

“A poesia e a política são demais para um só homem”¹

Poetry and politics are too much for one man

Viviana Bosi

Universidade de São Paulo

vivianab@usp.br

Resumo: O estudo aborda dois poetas brasileiros que publicaram obras importantes durante o período da ditadura civil-militar: Ferreira Gullar e Francisco Alvim. Verificamos que a forma como ambos exprimiram os problemas políticos da sociedade brasileira mudou entre os anos 60 e os anos 70. Também observamos diferenças significativas entre eles quanto ao lugar e à variação da voz poética. Por fim, interessa-nos questionar, ainda que brevemente, as relações entre poesia e história, especialmente no que tange à poesia dita engajada.

Palavras-chave: Poesia brasileira; Ditadura; Engajamento; Ferreira Gullar; Francisco Alvim.

Abstract: This essay deals with two Brazilian poets who published important books during the period of military dictatorship: Ferreira Gullar and Francisco Alvim. We have verified that the way both of them express the political problems of Brazilian society changed between the sixties and the seventies. We have also observed meaningful differences between them concerning the place and the variation of poetical voice. We are also interested in questioning the relationship of poetry and history, especially when it concerns the so called politically engaged poetry.

Keywords: Brazilian poetry, Dictatorship; Political engagement; Ferreira Gullar; Francisco Alvim.

Artigo recebido para publicação em: junho de 2014

Artigo aprovado para publicação em: novembro de 2014

¹ Frase de Paulo Martins, protagonista do filme *Terra em transe* (1967), dirigido por Glauber Rocha.

Pretendo recortar, de dois poetas de longa trajetória e bastante diferentes entre si, um pouco do que compuseram durante o período da ditadura militar: Ferreira Gullar e Francisco Alvim. Antes de mais nada, cumpre limpar um pouco o terreno onde vamos pisar. Vou colocar, rapidamente, alguns problemas.

A relação entre história e poesia não é simples – pelo contrário, trata-se de tentar apreender conjunções complexas, com dimensões por vezes desconjuntadas. Ao delinear os traços dominantes da fisionomia de determinada época, deparamo-nos com um desenho irregular de ondas que se sobrepõem. Não apenas as camadas históricas se entrelaçam em ritmos desiguais, mas também a realização das obras artísticas produzidas nem sempre corresponde de forma explícita e imediata às experiências individuais ou coletivas do seu tempo, tal como ele foi interpretado. Sem colocar em causa a interconexão profunda entre as manifestações culturais e o solo histórico onde foram gestadas, constata-se que pode ocorrer que a expressão escrita sobre o que foi o clima existencial de uma estação só venha à luz em forma literária tempos depois, principalmente quando os fatos políticos são de alta voltagem e envolvem os sujeitos de modo traumático, ao ponto de nem sequer permitir ao escritor o distanciamento necessário para a reflexão. Ou, pelo contrário, ele pode captar, como uma antena ultrasensível, as sementes do tempo: “espelho que adianta”, tal como já se disse de Kafka. Assim, advertimos que os dois poetas que escolhemos abordar neste breve estudo provêm de linhagens cujas pontas se enraízam em camadas da cultura de profundidades temporais e ideológicas distintas. Por isso, logo perceberemos que conviveram de modo diverso com o clima da ditadura.

Ao recusar como abusivas as ingênuas homologias entre a estrutura econômica e a produção cultural, Jameson² ressalva, no entanto, que procura encontrar frequências semelhantes entre fenômenos de várias ordens ocorridos durante certo período, concluindo:

“decerto não há qualquer razão para que fenômenos especializados e de elite, como o escrever poesia, não possam revelar correntes e tendências históricas tão vivamente quanto a ‘vida real’; talvez o façam até mais visivelmente, no seu isolamento e semiautonomia, que os aproximam de uma situação de laboratório”.

Mas, não deixa de matizar tal afirmação ao considerar tanto as dinâmicas próprias do desenvolvimento de cada arte em suas “leis internas”, quanto as rupturas que tendem a precipitar novas questões em quadros aparentemente lineares.

Rancière,³ para tratar do clima após a Revolução Francesa e do novo indivíduo que se firmava como independente e autônomo, menciona o famoso poema de Wordsworth, “I wandered lonely as a cloud” (“Eu vagava solitário como uma nuvem”), publicado em 1807, no qual o poeta inglês se sente transportado de alegria ao ver uma multidão de flores (narcisos) dançando na brisa. Na sua errância pelo interior da França, identifica-se com a liberdade das nuvens para, indiretamente, e de forma sensível, se referir ao júbilo do povo que festejava nas ruas. Não há nenhuma alusão direta e objetiva aos fatos históricos... Por vezes não apreendemos tão bem os traços de um tempo impressos no poema porque não atentamos para o seu ritmo ou suas imagens, e certamente as épocas podem exprimir-se em vários tons e vozes: como olhar, como ouvir?

