 2008, p. 74).

Assim, “nesse período aclimatizou-se na fala cotidiana, que se desprovincianizava, o vocabulário e o raciocínio político de esquerda (p. 74). Como diz o autor, “se o PC teve o grande mérito de difundir a ligação entre imperialismo e reação interna, a sua maneira de especificá-la foi seu ponto fraco, a razão do desastre futuro de 1964” (p. 74). Seu programa reconhecia duas forças opostas: o arcaísmo agrário e semifeudal, ligados ao

³⁹ Vale salientar que, apesar da presença de ideais revolucionários, não se pode atribuir o caráter do golpe militar a uma simples reação aos movimentos de esquerda, caracterizando-o como um radicalismo consequente de outro, como querem as teses revisionistas. Isso porque a ideia de revolução não era apenas de esquerda - ela estava presente em todo o vocabulário político, inclusive no da direita. A própria leitura por parte do reacionarismo do golpe como “revolução de 1964” prova este argumento (Melo, 2005).

imperialismo, e uma burguesia nacional desenvolvimentista e progressista. Assim, “muito mais antiimperialista que anticapitalista [...]” (p. 75) o partido comunista brasileiro acreditou na burguesia nacional “[...] enquanto a burguesia não acreditava nele. Em consequência, chegou despreparado a beira da guerra civil” (pág. 75) ou seja, ao golpe de 1964. A citação vale a pena, e resume bem o caráter que estamos buscando destacar:

Noutras palavras, posta de lado a luta de classes e a expropriação do capital, restava do marxismo uma tintura rósea que aproveitava ao interesse de setores (burguesia industrial? burocracia estatal?) das classes dominantes. E de fato, nesta forma, foi parte em grau maior ou menor do arsenal ideológico de Vargas, Kubistchesck, Quadros e Goulart. Assim, no Brasil, a deformação populista do marxismo esteve entrelaçada com o poder (particularmente durante o governo de Goulart, quando chegou a ser ideologia confessa de figuras importantes na administração), multiplicando os quiproquós e implantando-se profundamente, a ponto de tornar-se a própria atmosfera ideológica do país. De maneira vária, sociologia, teologia, historiografia, cinema, teatro, música popular, arquitetura etc., refletiram seus problemas sociais” (Schwarz, 2008, p. 77).

Todo esse intenso turbilhão histórico foi sentido diretamente pelas classes médias, da qual surgiram vários intelectuais e artistas de esquerda. Marcelo Ridenti (2007; 2014) mostra que as camadas intelectualizadas no Brasil vieram de duas fontes principais, ambas relacionadas com a intensa urbanização da década de 50: de uma antiga aristocracia rural decadente, que migrava para as cidades devido a perda de poder político-econômico; e por uma nova classe média em ascensão, graças as mudanças sociais (Ridenti destaca, por exemplo, a política pública de integração educacional, que atendia as necessidades de ascensão social pela educação) possibilitadas e impulsionadas pela modernização e pelo período democrático.

Assim, alguns setores médios passaram a se solidarizar com as classes populares e a atuar politicamente ao lado das esquerdas. Essa constante solidariedade adviria de um “traumatismo ético-cultural e político-moral” (Ridenti, 2014, P. 13) provocado pelos problemas do capitalismo. Esse traumatismo, estudado por Michel Löwy, diz respeito ao “espírito anticapitalista da pequena-burguesia”, e teria sua radicalização a partir da perspectiva ético-cultural. Nesse sentido, o traumatismo causado pelas rachaduras capitalistas na pequena-burguesia brasileira os tensionava espontaneamente para o movimento revolucionário. Entre as causas destacadas por Ridenti (2014) quanto à radicalização dos anos 1960 podemos mencionar três: o aprofundamento do trabalho intelectual e de reificação, sobretudo no campo cultura, em crescente modificação industrial e mercantil; a crítica à face bárbara do capitalismo, trazendo uma repulsa ético-

moral; e a força intelectual crescente do anticapitalismo terceiro-mundista. Era a partir dessa classe média que surgiram os principais artistas engajados do período.

Outros aspectos destacados pelo autor dizem respeito às razões materiais que intensificaram o processo de participação política de esquerda por parte da intelectualidade brasileira e das classes médias:

[...] crescente urbanização, consolidação de modos de vida e cultura das metrópoles, aumento quantitativo das classes médias, acesso crescente ao ensino superior, peso significativo dos jovens na composição etária da população, incapacidade do poder constituído para representar sociedades que se renovavam, avanço tecnológico (por vezes ao alcance das pessoas comuns, que passaram a ter cada vez mais acesso, por exemplo, a eletrodomésticos como aparelhos de televisão, além de outros bens, caso da pílula anticoncepcional – o que possibilitaria mudanças consideráveis de comportamento), etc (Ridenti, 2004, p. 187).

Todos estes termos se aglutinavam em torno de uma perspectiva entendida como “Nacional-Popular”, ou seja, a busca de uma política nacional, baseada em certos ideais e projetos de justiça social que atenderiam as demandas das classes populares no Brasil – a saber, os trabalhadores industriais e os camponeses. Se voltarmos algumas páginas atrás veremos, por exemplo, o entrecruzamento entre o projeto nacional-popular e o nacional-reformismo do populismo progressista.

Nesse sentido, a cultura brasileira se alterou profundamente em meio às intensas mudanças sociais e aos acalorados debates políticos dos anos 1960. Como afirma Schwarz (2012) em um ensaio sobre a obra de Caetano Veloso, um novo programa que fundia educação estética e justiça sociopolítica entrava em cena no país. Uma arte herdeira do modernismo, em sintonia com os ideais de revolução e cultura popular:

Unindo o que a realidade separa, a aliança de vanguarda estética e cultura popular meio iletrada e socialmente marginal [...] é um programa já antigo. Ensaíada pelo modernismo carioca nos anos 20 do século passado, em rodas boemias, e retomada pela bossa nova nos anos 1950, ela ganhou corpo e se tornou um movimento social mais amplo, marcadamente de esquerda nas imediações de 1964. Sob o signo da radicalização política, que beirou a pré-revolução, o programa tinha horizonte transformador. Em especial as artes públicas – cinema, teatro e canção – queriam romper com a herança colonial de segregações sociais e culturais, de classe e raça, que o país vinha arrastando e reciclando através dos tempos, e queriam, no mesmo passo, saltar para a linha de frente da arte moderna, fundindo revolução social e estética. Tratava-se por um lado de reconhecer a parte relegada e não burguesa da nação, dando-lhe direito de cidade, e, por outro, de superar as alienações correspondentes a essa exclusão, que empobreciam a vida mental também dos incluídos (Schwarz, 2012, p. 55).

Toda essa discussão é sistematizada por Marcelo Ridenti (2010) a partir de seu conceito de “Brasilidade Revolucionária”. Esta, de acordo com Ridenti, é uma estrutura de sentimentos referente a vida político-cultural brasileira do pré-64. A conceitualização parte de uma leitura de Raymond Williams, para o qual “estrutura de sentimentos” é um conceito que busca entender a interpelação de práticas sociais e mentais a partir de sua relação com a organização socioeconômica de uma sociedade, que estrutura o sentido da experiência vivida. Assim, trata-se de observar elementos e temas comuns entre diversas obras de arte, de forma a sistematizar, a partir das mudanças culturais, verdadeiros “significados e valores vividos ativamente”; de um “pensamento como vivido e de um vivido como pensado” (Ridenti, 2010, p. 86).

Dessa maneira, a “Brasilidade Revolucionária” seria a estrutura de sentimentos que caracterizaria o engajamento artístico da esquerda brasileira neste período. Esta se baseava em uma determinada visão de ideal de “povo” brasileiro, a saber, o homem trabalhador e do campo, que carregaria valores libertários em si mesmo. Um ímpeto romântico caracterizaria esta forma de brasilidade: no resgate de uma imagem autêntica de homem do povo, onde, a partir de seu “potencial”, vislumbrava-se uma modernização libertadora, longe das agruras trazidas pela urbanização, na construção de um verdadeiro “*homem novo*”. Esse romantismo pode ser destacado por suas semelhanças com o *Volk* do romantismo alemão, “a nação como individualidade única, representada pelo povo, como singularidade irreduzível” (Ridenti, 2005, p.86). Pelo caráter único e contraditório de nossa formação social, o romantismo da brasilidade revolucionária, não se basearia, contudo, em um conservadorismo político defensor de um retrocesso histórico pré-capitalista, mas sim na busca da recuperação de elementos do passado que pudessem superar os desafios da desigualdade capitalista. Esse sentimento do Brasil teria raízes na esquerda desenvolvimentista pós-Vargas, que, como já afirmado, se radicalizava no pré-64, sobretudo a partir da luta pelas Reformas de Base.

Quanto às artes, um ímpeto didaticista e triunfalista emergia dessa brasilidade: seria necessário educar o povo através da arte, para ele, assim, se libertar. A luta dos artistas que estruturavam esta brasilidade se baseava em uma ideia de colaboração com as classes populares, sobretudo as classes do campo. Assim, a estrutura de sentimentos portava uma visão idealizada de passado e de povo, que, do ponto de vista de uma análise dialética e materialista rigorosa, não se mostra suficiente – embora, como mostra Ridenti (2014), ela tivesse uma base real historicamente importante.

Um trecho escrito por Caetano Veloso⁴⁰, em sua autobiografia “Verdade Tropical”, pode ser um exemplo bastante vivo da intensidade político social da qual surgira a “Brasilidade Revolucionária”.

Falávamos de literatura, cinema, música popular [...] falávamos de política. [...] éramos levados falar frequentemente de política: o país parecia à beira de realizar reformas que transformariam a sua face profundamente injusta – e de alçar-se acima do imperialismo americano (Veloso, 2008, apud Schwarz, 2012, p. 84).

Boa parte dos artistas da Brasilidade Revolucionária eram fruto da classe média radicalizada. Para Marcelo Ridenti (2014), sua atuação artística ao lado das ideias de esquerda baseava-se na “super-representação” das classes médias, na medida em que as outras classes possuiriam dificuldades de representação. Por isso ela aparece como “porta-vozes” ou substitutos das classes populares, na medida em que elas não teriam capacidade de se representar social e politicamente.

Por um lado, esta “Brasilidade Revolucionária”, sendo uma estrutura de sentimentos, não pode ser reduzida a nenhum projeto político partidário específico. Por outro, ela foi influenciada e composta por atuações politizadas. Assim, podemos destacar a forte presença do dualismo, já mencionado anteriormente. Em outras palavras, boa parte da “Brasilidade” flertava com certas ideias hegemônicas no PCB e no ISEB (Instituto Sociais de Estudos Brasileiros. Citamos o exemplo do dualismo porque buscamos ler a Brasilidade Revolucionária como uma estrutura de sentimentos relacionada ao que Paulo Arantes (2021, 2023) chama de “Formação Nacional”: ou seja, como a crença de que o Brasil passaria inevitavelmente por um desenvolvimento baseado em um Estado socialmente justo, e economicamente e politicamente independente frente ao capitalismo internacional. Em outras palavras, a defesa de uma Modernização Nacional-Popular em moldes dualistas e populistas seria uma forma de crença na Formação Nacional. Essa ideia de formação se encontra com a brasilidade revolucionária justamente a partir de instituições hegemônicas no ideário de esquerda como ISEB e PCB: ambas as instituições ofereciam versões radicais da modernização nacional, mas que a baseavam num pacto de classes entre os trabalhadores e a burguesia nacional, visando o desenvolvimento nacional econômico autônomo. Em certa medida, foi essa ideia política que norteou boa parte das

⁴⁰ Caetano Veloso é um exemplo importante do período: artista que partiu de certas influências da “Brasilidade Revolucionária”, mas que rompeu radicalmente com estas a partir do tropicalismo, após o golpe de 1964. Sobre Caetano e sua arte ver: Hollanda, 2004; Ridenti, 2004, 2005, 2014; Schwarz, 2012, p. 55 – 111; Veloso, 2008.

esquerdas no pré-64, devido a inserção que o PCB e o ISEB tinham nas camadas intelectualizadas.

A arte, em especial no caso aqui analisado, a literatura, participou desse intenso processo social, e captou muitas de suas reverberações. Voltamos a argumentar a partir de Alfredo Bosi (2022): lembremos que na literatura pós-45, e sobretudo pós-1950, podemos destacar a presença de um redirecionamento ético-político por parte dos autores. Esse posicionamento se deu tanto a partir de formas (como no concretismo, que buscava afinar a cultura literária com a dinâmica visual e propagandística capitalista) quanto em relação aos temas trabalhados (a volta de temas sociais). É nesse segundo ponto que se insere a Brasilidade Revolucionária, a estética Nacional-Popular, e, entre tudo isso, Ferreira Gullar.

Esse exemplo pode encontrar paralelo na divisão que Marcelo Ridenti (2005) faz entre duas categorias opostas da arte do período: a arte “Nacional-Popular” e a arte de vanguarda. A arte de vanguarda diria respeito aos movimentos que pretendiam, de início, uma modificação na forma artística. Posteriormente ao golpe de 64, essa forma de arte iria aglutinar ideias de inserção revolucionária na Indústria Cultural, bem como uma mudança revolucionária frente ao estilo e costume dos artistas, representada pelo Tropicalismo. Por outro lado, a arte “Nacional-Popular” era aquela baseada na política “Nacional-Popular”, buscando formular artisticamente seus pressupostos. Nesse sentido, seria uma arte engajada a partir da ideia de cultura popular brasileira, antiimperialista. Os pressupostos da Brasilidade estão bem encarnadas nessa forma estética, da qual Gullar fazia parte até 1964.

No campo do nacional e popular da década de 1960, poderiam ser alinhadas os CPCs da UNE, uma primeira fase do Cinema Novo, o Teatro de Arena, a música de Geraldo Vandré, de Sérgio Ricardo, de Chico Buarque, entre outros empenhados na busca das raízes da cultura brasileira, da libertação nacional, no avanço pela superação do imperialismo e dos supostos resquícios feudais na relação trabalho-campo (Ridenti, 2005, p. 80).

Como discutido acima, a Brasilidade Revolucionária não pode ser reduzida a uma ou outra obra, nem ser vista como um programa bem definido. Foi uma estrutura de sentimentos vivida, que carregou características em comum, sem as esgotar em diretrizes formuladas. Assim, ela expressou não apenas uma, mas várias tendências, de várias formas diferentes.

Entretanto, se vistas do ponto de vista autocrítico por parte de uma leitura dialético-marxista, podemos tecer algumas críticas quanto a forma de engajamento dessa brasilidade. Apesar de discutirmos esse tema um pouco mais adiante, sentimos a necessidade de citar brevemente as problemáticas para melhor situar e preparar o leitor: o dualismo (e a ideia de pacto de classes com a burguesia), a imagem romantizada de povo (enquanto espécie de “*Volk*”), a arte didaticista e a crença num triunfalismo certo da modernização são alguns deles. Isso porque o dualismo se baseava em uma tese furada – a saber o pacto de classes e a crença numa burguesia nacional progressista. Já a visão romantizada do povo e do triunfalismo não dão conta de pensar nas problemáticas reais do capitalismo brasileiro. No caso da arte, o didaticismo se apresenta não apenas fraco politicamente, devido aos erros já mencionados acima, mas sobretudo artisticamente, vacilando no que deveria ser sua principal característica enquanto arte engajada – ou seja, seu engajamento a partir de um “diagnóstico do tempo de agora” (Malavolta, 2019) e da própria ontologia artística; já o triunfalismo não permitiu ver as coisas de uma maneira mais crítica, e buscar superar certos impasses a partir da ação política. Todos estes pontos estão interligados.

Contudo, o momento da Brasilidade Revolucionária foi extremamente importante para a realidade nacional. Isso porque partiu do posicionamento de intelectuais ao lado das demandas populares. Os setores artísticos buscavam, mesmo que por vacilações, vias para se comunicar com o popular, e modos de atuar para além de um mercado de consumo industrial. Buscava-se, enfim, pensar politicamente – se tivermos “Política” como “dimensão fundamental de encaminhamento das expectativas humanas”, sendo a “Utopia” o ponto máximo dessa dimensão (Arantes, 2005b).

Se houve erros de cálculo, houve também acertos. O debate público não só pensava para além das possibilidades do capitalismo, como trazia a arte para fora de uma redoma de vidro. Buscava-se superar as desigualdades e o estado até então atual de coisas. Como diz Schwarz (2012, p. 56) no ensaio já citado sobre a autobiografia de Caetano Veloso, “passado o tempo, é possível que o saldo do período, avaliado nas suas obras, não sobressaia particularmente, o que entretanto não diminui o acerto das questões levantadas”.

Deixamos aqui as palavras de um jovem Roberto Schwarz (2008), que em 1969 ainda sentia o refluxo desse turbilhão: “o país estava irreconhecivelmente inteligente” ...

2.3 – “A Mais-Valia vai acabar, seu Edgar” – Os Centros Populares de Cultura

Um dos grandes representantes da estética Nacional-Popular e da Brasilidade Revolucionária, foram os Centro Populares de Cultura, os CPCs. O CPC fora herdeiro do teatro de Arena, importante movimento na dramaturgia nacional que buscava resgatar a produção e montagem de peças nacionais, tendo em vista que o teatro da época era dominado pelo TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), que só produzia montagens estrangeiras, direcionadas ao público da classe média alta (Ridenti, 2014, Berlinck, 1984).

Dessa forma, o Arena passa, ao fim da década de 50, a preocupar-se com a dramaturgia de problemas sociais nacionais. Contudo, o CPC surge da radicalização do Arena. Seguindo o projeto de pensar um teatro voltado para os problemas nacionais, Oduvaldo Viana Filho, a quem tomaremos a liberdade de chamar de Vianinha, escreveu a marcante peça chamada “A Mais-Valia vai acabar, seu Edgar”. Resolveu então chamar ajuda profissional para desenvolver certos trechos das peças, recorrendo ao Instituto de Estudos Brasileiros (ISEB), onde encontra a ajuda do sociólogo Carlos Estevam Martins.

Após a peça ser encenada na Faculdade de Arquitetura do Rio de Janeiro, rapidamente agregou professores e estudantes, que procuraram a UNE com o objetivo de sediar um curso voltado para História da Filosofia. A euforia tomou a forma de um movimento mais amplo, e o CPC passou a organizar-se. Vale salientar que o movimento foi uma resposta radical – e original - aos limites do Teatro de Arena, tendo em vista o espaço físico limitado deste (Berlinck, 1984). Assim, entre 1961 e 1964, passou a contar com diversas diretorias internas, se expandindo muito além do teatro – música, cinema, literatura e artes plásticas.

Entender a dinâmica do CPC, a partir do ponto de vista da sociologia da arte, mostra-se fundamental para o nosso trabalho. Isso porque Gullar não só fez parte do CPC, como foi seu presidente entre 1962 e 1964, e um dos principais teóricos do movimento a partir do texto “Cultura Posta em Questão” (1965).

Para entendermos a poesia CPCista de Gullar é interessante situarmos o seu meio de publicação: a série Violão de Rua dos Cadernos do Povo Brasileiro, organizada pela Editora Civilização Brasileira, e que tinha como intuito a divulgação de poemas voltados para a conscientização popular. “Os Cadernos do Povo Brasileiro” (Ridenti, 2014) era uma série de edições de bolso que buscavam “popularizar os temas da revolução brasileira”, sendo “Violão de Rua” sua subsérie voltada para poesia. Os livros eram,

enfim, distribuídos pela UNE, que ficava com 50% das vendas. Assim, a série *Violão de Rua* contava com a participação de grandes autores, como o próprio Ferreira Gullar à época, Vinicius de Moraes, Affonso Romano de Sant'Anna etc. Assim, os poemas solidarizam-se com as classes populares, com o homem do povo, camponês e trabalhador, e objetivava constituir-se instrumento de conscientização. Era uma forma de literatura engajada voltada para o ideal Nacional-Popular e para a brasilidade revolucionária de ímpeto humanista.

A presença das leituras Isebianas e PCBistas eram fortes dentro do CPC. Carlos Estevam Martins, seu primeiro presidente e principal ideólogo, era sociólogo do Iseb, e boa parte dos seus quadros eram formados por militantes do partidão, embora não houvesse nenhuma ligação oficial ou programática. O que os unia era a visão Nacional-Popular da Brasilidade Revolucionária. Segundo Ridenti,

Seria difícil dar exemplo mais expressivo da construção do romantismo revolucionário da época que dos três livros da coleção *Violão de Rua*, com o subtítulo revelador de *Poemas para a liberdade*. Liberdade evocada no sentido ad utopia romântica do povo-nação (Saliba, 1991 apud Ridenti, 2014, p 97), regenerador e redentor da humanidade. Nos poemas que compuseram os três volumes, transpareceriam a emoção dos poetas pelo sofrimento do próximo, a denúncia das condições de vida sub-humanas nas grandes cidades, e, sobretudo, no campo. [...] A questão do latifúndio e da reforma agrária seria recorrente, em geral associada à conclamação do homem do povo brasileiro para realizar sua revolução, por exemplo, seguindo as Ligas Camponesas (Ridenti, 2014, p 97).

Sobre o CPC, é importante falar sobre seu programa estético, pois é ele que, de acordo com nossa hipótese e leitura, norteia a poesia de Gullar até 1964. Os postulados gerais em que se baseiam, ao menos em tese, as publicações do CPC podem ser lidas em seu Manifesto do CPC, escrito por Carlos Estevam Martins. O texto segue uma visão esquemática e paternalista de arte e de sua relação com a realidade nacional (Holanda, 2004; Martins, 2004). Assim, de acordo com sua argumentação, a situação nacional colocaria para os artistas três opções distintas: o conformismo, o inconformismo ou a atitude revolucionária consequente. O conformismo seria a posição do artista alienado, não consciente de seu papel numa realidade de classes; o inconformismo seria o posicionamento de um artista revoltoso, mas cuja revolta, por sua vez, seria “dispersiva e não direcionada”; e por fim, a atitude revolucionária seria a adotada pelo CPC: a arte ao lado do povo, que passa pela sua essência e parte de suas vivências socioculturais.

Esse sentimento paternalista também está presente na distinção que o autor faz entre “arte do povo”, “arte popular” e “arte popular revolucionária”: arte do povo seria

aquele “produto das comunidades economicamente atrasadas” e de meio rural, não entendendo distinção entre o artista e a massa consumidora. Ela é fruto de uma “consciência popular atrasada”. Já a arte popular é aquela que se distingue por seu público ser localizado nos grandes centros urbanos, e criada por profissionais artísticos. A primeira é arcaica, não possui qualidade artística; a segunda baseia-se apenas em ser apenas um passatempo, não se colocando como um campo fundamental da vida. Restava para o artista cpcista a “arte popular revolucionária”. (Holanda, 2004; Martins, 2004)

Outro texto fundamental do CPC é *Cultura Posta em Questão*, escrito por Gullar quando este foi presidente do movimento. Apesar de ser um texto bem mais rico quanto as suas análises e conhecimentos artísticos prévios, Gullar recai num esquematismo parecido com o de Estevam, fruto, também, da visão política nacional-popular. Para ele o artista deveria engajar-se conscientemente, por justamente viver numa realidade de classes. Até aí tudo bem. O problema se desenvolve, porém, quando o autor critica os influxos externos e formalmente vanguardistas/experimentalistas, jogando-os no lixo, afirmando que, no Brasil, eles não funcionam artisticamente, se não como apenas produto de consumo. Se a última parte da afirmação não deixa de ser uma verdade, contudo, ao abandonar-se as discussões artísticas internacionais perde-se também a dimensão internacional e mundial do capitalismo e da cultura, restando uma posição simplista vulgarmente nacionalista e antidialética. Afirma João Luiz Lafetá, ao estudar o escrito em seu ensaio “Traduzir-se”:

Entre quantidade apreciável de observações pertinentes, de descrições exatas e sensíveis, desliza vez por outra um julgamento de valor, extremado e injusto, ou uma interpretação menos maleável, que não dá conta da complexidade do assunto. Quando o caso brasileiro é examinado, repete-se o esquema. Gullar observa com agudeza que as influências europeias no pós-guerra (quando o isolamento brasileiro é rompido) atrapalham a evolução interna de nossa pintura, pois esta já possuía, com Portinari, Segall, Guignard, Di e Pancetti, uma tradição imediatamente anterior, seguida pelos jovens artistas, e que tendia a aprofundar-se, não fossem os influxos sucessivos do Concretismo, Neoconcretismo, Tachismo, Neofigurativismo e outros. Gullar lamenta que estas injunções do mercado de arte impeçam o aprofundamento e a continuidade da experiência, e afirma conscientemente que o caminho “é voltar-se para o que já foi feito entre nós, ou para o que, lá fora, melhor afina com a necessidade cultural interna, e apoiar-se na temática que o país oferece. Posições que soam como sensatas e perfeitas exceto quando se pergunta se as influências externas seriam mesmo pura macaqueação ou se, pelo contrário, não corresponderiam também a necessidades internas, ditadas pelo nosso crescente processo de internacionalização (Lafetá, 1982, n.p.).

Existe, em todos esses textos e, em certa medida, na estética nacional-popular, a perspectiva, por mais engajada que seja, é esquemática, ingênua, anti-dialética e, muitas vezes, o contrário do que pretende ser: a-histórica. A crítica que Gullar faz da arte de Beckett⁴¹ é exemplo disto: para o nosso poeta trata-se de um autor irracionalista, que expressa não uma visão positiva de mundo, mas a própria morte cultural da arte. Entretanto, observa Lafetá:

[...] a questão da ‘morte cultural da arte’; apesar de as colocações feitas por Gullar serem na sua maioria pertinentes, elas se ressentem às vezes do parti pris ideológico adotado pelo autor. Assim, por exemplo, o julgamento de artistas contemporâneos, como Beckett, parece prejudicado pela exigência política de uma literatura esperançosa e positiva. Para Gullar, a literatura de Beckett ‘é a mais imediata expressão de uma visão simplista e negativa do mundo’. E acrescenta: ‘Se há um escritor que reduz o instrumento literário a mero veículo de uma tese é Beckett’. No entanto, críticos que se dizem politicamente avançados aceitam a obra de Beckett ‘por sua força expressiva’, como se tal força pudesse estar desvinculada da mensagem que a obra transmite – e essa mensagem é a negação de toda esperança (Lafetá, 1982, n. p.).

Em certa medida, foram estes pressupostos que delinearão a atuação artística do CPC. Embora, do ponto de vista político, essa discussão fosse crucial e importante, a maneira como o CPC direcionava a arte engajada mostrava sérios problemas – literários e políticos, sendo uma consequência do outro. Não se critica aqui a arte engajada, pelo contrário, mas entendemos que a arte engajada não deve renunciar a suas qualidades estéticas: se assim o for, ela perde a única força política que pode ter, justamente a de sua dimensão ontologicamente própria, que lhe faz ser arte: a forma/estilo. *Em resumo: engajamento da arte só pode se dar a partir da arte, e não da opção moral que escolhe o escritor.*

Em outras palavras, a opção literária está contida na opção política, e vice-versa (Benjamin, 1985). Uma sendo uma expressão da outra a partir de suas formas, mas não dá vontade de espírito do autor. A qualidade estética tem que se encontrar na opção política, e a opção política tem que se encontrar na qualidade estética – ou seja, qualidade formal, estilística. Ao posicionar-se ao lado da política “Nacional-Popular”, certas obras desta mesma estética partem de princípios políticos e análises socioeconômicas frágeis – como o paternalismo e a dimensão pobre de povo, a noção pobre e simplista de povo, um esquematismo não dialético quanto a conscientização popular etc – o que limita a própria

⁴¹ Samuel Beckett foi um importante autor modernista do século XX. Sua obra, caracterizada como Teatro do Absurdo, era pessimista e minimalista. Entretanto, ela pode ser lida a partir de um caráter subversivo, como faz Adorno (1973), quando afirma que no minimalismo Beckettiano encontramos um mundo resultante do capitalismo tardio, fragmentado

arte aos ditames desta política. Não por acaso, o Manifesto do CPC é uma expressão fundamental da “Brasilidade Revolucionária”, pois encarna diretamente sua noção de formação nacional: uma superação triunfalista de um Brasil dual, arcaico, a partir da “força vital” presente no “homem do povo”.

A própria política nacional-popular se mostrou falha, pois baseava-se em um pacto de classes ingenuamente modernizante, que não tinha capacidade material para se realizar. O momento de crise do populismo não se mostrava como período para aliança com a burguesia nacional. Longe de ser progressista, ela era mais arcaica que nunca, e, longe de ser nacionalista, ela era dependente do capital multinacional e associado. Se a crise desnudara a luta de classes como tal, talvez restava – virtualmente falando - aos grupos populares uma opção de fato libertária, que era a radicalização de suas demandas políticas, objetivando a transformação da realidade capitalista periférica e de classes.

Ao contrário do planejado, a ideologia nacional-popular colapsou e a modernização capitalista se agudizou a partir do arcaísmo interno e da dependência ao capital estrangeiro. Nos consolidávamos como uma grande periferia moderna – tão moderna que em sua mais profunda modernidade éramos, ao mesmo tempo, arcaicos (Oliveira, 2003). Enquanto isso, o *volk* do nacional-popular foi admitido e regurgitado pela indústria cultural, que aos poucos, foi modelando e domando o engajamento de vários artistas importantes – embora muitos deles continuaram sendo ou produzindo obras de teor engajado e político, inclusive melhores do ponto de vista artístico, que no período anterior (Ridenti; 2010, 2012). Esse momento coincide, como já afirmado, com o momento em que iniciou a crise da brasilidade revolucionária, que chega ao seu ápice nos anos 1980. Nossa hipótese, contudo, é que dela restaram fragmentos esteticamente ricos e revolucionários, como a própria obra de Gullar pós-64 (para não falar das outras obras de poesia de resistência, do tropicalismo, do cinema novo, da radicalização do teatro de arena e do teatro oficina, e do grupo opinião - último representante do nacional-popular, mas já são de certas ingenuidades, cuja prática dramatúrgica dera muito valor a qualidade estética como qualidade política.

Além do mais, boa parte da arte CPCista – e aqui entram os poemas de Gullar – não cumpre uma das principais funções da arte engajada: elas não estruturam em sua obra as contradições da realidade, do “tempo de agora” (Malavolta, 2019). Pelo contrário, elas exprimem um espectro, um fantasma, uma sombra, porque elas partem não do movimento dialético real, mas de uma leitura dualista e esquematicamente predefinida do material.

Contudo, de acordo com uma leitura dialética e marxista, as “boas” obras de arte são aquelas em que as contradições da realidade aparecem estruturadas pela forma artística, e, nesse sentido, apresentam criticamente as rachaduras do processo social, atingindo tanto o particular quanto o universal, ou seja, exprimindo tanto seu tempo histórico específico, tanto o gênero humano como tal.

Todavia, seria estranho para qualquer historiador admitir que todas as obras do CPC decorressem mecanicamente do seu manifesto. Existem uma série de trabalhos fundamentais – aqui destacamos o próprio Ridenti (2004, 2010, 2014), mas também o trabalho de Miliandre Garcia (2004) – que buscam mostrar as divergências internas entre linhas do CPC, mostrando, inclusive, as contradições entre algumas obras e o manifesto inicial, tendo em vista que muitas delas fugiam do esquematismo proposto. Gostaríamos de destacar novamente o exemplo do cinema novo, que conseguiu unir a qualidade estética com a opção política, engajar-se não apenas a nível de tendência preexistente, mas a nível formal e artístico, oferecendo um rico quadro de denúncia da realidade e da miséria brasileira.

No mais, frisamos novamente o que já foi dito alguns parágrafos acima: uma leitura dialética busca as contradições de um objeto, e, a partir de sua imanência, sua superação. No nosso caso, o objeto é a literatura engajada de Gullar. A busca por contradições não pode ser definida pela rejeição absoluta, mas sim pela negação dialética, onde, enquanto estrutura de pensamento, buscamos conservar certas ideias positivas do recorte destacado na medida em que, a partir da crítica, superamos o que tem de ser superado.

Em suma, a esquerda pensava politicamente e a partir do engajamento dos grupos populares e subalternos. Sindicatos, Ligas Camponesas, UNE, partidos progressistas, movimentos populares. Entretanto, pode-se dizer que certo clima da “Brasilidade Revolucionária” e da sua então prática política e artística padeceu de um ledô engano: a leitura dualista de Brasil, uma visão populista, paternalista e bastante geral de “povo”, e uma certa ingenuidade triunfalista, como se tudo fosse dar naturalmente certo para nós. Existia, assim, certa ideia mal-digerida de “Formação Nacional”. Ou seja, acreditava-se que nossa formação enquanto país independente iria se alçar para além das agruras do subdesenvolvimento, que iríamos, a partir de uma transformação do dualismo interno, modernizar o Brasil a partir de uma democracia e de uma burguesia nacional e progressista. Não podemos deixar de pensar em certa leitura estimulada pelo próprio

horizonte social da Europa: onde, de fato, a burguesia teve papel progressista até 1848, quando mostrou que seu pretense “Universal” era cindido pelo acúmulo de capital e pela extração de mais-valia. A luta de classes vem à tona em 1848, e o horizonte progressistas da burguesia mostra seus limites e ilusões (Fiori, Arantes; 2021; De Oliveira, 2022, Hobsbawn, 2022). Contudo, o Brasil já nasce para e com a modernidade. Seu escravismo e seu clientelismo giram em função do acúmulo de capital internacional (Arantes, 1992; Schwarz, 2000). A face mais bárbara do capitalismo está presente na gênese da periferia capitalista. Nesse sentido, a uma boa compreensão de nossa formação tem de passar pela consciência de nossa “má-formação”, de nossos erros congênitos, de nossas contradições genéticas (Arantes, 2021; Fiori, Arantes; 2021).

Novamente, se houveram erros, houve também um acerto fundamental: trazer para a cena pública a discussão entre arte e política, a função e pertencimento social do artista, e a crítica a uma sociedade desigual e de classes – pontos fundamentais que ressurgem na poesia pós-64 de Gullar de maneira muito mais rica, sem perder de vista seu posicionamento engajado ao lado de uma transformação radical da sociedade.

2.4 – “Meu povo, meu poema” – Análise da poesia de Gullar (1962-1964)

Até este momento do trabalho nos baseamos em uma leitura histórica e sociológica: primeiro, sobre a trajetória poética de Ferreira Gullar enquanto autor. Depois, caminhamos pela trilha da história do Brasil pré-1964. Também nos direcionamos pela da “Sociologia da Arte”, a fim de entendermos melhor as dinâmicas artísticas das esquerdas no período pré-1964 e suas relações com as ideais políticas.

Agora, iremos adentrar em outro terreno, ficando cara à cara com nossa fonte histórica. Ou seja, iremos iniciar nossa análise histórico-literária das poesias que compõem o livro “Dentro da Noite Veloz”, a fim de investigar a forma como a literatura de Gullar se modificou em concomitância com as mudanças sociais entre 1962 e 1975.

Trata-se de ler a literatura como fonte de saber histórico, atentando-se para a historicidade contida na “forma” literária e em sua relação interdependente com o conteúdo. Como já explicitado na introdução, esta operação parte de uma leitura dialética, baseada na Tradição Crítica do marxismo: buscando ler a realidade como fator estrutural da obra de arte; matéria social como forma literária. A partir disso pensamos na historicidade da forma literária, ou seja, na literatura enquanto fonte de saber histórico através da forma e sua relação com o conteúdo. Analisar a partir dessa visão dialética traz

uma nova luz para dinâmicas e problemas tanto sociais quanto literários, pois uma dimensão é indissociável à outra. Adorno, em seu texto “Palestra sobre lírica e sociedade” (2003), na qual análise os fatores sociais na lírica poética, caracteriza a literatura como um verdadeiro “relógio histórico de um tempo”. Não se trata, do ponto de vista da História, de compreender a obra como uma fonte documental objetivista, simples reprodutora dos fatos e acontecimentos históricos. Seu registro é outro – é de compreender a historicidade através das formas, é buscar a fonte de saber histórico na análise formal.

Assim, por um lado, não podemos reduzir a literatura as opiniões diretas de um autor, pois isso incorreria em uma simplificação e uma distorção da boa arte. A boa literatura, como uma atividade naturalmente antropomorfizadora (Frederico, 2013), vai para além do indivíduo particular, alçando o universal das particularidades históricas. Por outro lado, se não podemos reduzir a literatura a uma fonte “acontecimental” qualquer, podemos trabalhá-la historiograficamente a partir de sua própria particularidade enquanto literatura, a partir de sua imanência. Nesse sentido, trata-se de buscar a cognoscibilidade histórica no sentido organizado formalmente pela estrutura da própria obra, tendo em vista que certas forças sociais se estruturam enquanto componentes literários formais. Voltamos a discussão que trouxemos na introdução: podemos pensar na historicidade da obra literária se também pensarmos sobretudo em sua ontologia específica, que diz respeito a sua dimensão formal. Vale lembrar, contudo, que a dimensão formal é indissociável do conteúdo, mas o organiza, sendo a análise formal não a leitura abstraída dos recursos estilísticos de uma obra, mas sim da relação entre forma e conteúdo.

Quanto ao nosso autor, Gullar, em resumo, atuou até 1964 no CPC. Sua produção poética entre 1962 e 1964 é fruto desta atuação, e em grande medida apenas reproduz certas teses artísticas do movimento. Ela encarna bem as principais características da “Brasilidade Revolucionária”, sendo uma marca do período. Até 1964, portanto, sua produção volta-se para os meios do CPC: cordéis destinados às classes populares e pequenas poesias didáticas publicadas nos Cadernos do Povo Brasileiro.

Assim, apenas publicado em 1975, “Dentro da Noite Veloz” é um livro que aglutina suas poesias entre 1962 e 1975. Ele segue treze anos de produção poética do autor, e evidencia uma mudança formal interessante, que aqui buscamos dar um sentido social, pensando na historicidade da forma literária, ao mesmo tempo em que buscamos suas implicações políticas enquanto arte – ou seja, a partir da ontologia da arte.

Antes de adentrar a análise histórico-literária, aos leitores vale uma breve explicação: “Dentro da Noite Veloz” reúne as poesias em uma ordem que não a cronológica. Para fins de análise, por sua vez, adotamos o critério de analisá-las cronologicamente, a fim de buscar a narrativa interna do livro. Esse procedimento não é uma distorção da fonte, pois também não é estranho ao autor, que reorganizou o livro em sua coletânea “Toda Poesia” (2022), publicada primeiro na década de 1980 pela Companhia das Letras, de forma cronológica. Esse exercício facilita nossa análise, pois podemos observar com maior clareza as mudanças poéticas de Gullar. Alguns poemas não têm data, outros são datados, outros constam de uma rápida datação em seus títulos, e outros possuem registros para além do próprio livro. Por isso a reorganização cronológica dos poemas é interessante para a análise, pois ela nos permite um melhor posicionamento entre os textos. Como não existe nenhuma datação fixa, outro critério de análise escolhido por nós foi, a partir da divisão cronológica, a divisão temática e formal. Em resumo, assim entendemos a divisão interna do livro: entre 1962 e 1964 estão as poesias da fase CPCista; entre 1964 e 1975 – e talvez exista um *gap* nessa subdivisão, justamente pela falta precisa de datas, o que não prejudica nossa análise, pois teoricamente entendemos que o movimento literário de um autor é uma constante – estão presentes os poemas que caracterizam sua segunda fase de engajamento, que aqui buscamos nomear de “Existencialismo Melancólico-Revolucionário”. Atenção para uma subdivisão nessa segunda fase: entre 1968 e 1975 as mudanças formais e o tom existencialista adquirem um radicalismo maior – sob o ponto de vista histórico, lembremos que foram os anos de consolidação da “linha dura”, a promulgação do AI-5, a insurgência e a derrota da luta armada, bem como a farsa do “Milagre Econômico”. Em outras palavras, o ponto máximo do desenvolvimento autocrático burguês do capitalismo nacional.

Portanto, neste ponto final do capítulo analisaremos a primeira fase da poesia engajada gullariana, entre 1962 e 1964. Em DdNV, temos quatro poemas que, segundo nossos critérios, correspondem ao momento pré-64. “Meu Povo, Meu Poema”, “A bomba suja”, e “Poema Brasileiro”. O último foi publicado no volume da série “Violão de Rua”, nos Cadernos do Povo Brasileiros. Entretanto, para melhor análise dessa primeira fase, sentimos a necessidade de sair um pouco dos limites de DdNV e analisar alguns romances de cordéis que são marca de seu engajamento cpcista, escritos no mesmo período que as poesias.

2.4.1 – Romances de Cordel

O primeiro poema que vamos analisar é “João Boa-Morte, Cabra Marcado para Morrer”. Ele possui estrutura de cordel, e enquanto narrativa baseia-se em um esquematismo retórico sobre a luta camponesa no Brasil. Assim, é uma narrativa de cunho didático, voltada para a educação dos possíveis leitores das classes populares, seguindo a linha teórica do CPC. O poema baseia-se em um exemplo de conscientização político-revolucionária por parte do camponês, representado por João, que, após ser expulso das terras de um coronel, vaga pelo sertão em busca de trabalho e comida. Sem encontrar respostas, sendo apenas violentado e perseguido, João pensa dar fim em sua vida e na vida de sua pobre família. Contudo, é surpreendido por companheiros das Ligas Camponesas, que ao contar a história de lutas e mobilizações sociais para João, termina impulsionando-o a entrar para o movimento. Evidentemente a tendência política do cordel se mostra importante para nós, entretanto, seus defeitos deixam resvalar as mesmas problemáticas políticas da Brasilidade Revolucionária.

Baseando-se em uma leitura preconcebida do camponês e da realidade social, Gullar não consegue mais do que uma caricatura do trabalhador rural. João não é uma alegoria bem construída e contraditória, mas uma ideia prefigurada de povo, sem complexidade e nem individualidade – vale salientar que, por exemplo, um bom personagem para Gyorgy Lukács era um tipo ideal, que expressa seu caráter universal (ou seja, de classe) a partir de sua particularidade enquanto personagem (Frederico, 2013). Observemos o caráter generalizante na seguinte estrofe: “Morava João nas terras / de um coronel muito rico, / tinha mulher e seis filhos, / um cão que chamava ‘Chico’, / um facão de cortar mato, / um chapéu e um tico-tico” (Gullar, 2006, p. 111).

Outra característica peculiar que o poema apresenta é a própria maneira como ele se estrutura enquanto cordel. Isso porque o nosso poeta “fala por uma dicção mais próxima da poesia clássica que dá popular (isso se verifica tanto na escolha de registro quanto das soluções sintáticas)” (Malavolta, 2019, p. 130). Dessa maneira, há uma falha estrutural que também é uma falha de conteúdo, na medida em que, para a leitura dialética, o conteúdo social não se dissocia de uma forma literária correspondente. Além disso, Malavolta chama atenção para um problema interessante: Gullar “grafa com aspas cada um dos usos da palavra *cabra*, como a deixar explícito o abismo que separa o seu discurso, erudito, do narrador e da linguagem do sertão de cuja imanência linguística não consegue se aproximar” (Malavolta, 2019, p. 132).

Sacrifica-se o que faz a poesia ser poesia, ou seja, seu “trabalho mágico” (Malavolta, 2019), e entra em cena um esquematismo didático. O engajamento não se opera a partir a linguagem, da forma, do estilo. Ele opera na medida da representação retórica, mas essa mesma representação não se trata mais do que um “espectro”. Não existe diagnóstico do “tempo de agora” (Malavolta, 2019) porque não existe a tentativa – e nem a possibilidade, a partir desse esquema – de estruturar as contradições da realidade a partir da forma, já que “cada conteúdo” - falando do ponto de vista da matéria social - específico “possui uma forma específica”. Não existe uma tentativa de mimetizar as contradições sociais a partir da forma, mas apenas a representação de um discurso pré-formulado. As poesias de Gullar antes dialogam com os esquemas políticos da época do que com a sociedade ela mesma. São representações de fantasmas – e esses mesmos fantasmas, como a teoria dualista e a noção de *volk* já esclarecidas no texto, se mostravam, enquanto leitura social, falhas. São enfim, empecilhos e problemas literários que tem um fundo histórico-social.

Em “A peleja de Zé da Molesta com Tio Sam” o tom didaticista adquire mais força ainda. O cordel narra a história de um cantador do Ceará que foi até a ONU duelar repente com Tio Sam. Mais uma vez as generalizações tomam conta da estrutura narrativa: “Zé “Molesta é um Zé franzino/ nascido no Ceará/ mas cantador como ele/ no mundo inteiro não há/ Com seis anos sua fama/ corria pelo Pará;/ com oito ganhava um prêmio/ de cantador no Amapá;/ com nove ensinava grilo/ a cantar dó-ré-mi-fá;/ com dez fazia um baiano/ desconhecer vatapá” (Gullar, 2022, p. 144). Já seu inimigo, Tio Sam, é a caricatura do capitalismo norte americano: “Tio Sam também chegou/ todo de fraque e cartola. / Virou-se pra Zé Molesta/ e lhe disse: “Tome um dólar, /que brasileiro só presta/ para receber esmola/ Está acabada a disputa, / meta no saco a viola” (Gullar, 2022, p. 146)

O tom de didático chega ao ponto de direcionar o leitor aos estudos dos *Cadernos do Povo Brasileiro* e suas importantes personalidades. Preparando-se para o duelo, “Zé Molesta se cuidou. / Correu depressa pro Rio/ e aqui se preparou. / Falou com Vieira Pinto, / Nelson Werneck escutou/ e nos *Cadernos do Povo*/ durante um mês estudou. / O resto sei por mim mesmo/ que a miséria me ensinou” (Gullar, 2022, p. 145). É fácil de perceber como os temas da estética Nacional-Popular compõem o poema: a caricatura de um poeta popular, nacional, do povo, que utiliza de seu saber tradicional para criticar o imperialismo norte-americano, representado pelo Tio Sam.

Entretanto, tudo ainda está no nível do simulacro, da caricatura, do tom didático que pouco tem de engajado enquanto arte, e pouco tem de diagnóstico do “tempo de agora” (Malavolta, 2019). Sobretudo se correspondermos a dualidade presente no poema com a dualidade que movia certa hegemonia das esquerdas: o nacionalismo anti-imperialista, antiamericano, que encerra mais críticas ao internacional que a lutas de classe nacionais (Schwarz, 2008).

2.4.2 – O primeiro pobre: Primeira fase de “Dentro da noite Veloz”

Partimos agora para a análise de Dentro da Noite Veloz. Assim, são três poesias do volume que caracterizamos como presentes na primeira fase de Gullar (1962 – 1964) são “Meu Povo, Meu Poema”, “A Bomba Suja” e “Poema Brasileiro”.

A Bomba Suja foi um poema publicado no segundo volume da Série “Violão de Rua”. Nele, Gullar faz uma denúncia das condições miseráveis de vida no Sertão, ao mesmo tempo em que realiza uma autocrítica poética.

GULLAR, Ferreira. A bomba suja

Introduzo na poesia
A palavra diarreia.
Não pela palavra fria
Mas pelo que ela semeia.

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

No dicionário a palavra
é mera 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.

É uma bomba-relógio
(o relógio é o coração)

que enquanto o homem trabalha
vai preparando a explosão.

Bomba colocada nele
muito antes dele nascer;
que quando a vida desperta
nele, começa a bater.

Bomba colocada nele
Pelos séculos de fome
e que explode em diarreia
no corpo de quem não come.

Não é uma bomba limpa:
é uma bomba suja e mansa
que elimina sem barulho
vários milhões de crianças.

Sobretudo no Nordeste
mas não apenas ali
que a fome do Piauí
se espalha de leste a oeste.

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.

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

(Gullar, 2022)

Apesar de seus dois primeiros versos serem bastante fortes e marcantes (Introduzo na poesia;/a palavra diarreia;) (Gullar, 2022, p.163), o poema, em geral, padece dos mesmos problemas da poesia de cordel. A lírica do poema é praticamente inexistente,

restando apenas a reprodução de uma informação, sem trabalho formal que possa dar um sentido radical sobre as mortes causadas pela diarreia.

O ritmo do poema, bem metrificado e cadenciado por rimas e estrofes de quatro versos, serve, na nossa leitura, como medida didática, semelhante a maneira como Gullar utiliza a metrificação dos cordéis. Os intervalos e rimas fazem com que o leitor guarde a informação na mente de maneira mais direta, ainda que adornada. A função do poema, assim, baseia-se num procedimento puramente informativo, não conseguindo força poética muito além dos dois primeiros versos.

A poesia se direciona a uma crítica contra o latifúndio, e, em certa medida, contra o imperialismo, já que “Quem faz café virar dólar;/ faz arroz virar fome;” (Gullar, 2022, p.165). A denúncia ao latifúndio, do ponto de vista puramente político é interessante, mas se faz a partir de uma simplificação formal da arte em instrumento didático, e reduz-se a literatura aos esquemas preconcebidos que fazem parte da Estética Nacional-Popular. Em outras palavras, se a arte precisa ser didática, é porque o povo não tem erudição suficiente para apreender uma estética complexa, formal, verdadeiramente artística. Ao artista restaria só rebaixar a composição estilística de suas obras. Ora, não precisamos de muito para ler nas entrelinhas uma visão paternalista de classe e de política, apesar da tendência e da denúncia anti-latifúndio serem mais que fundamentais do ponto de vista político. A lição final do poema é clara e triunfalista: vencer a partir da esperança provocada pelo esquematismo poético, motor de mobilização política.