Se a arte não pode subordinar-se a uma mensagem ideológica sem perder a sua relativa autonomia de “finalidade sem fim”, recaindo então no reino das ideias, será que na poesia é admissível introduzir

² JAMESON, Fredric. Periodizando os anos 60. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Pós-modernismo e política*. Trad. César Brites e Maria Luiza Borges. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 83.

³ RANCIÈRE, Jacques. Transportes da liberdade. In: *Políticas da escrita*. Trad. R. Ramallete. São Paulo: Editora 34, 1995.

conceitos gerais sem desagregar o cerne lírico? O discurso político, em sua ordenação abstrata, consegue adentrar o poema sem trair a sua vocação? Adorno criticou ora Brecht ora Sartre por autoritariamente submeterem poemas e peças teatrais ao jugo da tendência política e filosófica⁴. Sem aprofundar agora essa discussão, somos amparados por ela. Mesmo que não concordemos inteiramente com o argumento deste tão arguto e exigente leitor no que tange a esses dois autores, precisamos colocar a questão: qual a linha de fronteira entre o político interiorizado no poema e o meramente panfletário?

Isso posto, vamos ao nosso tema central: aspectos da poesia brasileira durante o período da ditadura.

Ferreira Gullar percorreu uma trajetória consistente de engajamento político ao longo dos anos 60, quando escreveu alguns poemas que revelam, em cima do lance, os dilemas do artista de esquerda naquele momento. Um dos desafios que percorre toda a arte da época é o anseio por participação social e a crença de que o artista teria uma função conscientizadora. Ao mesmo tempo, há um sentimento de impotência e de revolta tanto dos próprios artistas quanto da crítica contra os objetos artísticos, considerados insuficientes para sustentar projeto tão grandioso. O enfrentamento com a dura realidade da vida do povo brasileiro impeliu Gullar à simplificação da linguagem poética e por vezes ao didatismo, ao lado de um sentimento de urgência, como se o poema devesse cumprir a função de iluminar e acender imediatamente o tempo presente mas fosse, entretanto, insatisfatório para realizar tal exigência. Este é um problema que a poesia de Gullar encara de variadas maneiras – desde *A luta corporal* (1954) até hoje, e que não iremos desenvolver, mas que podemos manter em mente.

É comum entre os seus poemas dos anos 60 um começo mais autorreflexivo seguido por um desenlace abrupto que hoje nos soa um tanto altissonante, descaindo em retórica. Perde-se a mediação imagética e sonora, assim como a particularidade concreta, expondo ideais de modo exterior. O tom um tanto empostado desequilibra-se na direção do discursivo. Mas, “Essa não coincidência entre o momento lírico e o plano histórico-social é marca aguda da poesia moderna”, pondera Villaça em estudo sobre o poeta,⁵ referindo-se à procura de Gullar de alcançar traduzibilidade ou ponte de participação entre sujeito, de um lado, e mundo de coisas e homens, de outro.

Aos poucos, ao longo dos anos 60 e começos dos 70, a poesia de Gullar vai superando esse impasse. Não posso reproduzir aqui os poemas que escreveu a respeito da Guerra do Vietnã e da morte de Guevara (já em 1968), nos quais se pressente a ampliação de horizontes não apenas geopolíticos mas também da imaginação e do ritmo.

Escolho um poema breve, condizente com a nossa possibilidade de leitura agora, e no qual se nota tanto a dualidade quanto o casamento entre interior e exterior quando o poeta intenta falar de sua experiência como fugitivo clandestino depois do Golpe:

Madrugada

Do fundo de meu quarto, do fundo
de meu corpo
clandestino

⁴ ADORNO, Theodor W. Commitment. In: *Notes to literature*, vol. 2. Trad. S. W. Nicholzen. Nova York: Columbia University Press, 1992.