Em certa medida, o que queremos mostrar aqui é que o engajamento político artístico só pode se dar a partir da arte, de modo que uma opção política carrega uma opção literária. Longe disso ser definido por um esquema prévio, ele o é apenas pela leitura dialética do literato frente a realidade social e suas contradições. Se a arte engajada se baseia em espectros do povo preconcebidos, em leituras duais e antidialéticas da realidade e em uma noção de didatismo paternalista, sua opção política apresenta também contradições extremamente problemáticas. A crítica aqui, como em toda tradição dialética, se faz à política a partir da literatura, e da literatura a partir da política. Critica-se o dualismo, o modelo nacional-popular de política e arte, que não dava conta de mimetizar a realidade em arte e nem de engajar-se politicamente para além dos limites já corroídos do populismo.

GULLAR, Ferreira. Poema Brasileiro

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

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

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

antes de completar 8 anos de idade
antes de completar 8 anos de idade
antes de completar 8 anos de idade
antes de completar 8 anos de idade

(Gullar, 2022)

O Poema Brasileiro já apresenta uma dinâmica interna muito mais rica e politicamente potente que os poemas anteriores. O classificamos como parte do primeiro grupo pela sua datação e tom de denúncia que ainda não é lírico, mas informativo. Contudo, seu tom informativo não é mera retórica: existe, ao contrário, uma busca formal para a denúncia. O ritmo do poema é caracterizado pelas cesuras e pela divisão dos versos em diferentes estrofes, onde a anáfora é a liga de toda a poesia. A denúncia encontra-se com a forma do texto, que tem como resultado o choque, e a miséria desnudada. Vale a citação, embora longa, de uma análise do poema:

Na primeira estrofe, a preposição ‘de’, não separada por vírgula de ‘Piauí’, sugere a noção de pertencimento desse Estado às ‘100 crianças que nascem’, o que, no segundo verso, causa o estranhamento do leitor: pois, como seria possível essas 78 crianças morrerem em um Estado que lhes pertença, que pertença ao povo, portanto? Isso evidencia não só a ligação do povo com sua terra, de pertencimento mútuo, mas a impossibilidade dessa terra de resguardar seus proprietários verdadeiros, devido a um sistema que lhes expropria seus meios de vida, deixando-os à míngua causadora dessas mortes. Na segunda estrofe, a disposição dos versos substitui o uso das vírgulas, sugerindo uma abordagem jornalística a essa questão, pois impossibilita a leitura de algo maior que o relato. Essa estrofe, através deste distanciamento próprio da notícia de jornal, prepara, no entanto, a revolta expressa nas duas últimas estrofes: na terceira, a disposição dos versos obriga a uma leitura mais pausada, mais incisiva, que dão a impressão de um clamor à atenção do leitor ao problema social. A leitura parece individualizar cada criança, notando que são indivíduos os mortos, e não apenas estatísticas. A última estrofe complementa essa indignação por meio de anáforas, que sugerem a perplexidade do eu-lírico ante essa distorção social (Silva, 2014, p. 7).

O último dos poemas que iremos analisar neste tópico, é, na realidade, quem cronologicamente abre “Dentro da Noite Veloz” na edição “Toda Poesia”. Preferimos deixar sua análise para o final porque ela exprime uma primeira mudança do poeta frente a sua poesia engajada, embora mantenha as ideias gerais da estética-nacional popular.

GULLAR, Ferreira. Meu Povo, meu Poema

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

No povo meu poema vai nascendo
como no canavial nasce verde o açúcar
No povo meu poema está maduro
como o sol na garganta do futuro

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

Ao povo seu poema aqui devolvo
menos como quem canta do que planta
(Gullar, 2022)

Tanto para Villaça (1984) quanto para Malavolta (2019), este poema caracteriza a mudança de atitude do autor frente a uma opção poética lírica. A comparação do fruto com o povo, e da poesia com o fermento, enraíza, para eles, uma certa interdependência entre a poesia e o povo, da qual uma precisa da outra. O tempo de crescer entra em cena, mais próximo do fruto e da árvore, um tempo em que se anuncia e recorda a partir do presente (Villaça, 1984).

Entretanto, apesar de reconhecermos as mudanças formais, consideramos “Meu Povo meu Poema” ainda inserido dentro da estética nacional-popular e da Brasilidade Revolucionária. Para nós, o naturalismo que junta povo e poesia, bem como a anáfora constante, traduz uma visão de conscientizadora de poesia, que, embora já se mostre interdependente do povo, serve unicamente para conscientizá-lo. A associação baseia-se

em triunfalismo de época, na qual o povo e a poesia, ao andar juntos, supostamente chegariam.

Assim, vimos que entre os romances de cordel e as primeiras poesias de “Dentro da Noite Veloz” existe uma mudança de atitude, sobretudo no “Poema Brasileiro” e “Meu Povo, Meu Poema”, embora certas características da “Brasilidade Revolucionária” e da Estética Nacional-Popular permaneçam. De forma geral, a poesia Nacional-Popular, e aqui especificamente a de Gullar, trazem, como já mencionado, problemas literários que são estruturados com base em problemas políticos – e nessa relação reside um grau de historicidade. Além das problemáticas já destacadas, uma certa culpa de classe média ronda os textos, como se bastasse a posição engajada do autor para expurgar certos pecados de classe (Holanda, 2004). A poesia adquire função puramente moral, mas desprovida de um maior caráter literário crítico.

Alcides Villaça (1984) também traz importantes críticas às poesias CPCistas de Gullar, sobretudo as de cordel. Segundo ele o didatismo esquemático deixa de lado a dialética – tão cara e importante para a tradição marxista – e se reduz a simplismos que necessitariam de maior atenção para sua eficácia – como no caso de João Boa Morte. Neste, diferente de Severino, de “Morte e Vida Severina”, poema escrito por João Cabral de Melo Neto, por exemplo, não encontramos a dialética poética, perde-se a dinâmica entre eu-lírico, a linguagem e o mundo. A poesia admite simplificação, mas não simplicidade em sua construção (Villaça, 1984). Existe, em boa parte dos poemas acima (com exceção de “Meu Povo, Meu Poema” e “Poema Brasileiro”) a presença do poeta, mas não da poesia.

João Luiz Lafetá (1983) também utiliza uma caracterização que será importante para nossa análise. Segundo ele, Gullar se insere entre um grupo de poetas que tratam de temas como a pobreza, a miséria e a degradação. Entretanto, em sua poesia engajada, dois pobres, por assim dizer, são marcantes como medidas de sua literatura. Explicitar as duas medidas é importante. A primeira é relacionada a fase do CPC – presente nos poemas acima – no qual o autor submete a lírica a certos ditames político-sociais prefigurados e mecanicistas. Apesar de encontrar a necessidade que buscava em seu *leitmov* de traduzir os problemas sociais, ele não havia encontrado a medida poética compatível com a poesia engajada. A visão é esquemática, desvantajosa do ponto de vista da análise dialética, paternalista. Não existe uma correspondência poética para a denúncia e os problemas

sociais, como ocorrem em grandes obras como “Morte e Vida Severina”, de João Cabral de Melo Neto, ou de “Vidas Secas”, de Graciliano Ramos. O particular não encontra o universal, a denúncia é infértil, a sondagem é rasa e o engajamento se mostra ineficaz – sobretudo historicamente, como mostra o Golpe.

Por outro lado, a segunda medida poética de Gullar se iniciaria após o golpe, sobretudo após 1968, e será característica de boa parte de *Dentro da Noite Veloz*. O poeta encontra a medida do seu engajamento a partir da lírica, de sua inserção subjetiva e social, e de sua relação com a cidade e o povo. O poeta não tenta mais falar de espectros caricatos da classe trabalhadora, mas da experiência, a partir da memória, de um poeta engajado e periférico. É a partir dessa segunda medida que partimos no próximo capítulo. Assim, a fase 1962 – 1964 não é descartável, pois ela trouxe à tona os temas políticos que redefinem a poética de Gullar até então, e desaguam no melhor de sua poesia em “*Dentro da Noite Veloz*”.

Cabem algumas palavras sobre a teoria estética dialética e literatura engajada. Em primeiro lugar, gostaríamos de diferenciar a ideia de engajamento enquanto atitude consciente do autor da ideia de uma arte de fatura estética crítica. Afinal, para ser crítica a arte não precisa do engajamento consciente do autor, embora possa existir uma correlação entre ambas, como no caso da segunda fase de Gullar. Para ter um resultado radical, ela não precisa nem falar sobre a sociedade ou questões políticas explicitamente, como vemos no texto de Adorno sobre lírica (2003), onde ele defende que muitos poemas subjetivistas carregam contradições sociais justamente onde eles querem se separar da sociedade. E, se a arte parte dos fatos cotidianos, ela não fica presa apenas a política, mas a todas as dimensões da totalidade social (sentimentos, tradições, aventuras, etc), e essas mesmas contradições não se desvencilham de seu período histórico. O objetivo é observar a totalidade, recusando explicações simplistas, puramente subjetivas, mas também recusar explicações e análises vulgarmente “sociologistas”, que excluem de vez as características não sociais ou empíricas. Expliquemos um pouco melhor.

Para a crítica marxista, uma “boa” obra de arte trata-se daquela que consegue representar uma matéria social específica a partir de uma forma específica: ou seja, daquela que transforma componente social em estrutura formal que organiza o eixo da obra. Vimos, por exemplo, como Antonio Candido (2022) mostra que fatores estruturais do processo social se apresentam como forma estruturante das obras de arte, encerrando

certo sentido histórico a partir do sentido artístico. Schwarz (2000a), por exemplo, percebe a assimetria entre o romantismo de Alencar, com seu apego formal, estilístico e narrativo aos romances Balzaquianos, e a realidade nacional, que não era regida pela reificação capitalista da mesma forma que a Europa representada pelo escritor francês. Quem conseguiu romper, para o crítico, a dependência artística frente às obras europeias foi Machado de Assis, que desvelou, a partir da volubilidade, um caráter próprio de nossa má formação nacional (Schwarz, 2000b).

Assim, a literatura pode situar o leitor em uma verdadeira experiência antropomórfica para com ela mesma: seja no sentido Lukácsiano, no qual a obra reconstituiria uma totalidade e enriqueceria a visão cotidiana, e assim, histórica do leitor; como no sentido Adorniano⁴², na qual a obra de arte modernista provocaria um desconforto no leitor e o situaria entre as problemáticas do capitalismo moderno. Em outras palavras, podemos pensar a ideia de engajamento com base na leitura ontológica da literatura da crítica dialética. Assim, se obra pretende ser engajada, ela tem de ser a partir de sua própria forma, de sua própria ontologia.

Celso Frederico (2013) nos mostra que Lukács por exemplo, defende a arte como uma atividade antropomorfizante que, ao estruturar fatos cotidianos, os despoja da alienação e da reificação do mundo capitalista, possibilitando ao leitor, a partir da catarse artística, acessar uma nova totalidade unitária e antialienante, onde ele superaria sua singularidade e seria posto em contato com o gênero humano. Nessa leitura, a “boa arte”, portanto, se relaciona ativamente com o homem, ao fazê-lo, através da experiência estética, transcender a fragmentação produzida pelo fetichismo da sociedade mercantil. “A arte produz uma ‘elevação’ que a separa inicialmente do cotidiano para, no final, fazer a operação de retorno: esse processo circular produz uma contínua espiritualização intelectual da humanidade” (Frederico, 2013, p. 135).

Nesse sentido, a arte “[...] possibilita a passagem da heterogeneidade do cotidiano para a homogeneidade, momento em que sobe para o primeiro plano o ser genérico do homem” (Frederico, 2013). O centro para esse processo está, para o crítico húngaro, na arte Realista: contudo, para ele o realismo não se baseia em uma escola predefinida, que busque narrar os fatos tais e quais ou que não se atente com perspectivas para além do

⁴² Estamos conscientes das diferenças entre ambos os autores, mas aqui estamos procurando trabalhar suas afinidades eletivas (Ver: Fogal, 2019)

mundo “real”. A arte realista, no sentido lukácsiano, diz respeito aquela que estrutura as condições de seu tempo histórico, desenvolvendo suas características “típicas” e a dinâmica interna social (Eagleton, 2011; Frederico, 2012, 2013).

Para Adorno a coisa é um pouco mais complexa, tendo em vista que a arte moderna necessitaria exprimir as tensões sociais tais e quais elas se apresentam na fase do capitalismo do século XX. Assim, para ele, a arte moderna e vanguardista reflete uma realidade reificada, fraturada. “Ou seja, para ele, seria anacrônico exigir da forma aquilo que ela não pode mais oferecer devido às circunstâncias históricas nas quais foi produzida” (Machado, 2012, p. 189 apud Fogal, 2019, p. 14)

Portanto, a arte engajada (ou seja, engajada unicamente do ponto de vista consciente do autor) numa perspectiva adorniana, tenderia, em geral, para uma vulgarização das contradições sociais, tendo em vista que elas se baseariam mais na tendência do autor e em seu compromisso moral do que nas contradições da realidade. Só a experiência artística moderna, como em Kafka ou Beckett, e suas características da arte enquanto arte, aí sim, possibilitariam uma indagação crítica frente a realidade, um desconforto quanto ao capitalismo reificante (Adorno, 1973). “A função da arte seria então não forçar uma alternativa, mas apresentar possibilidades de resistência ao mundo controlado” (Bylaardt, 2013, p. 88).

Em resumo: podemos observar que para a crítica marxista a “boa arte” é aquela que reflete as contradições sociais a partir da forma, de modo que só a forma em relação dialética com o conteúdo, só a “magia da palavra”, ofereçam um diagnóstico do tempo de agora (diagnóstico esse que, tido por um sentido Lukácsiano, conecta o particular histórico ao gênero humano) a partir da única experiência que ela pode oferecer, que é a catarse estética. Defendemos a possibilidade de uma arte engajada nestes pressupostos ⁴³- que, em sua maioria, fogem o escopo do produzido por Gullar de 1962-1964 e pelo setor hegemônico da Brasilidade Revolucionária.

Assim, defendemos o engajamento a partir da ontologia artística, da forma em relação dialética para com o conteúdo, tendo em vista sua relação dialética com o social. Não se trata de pensar um manual ou cartilha artística “correta” e vulgar, como no caso

⁴³ Artistas explicitamente engajados como Maiakovski, Bertold Brecht, Diego Rivera, Frida Kahlo, Pablo Picasso, boa parte das vanguardas Surrealistas e Dadaístas, os artistas situacionistas, algumas fases de Chico Buarque, entre muitos outros artistas.

da arte Stalinista. Esta atitude é estranha ao crítico/artista marxista, que sempre vê a realidade, e a arte, como processos contraditórios e totalizantes. Trata-se, pelo lado oposto, de pensar o engajamento a partir de formas *particulares*, que fogem qualquer dogma e que possam engajar-se, a partir de sua ontologia literária, para com a essência contraditória da realidade, com o movimento contraditório do que está posto. Afinal, como vemos em Lukács (Couto, 2022; Frederico 2013) a arte é uma determinada forma de particularização de fenômenos cotidianos e históricos, trabalhados por uma espécie de filtro subjetivo, mas que não deixa de estar e de partir de uma realidade exterior e material. Não se trata de reflexo vulgar, mas de mediação dialética.

Por outro lado, nem toda boa obra precisa ser engajada do ponto de vista consciente ou tendencial por parte do autor. O que define o engajamento, portanto, não é a opção consciente, mas o resultado artístico crítico. Assim, só podemos falar em arte “verdadeiramente engajada” – se tivermos em mente esses pressupostos – a partir do que o ser ontológico da literatura pode oferecer.

Por fim, a máxima de Maiakovski resume toda a atitude poética aqui pretendida: “não há arte revolucionária sem forma revolucionária”. É a partir desse caminho, em nossa leitura, que Gullar passa a transformar sua poética, estruturando, assim, a matéria social de uma autocracia burguesa periférica em forma literária, resultando numa fatura artística rica e crítica.

Portanto, encerramos o capítulo compreendendo que a poesia de cordel de Ferreira Gullar, e os primeiros poemas de Dentro da Noite Veloz aqui analisados, se baseiam em uma leitura relacionada à estética nacional-popular em voga no período, e se inserem na “Brasilidade Revolucionária”. Esquematismo, dualismo, triunfalismo (em forma “utopista”, ou seja, enquanto idealismo ingênuo e não força política), paternalismo e simplicidade didaticista são alguns pontos que compõem e norteiam essa fase gullariana. Do ponto de vista ontológico da análise artística, essa fase de sua poesia baseia-se em esquematismos prefigurados, onde podemos observar como as opções literárias problemáticas se baseiam, antes de tudo, em opções políticas problemáticas. Nossa análise baseou-se na crítica literária e em sua relação com a história social das formas e da sociologia da literatura, a partir da leitura que fazemos baseada na “Brasilidade Revolucionária”. Após 1964 vem o golpe: o triunfalismo da esquerda é quebrado, a

Brasilidade Revolucionária e a Estética Nacional-Popular entram em crise. Ainda é necessário resistir, engajar-se, revolucionar. Mas como?

3. DEPOIS DA LUZ FOSCA, A NOITE VELOZ: AUTOCRACIA BURGUESA, MODERNIZAÇÃO ARCAICA E EXISTENCIALISMO MELANCÓLICO-REVOLUCIONÁRIO

[...] Nunca há um documento da cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento da barbárie

(Walter Benjamin, Tese VII, *Teses sobre a História*)

[...] O samba, a viola, a roseira
Um dia a fogueira queimou
Foi tudo ilusão passageira
Que a brisa primeira levou
No peito a saudade cativa
Faz força pro tempo parar
Mas eis que chega a roda-viva
E carrega a saudade pra lá [...]

(Chico Buarque, *Roda-Viva*)

PROMETEU:

Cala a palavra. Fala o ato:
a terra toda treme, rouco
o ronco do trovão ecoa,
relâmpagos acendem tranças
de fogo, o remoinho roda
o pó, de todos os quadrantes
o vento irrompe contra o vento
e encena a guerra de antiventos.
Céu no mar: confusão extrema.
É Zeus o autor dessa intempérie,
quer abater-me de pavor.
Mãe venerável, Éter, luz,
moldura móvel do universo,
contempla minha pena injusta!

(Ésquilo, *Prometeu Prisioneiro*)

Neste capítulo nós iremos, enfim, analisar detalhadamente as poesias de Ferreira Gullar no pós-64 como fonte histórica, buscando entender a relação entre as mudanças formais em sua poética e as mudanças históricas do processo social brasileiro. Assim, partindo do que foi analisado no último capítulo, compreendemos que até 1964 a sua poesia seguiu, em linhas gerais e com poucas exceções, o caminho da “Estética Nacional-Popular”, inscrevendo-se naquilo que Marcelo Ridenti conceituou como “Brasilidade Revolucionária”. Algumas características gerais foram levantadas ao analisarmos sua produção no último capítulo: utopismo/triunfalismo, dualismo, paternalismo de classe e didaticismo; do ponto de vista estilístico, as poesias giram em torno de cordéis, e poesias

com rima e métrica bem estruturadas. A lírica pareceu sumir, por um instante, para dar lugar a um esquematismo retórico (Malavolta, 2019). A diferença da primeira fase de sua poesia abordada no capítulo 1 é marcante: lembremos que ela era experimental. Existia a oposição entre símbolos como luz e trevas; a menção do fogo e da carne; as leituras existencialistas da vida e do tempo; e o uso de certos recursos estilísticos, como a desconstrução de versos e o aproveitamento dos espaços em branco da página. Agora, partimos da leitura que após 1964 a literatura gullariana se modificará radicalmente, inscrevendo-se em um movimento no qual podemos analisar como uma determinada matéria social inscreve-se na forma artística, e assim, compõe *um princípio formal que estrutura tanto dados externos da realidade histórica, quanto a configuração estilística interna da literatura aqui analisada*. Em contrapartida, a fatura poética resultante desse processo se engaja, enquanto arte, contra a realidade preexistente.

Esta mudança na produção poética de Ferreira Gullar já foi analisada mais detalhadamente por outros autores, como João Luiz Lafetá (1981, 1982, 1983), Alcides Villaça (1984), e Bruno Malavolta (2019). Assim, que as mudanças literárias ocorreram, e que o golpe militar de 1964 teve influência nisto, já é consenso entre os estudiosos da poesia Gullariana. Entretanto, buscamos dar uma contribuição inédita a partir de uma leitura marxista e dialética, baseada na tradição crítica brasileira. Partimos de conceitos sociológicos que não foram ponto de partida desses autores – o conceito de “Brasilidade Revolucionária” – e buscamos analisar não apenas a poesia, mas a *historicidade social da poesia* e o *tecido social*, o fundo social em que mudança poética se inscreve, para compreendermos, a partir disso, a relação dialética entre arte e literatura. Deste “vai-e-vem” de esquerda podemos tirar tanto novas conclusões para análise poética e para história da literatura, como também para a história social e política do período pós-64. Afinal, lidar com arte é lidar com objetos saturados de vivências e ações humanas em forma de potência (Febvre apud Ferreira, 2009), é lidar com um verdadeiro “relógio histórico-filosófico” (Adorno, 2003) de uma época.

Quanto aos aspectos formais e metodológicos da exposição, seguiremos, de forma geral, a mesma estrutura do segundo capítulo: daremos uma contextualização histórica para o golpe de 1964, buscando evidenciar o tecido social que possibilitou as mudanças poéticas. Num segundo momento partiremos para o campo específico da análise literária, e priorizaremos uma leitura imanente da obra, buscando ler a matéria social do processo histórico a partir da configuração e das contradições literárias. Se no capítulo anterior o

movimento foi de fora para dentro (ou seja, compreendemos a poesia de Gullar como inserida em uma estrutura de sentimentos e em uma estética predefinida, de bases preformuladas) neste o movimento é de dentro para fora – do interior da obra de arte para o exterior social. Já diria Adorno:

O procedimento tem de ser, conforme a linguagem da filosofia, imanente. Conceitos sociais não devem ser trazidos de fora às composições líricas, mas sim devem surgir da rigorosa intuição delas mesmas. Aquela frase das Máximas e reflexões de Goethe, que diz que o que não entendes tu também não possuis, não vale somente para o relacionamento estético com obras de arte, vale também para a teoria estética: nada que não esteja nas obras, em sua forma específica, legitima a decisão quanto àquilo que seu teor, o que foi poeticamente condensado, representa em termos sociais. Determiná-lo requer, sem dúvida, não só o saber da obra de arte por dentro, como também o da sociedade fora dela (Adorno, 2013, p. 67-68, apud Couto, 2022, p. 146).

3.1 – 1964: o Golpe Empresarial Militar e a Autocracia Burguesa no Brasil

Na primeira parte do último capítulo contextualizamos historicamente o período pré-golpe militar. Observamos como, a partir da década de 1930, o Brasil passara por intensas transformações político-econômicas. A burguesia nacional buscara, ao longo da primeira metade do século, uma maior hegemonia política, e as oligarquias rurais perderam seu privilégio enquanto detentoras únicas do poder nacional. Um estado de compromisso foi alcançado, tendo a burguesia como seu principal representante. O populismo, enquanto forma de poder político, entrou em cena, garantindo um espaço político para a acumulação de capital, e, ao mesmo tempo, a contenção revolucionária da classe trabalhadora. Vargas surge como um grande líder nacionalista, e realiza as mudanças necessárias para construir uma base que possibilitasse o acúmulo de capital e o desenvolvimento industrial nacional – um desenvolvimento de base estatal.

Entretanto, após o fim da segunda grande guerra, novas mudanças pairavam no ar global. O capitalismo monopolista internacional passava a se articular em torno das formações nacionais, e o capital estrangeiro adentrava territórios nas quatro partes do mundo. Não foi diferente no caso brasileiro. Dreifuss mostra que um novo bloco multinacional liderado por interesses americanos passara a consolidar novas relações no Brasil, sobretudo depois de 1950. Esse processo se deu a partir de uma crescente concentração e centralização de capital baseadas na “predominância de grandes unidades industriais e financeiras integradas” e em “um processo de controle *oligopolista* do mercado” (Dreifuss, 1981, p. 49).