⁵ VILLAÇA, Alcides. *A poesia de Ferreira Gullar*. Tese de Doutorado. São Paulo, FFLCH-USP, 1984, p. 179.

ouço (não vejo) ouço
 crescer no osso e no músculo da noite
 a noite
 a noite ocidental obscenamente acesa
 sobre meu país dividido em classes
 (*Dentro da noite veloz*, 1962-1975)

As reiteraões para acentuar o escuro, o fundo, o escondido, o que punge no osso (a noite, a noite, a noite... três vezes seguidas) – sem a separação, mais intelectual, da visão, mas gravado dentro de si (ouço osso), no músculo (do eu lírico? da noite?) – palavra também noturna – são a penetração no próprio corpo da verdade interdita, do que resume essa noite do país (e do ocidente inteiro) iluminada por uma claridade falseadora que ciciza (ocidental obscenamente acesa) – a luz da noite que se projeta sobre a divisão de classes – uma força externa que exhibe em cena claramente o vergonhoso da atomização e da desigualdade do que deveria ser um coletivo justo. A noite que cresce, amalgamando sujeito e mundo num só corpo, torna-se subitamente imensa e opressiva, como se o sujeito escondido no “fundo de meu corpo”, no escuro íntimo do quarto fosse projetado para a amplitude da consciência do país onde se manifesta a disparidade social. Embora o título seja “Madrugada”, não parece remeter a uma alvissareira aurora. Pelo contrário, o dia vindouro impõe ao sujeito a lucidez desencantada do real.

Os dois últimos versos são fieis ao antilirismo de um reconhecimento indignado em que não há quase transfiguração e o enunciado se dá ao rés do chão. Villaça considera esta passagem para o conceitual um despencar para o emblema explicitamente alegorizante.⁶ Concordo, mas matizo, pois, conforme o crítico comenta em outras passagens, também nestes versos ocorre um forte movimento de interiorização através do qual tanto o corpo do sujeito quanto o da linguagem se projetam no poema. Naqueles anos, a ira da denúncia e o desejo utópico mobilizavam de tal modo a arte que ela renunciava por vezes à mediação do trabalho formal para aproximar-se da “universal reportagem”, desagregando-se no limite da antiarte, tal como se verifica, por exemplo, no estandarte de Oiticica (“seja marginal seja herói”), que é semelhante aos dois versos finais do poema “Agosto 1964”, de Gullar (“um poema/ uma bandeira”), ou ao bôlide do artista em homenagem a Cara de Cavalo (o amigo morto pela polícia), que se parece sobretudo com uma ação ritual.

Do *Poema sujo*, escrito em 75, foi dito que representava o Brasil dos anos 70, sintetizando os sentimentos de ruptura histórica e existencial, experimentados por uma geração. É de fato o momento de maturidade do poeta, que ali alcançava o ponto da “experiência sensível do político” (segundo a definição de Rancière).

Pois no *Poema sujo* realiza-se um envolvimento agora visceral com a dimensão coletiva social, que foi processada substancialmente e passou a entrar de igual pra igual na linguagem lírica, porque esta se alargou para recebê-la. O exílio levou o poeta a expressar uma subjetividade solitária mas, paradoxalmente, através do afeto e da memória, agora sim múltipla e solidária. O “adensamento” e a “dimensão coral”⁷ provieram da autoescavação, através da qual alcançou as muitas vozes contidas no fundo de si, como se pode presenciar em um trecho do grande poema:

⁶ VILLAÇA, Alcides. Gullar: a luz e seus avessos. In: *Ferreira Gullar*. Cadernos de Literatura Brasileira. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n.º 6, setembro de 1998, p. 99.

⁷ BOSI, Alfredo. Roteiro do poeta. In: *Os melhores poemas de Ferreira Gullar* (seleção A. Bosi). São Paulo: Ed. Global, 1983, p. 10. Ver também BOSI A. *Céu, inferno*. 3ª ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades/Editora 34, 2003.

Não sei de que tecido é feita minha carne e essa vertigem
que me arrasta por avenidas e vaginas entre cheiros de gás
e mijo a me consumir como um facho-corpo sem chama,
ou dentro de um ônibus
ou dentro de um Boeing 707 acima do Atlântico
acima do arco-íris
perfeitamente fora
do rigor cronológico
sonhando
Garfos enferrujados facas cegas cadeiras furadas mesas gastas
balcões de quitanda pedras da Rua da Alegria beirais de casas
cobertos de limo muros de musgos palavras ditas à mesa do
jantar,
voais comigo
sobre continentes e mares
E também rastejais comigo
pelos túneis das noites clandestinas
sob o céu estrelado do país
entre fulgor e lepra
debaixo de lençóis de lama e de terror
vos esgueirais comigo, mesas velhas,
armários obsoletos gavetas perfumadas de passado,
dobrais comigo as esquinas do susto
e esperais esperais
que o dia venha
E depois de tanto,
que importa um nome?
Te cubro de flor, menina, e te dou todos os nomes do mundo:
te chamo aurora
te chamo água
te descubro nas pedras coloridas nas artistas de cinema
nas aparições do sonho