A presença do capital estrangeiro se dava não apenas na quantidade de empresas estrangeiras atuantes em território nacional, mas também através dos *Join ventures*, ou seja, dos empreendimentos conjuntos onde investidores estrangeiros obtiam controle de ações de empresas nacionais, privadas ou estatais. Até mesmo o capital varguista, tipicamente nacionalista e estatal, apenas “conseguiria coexistir de modo significativo em sua forma associada” (Dreifuss, 1981, p. 49).

Foi com o plano de metas e a política desenvolvimentista do período JK que houve uma aceleração da industrialização baseada no capital estrangeiro. Os interesses dos investimentos se estabeleceram como controle oligopolista de mercado, a partir da especialização em serviços, extensão e comercialização de produtos agrícolas.

Em seu trabalho, Dreifuss traz um interessante estudo de dados relacionados a relação entre o capital nacional e o capital estrangeiro. Partindo da análise quantitativa do valor de capital dos grandes grupos econômicos, a pesquisa identifica a atuação de 276 grupos bilionários no Brasil. Desses grupos, 221 tenham um valor de capital entre 900 milhões e 4 bilhões de cruzeiros; e 55 grupos multibilionários, ou seja, grupos que tinham um valor de capital acima de 4 bilhões de cruzeiros, e que ocupavam setores estratégicos na economia nacional, controlando parte importante da produção e circulação de bens. A pesquisa examinou 83 grupos milionários para integrarem uma amostra aleatório de um universo estimado em 221 unidades. Desses 83 grupos 54 (65%) eram nacionais, e 29 (35%) eram multinacionais. Desses 54 grupos nacionais, 25 (46%) tinham ligações com o capital estrangeiro a partir de empreendimentos em comuns com grupos multinacionais. Assim, a conclusão que se pode tirar, é de que, apesar da superioridade numérica das empresas nacionais, elas tinham uma menor capacidade de concorrência e desvantagens tecnológicas, operando sob um mercado oligopolista controlado por companhias multinacionais. Além disso, boa parte do grupo de empresas nacionais correlacionava-se, de uma forma ou de outra, com o capital multinacional. Fica evidente, portanto, a presença oligopolista do capital multinacional, sobretudo do capital americano.

Dos 45 grupos multibilionários encontrados no Brasil, 31 deles (56,4%) eram multinacionais e 24 deles (43,6%) eram locais ou ‘nacionais’ dos quais, por sua vez, 62,5% tinham ligações variadas com grupos transnacionais. Desses 24, somente 9 grupos (37,5%) não tinham ações nas mãos de corporações multinacionais, ao passo que 2 deles tinham diretorias interligadas com 43 de corpo rações multinacionais. A supremacia multinacional mostrava-se mais intensa à medida que eram feitas comparações entre as diferenças do montante de capital de grupos multinacionais e locais. Dezenove grupos ‘nacionais’ (79,09%) de um total de 24 tinham capital entre 4 e 10 bilhões de cruzeiros, enquanto 18 grupos multinacionais (58,0% do total) enquadravam-se nessa

categoria. Em uma posição intermediária, de 10 a 20 bilhões de cruzeiros, havia 3 grupos nacionais (14,0%) e 10 multinacionais (32,09%). No limite mais alto, acima de 20 bilhões de cruzeiros, havia 2 grupos nacionais (10,8%) e 3 multinacionais (10,0%). O capital transnacional tendia a predominar na faixa mais alta de capital próprio. Dentro dos grupos multinacionais multibilionários, os americanos mantinham uma posição proeminente. Quinze de um total de 31 grupos eram americanos (dois desses grupos eram americano-brasileiros e um canadense-americano). Os outros 16 compreendiam 4 alemães, 3 britânicos, 2 franceses, um canadense, um angloholandês, um holandês, um argentino, um italiano, um suíço e um anglo-belga americano. Os 12 grupos americanos, mais os três que tinham ampla participação de empresas dos Estados Unidos, representavam 48,0% dos grupos multinacionais multibilionários e aproximadamente 30% do total de grupos multibilionários nacionais e multinacionais (Dreifuss, p. 51).

Por outro lado, entravam em cena investidores brasileiros, muitos membros da própria burguesia nacional, que se associavam ao capital multinacional a partir de ações nas empresas estrangeiras ou a partir de cargos técnico-administrativos importantes para as multinacionais. Em resumo: crescia no Brasil um processo de concentração e centralização econômica do capital multinacional, que monopolizava não só o mercado, mas também a tecnologia avançada (em disparidade com as empresas nacionais) e a financeirização a partir de holdings transnacionais, que possuíam também associados locais. Desse processo que surge, por exemplo, discordâncias políticas quanto ao rumo do capitalismo brasileiro dentro dos próprios grupos dominantes (por exemplo, o varguismo nacionalista, o populismo “de esquerda” e até mesmo os dualismos do ISEB e do PCB). Não bastaria muito para que no início da década de 1960 este capital fosse a força socioeconômica dominante no cenário nacional.

De acordo com a leitura de Dreifuss, o bloco multinacional e associado se formava baseado na ação de classe de certos agentes sócio-históricos, uma verdadeira “*intelligentsia empresarial* (Dreifuss, 1981, p.71)” voltada para o processo de modernização nacional baseada no capital estrangeiro e no capitalismo periférico e dependente. Estes grupos são caracterizados pelo autor como a intelectualidade orgânica do bloco multinacional e associado, consistindo em uma elite burocracia tecno-empresarial que pode ser resumida em três categorias:

- a) diretores de corporações multinacionais e proprietários/diretores de interesses associados nacionais, muitos deles com qualificação profissional; b) administradores de empresas privadas, técnicos e executivos estatais que faziam parte da tecnoburocracia; c) oficiais militares (Dreifuss, 1981, p. 71).

Tendo em vista o processo de expansão capitalista internacional, o poder do bloco multinacional e associado baseava-se em certos pressupostos voltados para o processo de acumulação e expansão de capital, sobretudo do ponto de vista técnico, o que multiplicaria a capacidade de produção e reprodução de mercadorias. Nesse sentido formou-se um “capital monopolístico global” que também concentrou uma bolha de poder político corporativo e técnico.

A estrutura desse sistema nervoso central estava estabelecida no interior das formações sociais nacionais dos países onde as multinacionais operavam. Essas criavam ou favoreciam a formação de “elites” focais ligadas organicamente por laços socioculturais, padrão de vida, aspirações profissionais, interesses decorrentes da sua condição de acionistas e atitudes econômico-políticas. Estabelecia-se como resultado uma liderança internacional de empresários e membros das diretorias das empresas, dependentes dos centros transnacionais e afastados, portanto, dos prementes problemas sociais de seus países de origem e de suas soluções básicas, “Como membros de uma burguesia internacional, eles se preocupavam com crescimento, e não com independência nacional (Dreifuss, 1981, p. 72).

O parágrafo acima resume bem a atitude de vários setores da burguesia nacional: muitos associavam-se ao capital multinacional a partir das diretorias e fileiras técnicas das grandes corporações estrangeiras, além dos processos já citados de investimentos – seja de investidores nacionais em empresas estrangeiras, seja dos empreendimentos conjuntos financiados pelo capital transnacional.

Além disso, o grupo social dos tecno-empresários eram os verdadeiros representantes e legitimadores da internacionalização econômica, pois era a partir de suas diretrizes que se combinavam direção empresarial e mudanças econômicas (Dreifuss, 1981). Assim, por volta do governo de JK, desenhou-se uma rede tecno-empresarial para a garantia e expansão dos interesses do bloco multinacional e associado. Já mencionamos esta rede rapidamente no capítulo anterior a partir do que Dreifuss chama de “administração paralela”, que se dava em torno da formação de anéis burocrático-empresariais e ações através de escritórios de consultoria especializada para investimentos estrangeiros. Outro modo desses grupos se organizarem era a partir de consultorias privadas, por exemplo.

Por outro lado, alguns setores militares passaram a se organizar na ESG (Escola Superior de Guerra), grupo formado após a Segunda Grande Guerra por oficiais que passaram a ter formação econômica e política em cursos de instrução norte-americanos

(Dreifuss, 1981). Assim, desenhava-se também um grupo de militares de direita, voltados para um projeto de modernização e industrialização dependentes do capital internacional, sobretudo o americano, estes tornando-se verdadeiros representantes daqueles. Eram feitas viagens anuais aos Estados Unidos, e estabelecidos acordos de assistência e defesa mútua entre os dois países: não é à toa que a ideologia *ianque* ressoava em um dos princípios da ESG: a colaboração mútua para o combate à “subversão comunista” – a exemplo do PAM (Programa de Assistência Mútua).

Resumindo: organizava-se um bloco de poder multinacional e associado (Dreifuss, 1981). Articulavam-se empresas multinacionais e associadas, a partir de tecno-empresários, e setores militares, através da ESG. A própria ESG, por exemplo, oferecia cursos de economia e política para a sociedade civil e até mesmo para os empresários. Cursos estes que, muitas vezes, eram ministrados pelos próprios tecno-empresários, como Roberto Campos. Esta rede armava-se em torno de uma ideologia tecno-burocrática, voltada para um planejamento desenvolvimentista de superacumulação de capital, a partir do racionalismo técnico e disciplinado. Estavam postas as bases ideológicas da modernização conservadora da ditadura militar.

A partir dessas questões voltamos a 1961 – Jânio Quadros era eleito como principal representante da estratégia do bloco multinacional e associado, que cujos interesses vinham crescendo e se organizando desde o período JK e a formação da “administração paralela”. A situação é aquela que descrevemos no capítulo anterior: após o intenso processo de urbanização e modernização as mobilizações populares cresciam na cidade e no campo, as esquerdas organizavam-se em torno das demandas das reformas de base, e o populismo getulista encabeçado pelo PTB parecia ganhar força. As contradições de classes que formavam a sociedade brasileira estavam visíveis à olho nu: estava posta uma crise de hegemonia do populismo, tornando-se insustentável um estado de compromisso aos moldes anteriores. Jânio não correspondeu aos interesses da elite, renunciou esperando ser trazido ao poder novamente pelos braços do povo, o que não ocorreu.

A incapacidade de seu governo somado às crescentes mobilizações populares deixou claro para o capital multinacional e seus associados a impossibilidade política existente na forma populista de governo. O populismo, enquanto conciliação e pacto de classes, perdeu a sua aparência ideológica de caráter não-político. Mais rápidos que a esquerda hegemônica, o capital multinacional e associado percebeu a impossibilidade de

sustentar um pacto de classes ou estado de compromisso. Em contrapartida, a ameaça de radicalização popular crescia. O caráter de classe do governo frente ao “Nacional-Reformismo” não podia mais ser dissimulado (Dreifuss, 1981). Portanto, a crise de 64 seria fruto da conjunção entre desequilíbrios econômicos, gerados pela ascensão do capitalismo brasileiro desenvolvimentista e dependente, e, a partir dele, a mobilização dos grupos subalternos; e os interesses de classe do bloco multinacional e associado articulado, que objetivavam a potencialização de seu poderio econômico a partir do capitalismo dependente no país (Fontes, Mendonça; 2004).

A organização entre o capital internacional e agentes sociais brasileiros, descrita poucos parágrafos acima, toma a forma de uma conspiração golpista empresarial-militar. Um dos pontos centrais da argumentação Dreifussiana (1981), nesse sentido, é a formação do complexo IPES/IBAD (Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais; e Instituto Brasileiro de Ação Democrática) – sendo o primeiro uma espécie de cérebro para diagnosticar, investigar e planejar a conspiração; e o segundo uma espécie de estrutura muscular para dar cabo ao “trabalho sujo” golpista. Ambas eram organizações de classe, voltadas para o bloco de poder multinacional e associado a partir da relação entre o tecno-empresariado e os setores militares da ESG. A organização tomou forma de um “estado-maior” que operava com o intuito de buscar hegemonizar a opinião do empresariado brasileiro e de parcelas da sociedade civil, como o meio estudantil e a classe média, e, por outro lado, desmobilizar os grupos subalternos. A ação do complexo era, para Dreifuss, evidência de que o empresariado e a burguesia associada brasileira tomavam consciência de classe para si.

A partir de altas injeções financeiras, o complexo IPES/IBAD passou a financiar cursos, publicações de livros, filmes, revistas e jornais; passou inserir sua ideológica técnica, burocrática, desenvolvimentista e anticomunista entre os setores reacionários e conservadores da Igreja Católica, entre o meio estudantil e entre os sindicatos. Mesmo sendo um político populista, moderado e progressista, que defendia o capitalismo nacional independente, João Goulart passou, com o apoio dos Estados Unidos, a ser pintado de comunista, subversivo, revolucionário e golpista. Apesar de não conseguir desmobilizar completamente os grupos de esquerda, as campanhas atingiram a sociedade civil – sobretudo as classes médias – e o caos social necessário para um movimento golpista fora instalado.

Após várias movimentações políticas, em 1964 o golpe fora consolidado, e os militares, como representantes burocráticos do capital multinacional e associado, iniciaram uma nova ordem político social voltada para a superacumulação de capital no Brasil. Entre 1964 o planejamento econômico da burocracia militar girava em torno de aprimorar e consolidar o desenvolvimentismo que vinha desde 1955 (Fontes, Mendonça, 2004), buscando recriar as bases necessárias aos investimentos estrangeiros por meio de uma institucionalização política em defesa do capital estrangeiro, onde combinava-se injeção de dinheiro público e repressão social. Entre o período recessivo de 1964 a 1967, o governo militar buscou, a partir do I PAEG (Programa de Ação Econômica do Governo), acabar com a inflação e promover um ambiente social seguro para a modernização conservadora. Já entre 1968 e 1972, a repressão chegava a seu ápice a partir do AI-5 (Ato Institucional Número 5) e a economia recebia os frutos do falso “Milagre Econômico”.

Retomando, do ponto de vista histórico, a discussão do último capítulo, podemos perceber, para a arte de esquerda, como o período entre 1962 e 1964 representou uma intensa mobilização em torno do projeto “Nacional-Popular”, que, após o golpe, mostrava-se frustrado e impotente. Até 1968, contudo, existia uma grande mobilização artística da esquerda, uma das grandes contradições sociais do país. Schwarz (2008) não hesitou em dizer que entre 1964 e 1968 ainda havia uma hegemonia artística e cultural de esquerda em um governo de direita. Para o autor, isso se mostrava possível porque, dada a repressão, a arte perdia a sua força política imediata como fator de mobilização social. Quando os estudantes e as camadas médias passavam a se radicalizar em guerrilhas, a arte voltaria, para o autor, a ser ameaçadora, e o AI-5 seria decretado. Vale salientar que o “Nacional-Popular e a “Brasilidade Revolucionária” não deixariam de existir nesse momento, dando frutos, inclusive mais ricos esteticamente do que no período anterior ao golpe, até a década de 1980. O fato que queremos apontar é, contudo, que uma crise de pressupostos se mostrava real do ponto de vista material e político-econômico para a perspectiva “Nacional-Popular”.

3.2 – Autocracia Burguesa e Superacumulação de Capital

Feita a contextualização histórica, agora iremos dialogar conceitualmente com dois autores que consideramos fundamentais para, por um lado, entender de modo detalhado as causas e consequências do golpe de 1964, e, por outro, para entender o cenário social no qual a poesia de Ferreira Gullar se desenvolveu após 1964 – bem como podemos utilizá-los para melhor entender a sua poesia, como iremos detalhar adiante.

Essa contextualização também servirá, mesmo que de modo indireto, para apontar os erros de análise das esquerdas naquele momento, evidenciando o fundo falso em que giravam as interpretações dualistas de Brasil. Trata-se de Florestan Fernandes com o conceito de “Autocracia Burguesa” e de Chico de Oliveira com seu estudo sobre o processo de “superacumulação de capital” consolidado após 1964.

Dessa maneira, a partir das afinidades eletivas entre ambos, buscamos entender que o ambiente social do momento era vertiginoso, intenso, fruto de uma politização às claras da economia. Os objetivos giravam em torno de facilitar o desenvolvimentismo do capitalismo internacional no Brasil, abrir as portas nacionais para um intenso processo de transformação social – urbanização, mudança de costumes, e aumento considerável da estratificação social – baseado na repressão política e econômica dos grupos subalternos e de esquerda, de um lado, conter ameaças para o funcionamento do sistema, de outro, garantir os pré-requisitos para a acumulação de capital.

3.2.1 – Florestan Fernandes: Autocracia e (contra)Revolução Burguesa no Brasil

Em seu livro “A Revolução Burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica”, Florestan Fernandes realiza um detalhado estudo sobre a emergência da burguesia Brasileira, encorpada no Oeste Paulista do Século XIX e fundamentalmente presente nas mudanças histórico-sociais pelas quais o Brasil passara ao longo do Século XX.

No texto, Florestan (2020) traz um importante conceito que é central para a nossa análise sobre o momento de 1964: o conceito de Autocracia Burguesa. Respondendo às leituras dualistas e mecanicistas sobre a burguesia brasileira e o caráter da Revolução Brasileira, o sociólogo evidencia que a comparação entre o processo de desenvolvimento da Burguesia Nacional com a Burguesia europeia não é nada mais que um erro de análise sociológica. Isto porque a generalização esquemática baseia-se em uma leitura a-histórica que deixa de compreender as particularidades do processo social brasileiro: ora, ex-colônia, dependente desde sua formação, o Brasil inseria-se no que Rosa Luxemburgo já entendia como sistema-mundo, e, para retomar a discussão iniciada por Caio Prado Jr., trata-se desde Cabral de uma região que já nasce modelada e remodelada pelas relações com as economias centrais e pelo mercado capitalista mundial.

Assim, ele chama a atenção para o fato de que a burguesia dependente absorve e repete traços estruturais clássicos da burguesia central, mas nunca desenvolvimentos históricos específicos. Afinal, explicar do ponto de vista marxista seria explicar a partir das especificidades e das contradições concretas do objeto. O nascimento da burguesia brasileira e sua inserção no capitalismo mundial se dava de modo dependente a uma burguesia europeia já ausente de seu caráter progressista – assim a “apropriação dual do excedente econômico” (Fernandes, 2020) a partir de dentro e de fora exerce pressão sobre o padrão industrializado de desenvolvimento, do qual a burguesia nacional depende para sua própria existência.

Devido a esta umbilical ligação, “quanto mais se aprofunda a transformação capitalista, mais as nações centrais e hegemônicas necessitam de parceiros sólidos na periferia dependente e subdesenvolvida” (Fernandes, 2020, p.291. Assim, tanto as burguesias centrais precisam da burguesia brasileira para preservar e consolidar o capitalismo na periferia – pois este é uma forma de produção social estruturada como sistema-mundo, sobretudo após a Segunda Grande Guerra – como a própria burguesia nacional precisa depender destas para sua própria existência.

Aí entraria uma certa “Politização da economia” como fundamento do estado burguês, onde a importância do elemento político para a garantia do desenvolvimento capitalista seria fundamental. Nas palavras de Florestan:

Eles querem: manter a ordem, salvar e fortalecer o capitalismo, impedir que a dominação burguesa e o controle burguês sobre o estado nacional se deteriorem [...]. E, ainda, com que a revolução burguesa “atrasada” da periferia, seja fortalecida por dinamismos especiais do capitalismo mundial e leve, de modo quase sistemático e universal, a ações políticas de classe profundamente reacionárias, pelas quais se revela a essência autocrática da dominação burguesa e sua propensão a salvar-se mediante a aceitação de formas abertas e sistemáticas de ditadura de classe (Fernandes, 2020, p. 292).

Em resumo: “a burguesia não está só lutando, aí, para consolidar vantagens de classe relativas ou para manter privilégios de classe. Ela luta, simultaneamente por sua sobrevivência e pela sobrevivência do capitalismo” (Fernandes, 2020, p. 293), de modo que qualquer movimento passível de radicalização – como o das esquerdas pré 1964, quando não existia, de fato, uma situação pré-revolucionária, mas a potência para tal – mostra-se como uma ameaça ao capitalismo como um todo. A Burguesia Brasileira

encarna um movimento político de “contrarrevolução preventiva”, uma “contrarrevolução sem revolução” (Arantes, 2015b) necessária para o asseguramento e o funcionamento do sistema como um todo. Assim, seria o caso de

[...] usar a dominação de classe e o poder de classe da burguesia como elementos ativos de sua autodefesa e auto privilegiamento político: tratava-se, em suma, de conjurar os fantasmas, reais ou imaginários, que povoavam os sonhos dourados da classe burguesa, ou seja, de travar uma verdadeira batalha pelo mundo burguês ameaçado (Fernandes, 2020, p. 322).

Pode-se compreender, portanto, que a ditadura de 1964, de forma bastante resumida, tratava-se desse movimento, do elemento político como fundamento do econômico e social, onde a verdadeira identidade burguesa como autocracia entraria em cena, deixando de lado as dissimulações populistas do período anterior. No lugar de compromissos de classes, absoluto controle da produção e dos aparelhos de estado. Em outras palavras, “no plano histórico, passava-se, pura e simplesmente, de uma ditadura de classe burguesa dissimulada e paternalista para uma ditadura de classe burguesa aberta e rígida” (Fernandes, 2020, p.336)

A autocracia burguesa, assim, teria como fundamento a aceleração da revolução burguesa a partir da industrialização intensiva e da eclosão do capital monopolista, onde medidas de repressão e contenção política (repressão de direito de greve, depressão de salários, aumento da insegurança no emprego, etc) expandiam desordenadamente as desigualdades sociais na medida em que a concentração de renda aumentava para o estado e para a burguesia nacional. *Deprimir e comprimir para expandir e acumular*. Foi uma forma que

Transferiu para as mãos da burguesia o controle do tempo, do espaço, e da sociedade, fixando os ritmos internos do impacto da industrialização intensiva e da eclosão do capitalismo monopolista sobre a ordem social competitiva existente (Fernandes, 2020, p. 330).

Este é, pois, o caráter do estado autocrático burguês: uma espécie de estado-monstro sincrético, onde a economia desenvolvimentista e dependente, baseada no racionalismo técnico e na expansão/acúmulo de capital, são fundamentos para a existência dele mesmo. Uma violência institucionalmente organizada para garantir o funcionamento da modernização conservadora e a existência do capitalismo dependente como tal. Um “*Leviathan no verso e um Behemoth ao reverso*” (Fernandes, 2020, p. 344) ambos unificados em uma mesma moeda.

3.2.2 – Chico de Oliveira: crítica ao Dualismo e Superacumulação de capital desigual e combinada

Em 1972 Chico de Oliveira escreveu o ensaio “Crítica à Razão Dualista”, o qual usamos em nossa argumentação para evidenciar a ligação dialética e umbilical entre o arcaísmo agrário e o capitalismo urbano e desenvolvimentista. Não se trata de autoexclusão, de etapas, como acreditara os setores dualistas da esquerda, mas sim de um certo, para usar um termo clássico, processo de “desenvolvimento desigual e combinado” entre o arcaísmo e o desenvolvimentismo industrial. Como já tratamos desse debate de modo mais detalhado no capítulo anterior, nos limitaremos a discutir sua análise sobre o que se iniciou, ou melhor, se potencializou em 1964.

Para Chico, 1964 estabeleceu um período de superacumulação de capital no Brasil, sobretudo nas mãos de empresas privadas e multinacionais. O Estado militarizado aparecia como agente crucial para o processo na medida em que ele injetaria e organizaria os dutos econômicos pelos quais passavam o dinheiro público, e garantiria uma segurança política a partir da repressão. Nesse sentido, as políticas econômicas de ajuste fiscal e combate à inflação do I PAEG procuravam “transferir às classes de rendas baixas o ônus desse combate [...] ao mesmo tempo que deixa galopar livremente a inflação que é adequada à realização da acumulação [...]” (Oliveira, 2003, p. 64).

Outro fator destacado por Chico é o de que “os altos preços dos produtos nacionais”, comparados com os produtos estrangeiros – embora que de departamentos diferentes - “antes de frearem a demanda, produzirem capacidade ociosa, baixarem a relação produto/capital, eram adequados à distribuição da renda e cumpriam o papel de reforçar a acumulação, mediante o incremento dos diferenciais salários/produktividade” (Oliveira, 2003, p. 65).

A superacumulação de capital, sobretudo aquela entre 1964 e 1967, que visava reestabelecer as bases sociais para os investimentos estrangeiros, não redistribuiu capital em forma de renda, mas pelo contrário, o concentrou radicalmente nas mãos da burguesia multinacional e associada. E ainda, sobre a queda de salários da classe trabalhadora na primeira fase da ditadura, Chico nos mostra que a compressão salarial, ao impedir o crescimento dos salários, “transfere os ganhos da elevação da mais-valia absoluta e relativa para o polo da acumulação e não para o do consumo” (Oliveira, 2003, p. 67).