O sujeito de um lado se dilui, entre os objetos velhos da memória que o compõe com os outros homens e bichos; e de outro se expande, ao deslocar-se acima do espaço terreno, voando, ou abaixo da vida comum, no subterrâneo clandestino, pelos esgotos secretos onde flui o recalçado, perseguido, proibido. Ele está fora do espaço urbano, e além do tempo cronológico da vida comum, carregando consigo os restos do passado, esfarrapados e gastos. No meio da noite, da lepra, da lama, do terror e do susto, escondido por armários, gavetas, esquinas, lençóis... dobras que o protegem enquanto rasteja, se esgueira por túneis... Ao invés de caminhar na cidade, pedestre entre coisas e homens, no presente, como fazia

antes (em muitos poemas dos anos 60), se arrasta por baixo ou sobrevoa oniricamente o Atlântico acima do arco-íris, e incorpora objetos e pessoas ausentes à sua memória. O passado perdido e reconquistado se torna sua identidade. As coisas e pessoas esquecidas, quebradas ou mortas... voltam a existir através de seu corpo e de sua mente, perpassadas por um vigoroso afeto. Assim como o espaço e o tempo são ampliados pelas viagens e pela memória, posto que fragmentados, o anseio veemente pelo futuro utópico, pelo clarear do dia, foi subjetivado graças a essa mediação da distância física e psíquica, que, se conduziu a um afastamento, permitiu, ao mesmo tempo, uma projeção intensa do desejo. Aparecem fachos de luz e grandes espaços – a nova manhã: “esperais esperais/que o dia venha”. O amor transfigurado pelo que nasce: “Te cubro de flor, menina” – menina que se chama aurora, água, pedra colorida, artista de cinema, e finalmente, aparição de sonho... quem seria, então? Esta que é o ápice de todos os sonhos políticos e amorosos? O próprio devir do tempo em sua plenitude ideal?

O poema é costurado com esquecimentos e núcleos de lembrança, como se o sujeito tivesse sido lacerado na sua própria história, e agora, ao tentar se reconstituir, não pode responder por si mesmo de forma completa – ele é um grande amontoado, ou enumeração de partes que não se totalizam. A superposição de tempos e espaços o ajudou a restaurar um passado dissonante, mas a esperança ardente do futuro o move ainda enquanto se move.

A pluralidade de tempos que o poema convoca, fazendo irromper o menino e o adolescente dentro do homem, e as muitas vozes do seu passado, seja em breves sequências narrativas seja pela imersão nas sensações vivenciadas (fiapos de cor, luz, cheiros que se entramam dentro de si), torna-se igualmente uma multiplicidade de pontos de vista⁸. A perspectiva do eu lírico aflora, mas não é exclusiva: a diversidade e a vertigem avultam no “poema-sinfonia”⁹, uma vez que seu corpo é uma galáxia em expansão inclusiva.

“Não sei de que tecido é feita minha carne”...

“E depois de tanto,/ que importa um nome?”

O próprio processo de composição, concebido como montagem e colagem de fragmentos aparentemente independentes, busca ser profundamente engajado com o real: “a identificação com os outros homens surge como que nascendo do íntimo, espontânea, e a sentimos como natural”¹⁰ e não se reduz a sistemas ideológicos previamente arranjados – na vida e na poesia. Tanto que o poema começa antes das palavras e da constituição do sujeito..., pois desde o início ele está mergulhado no mundo sujo, turvo (nisso ele deve muito a “O cão sem plumas” de Cabral: o mergulho no manguê da matéria mais inconsciente da memória – um lugar do espírito que se confunde com o inumano). Não há mais arestas entre o corpo no fundo do quarto noturno e a vida social, pois os objetos, o passado pessoal e histórico, as pessoas, o país... tudo entra na roda gigante do poema, que absorve, deglute e expele insetos, estrelas, roupas velhas, cheiro de sabão, palafitas, pai e mãe, o soldado, a vizinha, o comerciante, a professora, os pássaros, o capim, a sucata do terreno baldio...

Nesse período, o poeta adquire consciência do eu como processo desdobrado em vários tempos e lugares, fazendo parte do mundo, o qual não é mais estanque – a luta é comum: para vir a ser, para

⁸ Villaça observa em Gullar um “obsessivo sincronizador”, “como efeito de uma recusa”... “sobre a mobilidade fragmentária do mundo”. *Op. cit.*, 1984, pp. 134-135.

⁹ CAMENIETZKI, Eleonora Ziller. *Poesia e política: a trajetória de Ferreira Gullar*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2006, p. 38 e seguintes.

¹⁰ LAFETÁ, João Luiz. Traduzir-se: ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar. In: PRADO, A. Arnoni (org.). *A dimensão da noite e outros ensaios*. São Paulo: Livraria Duas Cidades/Editora 34, 2004, p. 207.

constituir-se. Enquanto nos romances do cordel e na poesia engajada dos anos 60 a voz era alheia, os poemas contemporâneos ao *Poema sujo*, nos anos 70, “não abdicam da interioridade problemática, registrada em seu esforço para o devir”¹¹. Enfim, Gullar alcança uma “aliança verdadeiramente nupcial de sujeito e objeto, que só se realiza quando a alma consegue objetivar-se na mesma medida em que a História consegue subjetivar-se”, sustenta Bosi,¹² a respeito da sua poesia a partir de então.

O seu corpo ecumênico é afinal a cidade. Ambos se entremeiam, na ausência recordada, mais presente do que antes, quando nela caminhava de fato. Assim, a voz poética se amplia, polifônica e simultânea em associação com as várias vidas e tempos.

Já Francisco Alvim fala de outro lugar: ele é o sujeito que, muitas vezes, enuncia a “voz dos outros”, segundo a expressão de Cacaso,¹³ como um observador atento, que entreouve trechos de conversa nas quais se reconhece, familiarmente, a fala brasileira. A ironia silenciosa percorre esses estranhos, porém reconhecíveis diálogos murmurados nas ruas, nas casas, nas repartições, nas câmaras semiocultas do poder.

Em seu primeiro livro, *Sol dos cegos* (1968), não há referências diretas à situação política do país (talvez devido ao fato de que parte considerável do livro foi escrita antes do Golpe, ou pouco depois), mas uma consciência aguda da alienação social e da exaustão doentia da História:

Estamos gastos sim estamos
gastos
O dia já foi pisado como devia
e de longe nosso coração
pisou na lanterna sanguínea dos automóveis
Agora os corredores nos deságuam
neste grande estuário
em que os sapatos esperam
para humildemente conduzir-nos a nossas casas
(Primeira estrofe de *A roupa do rei*)

O sujeito coletivo dos versos apresenta-se levado pelos sapatos, automóveis, corredores, de forma apática e maquinal, num sentimento de completo envelhecimento da história, quando as ruas foram tão palmilhadas que o ideal seria reconhecerno-nos meros objetos, coisas entre coisas. Se costumamos definir o lirismo como antropomorfizador, por projetar os sentimentos humanos no espaço à sua volta, poderíamos depreender destes versos o movimento contrário, pois é o coração que se maquiniza e se assemelha a um farol de carro.

Talvez o poema deste livro que de modo mais evidente anuncie a consciência da indiscriminação entre a voz “pessoal” e a multidão, nesse universo reificado, seja o precisamente chamado “Corpo”, no qual o sujeito nem parece preponderar como móvel da ação:

¹¹ VILLAÇA, Alcides. *Op. cit.*, p. 115.

¹² BOSI, Alfredo. *Op. cit.*, p. 9.

¹³ BRITO, Antonio Carlos de (Cacaso). O poeta dos outros. *Revista Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, Cebrap, n.º 22, outubro de 1988. Ver também ARÊAS, V. (org.). *Não quero prosa*. Rio de Janeiro; Campinas: Ed. UFRJ/Ed. Unicamp, 1997.

Quantas cidades
Te percorrem passo a passo
Antes de entrarem nos mil lares
Que te aguardam
E mesmo preciso usar sapatos
Porque não gastar na pedra
Uma pele que se lixa longe do
tato
dentro do ônibus os dias
viajam sentados
em meio a ombros colados
túneis esgotos bichos
sorvetes coxas anúncios
uma criança um adulto
modelam a cidade
na areia
longe
perto do coração onde
uma cabeça gira o
mundo
correndo na grama a sombra
de quantos assistem sentados
enquanto das traves pende
o corpo de um de todos
enforcado
enquanto as orelhas ouvem
ouvem
e não gritam
há um fora dentro da gente
e fora da gente um dentro
demonstrativos pronomes
o tempo o mundo as pessoas
o olho

A passagem dos dias, que arrasta tudo e todos no seu trajeto, termina por anular a singularidade dos indivíduos, sugerindo-se sua intercambialidade. O fluxo do movimento das cidades reaparece nesses poemas como algo que prossegue, indiferente às vontades, na toada do tempo (este sim, ativo). Na verdade, os homens são pedaços passivos, misturados a outros objetos descartáveis, na enumeração caótica de partes que se sucedem.