Neste sentido, “o superexcedente, resultado da elevação do nível da mais-valia absoluta e relativa, desempenhará, no sistema, a função de sustentar uma superacumulação, necessária esta última para que a acumulação real possa realizar-se.” (Oliveira, 2003, p. 68). Este excedente “dirigiu-se ao mercado financeiro, para a aplicação em papéis que, para uns, significava aumento da renda e para outros possibilidade de viabilizar a expansão, o controle sobre outras áreas e setores da economia” (Oliveira, 2003, p. 69). Cada vez mais concentrada a renda e acumulado o capital, o governo financia os investimentos a partir de créditos externos, que anos depois se mostraram como uma das causas da crise econômica e colapso da ditadura. Além disso, a mudança monopolística – para Dreifuss oligopolista - da economia apresenta-se enquanto condição fundamental da expansão do capitalismo multinacional no país.

Para complementar nossa argumentação, podemos citar que o processo de superacumulação foi lido por Virginia Fontes como “Capitalismo da Destruição” (2024), onde inaugurou-se no país um período de intensas transformação econômicas e sociais. Outro trabalho que pode resumir o caráter das transformações é “Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna” (1998). Em resumo, o texto mostra o processo de mudanças nos costumes e no cenário social entre a décadas de 1950 e 1980, onde, já nos anos 1960, estabelecia-se nacionalmente uma sociedade de consumo e propaganda, com várias características costumeiras do capitalismo central. É importante destacar que as empresas centrais nesse novo momento eram empresas multinacionais, a sua maioria vinculadas ao Departamento III (bens de consumo duráveis, como eletrodomésticos, carros, etc). Os anos de ditadura, para os autores, se resumiram em um capitalismo plutocrático e extremamente dinâmico, em um período com altas taxas de crescimento combinada com “mobilidade social vertiginosa, concentração de renda assombrosa, e ampliação rápida dos padrões de consumo moderno, diferenciação e massificação” (Novais, Melo; 1998).

Outro fator importante a se destacar é que na base da sociedade urbana estava o trabalho subalterno, onde os trabalhadores estavam sujeitos a altas rotatividades no emprego e aos serviços que surgiam no capitalismo moderno – porteiros, atendentes, eletricitas, mecânicos, faxineiros, cozinheiros, cabelereiros etc. Resumindo: afogávamos em um capitalismo da destruição, onde combinava-se modernização dinâmica, repressão política, conservadorismo social, oligopolismo e extrema desigualdade social.

3.3 – Vertigem e Existencialismo Melancólico-Revolucionário

3.3.1 – Introdução

Como mostramos, analisar a arte de esquerda pré-64, sobretudo aquela vinculada ao CPC, do qual Gullar fazia parte, é analisar a perspectiva e as contradições hegemônicas da esquerda naquele momento. A partir da nossa argumentação buscamos mostrar as falhas no programa em que se apoiava hegemonicamente a esquerda – sem perder de vista sua importância histórica e política – representado pelo dualismo. Enquanto o PCB, o ISEB, e alguns grupos relacionados com eles apostavam suas fichas em uma “revolução burguesa nacional” e antiimperialista, a burguesia local associava-se ao capital multinacional, seja por um receio de classe enquanto tal, que via sua hegemonia ameaçada pelas intensas mobilizações populares, seja pelo próprio entranhamento econômico entre esses grupos necessário ao funcionamento do capitalismo no Brasil.

Paulo Arantes traz em seus trabalhos uma interessante discussão retirada da percepção de Celso Furtado já nos anos 1990, vésperas da globalização neoliberal, quando este percebeu que a “formação nacional”, ou seja, a formação de um país democrático, liberal, e igualitário aos moldes europeus estava interrompida, ou melhor, que fora “abortada” (Arantes, 2023). O primeiro passo para esse aborto foi dado em 1964. Quando pensamos na literatura analisada, observamos que a arte, para alcançar seu estatuto de catártico e crítico, precisava sair das entranhas do Nacional-Popular, já que este se apresentara insuficiente. É isto que, em certa medida, apresenta-se como fundamento de nossa interpretação de “Dentro da Noite Veloz” - nossa leitura parte da percepção de que, com o golpe, os pressupostos da Brasilidade Revolucionária passaram a entrar em crise, e a poesia gullariana voltou-se para outras questões.

Uma breve recuperação do resumo individual sobre o autor, já evidenciado no primeiro capítulo: após o fechamento do regime, Gullar entrou oficialmente para o PCB (Partido Comunista do Brasil), e pelo menos até 1969 atuou no Grupo Opinião, coletivo no qual vários intelectuais e artistas de esquerda construía uma arte engajada. Como mostra Ridenti, o Opinião foi um dos últimos dutos de uma certa forma de “Brasilidade

Revolucionária” - embora já se apresentasse mais autocrítica quanto a sua atuação anterior. A preocupação formal e estética deixava de ser escanteada para voltar à cena.

Após o AI-5, em 1968, Gullar é preso, mesmo que liberto pouco tempo depois. Em 1969 é perseguido pelo governo, e vive na clandestinidade por um ano dentro do próprio país. Muda-se no mesmo ano para fazer um curso no Instituto Marx-Lenin na União Soviética, e de lá parte para o exílio no exterior, por onde passa por países como França, Chile, Peru e Argentina, retornando ao país apenas em 1975.

Nossa análise, contudo, vai em outra direção do que aquela em que a arte é reduzida ao próprio autor. Buscamos ver, como já dito na introdução, a poesia de Ferreira Gullar entre os anos de 1962 e 1969 como nosso objeto de pesquisa, mas também como uma de nossas fontes. Ora, isso é possível pela particularidade de literatura enquanto tal. Como argumentamos, a teoria literária marxista compreende que o verdadeiro duto social – e aqui complementamos, de historicidade – se dá nas formas literárias. Afinal, ontologicamente falando, o que diferencia a literatura de outros objetos é a sua particularidade estilística para com a linguagem.

Desse modo podemos falar em historicidade das formas, na forma como um objeto não apenas subjetivo e pessoal, mas também histórico. Porque, se por um lado a individualidade do autor não é excluída na obra, ela também não a define em última instância. Se o autor também é um sujeito histórico e social, ele vive num momento histórico, em uma realidade histórica, e, assim, particulariza, através da linguagem, certas forças, representações e questões sociais. Antonio Candido viu essa discussão como uma forma de compreender que os dados da realidade se apresentam na obra não apenas como representações do conteúdo, mas como forma, como princípio ordenador de um texto literário, como discutimos na introdução da pesquisa.

Tomar, assim, a literatura enquanto documento, é lê-la a partir de suas próprias particularidades ontológicas, sendo necessário, para tal, o apoio da teoria e da análise literária. Isso também implica dizer que, como fonte histórica, a literatura não pode falar o que não está contido nela, e, por outro lado, que ela não fala ao historiador do mesmo modo que outras fontes falam. Porque se o que a define ontologicamente é sua particularidade estilística com a linguagem, ela só pode falar ao historiador a partir dessa sua particularidade, que nunca é documental do ponto de vista estatístico ou objetivo.

Portanto, o nosso objeto de pesquisa, ao longo do trabalho, foi a literatura de Ferreira Gullar entre o pré e o pós 1964. Para estudar a primeira fase da poesia aqui recortada, nos valem da leitura de fontes complementares, como o “Manifesto do CPC” ou o seu texto “Cultura Posta em Questão”. Contudo, a partir da leitura marxista, a literatura de Gullar também foi nossa fonte histórica, onde buscamos ver como certos fatos sociais (como, no caso do primeiro momento destacado, os ideais da brasilidade revolucionária) compunham o texto em sua particularidade própria.

Agora nosso procedimento é o mergulho na análise literária como forma de análise histórico-social, onde buscaremos a historicidade na forma literária, nos seus recursos estilísticos próprios. Ou seja, na sua maneira própria não só de representar, mas de estruturar a realidade como forma literária. Essa construção pode ser vista a partir da análise da fatura total da obra, ou seja, de seu resultado artístico, que depende, de maneira geral, da relação dialética entre Forma e Conteúdo, onde o conteúdo é sempre conteúdo de uma forma, e uma forma é sempre a forma de um conteúdo. A forma, por sua vez, é a estrutura que compõe a poesia (no nosso caso) mas também os recursos estilísticos dos quais essa poesia dispõe para gerar o sentido final da fatura artística.

Não se trata de uma leitura livre e supra histórica, fundada com base em uma interpretação ao nosso bel-prazer. Ela parte de um rigor metodológico e analítico, justificado e fundado com base na teoria literária marxista, como buscamos mostrar na introdução e nos parágrafos acima. Não é uma leitura que gira em torno do vazio, mas que procede da leitura imanente da obra enquanto documento, do que o que ela, enquanto literatura, apresenta para nós, historiadores, e, a partir disso, do quanto ela se relaciona com o momento histórico no qual foi produzida. Esse método de análise pode gerar algumas contradições e confusões entre a posição individual do autor e o resultado de sua obra, porém, se tem de ter em mente que essa contradição não é a-histórica e é característica da arte.

Observamos que nesse segundo momento, do ponto de vista da “sociologia da arte”, as poesias de Gullar não se mostram completamente passíveis de serem lidas, como no capítulo anterior, por meio de fontes secundárias - como manifestos, por exemplo. Isso porque o regime estava fechado, e a poesia de Gullar, sobretudo a sua poesia de exílio voltou-se para ela mesma, em um processo particular à movimentos artísticos bem definidos. Assim, o que as podem explicar historicamente é, justamente, sua análise dialeticamente sócio-literária.

É nesse sentido que nossos estudos literários da poesia de Ferreira Gullar se estabelecem a partir da leitura crítica de três autores: Alcides Villaça (1984), João Luiz Lafetá (1982), e Bruno Malavolta (2019). De certa maneira, fazemos uma leitura conjunta dos três, ao mesmo tempo em que buscamos nos distanciar deles, a partir de seus próprios pressupostos, para darmos novas contribuições a partir de novas interpretações.

Resumindo a leitura dos três autores: para João Luiz Lafetá (1982), a poesia de Gullar pós-64 apresenta uma medida de subjetividade civil do poeta, onde ele comunica o social a partir de sua memória afetiva e de sua percepção enquanto sujeito social. Já Alcides Villaça (1984) lê a poesia de Gullar em “Dentro da Noite Veloz” como uma poesia vertiginosa e dialética, onde o poema passa a constituir-se enquanto processo. Para ele, o volume traz uma ótica particular do eu-lírico na qual estabelece-se a distância entre desejo e realidade, entre memória e presente, mas que, apesar dessas contradições, apresenta a leitura de que algo cresce no interior de outra coisa, em uma dialética interior/exterior. Para Villaça, essas várias vozes de Gullar dizem respeito a lírica que reflete a experiência da vida moderna, dialética, fraturada e vertiginosa. Bruno Malavolta (2019) parte de uma leitura da poesia de Gullar a partir da ótica Debordiana, buscando mostrar, nos passos de Villaça, como existe uma constante dialética interna que compõe o volume de dentro da noite veloz. Essa dialética seria uma dialética negativa, justamente por, em meio as suas constantes tensões líricas internas, não chegar a uma síntese absoluta, e escovar negativamente seu tempo histórico. Esta visão parte da compreensão que Gullar unia gênero lírico e retórica espetacular, denunciando, a partir dessa relação, o absurdo da vida sob a ditadura na América Latina. Recuperava-se, desse modo, certa lírica moderna a partir de um engajamento formal que vai além da retórica pré-fabricada, como no caso dos poemas de cordel do autor.

Enfim, todos estes autores entendem que 1964 e o fechamento do regime modificam radicalmente a poesia de Gullar, levando-o para uma subjetividade lírica que, embora partisse de uma elaboração estética mais rebuscada e lírica, fundava-se no social. Não apenas isso, como compreendem que existe certo tensionamento constante nesse momento de sua poesia, tensionamento esse entre indivíduo/sociedade; subjetividade/história; memória/presente. Essas características que, segundo os autores, iriam amadurecer no que é considerado a obra-prima de Gullar: o “Poema Sujo”. O que procuraremos é, a partir de nossa leitura conjunta dos três, a relação dialética e histórica entre poesia e realidade, onde a partir de um pode-se ler o outro.

3.3.2 - A *vertigem* da Noite Veloz: um princípio formal

Ao fazer a leitura conjunta dos três autores buscamos um certo princípio formal que orientaria a estrutura das poesias de Gullar no pós-64. Esse princípio, se nos voltarmos a Villaça e a Malavolta, consistiria na compreensão de que a poesia em “Dentro da Noite Veloz”, se vista na totalidade do volume, ou seja, no resultado de todas as poesias em conjunto, é uma literatura essencialmente *dialética*. Há, para usar uma frase clássica da tradição crítica, “dialética por todos os lados” (Arantes, 2021): Eu-lírico/Mundo; Morte/Vida; Tempo/Carne; Memória/Presente; Carne/Memória; Interior/Exterior. Além disso, como mostra Villaça (1984), o *locus* desse momento poético baseia-se na sincronização de tempos múltiplos dos quais parte o poeta (o tempo da memória VS o tempo da realidade, por exemplo), sendo, assim, um grande sistema geral onde várias coisas se atravessam e convergem entre si, onde tudo é contido e, ao mesmo tempo, tensionado. Tudo isso envolto em um tempo moderno, veloz por natureza, mediado por transformações sociais intensamente rápidas.

A leitura dialética, contudo, entende que essas múltiplas contradições fazem parte de um mesmo processo, e não consistem em binarismos autoexcludentes. Por isso é interessante trazermos a leitura de Bruno Malavolta (2019) quando este identifica que na poesia de Gullar existe uma escovação negativa do tempo e da realidade, uma dialética negativa, porque, mesmo em que busca, a poesia de Gullar não encontra uma síntese exata.

Assim, gostaríamos de conceitualizar o princípio formal, ou seja, o princípio que estrutura, organiza e caracteriza a poesia de Gullar em “Dentro da Noite Veloz”, como uma verdadeira *vertigem* composta de múltiplas contradições – uma vertigem estruturada por uma dialética negativa, sem síntese. No plano da própria poesia a vertigem também é matéria literária: no poema “Dentro da Noite Veloz”, que dá título ao volume, a vertigem aparece como resultado da velocidade e urgência do período militar. Também tentemos pensar assim para a definição do que queremos pontuar como princípio poético: o efeito resultante do tensionamento e da dialética constante que compõe o texto. Essas contradições, por sua vez, sempre estão ligadas tematicamente a vida, a ação, o tempo, o cotidiano e a existência do homem/poeta enquanto sujeito social.

Quando buscamos definir a vertigem como princípio formal, não queremos dizer que todas as poesias de Gullar se estruturam da mesma maneira: pelo contrário, que a diferença e os múltiplos discursos e sensações dentro delas dizem respeito à vertigem que é fatura do volume tomado em sua totalidade. Seriam contradições múltiplas que se apresentariam como momentos de uma mesma unidade. Sobre a dialética enquanto estrutura de pensamento já fala Hegel no prefácio à “Fenomenologia do Espírito”:

O botão desaparece no desabrochar da flor, e pode-se dizer que é refutado pela flor. Igualmente, a flor se explica por meio do fruto como um falso existir da planta, e, o fruto, surge em lugar da flor como verdade da planta. Essas formas não apenas se distinguem, mas se, repelem como incompatíveis entre si. Mas sua natureza fluida as torna, ao mesmo tempo, momentos da unidade orgânica na qual não somente não entram em conflito, mas uma existe tão necessariamente quanto a outra; e é essa igual necessidade que unicamente constitui a vida do todo (Hegel, 1988, p. 22)

É necessário pontuar que não teremos espaço para realizar uma análise detalhada de todas as poesias do volume, de modo que muitas ficarão de fora do estudo, e outras serão apenas indicadas. Como já afirmado no capítulo anterior, Gullar organizou as poesias que compõem “Dentro da Noite Veloz” de modo cronológico em sua coletânea de “Toda Poesia”. Nos valemos dessa organização para a análise, embora não possuamos as datas específicas de muitos dos poemas. Para isso, nos valemos da divisão a partir de suas características e das indicações e rastros que coletamos ao longo da pesquisa. Os poemas que abrem o capítulo de “Dentro da Noite Veloz” no volume da Toda Poesia, e que estão relacionados a sua produção CPCista entre 1962 e 1964 já foram analisados por nós no último capítulo. Agora iremos analisar seus desdobramentos.

Como exercício de análise, definimos diferentes categorias nas quais podemos encaixar as poesias de “Dentro da Noite Veloz” aqui analisadas, para uma melhor compreensão do volume e de nossa argumentação. Esse exercício é, como afirmado, apenas analítico, pois se vemos o livro como uma totalidade dialética e vertiginosa, eles não são outra coisa senão momentos de um mesmo processo. Assim, poderíamos fazer o recorte em:

- a) *Poemas Vertiginosos*: aqueles que apresentam propriamente o que chamamos de *vertigem* dialética como fatura e forma. Podemos citar: “Dentro da Noite Veloz”; “A vida bate”;
- b) *Poemas lírico – existenciais*: Poesias líricas de caráter moderno mais clássico, possuem teor propriamente existencial. Podemos citar: “Voltas para Casa”; “Agosto 1964”; “Coisas da Terra”;
- c) *Poemas lírico–reminiscentes*: poesias líricas de caráter moderno mais clássico que tem como centro a temática da memória. Podemos citar: “Memória”; “Anticonsumo” e “O Prisioneiro”;

Novamente, a divisão é apenas analítica, porque, na prática, essas categorias se atravessam – a memória e a existência, por exemplo, estão presentes nas poesias vertiginosas, mas a partir de outra construção formal, e vice-versa. A comparação e a mudança entre diferentes poemas são resultado da estruturação vertiginosa do volume como todo, ou seja, na própria mudança do fazer poético Gullariano em “Dentro da Noite Veloz”. Nesse sentido, até mesmo as poesias mais líricas e aparentemente mais distantes do social muitas vezes podem se mostrar como forma de resistir à *vertigem* das outras poesias, compondo o processo como um todo. Por outro lado, a divisão diz respeito ao nosso recorte do trabalho, e não necessariamente se mostra compatível com todas as poesias do volume – embora, claro, todas elas permaneçam, como explicado, estruturadas pela *vertigem* enquanto princípio formal de todo o volume.

Enfim, de modo resumido, no que consiste a poesia de Ferreira pós-64? Em primeiro lugar, na volta de certos temas característicos de sua obra pré 1964 – a carne, a vida, a morte, a existência; e no uso de experimentalismos linguísticos de cunho moderno – aproveitamento do espaço em branco nas páginas; multiplicidades de formas e vozes líricas em um mesmo poema etc. E o mais importante: a volta do eu-lírico. Esses temas correlacionam-se, por sua vez, com o que buscamos definir como *vertigem*. O princípio formal do volume que consiste na poesia enquanto um processo dialético de múltiplas contradições que envolvem o eu-lírico, o fazer poético, e os temas que compõem as poesias: Eu-lírico/Mundo; Morte/Vida; Tempo/Carne; Memória/Presente; Carne/Memória; interior/exterior; e na presença do tempo como velocidade e urgência que perpassa todas as poesias (Villaça, 1984). E é justamente a partir desse novo processo dialético de fazer poesia que a literatura Gullariana permanece engajada, mas de um outro

ponto de vista: a partir da inserção social do autor e do eu-lírico num mundo fraturado pela ditadura militar e pela derrota das esquerdas.

Essa mudança é radical se comparada com a fase anterior. E a nossa hipótese é de que ela tem como raiz a crise dos pressupostos relacionados a Brasilidade Revolucionária: após o golpe, o projeto modernizador aos moldes anteriores mostrava-se cada vez mais triunfalista – embora o próprio Gullar fizesse parte do PCB – e os artistas já percebiam as problemáticas que envolviam o utopismo e o paternalismo presentes em sua arte. Como mostraremos, nas poesias de Gullar, o triunfalismo dá lugar a uma forma de existencialismo-melancólico politizado, que reflete sobre as perdas do passado, mas que busca engajar-se no presente a partir da derrota.

Na crítica marxista pode-se entender que o princípio formal literário, ou seja, aquilo que estrutura e ordena ontologicamente o sentido de um texto, pode ter um correspondente histórico referente ao processo social ao qual ele correlaciona-se⁴⁴. Retomando Roberto Schwarz como referência central, podemos observar que em “Um Mestre na Periferia do Capitalismo” o crítico entende que a volubilidade (e a dialética Norma/Infração) encontra um princípio generalizante social – a troca de posições em que a burguesia nacional girava no período oitocentista, entre clientelismo e livre-arbítrio, entre o universo liberal da Europa racional e o escravismo selvagem dos trópicos. Esse correspondente social é histórico.

Para melhor entendermos o procedimento, deixemos Gullar falar sobre seu mestre Antonio Candido:

Trata-se [...] de chegar a uma estrutura de estruturas, ou melhor, a uma estrutura composta de duas outras: a forma da obra, articulada ao processo social, que tem de estar construído de modo a viabilizar e tornar inteligível a coerência e a força organizadora da primeira, a qual é o ponto de partida da reflexão (Schwarz, 1987, p. 5)

A forma, nesse sentido,

[...] é entendida como um princípio mediador que organiza em profundidade os dados da ficção e os da realidade, sendo parte dos dois planos. Sem descartar o aspecto inventivo, que existe, há aqui uma presença da realidade em sentido

⁴⁴ Processo este que se dá de modo dialético, mediado, como discutimos na introdução e ao longo de todo o trabalho. Não se trata de reflexismo ou sociologismo estruturalista, mas uma compreensão histórico-dialética do autor como Ser Social e histórico.

forte, muito mais estrita do que as teorias literárias costumam sugerir. Noutras palavras, antes de intuída e objetivada pelo romancista, a forma que o crítico estuda foi produzida pelo processo social, mesmo que ninguém saiba dela. Trata-se de uma teoria enfática do realismo literário e da realidade social enquanto formada. Nesta concepção, a forma [...] entre outros elementos, a incorporação de uma forma da vida real, que será acionada no campo da imaginação. Por outro lado, não se trata de um realismo espelhisto, pois uma forma não é toda a realidade, além de que ela pode se combinar com elementos historicamente incaracterísticos (Schwarz, 1987, p. 5)

Nesse sentido, o procedimento metodológico da tradição crítica brasileira é identificar uma forma real, isto é, posta pela vida prática transformada em forma literária, reconstituída a partir construção de um mundo imaginário. Ainda sob a forma:

A seu ver, a noção de forma não é exclusividade da esfera literária, também o real é visto sob o signo dela, e penso não forçar a nota dizendo que neste caso ela está na acepção marxista: a forma social é objetiva, isto é, posta pelo processo de reprodução social e independente das consciências individuais. (Schwarz, 1987, p.5)

Assim, como historiadores preocupados em procurar o fundo social das mudanças na poesia de Gullar, e ler sua obra a partir da realidade e a realidade a partir de sua obra, objetivando novas contribuições tanto para a história do período militar quanto para a história da literatura, também buscamos um princípio histórico-social correspondente à vertigem identificada literariamente pelos críticos já citados e conceitualizada enquanto princípio por nós.

Para dar corpo ao nosso argumento, voltemos rapidamente à Schwarz, Machado de Assis e Paulo Arantes: a volubilidade de Brás, já discutida por nós, é para Arantes, a representação de uma dialética negativa em que o Brasil está inserido socialmente ao nível do capitalismo internacional. Isto porque a volubilidade do narrador não encontra síntese e nem saída a não ser uma compreensão niilista da vida – uma contradição que gira sem esperanças de superar-se. Sua correspondência social encontrar-se-ia na nossa Burguesia Nacional, ausente da *Aufklärung* pela qual passou a Burguesia Europeia em seu processo de ascensão política. Desse modo, poderíamos expandir esta argumentação para pensar na própria *dialética negativa* do processo de modernização brasileiro? Talvez se considerarmos o caráter específico de nossa modernização conservadora, isenta de seu caráter progressista, que modifica a vida social a partir de um vórtex onde giram em

conjunto exploração econômica, destruição ambiental, mudanças aceleradas de costumes, urbanização desigual, estratificação social, e repressão – um processo que historicamente parece não ter fim e não encontrar uma solução de fato popular ou democrática aos moldes clássicos, como pretendiam as esquerdas pré-1964. Uma verdadeira “Formação Abortada”.

A partir das análises literária, portanto, trazemos a hipótese que a *vertigem* não funciona apenas princípio formal literário, mas também é um princípio social estruturado pela poesia de Gullar. Do ponto de vista histórico, este princípio seria organizado socialmente pela acumulação capitalista do bloco multinacional e associado e sua autocracia ditatorial burguês-militar. Esta *vertigem* literária, portanto, poder-se-ia na nossa leitura, encontrar correspondência na superacumulação autocrática de capital, bem definida por Virginia Fontes (2024) como “Capitalismo da Destruição” e já explicitado no trabalho a partir de Florestan Fernandes e Chico de Oliveira. Dentro do próprio volume, por sua vez, esta vertigem é caracterizada tematicamente pela metáfora da “Noite Veloz”, que nomeia o livro e que está presente em muitas de suas poesias. A “Noite Veloz” seria, justamente, esse período da ditadura militar, período vertiginoso, que demanda urgência, e enquanto princípio formal do volume como um todo, a vertigem vem carregada de signos e temas da modernidade.