Assim, desde o início de sua produção, o poeta se iguala e se confunde com as vítimas da engrenagem social violenta, que apenas presenciam sentadas, sem gritar, a própria destruição. Ele não se

coloca numa posição exterior à multidão anônima – pelo contrário, percebe-se permeável e mesmo esvaziado, como um pronome sem substância, tal como foi definido por Benveniste. Este “olho” final coloca-se como uma câmera que a tudo filma rapidamente – metonímia do sujeito poético, testemunha participante, fora e dentro, como os outros que ouvem sem poder reagir ao espetáculo (futebol? arena romana? patíbulo?) do decurso destruidor do tempo-areia, que a todos modela e dissolve.

Tendo em mente a *Educação pela pedra* do poeta engenheiro, leia-se “Meu país”, que acentua o tom de desânimo em relação ao Brasil que percorre todo o livro:

Meu país

Sentir a pedra
como se não fora pedra
mas um câncer

A árvore o rio
o sol que cai a pino
sobre a estrada

A paisagem doente
consome a
mente e retina

A consciência em agonia
desenha a quase visível
razão da paisagem:
a gente que a contamina

Em contraponto ao sol cabralino, que despertava a socos, aqui o astro cresta os olhos, fura a retina. Se até as rimas toantes seguem o esquema dos versos de Cabral, o seu método de organização é desconstruído na pseudoimitação (uma educação pela perda?). O humano malsão, como o rio mangue do *Cão sem plumas*, degrada a paisagem, que poderia ser íntegra como pedra não fosse o câncer que a corrói. A poesia de Alvim se verga sob a negatividade, sem elidir o custo da transição de um real obscuro para as palavras retorcidas que não alcançam representá-lo, frutos podres de cabeças doentias. Na paisagem parada do sol a pino, há uma pedra no meio do caminho, que o substantivo (ou verbo?) “retina” faz retinir na lembrança, como um obstáculo entranhado no próprio interior do sujeito – um tumor, um carço maligno que nos consome¹⁴.

Já em *Passatempo* (1974), seu livro seguinte, reforça-se essa concepção de tempo e de sujeito espacializados como coisa:

¹⁴ Alguns comentários sobre o poema “Meu país”, assim como pequenas passagens desta parte do texto sobre Francisco Alvim foram extraídas e adaptadas de um ensaio anterior meu intitulado *As faces da musa em Francisco Alvim*. In: PEDROSA, C. & M. L. de Barros Camargo (orgs.). *Poéticas do olhar e outras leituras de poesia*. Rio de Janeiro: Ed. 7 Letras, 2006.

Um corredor

Um corredor enorme
este que vejo todos caminhando
que todos me veem caminhando

Um enorme enorme corredor enorme repetição?
este que tanta gente caminha
em que todos caminham

Um corredor que caminha
eu todos a gente
Um corredor se caminha

Presente e futuro estão condenados à repetição, como se nos movêssemos “contra um imutável muro cinza” (“O eclipse”), em que a passagem do tempo fosse só o corredor para a morte. Mello, em sua análise do poema,¹⁵ enfatiza o aspecto monótono e repetitivo da composição, a sugerir o coletivismo automatizado dos “caminhantes” que não retêm mais traços de iniciativa individual, sendo tragados pela grande máquina.

Seus poemas dos anos 70 e 80 acusam os porões da ditadura, ao insinuar a tortura, o medo e a perseguição, sugerindo a corrupção e o apadrinhamento, muitas vezes de forma velada, figurando situações ambíguas que precisam ser decodificadas pelo leitor. Há vários poemas nos quais “cede a voz”, conforme Cacaso, a funcionários obscuros ou palacianos, mestres do *understatement* que sussurram entreditos entre a bajulação e a ameaça oblíqua:

Postulando

A primeira providência
é ver se há um cargo
Se tiver, ele há de querer entrevistá-lo
Ao meio-dia o candidato estará aqui
o senhor querendo
ficarei também para recebê-lo
O telegrama dizia porque meu nome não fora aprovado
razões de segurança, denúncia de um amigo
que virou meu inimigo
Foram corretos comigo
deixaram-me ver o telegrama

¹⁵ MELLO, Heitor Ferraz. *O rito das calçadas (Aspectos da poesia de Francisco Alvim)*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, FFLCH-USP, 2001, p. 104 e seguintes.

Não entendi
Dois meses antes me haviam chamado de volta
para responder o inquérito
Saí limpo
Ainda comentaram
passou no exame, meu velho
É bom que você saiba
que tenho de fazer a consulta
Um dia desses por que não saímos?
(*Passatempo*, 1974)

O diálogo remete à cordialidade suspeita entre alguém que parece se oferecer para ajudar um “amigo” a arranjar emprego, mas também alude a algum tipo de “dossiê”, ou controle de informações secreto sobre as atividades consideradas subversivas do outro. O misto de suposta amizade e alusões intimidadoras torna impossível de discernir, pelo seu visgo pantanoso, até que ponto há transparência nas ações aparentemente francas do outro. Lembra essas conversas grampeadas transcritas pela Polícia Federal, que não entendemos bem, pois se assemelham a uma linguagem em código, ou dependem de interditos combinados de antemão. No fundo, mesmo quando o poema parece meramente demonstrar uma situação cristalizada, ele “protesta contra os efeitos desumanos da engrenagem social”,¹⁶ mas de um modo tal que o leitor precisa fazer parte da cena, para tentar reconhecê-la.

Tal confusão entre os lados opostos se esclarece desde seu livro anterior, quando o sujeito e seu interlocutor se mesclavam, apenas sobressaindo o confronto e não necessariamente disparidade qualitativa. Um outro:

Nosso trabalho

Você tem ideia por que foi chamado?
Não, meu caro, não é nada disso
se ele foi eleito é porque teve sinal verde da presidência
O que a gente pode visitar por perto?
Não sei, não saio nunca daqui
Ouvi dizer que Pirenópolis
É preciso que ela venha
circulamos em meios mais ou menos paralelos
o seu jeito de falar
Passemos agora às torturas
 Você acha que o Ministro é capaz de deixar desprotegido um seu funcionário?
Você vê, esta cidade é um labirinto
Um corredor comprido e estreito
(um gato atrás de um rato
um prato de jiló sem molho)

¹⁶ CACASO. *Op. cit.*, p. 309.

É preciso encontrar uma explicação

In dubio contra reo

Microfones

(*Passatempo*, 1974)

O ambiente é, obviamente, algum prédio público de Brasília. E o tom, de novo tortuoso. Não se consegue discernir se há ameaça latente na fala. Tudo é abafado. “Sorria. Você está sendo gravado”, subentende-se, por fim. Na atmosfera da diplomacia, que Alvim conheceu tão bem, deviam ser de “alto nível” as sutis coações com que os colegas brindavam uns aos outros – mas nem por isso menos constrangedoras...

Haveria ainda outros tantos exemplos de diálogos minimalistas ouvidos e reconhecidos pelo leitor, que entra no meio da conversa e fica tentando deduzir o que veio antes. Nem sempre estes poemas “funcionam” ou acertam o alvo. Alguns, na sua simplificação construtiva, acabam por banalizar a mensagem e perdem o aspecto alusivo ou chistoso. Outros, de tão fragmentados, soam herméticos demais e não se comunicam com o leitor. Mas Alvim se tornou cada vez mais afiado, como se percebe nos melhores exemplos do livro posterior, *Dia sim, dia não* (1978). Amostras de minipoemas: “Onde a lei não cria obstáculos/ coloco labirintos” (“Autoridade”), e uma sequência: “Nosso negócio é a tortura/ sempre que falarem o nome dele/ invente” (“Conselho”), “Aqui a gente sai/ e não sabe se volta” (“Voltas”), “Vamos viver a era do centauro/ metade cavalo/ metade também” (“Meu filho”) e finalmente: “Seu João/ ô seu João Maria/ tira eu daqui” (“Pedido”). Tudo se passa como em uma voz que vem da rua e do vento, e escutamos pela metade, cujo sentido no fundo entendemos, e concluímos o resto sem muitos problemas, pois o contexto é bem conhecido. “Aqui a leitura adequada é francamente ativista, a mais livre, instruída e perspicaz possível, complementar da forma elíptica extrema exercitada pelo poeta”, propõe Schwarz¹⁷. Nesses poemas, aparece todo o racismo, a opressão, a discriminação contra o velho, a mulher, o negro, o pobre, enfim, uma gama de cinismos e indiferenças rotinizadas e mascaradas pela informalidade e pela ganância para garantir cada qual o seu quinhão.

Alvim afirma ser leitor de Dalton Trevisan, e que pode ter se identificado com a atenção obcecada pela sordidez minimalista, na qual o *hypocrite lecteur* entrevê no grão mais minúsculo da aparente afabilidade das falas brasileiras a semente que lateja e espreita.

Arêas¹⁸ encarece a posição do sujeito poético em Alvim, apenas aparentemente dissolvido, mas na verdade comandando a escolha das cenas como o diretor nos bastidores do teatro. De fato, é assim, mas nessas cenas que nos são apresentadas, não há interioridade. O sujeito da enunciação dispõe de um tipo de experiência reiterada, mas ela não parece pessoal. Tudo lhe foi arrancado, até o direito à indignação, como se reconhece nesse poemeto a seguir, entre o patético e o cômico, pois a “Revolução” do título é na verdade uma involução:

Revolução

Antes da revolução eu era professor

Com ela veio a demissão da Universidade

¹⁷ SCHWARZ, Roberto. O país do elefante. *Mais! Folha de S. Paulo*, 10/03/2002, p. 6.