Não queremos dizer aqui que Ferreira escreveu seus poemas baseado em uma leitura de Florestan Fernandes e Chico de Oliveira, até porque isso seria anacrônico. Mas levantar a ideia de que, talvez, os três autores tenham percebido, de formas diferentes e até mesmo inconscientes, certos princípios que ordenavam e que organizavam a vida social daquele momento. Como já citado, o velho Lucien Febvre (apud Ferreira, 2009) dizia que a literatura era uma fonte histórica saturada de vida em forma de potência. Os críticos dialéticos entendem que a literatura trabalha com uma matéria e um conteúdo social real, mesmo que o autor não tenha noção. Os aspectos pessoais, subjetivos e inventivos de fato existem, mas se relacionam, queiram ou não, com a sociedade do momento. Se uma boa obra de arte é aquela em que sua particularidade mimetiza certo universal, isto se deve a um movimento que vai além do autor e de sua intenção inicial, e que se conecta profundamente com o gênero humano como tal. Se nossas próprias vivências são saturadas de potência histórica, a literatura certamente faz parte deste processo.

3.3.3 – “A Noite Veloz obscenamente acesa sob o meu país dividido em classes”: vertigem, dialética e existencialismo

O poema que cronologicamente segue aqueles que caracterizamos como fruto da primeira CPCista de Gullar é “Voltas para Casa”, na nossa classificação pertencente aos lírico-existencialistas. Contudo, a diferença entre os dois momentos é gritante.

GULLAR, Ferreira. Voltas para casa

Depois de um dia inteiro de trabalho
voltas para casa, cansado.

Já é noite em teu bairro
E as mocinhas de calças compridas
Desceram para a porta após o jantar.

Os namorados vão ao cinema.
As empregadas surgem das entradas de serviço.
Caminhas na calçada escura.

Consumiste o dia numa sala fechada,
lidando com papéis e números.
Telefonaste, escreveste,
irritações e simpatias surgiram e desapareceram
no fluir dessas horas. E caminhas,
agora, vazio,
como se nada acontecera.

De fato, nada te acontece, exceto
talvez o estranho que te pisa o pé no elevador
e se desculpa.

Desde quando
tua vida parou? Falas dos desastres,
dos crimes, dos adultérios,
mas são leitura de jornal. Freme
ao pensar em certo filme que vista: a vida,
a vida é bela!

A vida é bela
mas não a tua. Não a de Pedro,

de Antônio, de Jorge, de Júlio,
de Lúcia, de Miriam, de Luísa...

Às vezes pensas
com nostalgia
nos anos de guerra,
o horizonte de pólvora,
o cabrito. Mas a guerra
agora é outra. Caminhas.

Tua casa está ali. A janela
acesa no terceiro andar. As crianças
ainda não dormiram.

Terá o mundo de ser para eles
este logro? Não será
teu dever mudá-lo?

Apertas o botão da cigarra.
Amanhã ainda não será outro dia.
(Gullar, 2022, p. 166 – 167)

A fatura geral da poesia é radicalmente diferente do utopismo de um poema como “Meu Povo, Meu Poema”. Em vez de falarmos no “Sol maduro/na garganta do futuro” agora “amanhã ainda não será outro dia”. Por que a mudança? Como buscamos defender, por conta da crise dos pressupostos da Brasilidade Revolucionária, que se relacionam diretamente com as mudanças político sociais que o Brasil passava naquele momento. O sentido geral da poesia é existencialista: o eu-lírico (que não existia no momento anterior, como nas poesias de cordéis, por exemplo) volta. A percepção agora não é a de uma poesia retórica prefigurada em esquemas prontos, como no período anterior. Mas da percepção social do poeta, de sua inserção no cotidiano (Lafetá, 1982; Villaça, 1984).

De modo geral a poesia segue um coloquial moderno, organizada formalmente pela construção rítmica de imagens relacionadas ao cotidiano preenchido por signos da modernidade capitalista pelo qual o eu-lírico passa ao voltar do trabalho - “mocinhas de calça comprida desceram para a porta após o jantar”; “namorados vão ao cinema” (Gullar, 2022, p. 166). Enquanto isso, ele consome o dia numa sala fechada. O verbo consumir não parece ser à toa, pois ele está, na vida moderna, diretamente relacionado com a ação

de gastar, de perder. O tempo de vida parece, assim, ser transformado em mercadoria, e o cotidiano se torna um fardo repetitivo. A mais-valia gasta a vida e a insere em um eterno retorno consumista. Para o eu-lírico, o acontecimento mais importante é o pisão de pé que leva de um estranho – de um estranho, de alguém que ele não conhece e nem parece querer conhecer, pois está atolado na rotina e na sucessão de eventos. Aqui temos um eu-lírico fatigado, consumido pelo cotidiano que lhe devora, que lhe consome, como se este mesmo fosse uma mercadoria.

Os outros acontecimentos de sua vida se reduzem a simples notícias de jornal. O que lhe faz sentir-se vivo e refletir sobre a vida é uma obra de arte: provavelmente o clássico filme “La Dolce Vita”, de Federico Fellini. Mas a realidade parece dar um golpe maior na consciência do eu-lírico: “a vida a bela/mas não a tua” (Gullar, 2022, p. 166). Entram em cena os homens e mulheres comuns (Pedro; Antônio; Jorge; Júlio; Lúcia; Míriam; Luísa) que certamente, como boa parte da população em um capitalismo periférico altamente desigual como no Brasil, fazem parte da grande massa de explorados e inviabilizados pelo sistema. Aquela que a história não vê e nem ouve. O poeta encontra-se como os grupos subalternos, com o homem comum, a partir da reciprocidade de viver e de ser explorado em um momento histórico (Lafetá, 1982; 1984). Eles se mostram agora como companheiros, que andam e que são explorados juntos. O paternalismo da fase anterior se perde – não temos aqui o genérico, esquematizado e caricato João Boa-Morte.

Há uma quebra no ritmo sucessivo das imagens: os anos de guerra, de ação, de sentido de vida que surgem como nostalgia, para além de uma rotina desgastante e repetitiva. Anos que, contudo, se foram. Mas outra guerra existe e mobiliza o poeta. Uma guerra que não é nomeada, mas que parece existir nos detalhes, pulsando negativamente dentro daquilo que está contido: dentro da rotina, do trabalho, do consumo – *a dialética interior/exterior* da qual fala Villaça (1984). É a partir disso que a vida bate no poeta através de seus filhos: crianças ainda ingênuas sob o mundo e sua carga histórica, social e psicológica, que no futuro, vão ser quebrados pela mesma rotina do pai. O dever do poeta é mudar o mundo, mas “amanhã *ainda* não será outro dia” – embora esse dia pareça querer chegar, esse dia parece querer respirar, mesmo que sufocado pela rotina exaustiva de um capitalismo periférico. O social existe no poema de modo indireto, sem menção de denúncia explícita – mas é, como afirmado, aquilo que existe no amago da rotina do poeta, que lhe desgasta e que rouba sua vida. Nesse sentido é interessante pensar, por exemplo,

que entre a década de 50 e 60 cresceram consideravelmente no Brasil os escritórios, muitos deles burocratizados, que estabelecem a dinâmica de uma sociedade de consumo

A menção explícita aos anos de chumbo chegam em dois poemas “Maio de 1964” e “Agosto de 1964”. Por uma questão de espaço e tempo, iremos analisar apenas o segundo.

GULLAR, Ferreira. Agosto 1964

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

O ônibus sacoleja. Adeus, Rimbaud,
relógio de lilases, concretismo,
neoconcretismo, ficções da juventude, adeus,
que a vida eu compro à vista aos donos do mundo.

Ao peso dos impostos, o verso sufoca,
a poesia agora responde a inquérito policial-militar.

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

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

um poema
uma bandeira
(Gullar, 2022, p. 174)

Em “Agosto de 1964” podemos ver um pouco mais da mudança interna. O procedimento formal lembra um pouco “A Vida Bate”, a concatenação sucessiva de imagens, até um ponto em que elas são quebradas por alguma digressão. O poeta parte de um relato

cotidiano pelo qual passa o eu-lírico. A volta para a casa após o trabalho, onde mais uma vez o cotidiano é preenchido por signos modernos do capitalismo (lojas de flores e de sapatos, bares, mercados, butiques). O ônibus onde estava o eu-lírico sacoleja, e essa imagem poética se apresenta como uma metáfora: após esse sacolejo, que é ao mesmo tempo cotidiano (do ônibus) e histórico (da ditadura, da exploração e repressão social) o poeta dá adeus às ilusões da juventude: os relógios de lilases, concretismo e neoconcretismo. A vida agora parece dura demais para suportar as ilusões formalistas que vão além da realidade material. O verso está sufocado pelo peso dos impostos (e aqui a denúncia parece ser direta, se lembrarmos sobretudo como o I PAEG reprimiu socialmente e comprimiu salarialmente a classe trabalhadora, logo após a ditadura, nos primeiros anos do governo Castelo Branco (Fontes, Mendonça; 2004; Oliveira, 2003). A vida, como no poema anterior, é mercadoria – não só gasta, mas também vendida aos “donos do mundo”. A poesia, arte lírica e até certo ponto abstrata, responde à materialidade da repressão (ao inquérito policial militar).

Contudo o adeus do eu-lírico é das ilusões, mas não da vida – a vida, com toda sua carga negativa, do ponto de vista histórico da ditadura. A vida é o que continua a mover o poeta, e é a partir da vida e da derrota (salário injusto; punição injusta; humilhação; tortura; terror) que se pode construir o poema enquanto artefato, ou seja, enquanto objeto trabalhado artesanalmente pelo autor.

Nesse sentido, existem duas contradições que atravessam o poema: a contradição quanto a natureza da poesia e a contradição entre vida e barbárie. Pois se Gullar dá adeus “às ficções da juventude” encarnadas no concretismo e no neoconcretismo, ele não o faz mais a partir do retoricismo antiformalista do período CPCista. Pelo contrário, ele faz a partir do trabalho lírico e formal moderno. Em outros momentos veremos até como ele aproveita ferramentas formais utilizadas em seus períodos de vanguardista nesse seu momento poético. Assim, não é a negação da poesia, mas a negação da alienação que aquelas formas poéticas carregavam em suas relações com a sociedade – contradições já apontadas por nós no primeiro capítulo. Bruno Malavolta (2019), por exemplo, chama atenção para a crítica do racionalismo alienado em Adorno e Horkheimer e para a crítica de Debord ao estruturalismo, como tecnicismos não dialéticos que reduzem o ser humano a um estado alienado de não-sujeitos.

A segunda contradição é aquela relacionada a vida e à barbárie. A vida como essência da existência mostra suas duas faces: a possibilidade de morte/sofrimento e a possibilidade de ação. Essa dialética vai acompanhar até o fim “Dentro da Noite Veloz”. Trazendo para o ponto de vista histórico, parece que o triunfalismo utopista do CPC, que via o “sol na garganta do futuro” com uma certeza otimista, deu lugar a outra perspectiva existencialista. Agora trata-se de entender a possibilidade da derrota, da morte como oposição inseparável da vida. E da vida como possibilidade de agir. Mais uma vez temos uma dialética exterior/interior (Villaça, 1984) – algo cresce negativamente dentro da barbárie. Já o poeta, como sujeito, existe, e se ele existe ele é capaz de agir. Ele é aquele que pode coletar a negatividade do seu tempo e construir um artefato, um mecanismo construído para um fim politicamente determinado.

GULLAR, Ferreira. Coisas da Terra

Todas as coisas de que falo estão na cidade,
entre o céu e a terra.

São todas elas coisas percíveis
e eternas como o teu riso,
a palavra solidária
minha mão aberta
ou este esquecido cheiro de cabelo
que volta
e acende sua flama inesperada
no coração de maio.

Todas as coisas de que falo são de carne
como o verão e o salário.
Mortalmente inseridas no tempo,
estão dispersas como o ar
no mercado, nas oficinas,
nas ruas, nos hotéis de viagem.

São coisas, todas elas,
cotidianas, como bocas
e mãos, sonhos, greves,
denúncias, acidentes de trabalho e do amor. Coisas,
de que falam os jornais,
às vezes tão rudes, às vezes tão escuras,
que mesmo a poesia as ilumina com dificuldade.

Mas é nelas que te vejo pulsando,
mundo novo,
ainda em estado de soluços e esperança.
(Gullar, 2022, 176 -177)

Podemos ler “Coisas da Terra” como uma poesia sobre a matéria literária que objetiva o autor a partir desse momento. A fatura poética gira em torno de uma dialética interno/externo e as coisas de que ele fala são coisas perecíveis e eternas. Perecíveis como a carne, porque se desgastam, como se desgasta o verão, figurativamente falando, que passa e não volta mais. Ou melhor, que, como a carne, são ameaçadas pelo fim. A correlação social parece se fazer, mais uma vez, de modo indireto. Ao mesmo tempo, nessas coisas que se desgastam parece existir algo de eterno, seja do ponto de vista da humanidade (sensações e sentimentos que todo o gênero humano sente, independente do momento histórico no qual ele está inserido, como o riso; a palavra solidária, a mão aberta, o cheiro de cabelo que provoca uma flama no poeta). São coisas eternas que se encontram na carne desgastada pelo tempo, e, ao mesmo tempo, que se encontram no cotidiano, que, como os outros poemas, aparece de modo central.

As coisas humanas são, portanto, eternas e perecíveis, como bocas, mãos, sonhos, greves (simbolizando a luta). São coisas que até mesmo a poesia, com sua palavra mágica ilumina com dificuldade, pois é difícil perceber a relação entre o que é eterno e o que é passageiro, ou melhor, que tudo que é passageiro é eterno de um ponto de vista histórico ou individual, a partir da memória. Há, nesse sentido, uma multitemporalidade entre o que é perecível, entre o que é eterno, do ponto de vista humano, e entre o que é eterno do ponto de vista individual, através da memória. São tempos que se cruzam e entrecruzam na cidade, no cotidiano.

Mais uma vez o conteúdo do cotidiano é preenchido por signos da modernidade (dessa vez os “serviços” e trabalhos subalternos, como as oficinas, que não por acaso se reproduziram na ditadura militar) onde as coisas de carne estão dispersas no ar: no mercado; nas oficinas; nas ruas e nos hotéis de viagem. Mas se estas coisas da carne das quais o poeta fala estão dispersas por esses locais, é porque neles parece estar contida sua própria negatividade.

Mais uma vez Gullar parece tratar dialeticamente de uma negatividade pulsante dentro de um cotidiano desgastado pelo tempo social do capitalismo periférico. Essa negatividade vem da própria vida (do que é eterno do ponto de vista humano e perecível do ponto de vista individual). Assim, ela se traduz justamente no “Mundo Novo”, que cresce sufocado, em meio a soluços, mas como esperança que virá. Estilisticamente falando, o coloquial moderno predomina, e Gullar parece utilizar na estrutura visual do poema o espaçamento em branco para indicar o que está contido. Por exemplo a cesura e o espaço entre “Todas as coisas são de carne;/Como o verão e o salário;” (Gullar, 2022, p. 177).

O procedimento lembra muito de outra poesia contida no volume, “A Vida Bate”:

GULLAR, Ferreira. A Vida Bate

Não se trata do poema e sim do homem
e sua vida

– a mentida, a ferida, a consentida
vida já ganha e já perdida e ganha
outra vez.

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

o sôfrego pulsar entre constelações
e embrulhos, entre engulhos.

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

Todos te buscam, facho
de vida, escuro e claro,

que é mais que a água na grama
que o banho no mar, que o beijo
na boca, mais
que a paixão na cama.

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

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

ó desatino

ó verdade, ó fome

de vida!

O amor é difícil
mas pode luzir em qualquer ponto da cidade.

E estamos na cidade
sob as nuvens e entre as águas azuis.

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

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

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

E passamos
carregados de flores sufocadas.
Mas, dentro, no coração,
eu sei,
a vida bate. Subterraneamente,
a vida bate.

Em Caracas, no Harlem, em Nova Delhi,
sob as penas da lei,
em teu pulso,
a vida bate.

E é essa clandestina esperança
 misturada ao sal do mar
 que me sustenta
 esta tarde
 debruçado à janela de meu quarto em Ipanema
 na América Latina.
 (Gullar, 2022, 180 -181)

Mais uma vez a temática da vida toma o centro da poesia Gullariana. Não se trata do poema (do purismo poético, da forma alienada, como no concretismo) mas da vida. A vida se torna a matéria social primordial de Gullar. E essa vida é carregada de contradições. Aqui, a vertigem começa a ficar mais clara: a própria vida é vertiginosa: ela é mentida, ferida, consentida, perdida, ganha, perdida e ganha outra vez. E múltiplas dialéticas entrecruzadas, múltiplas contradições, parecem surgir da vida: a vida existe entre constelações, e o poeta está na cidade. A cidade é vista do alto, mas também vista de perto, em seu cotidiano. O eterno das estrelas parece se cruzar com o perecível da realidade, que também é eterno do ponto de vista universal do humano e do ponto de vista individual da memória. Dialética interno/externo a nível individual, ao nível da cidade e ao nível da humanidade comparada ao eterno das estrelas, como se ele não fosse nada e ao mesmo tempo fosse tudo.

A vida é sôfrega, e ela pulsa, novamente, com dificuldade, entre engulhos e embrulhos. A vida é formada por um cotidiano global, a partir das atividades mais comuns que podemos imaginar (alfândegas, balcões e guichês). E a vida é buscada por todos os homens comuns, categoria no qual o próprio poeta insere-se (aqui indiretamente, em outro poema, “Homem Comum”, de maneira direta, mas que não iremos analisar por uma questão de espaço). A vida é, assim, escura e clara, pode-se perdê-la e ganhá-la, pode-se vê-la no cotidiano, mas também no eterno que transcende o cotidiano. O poeta abraça a uma leitura dialética entre as contradições que lhe atravessam por todos os lugares (Malavolta, 2019; Villaça, 1984)

Na medida em que a poesia segue, o poeta situa-se num cenário aparentemente idílico: estamos na cidade sob as nuvens e entre águas azuis. O poeta está na cidade, a cidade está entre águas azuis, e a vida está entre constelações. São planos contraditórios que se entrecruzam, e parecem girar em torno, mais uma vez, do que é eterno, do que é individual, do que é socio-histórico, como a cidade. E essa mesma cidade, fabril e

imaginária do alto, de quem não conhece a vida cotidiana, é, por essência, moderna e bárbara, sufocante como o cotidiano do trabalhador que volta para casa. Nesta poesia ela torna-se densa, pois ao mesmo tempo que encontra a vida, ela a sufoca.

Assim, ela parece se entregar pronta e pertencer a todos e a ninguém, em uma dialética de pertencimento. Porém, a realidade da cidade, materialmente falando, é bárbara, vista de perto, sem as ilusões do alto (ilusões que, não necessariamente para o poeta, mas para a fatura artística) parecem ser ilusões da alienação modernizante. A cidade se move, é túrbida, possui uma carnadura de pânico. Ou seja, sua essência, seu corpo, é formado por medo. O que parece pulsar nela, do ponto de vista material, é o “sangue movido a juros” é a vida urbana, são as pessoas que entram e saem sem falar, cruzando apitos e gases - temas e símbolos do capitalismo moderno. São pessoas que, se tomarmos o início do poema, perderam a vida em meio ao cotidiano capitalista, pessoas que não se veem enquanto humanos, que não se veem parte de uma coletividade dialética – como a cidade parece ser do alto – mas que caminham para gastar suas vidas no trabalho. O poeta, desesperado, procura significar e dar nome a essas pessoas que cruzam as ruas sem identidades, pois todas são mercadorias em um grande esqueleto capitalista (“és Antônio, és Francisco, és mariana”). Ele procura a vida dessas pessoas, pois é disso que se trataria o fazer poético.

Esta vertigem, que se mostra quando o poeta vai à cidade procurar a vida, também é resultado de um efeito estilístico e formal. Isso porque o poeta não segue, estruturalmente falando, uma linha bem-comportada: primeiro fala da vida, depois desmente-se, entra em contradição. Depois fala do cotidiano, insere este cotidiano num espaço (sob as nuvens e águas azuis) e, mais uma vez, desmente o aparente cenário idílico da cidade e sua coletividade. A cidade é composta de metáforas e de linguagem figurativa para mostrar sua barbaridade, sua falta de vida. O poeta procura a vida de um modo quase sufocante, se formos pensar no ritmo da poesia. Desde o início da poesia as cesuras e a pontuação parecem andar lado a lado às digressões de pensamento e ao bombardeio de imagens (“que é mais que água na grama” etc). O efeito é, de fato, vertiginoso, sufocante, quase verborrágico.

E é em meio a este cenário túrbido da cidade que a vida se encontra, mais uma vez, como aquilo que negativamente cresce de modo clandestino – ou seja, sufocado tanto pela cidade quanto pela ditadura, que, por mais que não seja citada, existe indiretamente

se lermos a poesia do ponto de vista histórico, sem prejuízo de trazermos algo que não está contido nela. Mais uma vez a vida é universal e individual, ela bate na cidade, ela bate nos transeuntes sem identidade, carregados, como o poeta após a derrota, de “flores sufocadas”. Ela cresce, ela se move, ela é clandestina. E é ela que sustenta o poeta em meio à cidade sufocante, ao cotidiano de exploração, à alienação social e à indiferença, à própria ditadura militar. Clandestinamente a vida bate.

Contudo, a poesia mais marcante do volume é aquela que dá título à obra: “Dentro da Noite Veloz”. Trata-se de uma poesia extremamente densa e longa, onde Gullar metaforicamente correlaciona o assassinato de Ernesto Che Guevara com a derrota das esquerdas em toda a América Latina, e a descida da “Noite Veloz”, ou seja, da Ditadura Militar, um período sombrio (Noite) que, pela velocidade de suas transformações, demanda urgência para ação. Ela é a poesia que melhor encarna o que queremos nomear de vertigem: dentro delas cruzam-se vários temas, várias percepções sociais, várias posições do eu-lírico, e, sobretudo, várias formas e estilos. Lirismo tradicional, narrativa moderna, desespero, história, esperança, política, realidade.

Vale ressaltar que a poesia foi escrita entre 1967 e 1968. É a época de endurecimento do regime, época em que a barbárie, que já estava à mostra, toma cada vez mais o corpo de um monstro autocrático, repressivo e torturador. O AI-5, promulgado em 1968, foi de fato a assinatura da derrota das esquerdas, a comprovação que a esperança populista não era mais viável. Estava chegando ao limite também a “Brasilidade Revolucionária”, porque a partir daí ela não encontraria mais espaço público como ainda existiu, de certa forma, entre 1964 e 1968. O que restava para estes artistas era a deglutição (Ridente, 2010; 2012) pela indústria cultural e um vômito de uma brasilidade com temáticas populares, mas cada vez mais apolíticas.

Nesse sentido, este é o poema que melhor encarna nossa hipótese: assume-se a derrota, por um lado, e por outro, encarna-se a vertigem enquanto princípio formal, que, como buscamos mostrar, encontra um correspondente social nas transformações intensas que o Brasil sofreu a partir da autocracia burguesa, do bloco multinacional e associado e do processo de superacumulação de capital.

GULLAR, Ferreira. Dentro da Noite Veloz**I**

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 e águas

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

III

Ernesto Che Guevara

teu fim está perto

não basta estar certo

para vencer a batalha

Ernesto Che Guevara

Entrega-te à prisão

não basta ter razão

pra não morrer de bala

Ernesto Che Guevara

não estejas iludido

a bala entra em teu corpo

como em qualquer bandido

Ernesto Che Guevara

por que lutas ainda?
 a batalha está finda
 antes que o dia acabe

Ernesto Che Guevara
 é chegada a tua hora
 e o povo ignora
 se por ele lutavas

IV

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 Montevidéu. 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.

V

Não está morto, só ferido

Num helicóptero ianque

é levado para Higuera

onde a morte o espera

Não morrerá das feridas

ganhas no combate

mas de mão assassina

que o abate

Não morrerá das feridas

ganhas a céu aberto

mas de um golpe escondido

ao nascer do dia

Assim o levam pra morte

(sujo de terra e de sangue)

subjugado no bojo

de um helicóptero ianque

É seu último voo
sobre a América Latina
sob o fulgir das estrelas
que nada sabem dos homens

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

É seu último voo
sobre a choupana de homens
que não sabem o que se passa
naquela noite de outubro

quem passa sobre seu teto
dentro daquele barulho
quem é levado pra morte
naquela noite noturna

VI

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
 e 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 jogos
 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

crecem

conspira o açúcar

(de boca para baixo) debaixo

das pedras, debaixo

da palavra escrita no muro

ABAIX

e inacabada

Ó Tlalhuicole

as vozes soterradas da platina

Das plumas que ondularam já não resta

mais que a lembrança

no vento

Mas é o dia (com

seus monturos)

pulsando dentro do chão

como um pulso

apesar da South American Gold and Platinum

é a língua do dia

no azinhavre

Golpeábamos en tanto los muros de adobe

y era nuestra herencia una red de agujeros

é a língua do homem

sob a noite

no leprosário de San Pablo

nas ruínas de Tiahuanaco

nas galerias de chumbo e silicose

da Cerro de Pasço Corporation

Hemos comido grama salitrosa

pedras de adobe lagartijas ratones

tierra en polvo y gusanos

até que o dia

(de dentro dos monturos) irrompa

com seu bastão turquesa

VII

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?

na fêmea caverna de sonhos

e de urina?

ou na ingrata

faina do poema?

(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 dentista

talvez quem sabe oftalmologista?

Otorrinolaringologista?

Responde a bauxita (da Kaiser Aluminium):

serás médico aborteiro

que dá mais dinheiro

Serei um merda

quero ser um merda

Quero de fato viver.

Mas onde está essa imunda

vida – mesmo que 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?

VIII

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 desembrulha 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, 2022, p. 192 -199)

O poema começa em um espaço aparentemente parado: na quebrada do Yuro, rio boliviano onde Guevara fora capturado, quando eram 13,30 horas. Na quebrada do Yuro não era hora nenhuma, pois o que existia era apenas uma paisagem que se movia imóvel, movia-se, dialeticamente, dentro de si. Um recanto natural que parecia à parte da realidade mundial, da seda asiática, do movimento urbano de São Paulo ou de Paris. O único barulho era o silêncio. Há uma dialética: não se move na essência o que se move na aparência.

Até que, a roda da história começa a girar: dispara-se um tiro, tiro esse que gera movimento, passos, vozes, trocas entre sangue e clorofila. A paisagem parada, o reduto idílico, passa a andar como a história, veloz como um trem.

Logo em seguida, a partir de uma estrutura estilística bem-comportada em rimas e ritmos bem definidos, sabemos quem entra em cena: Che Guevara. O eu-lírico fala com ele, suplica-lhe para largar a ilusão de lutar como se fosse um imbatível semideus: ele é humano, ele vive, ele morre, seu corpo pode se degenerar e cair como o de qualquer um. E mais, a batalha já está finda. A cadência, a partir das rimas, lembram muito autocriticamente os momentos CPCistas do volume. É difícil não comparar este trecho com os acontecimentos históricos das esquerdas brasileiras: parece que a consciência do eu-lírico gullariano volta-se para seu mesmo utopismo cego que acreditava no triunfo inevitável. Che Guevara, símbolo de luta de resistência, é essência revolucionária encarnada em um homem, que é, em última instância, isso mesmo, um homem. Ele se torna uma metáfora para Gullar refletir tanto sobre o próprio processo de derrota das esquerdas, quanto sobre a própria realidade histórica veloz e noturna, repressiva e exploradora que se abateu sobre toda a América Latina. Guevara morre em 1967, o AI-5 surge no ano seguinte. Os fatos cruzam-se dialeticamente.

Os guerrilheiros iniciam a luta, mas, sob suas cabeças, move-se uma nuvem azul direcionando-se ao pacífico. O mundo continua girando, a realidade continua acontecendo. Se de um lado a dupla face da existência é a contradição entre vida/morte, pode-se considerar que não apenas por seguir o lado justo da história iremos inevitavelmente vencer. É necessário conhecer a possibilidade da morte, a possibilidade da derrota. O cotidiano do capitalismo periférico e mundial não para o tempo para dar atenção à morte de Che Guevara ou das esquerdas. Pelo contrário, ele aproveita-se disso: O ponto termina de modo marcante: com a noite veloz subindo sob o rosto dos guerrilheiros mortos. A discussão metafísica indireta sobre Vida/morte cruza-se com a contradição histórico-social individual/universal. Formalmente falando, o terceiro ponto da poesia retorna a poesia moderna sem rimas, métrica, estrutura ou ritmo bem definido.

No quarto ponto as rimas voltam, mas agora elas são rimas imperfeitas. O eu-lírico utiliza-se de uma comparação forte: Che não morreu no combate, mas foi assassinado de modo covarde pelos ianques. Depois de abatido foi morto por um golpe escondido ao nascer do dia, trataram-no como um miserável, sujo de terra de sangue, em um helicóptero

estadunidense. A metáfora é clara e rica: o golpe covarde dos ianques que mataram Che, dado às escondidas vitimou não apenas o guerrilheiro, mas toda a América Latina. Sujou de sangue e de lama um movimento histórico de esquerda, reprimiu, assassinou, torturou. E o mundo ocidental continuou a girar: porque, ao escovar-lhe negativamente, percebe-se que o capitalismo ocidental precisa da barbárie periférica para sustentar-se.

Mais uma vez a dialética entre eterno/efêmero (material), entre o interno/externo, o que está contido e o que está fora: as estrelas nada sabem do homem, verdadeiro herói revolucionário, que deu sua vida por mundo justo, mas que agora encontra-se morto. As estrelas, o eterno da natureza não sabem e nem nunca saberão do pequeno e desprezível ponto que é a humanidade comparada a eternidade cósmica do espaço. A vida parece nada comparada às estrelas, a luta do homem em seu dia-à-dia no capitalismo é surda. E os homens, como as estrelas, também não sabem quem está naquele helicóptero que passa por cima de suas casas, num dia qualquer de outubro. Mas a noite desce.

No sexto ponto é onde vemos a vertigem de maneira clara: na noite veloz que desce nos trópicos com seus lixões a céu aberto, nada menos do que o resultado do capitalismo internacional. A noite é rápida, é violenta, é bárbara, é veloz: e a vertigem não é nada mais que o resultado da velocidade e da fluidez. E formalmente o poema acompanha a vertigem: o poeta parece vomitar palavras, digressões, imagens, sensações e simbolismos. As águas são surdas e sujas, a pele, ou seja, o revestimento, aquilo que cobre a América Latina, é escuro. É aterrorizante. A carne do homem latino-americano é de coca e fome: de coca-cola, dominado pela indústria norte-americana, mas de cocaína, da miséria que resta para latinos sobreviverem. É uma vida em que se vive numa lata velha da Armour Company.

A anáfora “A noite é mais veloz nos trópicos” remete a caracterização dessa noite, e a repetição impulsiona a sensação verborrágica de vertigem. O que resta na noite veloz: cassinos e prostitutas para os americanos; cárceres e torturas para os sonhos. À noite, nos lugares de repressão, é suja e violenta, é mais veloz, porque demanda mais urgência; mais veloz, porque a vertigem é maior.

A América Latina é um grande lixão à céu aberto (precisamos de uma imagem mais modernamente conservadora do que isso?) mas o dia pulsa entre os monturos, o dia pulsa entre as memórias dos oprimidos rebeldes que já se foram no processo de

colonização. O dia, a oposição da noite, representa metaforicamente um mundo novo que pulsa, mesmo que sufocado de sangue e sujeira. Ele está pronto para irromper com seu “bastão de turquesa”.

A vertigem continua, mas agora ela volta-se da realidade para a consciência do poeta: percebe-se que estamos na América Latina, com seus monturos. A utilização do verbo “Vimos” ao invés de “viemos” carrega o efeito de descoberta, de percepção da realidade que nos rodeia. Todos somos Ernesto, o individual se encontra com o universal e vice-versa. Todos os latinos são como o revolucionário morto: humanos, sofridos, vítimas, mas heróis e potencialmente libertários. Como nas poesias analisadas anteriormente, o poeta busca pela vida em torno dos lixões latino-americanos, formados por sangue e resíduos das empresas estrangeiras, onde, justamente, não parece existir vida. Se radicaliza o discurso da cidade na “Vida Bate”. Assim como na cidade estamos na América Latina, queremos viver, queremos sentir e experienciar sensações como todos os humanos, embora tenha-nos restado apenas a barbárie sem restrições e dissimulações (ora, podemos ver de modo muito interessante a autocracia burguesa e seu processo de superacumulação de capital). Resta-nos o fedor de “merda” da história, a caverna de urina. Precisamos do cinema enlatado para ver a vida? (como em “Voltas para Casa”?). Aqui, nos monturos tropicais, a vida se esvai “no estuário do Prata”, na exploração ambiental e social que são genéticas de nossa história. O que resta para o latino-americano sedento por arte? “Ser assaltante, proxoneta, jagunço ou alcagueta”. Para o pederasta e homicida latino, resta o cargo perfeito encarnado pela burocracia político-militar: ministro de estado. E para aqueles que querem ser médicos, técnicos, cientistas: aborteiro, porque dá mais dinheiro. Assassina-se para lucrar: aqui, a ciência mostra seu lado exato da barbárie⁴⁵. E quem coordena a busca pela vida? as grandes multinacionais: a Anaconda Copper; a Bethlehem Steel; a Kaiser Aluminium.

O poeta quer viver, mesmo que isso implique ser um “merda”. Sufocado pela modernização conservadora e subserviente ao capital multinacional, sufocado pelo lixo, pela terra e pelo sangue, o poeta grita, vai em busca da vida nos locais mais improváveis. A vida que não se encontra na periferia do capitalismo precisa ser “plantada em praça pública”? Onde está a vida quando e onde a história “cheira a merda”?

⁴⁵ Evidentemente deve-se observar não só o a imagem poética figurada, mas também o contexto histórico. A crítica aqui não se faz a prática de aborto em si, mas a todo o contexto que queremos destacar.

A verborragia parece ser a linguagem da derrota sob a velocidade da modernização conservadora. Podemos ver o processo conteudisticamente e formalmente nos monturos, nas empresas internacionais, nos signos cotidianos (como a lata da Armour Company) e em toda construção estilística do poema.

No último ponto, após a suja vertigem que constrói a essência da noite veloz, o poeta volta com uma lírica moderna mais contida e clássica. A vida é vista agora como processo: a vida muda com o tempo, seja velozmente ou não. O tempo se torna campo onde as pulsões “pelo dia” (ou seja, pela esperança) e a procura da vida encontram Che Guevara morto. A indefinição existe: “as vezes um dia muda a história basta para mudar a história”... ou não, “um século é preciso para isso”... ou não. Mas a vida se transforma com o tempo, é a partir da vida que o morto também muda, que Guevara enquanto potência transformadora pode voltar a vida encarnado em uma multidão.

Esta poesia é fundamental para nossa hipótese: sua fatura bebe de uma vertigem geral: indivíduo/coletivo (Che, multidão, poeta); universal/particular; histórico/eterno; vida/morte. Formalmente alternam-se estilos e temas, sendo a verborragia poética uma marca definitiva da poesia. O tempo se torna campo de ação, a história apresenta-se como veloz. Toda a vertigem literária, que é resultado de uma relação dialética desequilibradamente equilibrada entre forma e conteúdo, na nossa leitura, é a mimetização, a estruturação literária de formas do processo social pelo qual passou o Brasil naquele momento histórico. O capitalismo da destruição, movido a gás e sangue pela superacumulação de capital em uma autocracia burguesa, onde homicidas se tornam administradores de estado e cientistas aborteiros, encontra uma correspondência literária. Essa correspondência pode não ser em torno de fatos objetivos – até porque isso seria estranho à própria ontologia literária – mas gira em torno de um tecido social. A forma, antes de se tornar literária, é intuída pelo autor, como já diria Schwarz. Verborragia de um lado, superacumulação de capital do outro. Vertigem aqui, Capitalismo da Destruição ali.

Chegando ao fim de nossa análise, gostaríamos de citar alguns outros poemas que compõem o volume e que, se comparadas com as poesias anteriores eles mostram uma fatura artística bastante diferente. Seja porque a lírica é mais contida e não verborrágica, seja porque os temas não são diretamente sociais. Fala-se apenas, com exceção do político “O Prisioneiro”, da memória e da infância. Mas, como diz Adorno, é no momento de negação empírica da obra que pode revelar-se os mais profundos fatos sociais e políticos.

E assim o é. A vertigem gira também em torno desses poemas, pois, se tomados dentro da totalidade do livro, eles mostram um momento da memória como dialética entre refúgio e potência para mudar o mundo. Um momento de indagação da lírica contida e clássica dentro de um turbilhão poético e verborrágico. Vejamos:

GULLAR, Ferreira. Anticonsumo

Como vai longe o dia, Maninho,
em que a gente podia ser comum

Entre ervas burras, folhas molhadas de mamona
e salsa
a gente podia ser
simplesmente
nossas mãos nossos pés nossos cabelos

e o que queimava dentro
no escuro

Como vai longe o tempo como as águas
batendo na amurada

alegremente

como os peixes
vivendo no seu músculo
o mistério do mundo

(Gullar, 2022. p.4)

O poema tem um resultado quase romântico: o eu lírico busca na memória, de forma nostálgica, um tempo idílico, construído pelo mistério do mundo presente na natureza. Existe a reconstrução de uma natureza pacífica, onde o poeta era em paz, onde o mistério do mundo era vivido, e não gasto, consumido, como em alguns poemas anteriores. Quando o eu lírico fala “a gente podia ser/simplesmente” surge indiretamente uma carga do presente: hoje o poeta é, mas ele não pode ser simplesmente. Existe algo entre o poeta e a simplicidade da natureza. O título remete, justamente, a oposição ao consumo que é norma no capitalismo. O procedimento remete a realidade histórica e ao social a partir da sua negação: a nostalgia busca algo que se perdeu, por um motivo que,

sugerido pelo título, é histórico. A memória é uma forma de relembrar, reviver e reconectar-se com esse tempo que já foi consumido pela modernidade autocrática.

O procedimento da memória engajada toma forma em uma poesia como “O prisioneiro”. Escrita em 1969 na Vila Militar, quando Gullar fora preso pela repressão, o poema traz uma contradição muito forte entre o presente e o passado, entre a carne e a memória.

GULLAR, Ferreira. O Prisioneiro

Ouço as árvores

lá fora

sob as nuvens

Ouço vozes

risos

uma porta que bate

É de tarde

(com seus claros barulhos)

como há vinte anos em São Luís

como há vinte dias em Ipanema

Como amanhã

um homem livre em sua casa

X3, PE, Vila Militar, Rio, 2/1/69

(Gullar, 2022, p. 191)

Partindo da sugestão do título, de que o eu-lírico está preso, podemos observar duas contradições principais. A primeira mais existencialista: a vida segue mesmo com sua prisão. As árvores estão lá fora, uma porta bate. Fatos banais e cotidianos que agora são ressignificados por um preso político. Ao mesmo tempo, poeticamente esses fatos banais são correlacionados com a memória do poeta, a partir de um duto que lhe leva ao passado: a São Luís, nasceu; à Ipanema, onde ele morava. E o passado joga-lhe, com impulso, para o futuro: “um homem livre em sua casa”. Gullar parece retirar um recorte reminescente da banalidade cotidiana, escavando, o que existe de mais humano nela, que é presente banal, é conteúdo do passado e, a partir disso, esperança para o futuro.

GULLAR, Ferreira. No Corpo

De que vale tentar reconstruir com palavras

o que o verão levou

entre nuvens e risos

junto com o jornal velho pelos ares

O sonho na boca, o incêndio na cama,

o apelo da noite

Agora são apenas esta

contração (este clarão)

do maxilar dentro do rosto

A poesia é o presente.

(Gullar, 2022, p.210)

Por fim, “No Corpo” é uma poesia que a memória parece ser negada pelo presente, pelo próprio corpo, que é veículo do que sente, do que age, do que se degrada, do que morre. Há uma contradição medular onde gira a fatura do poema: na oposição entre memória/corpo mediada pela existência. Também existe a mesma dialética interno/externo. A metalinguagem também se mostra como um dos centros da poesia: faz-se poesia sobre poesia. E, a partir disso, o eu-lírico toma o presente como o verdadeiro conteúdo poético, e não a memória nostálgica pelo que passou. Não vale a pena reconstruir as coisas que o tempo levou, pois ele não volta (observemos a contradição com “Anticonsumo”, onde a memória parece refúgio idílico, e com “Prisioneiro”, onde ela aparece como esperança). O que importa é o presente, a matéria do corpo *versus* o impalpável da lembrança: e no presente “o sonho na boca/o incêndio na cama/o apelo na noite” são apenas um clarão e uma contração, facial talvez, mas certamente psicológica, na forma de lembrança, que, no final das contas não é nada mais que isso, que uma lembrança. O poeta nega as percepções de memória anteriores, mas, se lidas como um

conjunto, o resultado é mais dialético do que autoexcludente: exploram-se as várias faces e possibilidades da memória enquanto força individual e artística em um regime fechado. Sobretudo se pensarmos, por exemplo, que o poema provavelmente foi escrito no exílio do autor. A memória é reduto de um combate entre a consciência e o gozo através do passado, entre alienação e impulso para o futuro.

De forma geral, portanto, buscamos mostrar que existe um princípio formal que envolve o volume de “Dentro da Noite Veloz” como um todo. Esse princípio, que aqui nomeamos como vertigem, trata-se da constatação de que existe dialética por todos os lados: dialética na forma, entre a mudança estilísticas, tanto entre poemas diferentes, como também em poemas em específico, como no caso de “Dentro da Noite Veloz”; e dialética nos temas: externo/interno; memória/corpo; passado/presente; vida/morte, etc. Também, baseando-nos na leitura que Bruno Malavolta (2019) faz de Gullar, buscamos observar que essa vertigem, enquanto princípio que parte de múltiplas dialéticas e contradições intercruzadas, pode ser lida como uma dialética negativa – uma dialética baseada em contradições, em processos, mas uma dialética sem síntese.

E por que não há síntese? Justamente porque não existe uma forma específica do poeta fazer poesia, porque várias dialéticas se sobrepõem constantemente, porque ele não encontra solução bem definida para as contradições nas quais está mergulhado – uma hora toma forças da memória e em outro momento a condena, por exemplo. Há momentos líricos e há momentos vertiginosos, mas todos sempre cruzados na totalidade do volume. Se existe uma constante, além da vertigem, é a presença de seu conteúdo, que é, mais uma vez, dialético: o tempo e a carne que se degladiam no mistério da existência. E é a existência, com sua contradição entre vida e morte, que permite a ação política: e ela que rege a dialética interno/externo, onde sempre se constata que algo cresce clandestinamente, subterraneamente, de forma suja e sufocada, mas cresce. É a negatividade em sua forma de pulsão e potência, a utopia como possibilidade histórica, como fruto de contradições sociais, mas não como triunfalismo e fato dado, como nos poemas pré 1964.

Assim, entendemos que o que ordena literariamente as poesias de Gullar pós-64 é o desequilíbrio e o tensionamento. E é nessa negatividade, nessa contradição, que encontramos a força crítica do volume, bem como sua historicidade. Porque a forma que Gullar encontrou de resistir, do ponto de vista literário, a ditadura, foi escovando-a

negativamente, muitas vezes a partir de si mesmo: a partir de sua visão da cidade, a partir de sua memória, de sua prisão (Lafetá, 1981; Malavolta, 2019, Villaça, 1984). E quando Gullar parte para o mergulho subjetivo ele procura o coletivo, o social, o externo. Ele encontra, nesse processo, uma noite veloz barbaramente acesa na América Latina, em um continente tropical sufocado por sangue, sujeira e lama. “Dentro da Noite Veloz” é sobre Che Guevara, é sobre a derrota das esquerdas, mas também é, ao mesmo tempo, sobre o período vertiginoso que se abateu sobre o país e sobre a América Latina. Um período que tem conteúdo político social claro.

Por isso a vertigem pode ser lida como princípio formal do volume: porque nele, em si, há dialética para todos os lados, múltiplas posições e visões; e na realidade tínhamos um capitalismo da destruição, uma mudança veloz de hábitos, de costumes, de urbanização, de industrialização e modernização socioeconômico. Uma mudança baseada na destruição da natureza falsamente idílica de um país tropical, e na repressão enquanto instrumento de violência de classe, como politização da economia, de cuja vertigem, tanto social quanto literária, são marcas do processo. Novamente: não se trata de dizer que todos os autores destacados (Gullar, Florestan, Chico, Virginia Fontes) falam a mesma coisa. Mas de que Gullar intuiu em sua forma literária contradições da realidade material, e as tornou estrutura poética, sobretudo em “Dentro da Noite Veloz”. Voltemos às clássicas palavras de Antonio Candido: *“o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha certo papel na estrutura, tornando-se, portanto, interno”* (Candido, 2023, p. 16).

3.3.4– Existencialismo melancólico-revolucionário como poesia engajada

Por fim, posta em crise seus pressupostos, como ficaria a relação de Gullar com a “Brasilidade Revolucionária”, sobretudo se vista a partir da “Sociologia da Arte”? Como afirmamos na introdução, consideramos que seria demais pensar que “Dentro da Noite Veloz” pode ser caracterizada uma obra inserida na estética nacional-popular e na brasilidade revolucionária. Embora o autor pudesse, de modo individual, compartilhar alguns de seus pressupostos, não é isso que sua obra apresenta aos leitores atentos.

Do ponto de vista da história da literatura, para dialogarmos com Bosi (2022), Gullar parece deixar o terreno da poesia participante simplista, e recuperar uma poesia engajada e crítica a partir de um retorno ao modernismo lírico, agora a partir dos temas e

experimentos poéticos próprios do autor, já destacados no primeiro capítulo. Nas palavras do próprio Bosi:

Na medida em que é válido o princípio de Maiakovski, “Não há poesia revolucionária sem forma revolucionária”, tocam-se no alto as melhores experiências da poesia dita participante e da poesia dita tecnicista, resultando em pura perda discutir a que “ismo” pertence um João Cabral de Melo Neto ou um Ferreira Gullar (2022, p. 501).

Assim, não existe mais menção, por exemplo, ao dualismo, às classes subalternas de modo caricato e nenhum apelo nacionalista. O triunfalismo, como já está claro, deixou a cena para a entrada da dúvida. Por isso buscamos o ensaio de um conceito que buscasse dar conta destas contradições, para além da poesia participante simples e da estética Nacional-Popular. Estaríamos falando, para nós, de uma “Estética Existencial-Revolucionária”: o reflexo da vertigem da dialética negativa do tempo histórico escovado pela poesia gullariana encontrar-se ia nas reflexões que o autor faz em sua obra sobre a condição da existencia como possibilidade de ação, a partir do contexto estruturado formalmente pelo autor.

Em boa parte dos poemas analisados a vida é vista como substância da existência, como algo que todos procuram, mas que são impedidos pela sociedade sufocante do capitalismo. A vida é encontrada nas coisas banais do cotidiano, mas também é justamente sufocada por algumas delas. E a existência apresenta-se como pré-condição para a vida. Para viver é necessário existir, respirar. Mas a existência carrega sempre a possibilidade de sua negação, da morte. A possibilidade da morte, por um lado, encerra o triunfalismo utopista do CPC na obra de Gullar. Mas, por outro lado, impede-o de cair em um derrotismo barato: ela constrói melancolicamente uma reflexão sobre a derrota, mas, constata que, justamente por estar vivo, existe potência para a ação política no futuro.

Porque a existência é a busca pela vida, e a vida bate em todos nós, de uma forma ou de outra. E é por conta da vida e da existência que, dentro de monturos fedendo à fezes e urina, o poeta encontra a negatividade, a tensão, a pulsão utópica de um Mundo Novo. A Utopia (note-se: Utopia, e não Utopismo) enquanto potência do existir historicamente. Por isso “Existencialismo Melancólico-Revolucionário” – porque na melancolia da existência, na reflexão sobre a possibilidade da morte, da degradação e da derrota política, que o autor encontra a vida, a potência e a possibilidade de agir para transformar o mundo.