¹⁸ ARÊAS, Vilma. Jogo de contrários. In: *Remate de males*, n.º 22. Campinas: Ed. Unicamp, 2002.

Passei a cobrar posições, de mim e dos outros
(meus pais eram marxistas)
Melhorei nisso –
hoje já não me maltrato
nem a ninguém
(*Passatempo*, 1981)

Certo desalento conformado à impossibilidade de transformações sociais significativas leva-o a um misto de autoironia e autocompaixão. De forma sintética, o poeta exibe as significativas divergências entre os ideais que orientavam o intelectual de esquerda até a ditadura, e o que ocorreu com a geração seguinte, que entra na vida adulta por volta do começo da década de 70 (como foi o caso dos então jovens poetas marginais), adaptado ao novo clima e já se desculpando, diminuído, por nem poder (ou mesmo, querer) “cobrar posições”.

Gullar e Alvim. Dois temperamentos, duas formações, vivendo sob a mesma égide histórica. Um trágico, apaixonado, buscando penetrar no que resta de sua memória de infância, no mais recôndito de si e do mundo em busca de mergulhar e aderir aos detritos todos que fragmentam a passagem do tempo para recompor um sujeito, ainda que de forma simultaneamente expansiva e fragmentada, saltando entre passado e presente. Outro cético, sem ilusões, focando o olhar a partir da exterioridade coisificada, quando o sujeito é submetido a um presente repetitivo, imóvel, e a recordação do vivido parece ora coletiva e impessoal, ora interrogativa e existencial.

A forma como o sujeito poético se coloca, em cada um, é, como se viu, expressivamente diferente, no tom e no lugar que ocupa. Enquanto a poesia de Gullar se apresenta, inúmeras vezes, em primeira pessoa, referindo-se a passagens possivelmente biográficas, mas incluindo “muitas vozes” quando o “tumulto” e o “alarido” do poema incluem todos nós, em Alvim importa a mediação do diálogo, dos trechos de conversas que cabem, como roupa de tamanho único, em muitos de nós. Pois se, por vezes, ele apenas escuta, pode ser que esteja presente também, mais como reflexo coletivo que se estende ao leitor do que como indivíduo.

Quanto à temporalidade, se há lastro do passado em Gullar, há de haver expectativa de futuro. Pelo menos, tem-se a impressão disto na sua poesia até os anos 70, quando esperanças de transformação revolucionária moviam o artista engajado. Já Alvim parece desde sempre desenganado em relação à possibilidade de mudanças substanciais. O presente testemunha, impotente, a continuação de um passado que se repropõe inercialmente, em “imobilidade traumática”¹⁹. Ou, pior, transmite-se a deterioração social.

Existe ainda, ao lado do presente prosaico frequentado por ambos, o alumbramento. Mas este, evidentemente, não se manifesta nos versos referentes à situação sociopolítica do país... entretanto, pelo contraste, eles revelam a medula utópica, a imersão profunda do homem no mundo reconciliado que habita as visões dos dois poetas.

¹⁹ VIEIRA, Beatriz de Moraes. “Chico Alvim: devoração do sujeito no espaço-tempo – mudança na relação com a história”. In: *A palavra perplexa*. Experiência histórica e poesia no Brasil nos anos 1970. São Paulo: Editora Hucitec, 2011. A pesquisadora constatou, em alguns poetas do período, com destaque para Chico Alvim, uma sensação de tédio e de imobilidade histórica, quando se conhecem dificuldades para agir politicamente, e a vida cotidiana é tomada por uma “crescente tendência à espacialização, em virtude da postura de inação contemplativa da paisagem ou uma ação presentificada, voltada para o aqui e agora cotidiano, em que se achata a experiência do tempo, reduzida à imediatez”. (p. 240 e seguintes.).

Concluimos com as palavras de Cabral, quando tentava compreender as singularidades dos poetas que, partilhando com outros da mesma configuração histórica, mostravam-se (descontado algum estilo comum de época) tão irredutivelmente heterogêneos uns aos outros: “Uma geração é definível mais pelos problemas que encontra do que por uma maneira comum de resolver seus problemas”²⁰.

Viviana Bosi: Doutora em Letras – Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP). Realizou estágio de pós-doutorado na Fundação Casa de Rui Barbosa. Atualmente é professora do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo.

²⁰ MELO NETO, João Cabral de. A geração de 45. (Diário Carioca, 1952). In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1995, p. 744.