Não há dúvidas que aqui ainda se trata de um autor engajado. Mas a poesia agora alcança um grau crítico maior por executar, a partir de sua ontologia própria, um certo diagnóstico do tempo de agora, uma percepção que, a partir da forma e do estilo, possa comunicar não apenas sobre a posição individual do autor, mas sobre a sociedade na qual ele vive. Esse exemplo é importante para retomar a discussão realizada no fim do segundo capítulo. Se durante o CPC boa parte da obra Gullariana não alcançou êxito crítico a partir da fatura estética, o resultado aqui é o extremo oposto. Como diria Bruno Malavolta:

[...]. O certo é que qualquer posição ideológica pode ser defendida em um poema, pela voz lírica que ali se funda, desde que ela seja trazida ao texto com todas as suas contradições, o que equivale a dizer: em todo o seu lirismo. Pensando-se ainda a poesia em uma chave de texto-revolucionário, assim como o entenderam Debord e os Situacionistas (2006), já que ela busca a comunicação simbólica e significante, a despeito do tecnicismo e do império do significado que o poema busca subverter, uma linguagem só pode aproximar-se de fazer alguma espécie de revolução se conseguir aproximar-se de si mesma, de seu próprio espírito e, pensando em termos hegelianos, isso só se dará em efetivo quando aproximada criticamente da imanência” (Malavolta, 2019, p. 144)

Voltamos, então para a nossa posição de engajamento a partir da forma e da ontologia literária, a partir do diagnóstico estilístico do “tempo de agora” do qual a poesia crítica retira sua força.

CONCLUSÃO (OU, A MAIS-VALIA AINDA NÃO ACABOU, SEU EDGAR!)

Ora, que é a poesia, senão o momento revolucionário da linguagem, não separável enquanto tal dos momentos revolucionários da história e da história da vida pessoal?

(Guy Debord, *Œvres*)⁴⁶

A luta de classes, que um historiador escolado em Marx tem sempre diante dos olhos, é uma luta pelas coisas brutas e materiais, sem as quais não há coisas finas e espirituais. Apesar disso, estas últimas estão presentes na luta de classes de outra maneira que a da representação de uma presa que toca ao vencedor. Elas estão vivas nessa luta como confiança, como coragem, como humor, como astúcia, como tenacidade e retroagem ao fundo longínquo do tempo. *Elas porão incessantemente em questão cada vitória que couber aos dominantes.*

(Walter Benjamin, Tese V, *Teses sobre a história*).

O que queremos:

A independência da arte para a revolução;

A revolução – para a liberação definitiva da arte

(Andre Breton, Diego Rivera, Leon Trotsky; *Manifesto por uma arte independente*)

Ao longo do trabalho, partimos de um objetivo: estudar, a partir da crítica literária marxista como metodologia de análise de fontes literárias, como a poesia de Ferreira Gullar estruturou as mudanças no processo social brasileiro, entre os anos de 1964 e 1975, a partir de sua coletânea de poesias “Dentro da Noite Veloz”. Ao analisar sua obra, percebemos uma subdivisão formal, temática e histórica entre duas fases internas do livro: as poesias escritas entre 1962 e 1964; e as poesias escritas de 1964 para diante.

Para tanto, no primeiro capítulo buscamos mostrar o cerne da atividade literária de Gullar até os anos 1960, evidenciando o movimento interno de sua literatura. Observamos, por exemplo, a existencia de temas e estilos ao longo de sua trajetória: a oposição entre símbolos como luz e trevas; a constante menção do fogo e da carne; as leituras existencialistas da vida, do tempo e da pobreza; a desconstrução de versos, a volatilidade, a mutabilidade e o descentramento do sujeito lírico, e o aproveitamento dos espaços em branco da página. Em outras palavras, buscamos os pressupostos que o fizeram caminhar literariamente pela via da arte, sobretudo da arte engajada

Já no segundo capítulo, nós buscamos mostrar que a poesia de Gullar no momento do pré-golpe fazia parte de uma estrutura de sentimentos conceitualizada por Marcelo

⁴⁶ Debord, 2006, p. 614 apud Malavolta, 2019, p. 145

Ridenti como “Brasilidade Revolucionária”, e compunha, propriamente falando, a Estética Nacional-Popular, através de sua atuação no CPC. Algumas características norteavam essa produção: triunfalismo, paternalismo de classe, dualismo, triunfalismo. Buscou-se evidenciar, portanto, como essa produção correlacionou-se com a ideia de dualismo e modernização nacional-popular, hegemônica na esquerda pré golpe militar. Por outro lado, ao realizar a contextualização histórica, buscamos mostrar, a partir da análise marxista, as problemáticas e as contradições dessas esquerdas durante esse recorte histórico.

Essas contradições resultaram na crise da Brasilidade Revolucionária: sobretudo porque o triunfalismo da esquerda dualista foi surpreendido com o golpismo da burguesia nacional, associada ao capital multinacional. Tivemos, assim, nos dizeres de Paulo Arantes, uma modernização nacional-popular “abortada”, isenta de caráter progressista. Em seu lugar tivemos uma modernização conservadora, politizada a partir de uma ditadura dirigida por uma burocracia tecno-empresarial-militar. Discutimos essas questões no terceiro capítulo a partir de René Dreifuss, Florestan Fernandes e Chico de Oliveira. Nossa interpretação baseou-se em mostrar como o momento da ditadura, nessa leitura, pode ser lido como um processo de superacumulação de capital institucionalizado por uma autocracia burguesa dependente do capital estrangeiro. O que poderia definir nossa leitura seria o termo utilizado por Virginia Fontes como “Capitalismo da Destruição” (2024).

Assim, no terceiro capítulo construímos nossa hipótese de que as mudanças na poesia de Gullar em “Dentro da Noite Veloz” acompanharam as mudanças sociais do período em que ela está inscrita. A poesia de Gullar parece, ao menos do ponto de vista da fatura literária, não só perceber às necessidades de transformação de seu fazer poético para permanecer engajado, mas mimetizar um princípio da realidade como tal, e retirar força crítica disto – tenha o poeta consciência do procedimento ou não. O ponto é que a estética nacional-popular já se mostrava insuficiente enquanto forma artística. Aos poucos os poemas no volume adquirem uma densidade, resultando no princípio formal que chamamos de *vertigem*. Esse princípio já havia sido localizado por autores como Alcides Villaça e Bruno Malavolta, quando estes entenderam que “Dentro da Noite Veloz” é um livro caracterizado por múltiplas dialéticas entrecruzadas, dialéticas estas que podem ser vistas como a escovação negativa de um tempo. Daí entra a leitura da dialética negativa: para Malavolta a forma de “Dentro da Noite Veloz” carrega uma dialética enquanto

processo contraditório, mas sem síntese, ideia que já foi mais bem detalhada por nós no terceiro capítulo.

Partindo dessa argumentação, recuperamos nossa hipótese é de que o volume, tomado em sua totalidade, carrega um princípio formal que é literário, mas também social - que é formal, e, por isso, histórico e vice-versa. Isso pode ser explicado, como buscamos fazer nas páginas acima, pela crítica literária marxista e dialética, onde a estrutura social e forma literária se entrecruzam. Isso porque a forma, antes de se tornar literária, existia na realidade e foi intuída no campo da imaginação artística pelo autor. Ao mesmo tempo não se trata de sociologismo, porque objetivamos a historicidade da forma literária, o estudo tem de partir das contradições imanentes do próprio texto literário.

A vertigem de Gullar, assim, parece encontrar correspondência no “Capitalismo da Destruição” e seu processo autocrático-burguês de superacumulação de capital: exploração, repressão, tortura, violência, degradação ambiental, urbanização, modernização plutocrática e oligopolista baseada no capital multinacional etc. Ora, como não encontrar correspondência entre esse processo e um poema como “Dentro da Noite Veloz”, onde intercalam-se verborragia e lírica, em um poema cujo conteúdo é o assassinato de Che Guevara e a definição da América Latina enquanto um grande monturo recheado de lixo ocidental, onde a história fede a urina e fezes, e é comandada por homicidas postos no poder por grandes multinacionais?

Nesse sentido, academicamente falando, pudemos considerar que trouxemos duas contribuições sobrepostas: uma para a história literatura e outra para a história do ponto de vista social. Na primeira podemos ver, pensando na historicidade das formas, como a forma literária de Ferreira Gullar se modificou na medida em que se modificara o capitalismo periférico. Já na segunda, do ponto de vista histórico-social, pudemos observar como uma obra literária carrega historicidade latente, onde pode-se ver, mesmo que de modo indireto, formas e estruturas sociais difíceis de serem lidas e objetivadas de outro modo. Abre-se um grande campo de possibilidades para entender a sensibilidade e o sentimento de mundo que só a catarse artística pode proporcionar, ao conectar particular histórico e gênero humano universal; leitor individual e coletivo histórico etc. Assim, podemos pensar em 1964 a partir de uma nova lente: relacionada a compreensão artística da *vertigem* de um processo modernizador autocrático e burguês.

Contudo, cabe salientar que nosso trabalho é uma monografia de conclusão de curso, e por isso é apenas o início de uma pesquisa na qual pretendemos levar adiante. Ficaram de fora várias poesias que compõem o volume de *Dentro da Noite Veloz* que gostaríamos de ter analisado mais detalhadamente, atividade impossibilitada pelo tamanho e tempo necessário a um trabalho de conclusão de curso (contudo, apesar de não analisarmos as poesias aqui, discutimos o volume em sua totalidade), bem como o *Poema Sujo*, obras que pretendemos abordar de modo mais detalhado em um trabalho de pós-graduação. Também vale salientar que alguns conceitos abordados, como o de dialética negativa, podem ser mais bem esclarecidos e mais profundamente estudados em trabalhos futuros.

Para finalizar, algumas palavras sobre arte e política também podem ser ditas. Afinal, o trabalho do historiador nunca é imparcial ou impessoal: o historiador é um sujeito social, que escova o passado a partir de perguntas e epistemologias que se relacionam com seu momento histórico. No momento em que este texto está sendo escrito a sensação é a de que o mundo está ruindo. Ascensão da extrema direita, neofascismo, guerras explodindo por todo o globo, colapso social, econômico e ambiental. Curiosamente trata-se do ano em que o golpe militar completa a efeméride de 60 anos. Contudo, boa parte das esquerdas calaram-se frente as injustiças históricas, e quando falaram foi para, de modo vergonhoso, homenagearem alguns dos grandes tecnocratas que dirigiram o processo de superacumulação estudado. Talvez esses fatos possam explicar-se pelo diálogo entre Paulo Arantes e Tales Ab'Saber com que abrimos o trabalho: “o que resta da ditadura? tudo, menos a ditadura”. Realmente parece que é isso.

Vimos no segundo capítulo que o projeto de modernização nacional-popular falhara. Mas se história também é fazer justiça aos que se foram e recuperar lhes a centelha subversiva de sua historicidade, como queria Walter Benjamin, temos de considerar seus méritos com a mesma intensidade com a qual criticamos seus erros – porque também houve acertos. Em especial um muito importante: existia uma noção de politicidade (Arantes, 2015b), de política enquanto disputa para o encaminhamento das expectativas humanas. A ditadura e sua garra da indústria cultural terminaram de soterrar essa característica das esquerdas. A arte tinha contradições, as posições políticas também: mas o debate público trazia a arte para fora de uma redoma de vidro, buscava-se pensar para além do capitalismo e da situação imperialista/colonial. Voltamos para citação de Schwarz (2012, p. 56), “passado o tempo, é possível que o saldo do período, avaliado nas

suas obras, não sobressaia particularmente, o que entretanto não diminui o acerto das questões levantadas”. Afinal, “o país estava irreconhecivelmente inteligente” (Schwarz, 2008) ... e que falta isso faz!

Passado o tempo, parece que esquerda se contenta com a gestão da barbárie, e não com sua superação. Retomar a segunda fase de “Dentro da Noite Veloz” também é crucial por isto. Por um lado, porque é uma baita lição de como fazer arte engajada a partir da forma e do diagnóstico ontologicamente literário do agora histórico - mimetizar não espectros, mas estruturas sociais com sua latência dialética. Por outro, porque essa arte, além de todas as importantes características literárias e históricas que o trabalho buscou ressaltar, traz reflexões políticas importantes para tempos sombrios. Tomaremos a liberdade de uma rápida digressão: no início do século XX uma aguerrida polonesa já constataria o futuro do capitalismo enquanto sistema-mundo. O dilema encontrado por ela parece tornar-se cada dia mais real. Trata-se da escolha: “Socialismo ou Barbárie” (acrescida anos depois pelo melhor discípulo de Lukács: “[...] barbárie se tivermos sorte”). Se assim o é, como infelizmente parece, estamos crentes que a arte desempenha um papel fundamental na resistência à barbárie e na luta pela transformação social. Isso porque é na Arte é o terreno fundamental da Utopia. É na arte, no caso aqui analisado especialmente na literatura, que se pode recuperar a potência negativa da Utopia enquanto dimensão máxima das expectativas humanas, na forma de pulsão para o fazer político. Pois é através da experiência estética que o homem retoma o cotidiano enriquecido por uma experiência catártica. A tensão da vertigem Gullariana pode fazer-nos desconfiar de onde pisam os nossos pés e farejar os esconderijos dessa potência.

Afinal, é na Arte que eu te vejo pulsar, mesmo que subterraneamente, clandestinamente, em “estados de soluço e esperança”, como um pássaro preso que quer voar, lutando entre a aflição e a coragem para libertar—se. Mas eu te vejo pulsar, Mundo Novo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ADORNO, T. **Engagement**. In: Notas de literatura. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973. p. 51-71. [Noten zur Literatur, III].

_____. Theodor, W. **Palestra sobre lírica e sociedade**. In: Notas de literatura I. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Ed. 34/Duas Cidades, 2003

ARANTES, Paulo. Eduardo. **A fratura brasileira do mundo**. São Paulo: Editora 34, 2023

_____. **Paulo Arantes: 1964, um país feito num só Golpe**. Youtube: TV Boitempo, 2015b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VmlDqXRAXJc>. Acesso em: 24 set. 2024.

_____. **Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira: Dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz [1992]**. [s.l.] Editora do Autor, 2021.

_____. 1964, o ano que não terminou. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir. **O que resta da Ditadura? A exceção Brasileira**. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2015a. p. 205 – 236

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio Sobre Literatura e História da Cultura – Volume 1**. Série Obras Escolhidas. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BERLINCK, M. T. **O Centro Popular de Cultura da UNE**. Campinas: Papyrus, 1984. 120p. (Coleção Krisis)

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. 54. ed. São Paulo: Cultrix, 2022. 567 p.

CANDIDO, Antonio. **A passagem do dois ao três (contribuição para o estudo das mediações na análise literária)**. Revista de história, São Paulo, v. L, n. 100, p. 787-799, out./nov. 1974

_____. **Dialética da malandragem**. In: CANDIDO, Antonio. O discurso e a cidade. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2015b. p. 17-47.

_____. **O discurso e a cidade**. 3a. ed. São Paulo: Ouro sobre azul, 2004.

_____. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. São Paulo: Todavia, 2023.

CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; PIGNATIRI, Décio. **Teoria da poesia concreta, Textos Críticos e Manifestos (1950-1960)**, 2.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1975;

CAMPOS, Augusto de. In: **Poesia concreta**. São Paulo: Abril Educação, 1982

COUTO, Elvis Paulo. **A Crítica Literária de Antonio Candido e Roberto Schwarz**. 2022. 243p. Araraquara (Tese de Doutorado) FFLCH, UNESP.

DE OLIVEIRA, P. R. **Gênese e estrutura do Fio da Meada: Um panorama da obra de Paulo Arantes**. Revista Dissertatio de Filosofia, v. 53, p. 101–143, 17 maio 2022.

DREIFUSS, René. **1964: a conquista do Estado**. Petrópolis: Vozes, 1981.

EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

FERREIRA, Antonio Celso. **A fonte fecunda**. In: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina de (org.). O historiador e suas fontes. São Paulo: Contexto, 2009. p. 61 - 93.

FERNANDES, Florestan. **A Revolução Burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica**. 6. ed. São Paulo: Contracorrente, 2020. 430 p.

FIORI ARANTES, O. B.; ARANTES, P. E. **Sentido da formação: Três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lucio Costa [1997]**. [s.l.] Editora do Autor, 2021

FONTES, Virgínia. AULA 3: **Ditadura e capitalismo de destruição / Política econômica da ditadura**. Youtube: Grupo de Pesquisa História e Poder, 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T1gjA8AmUZg>. Acesso em: 24 set. 2024.

FREDERICO, C. **Lukács: um clássico do século XX**. São Paulo: Ed. moderno, 1997;

_____. **A arte no mundo dos homens: o itinerário de Lukács**. São Paulo Expressão Popular, 2013.

GARCIA, M. **A questão da cultura popular: as políticas culturais do centro popular de cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE)**. Revista Brasileira de História, v. 24, n. 47, p. 127–162, 2004.

GULLAR, Ferreira. **Cadernos de Literatura Brasileira: Ferreira Gullar**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, SET. 1998. No. 6.

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

_____. **Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao Neoconcretismo**. Pág. 289 – 301. São Paulo: Nobel, 1985.

_____. **Toda Poesia**: Ferreira Gullar. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022

_____. **Vanguarda e subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984

GULLAR, Ferreira e outros. **Manifesto Neoconcreto**. Jornal do Brasil, 1959 (Suplemento Dominical). Disponível em: <
<https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/5741/manifesto-do-neo-concretismo>>. Acesso em: 23/04/2024

HEGEL, Georg Friedrich Winhelm. Prefácio. *In*: HEGEL, Georg Friedrich Winhelm. **Fenomenologia do Espírito**. Vozes, 1988. p. 21 - 63.

HOBBSAWN, Eric J. **A Era do Capital: 1848 - 1875**. 33. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2022.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de Viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde (1960-1970)**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004

JAMESON, Frederic. **Marxismo e forma**. São Paulo: Hucitec, 1985 [1971]

KONDER, Leandro. **Os marxistas e a arte : breve estudo histórico-crítico de algumas tendências da estética marxista**; Civilização Brasileira, 1967

LE GOFF, Jacques. **Documento/Monumento. In: História e Memória.** Campinas, SP: Editora Unicamp, 1994.

MATTHEWS, Eric. **Compreender Merleau-Ponty.** 2. ed. Petrópolis - RJ: Vozes, 2011. 206 p.

LAFETÁ, João Luiz. “**Dois pobres, duas medidas**” in: SCHWARZ, Roberto (org.). Os pobres na literatura brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. “**Traduzir-se (Ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar)**”. In: ZILIO, Carlos; LAFETÁ, João Luiz; LEITE, Lígia Chiappini. Artes plásticas e literatura. São Paulo: Brasiliense, 1982, pp. 57-127.

LEAL, Weydson Barros. **Ferreira Gullar conta tudo!!!.** *Jornal de Poesia*, S. 1., p. n. p., 8 set. 2005. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/gular01.html>. Acesso em: 24 set. 2024.

LÖWY, Michel. **Walter Benjamin: aviso de incêndio: Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"**. 5. ed. São Paulo: Boitempo, 2021.

LUFT, Gabriela. **O poeta, o poema e a militância poética: a produção de Ferreira Gullar em Dentro da noite veloz** In: *Inventário. Revista dos estudantes da Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Bahia.* 7 ed. Disponível em: www.inventario.ufba.br/07.htm acesso em 18/07/2015 Acesso em: 02/08/2015

MALAVOLTA. Bruno Darcoletto, **O ÚLTIMO ESPETÁCULO DA POESIA BRASILEIRA: poesia no crepúsculo da cultura.** 2019. Tese de Doutorado (Doutoração em Estudos Literários) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, [S. l.], 2019. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/items/9d09ff9c-716b-44ea-8703-462d6c2dcb3d>. Acesso em: 16 jul. 2024.

MARI, Marcelo, **Ferreira Gullar e a crise da vanguarda brasileira – artes visuais, imperialismo e periferia capitalista (1962-1969)**, *Artelogie* [Online], 8 | 2016, posto online no dia 26 janeiro 2016, consultado o 19 abril 2019. URL: <http://journals.openedition.org/artelogie/479> ; DOI : 10.4000/ artelogie.479

_____. **A trajetória crítica de Ferreira Gullar e a experiência neoconcreta.** IS: Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB, 2014.

MARINI, Ruy Mauro. “**Contradições do Brasil Contemporâneo**” in Teoria e Prática, n. 3, São Paulo 1968

MARTINS, Carlos Estevam. **Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura.** In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. p. 135 -168.

MARX, Karl. **Prefácio à Contribuição à Crítica da Economia Política.** In: MARX, Karl; ENGELS, Friedrich Karl Marx e Friedrich Engels -Textos 3. São Paulo: Edições Sociais, [1977]. p. 300-303. (Originalmente publicado em alemão, em 1859).

MELO, Demian Bezerra de. **A MISÉRIA DA HISTORIOGRAFIA: O revisionismo historiográfico 40 anos depois do golpe de 1964.** 2005. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em História) - Departamento de História da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, [S. l.], 2005. Disponível em: https://www.academia.edu/4050320/A_miseria_da_historiografia_O_revisionismo_historiografico_40_anos_depois_do_golpe_de_1964_Monografia_de_conclus%C3%A3o_de_bacharelado_UFRJ_2005_. Acesso em: 26 set. 2024.

MENDONÇA, Sonia Regina de & FONTES, Virgínia Maria. **História do Brasil Recente – 1964-1994.** São Paulo, Ática, 2006.

MESZAROS, Istvan. **A obra de Sartre: busca da liberdade e desafio da História.** 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2012. 330 p.

NOVAIS, Fernando e MELO, João Manuel Cardoso de. **Capitalismo tardio e sociabilidade moderna.** In: História da Vida Privada no Brasil. V. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

OLIVEIRA, Francisco de. **Crítica à razão dualista/O ornitorrinco.** São Paulo, Boitempo, 2003.

_____. Um adeus ao país do futuro: uma breve biografia sobre o Brasil. *In*: OLIVEIRA, Francisco de. **Brasil: uma biografia não autorizada**. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2019. cap. 1, p. 27 - 79.

OTSUKA, Edu Teruki. **Marxismo**. *In*: SEDYCIAS, João (Org.). Repensando a teoria literária contemporânea. Recife: Ed. UFPE, 2015. p. 363-404.

RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política**. São Paulo: Editora Unesp, 2010

_____. **Cultura e política – entrevista com Ferreira Gullar**. *Literatura e Autoritarismo*, n. 7, p. 4–62, 17 maio 2012.

_____. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. 2. ed. rev. e aum. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

_____. **Intelectuais e artistas brasileiros nos anos 1960/70: "entre a pena e o fuzil"**. *Artcultura*, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 185-195, 2007.

SCHWARZ, Roberto. **Antonio Candido e o marxismo // Roberto Schwarz**. Youtube: TV Boitempo, 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=19A9G_C_rRk. Acesso em: 24 set. 2024.

_____. **Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000a. (Coleção Espírito Crítico).

_____. **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Paz e terra, 1978.

_____. **Que horas são?**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. **Sequências brasileiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000b. (Coleção Espírito Crítico).

SILVA, Mateus Roque da; VELLOSO, Andrezza Alves. **Um passado, múltiplas formas de leitura: tensões e intersecções entre história e literatura**. *In*: CAMPOS, Daniela de; CHAVES, Eduardo dos Santos; LEITE, Maria Cláudia Moraes (org.). *História e*

literatura: relações possíveis. São Paulo: Pimenta Cultural, 2022. cap. 14, p. 40. *E-book* (216 p.).

VIEIRA, Thaís Leão. **Perspectivas estéticas e política em Dentro da Noite Veloz (1975) de Ferreira Gullar**. Orientador: Prof^a Dra. Rosangela Patriota Ramos. 2003. Trabalho de Conclusão de Curso (História) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, Minas Gerais, 2003.

VILLAÇA, Alcides. **A poesia de Ferreira Gullar**. São Paulo, 1984, 187p. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências

_____. **Poesia de Gullar: a luz e seus avessos**. *Revista Texto Poético*, v. 13, n. 23, p. 276–300, 25 ago. 2017.

WEFFORT, Francisco. (1968), “**O populismo na política brasileira**”, in Celso Furtado (org.). Brasil: tempos modernos. Rio de Janeiro, Paz e Terra.

WILLIAMS, Raymond. **Base e superestrutura na teoria cultural marxista**. *Revista USP*, São Paulo, Brasil, n. 66, p. 209–224, 2005. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i66p209-224. Disponível em:

<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13448>. Acesso em: 18 abr. 2024.

Piet Mondrian, P55.ART, 2024. Disponível em: < <https://www.p55.art/collections/piet-mondrian> >. Acesso em: 23/04/2024

POEMA Enterrado. Rio de Janeiro, 26 nov. 2010. Ilustração em computador. Disponível em: <https://www.blogletras.com/2010/11/ver-gullar.html>. Acesso em: 26 set. 2024.

Quem foi o artista russo Kazimir Malevich, P55.ART, 2024. Disponível em: <<https://www.p55.art/blogs/p55-magazine/quem-foi-o-artista-russo-kazimir-malevich>>.

Acesso em: 23/04/2024)