

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA**

**FERREIRA GULLAR: MEMÓRIAS DO EXÍLIO
Rosane Pires Batista**

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Siqueira Ridenti

**CAMPINAS
2011**

RR. 53
CJ

ROSANE PIRES BATISTA

“FERREIRA GULLAR: MEMÓRIAS DO EXÍLIO”

Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas sob orientação do Prof. Dr. Marcelo Siqueira Ridenti.

Este exemplar corresponde à redação final da Tese defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em 23/03/2011.

BANCA

Prof. Dr. Marcelo Siqueira Ridenti

Prof^a. Dr^a. Francirosy Campos Barbosa-Ferreira

Prof. Dr. Rodrigo Czajka

Prof. Dr. Jaime Ginzburg

Prof^a. Dr^a. Élide Rugai Bastos

SUPLENTE:

Prof. Dr. Marcos Francisco Napolitano De Eugênio

Prof. Dr. Silvío Cesar Camargo

Prof^a. Dr^a. Gilda Figueiredo Portugal Gouveia

MARÇO/2011

Para Maria Olinda e
Luisa.

*A lembrança se transforma
à medida que se atualiza.*

Henri Bergson

AGRADECIMENTOS

Ao término deste percurso, faz-se necessário agradecer algumas pessoas que tiveram uma contribuição relevante para o seu desenvolvimento. Sou profundamente grata:

Ao Prof. Dr. Marcelo Ridenti, pela valiosa orientação e generosidade ao longo desta trajetória.

À Prof.^a Dr.^a Élide Rugai Bastos, pelo aprendizado adquirido durante a disciplina Teoria Sociológica e, também, pelas relevantes contribuições durante a Qualificação.

Ao Prof. Dr. Alcir Pécora, do Departamento de Letras da Unicamp, pelas contribuições dadas na Banca de Qualificação.

À Prof.^a Dr.^a Maria Arminda do Nascimento Arruda do Departamento de Sociologia da USP, pela orientação inicial durante a construção do projeto de pesquisa e pelo incentivo de evocar minhas memórias ao falar da São Luís de Gullar.

À Prof.^a Dr.^a Soledad Bianchi Lasso, da Universidad de Santiago, pela criteriosa leitura do projeto da pesquisa, o que me fez rever inúmeros pontos da pesquisa, pelos textos enviados e pelo carinho não só dirigido a mim, mas também a minha pequena Luisa.

Ao Prof. Dr. Márcio Selligman-Silva, pois em seu curso pude perceber a importância da literatura como testemunho dos horrores ocorridos no século XX.

Ao Prof. Dr. Renato Ortiz, pelas discussões realizadas em seu curso sobre Sociologia da Cultura.

Aos Professores da Universidade Federal do Maranhão, que foram relevantes para minha formação da graduação, especialmente, Prof. Dr. Flávio Reis, Prof.^a Dr.^a Elizabeth Coelho, Prof. Dr. Horário Antunes e Prof. Dr. Sérgio Ferretti e aos Professores da Universidade de São Paulo essenciais na minha formação do mestrado, em especial, Prof.^a Dr.^a Sylvia Caiuby, Prof.^a Dr.^a Sílvia Garcia, Prof. Dr. Brasília Sallum, Prof. Dr. Paulo Meneses e Prof.^a Dr.^a Maria Helena Oliva Augusto.

À Michele Fanini pela amizade, carinho e delicadeza durante a leitura desta pesquisa.

À Lilian Santiago, “amiga das horas certas e incertas”, pela leitura da tese, pelo diálogo sempre e pela amizade.

Aos amigos que fiz na Unicamp, em especial, a Michel Nicolau, a Cristiana Vieira, Mário Augusto e Daniela Ribas.

Aos amigos, alguns da cena dos velhos tempos, outros da paisagem atual, mas todos muito queridos para mim: Miza Carvalho; Robervaldo Linhares; Carla Pereira e Israel Dantas; Michelle Urcci e Eduardo Valentin; Sandra e Adilson Secco; Oliveira e Lucimara; Fernanda Bertinato e Alexandre Moschella; Ricardo e Áurea; Francirosy Ferreira; Kátia Núbia; Madian e Mauro; Cinthia Reis; Val Barros; Claudio Soares; Valentin Ferenczi; Liana e Renato; Marlos Corrêa.

Aos amigos mais recentes Valéria e Reinaldo; Flavia e Leandro; Rafaela e Fabiano; e a vovó Nice, com os quais troco ideias sobre a dor e a delícia de ser mãe.

Nesse momento, em que encerro uma etapa relevante para início de outra, gostaria ainda de tecer alguns agradecimentos de maneira especial:

À minha mãe, Maria Olinda, pela sua ilimitada dedicação amorosa às filhas, por sua alegria e sabedoria e por incentivar esta minha busca.

Às minhas irmãs, sobrinhas (os), cunhados e a toda a família, em especial: Nelma, Clelma, Cássia, Clarissa, Marcela, Isadora, Caio, Evandro, Nara, pelo incentivo e carinho.

Ao Ivan, pelo amor e companheirismo sempre.

À Luisa que é o meu bem maior e a alegria de todos os dias.

À memória do meu irmão Beto e de meu pai Antonio Batista.

RESUMO

A pesquisa buscou abordar os itinerários pessoal, político e poético de Ferreira Gullar, até o momento em que o poeta foi obrigado a se colocar na condição de exilado. Procurou-se, nessa direção, identificar em sua linguagem poética, especialmente naquela produzida no período referente ao tempo em que o poeta esteve exilado, as implicações da experiência do desterro. Gullar, no momento de maior choque, convivendo com o desenraizamento, diante da possibilidade da morte e dos traumas oriundos da ditadura militar, encontrou na escrita um lugar de refúgio e de resistência política.

A investigação aqui empreendida buscou analisar os poemas escritos durante o tempo do exílio, aqueles produzidos nos primeiros anos após o retorno de Gullar ao seu país, bem como sua memória autobiográfica, escrita 20 anos após o desterro. Foram selecionadas, para tanto: *Dentro da noite veloz* (1962-1975); *Poema sujo* (1975); *Na vertigem do dia* (1975-1980); *Rabo de Foguete* (1998). Por meio destas obras, foi possível apreender o trabalho de memória construído pelo poeta, no qual emergem tanto os aspectos pessoal, social e políticos que cingiam sua vida, quanto aqueles referentes a um contexto histórico que remete aos anos de ditadura militar na América Latina e, mais especificamente, no Brasil. Considerou-se, ainda, que tais obras refletem o amadurecimento da linguagem poética de Ferreira Gullar como decorrência da experiência do desterro, tendo sido aqui tomadas como documentos, testemunhos relevantes para se pensar este período recente da história brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Ferreira Gullar – poesia – memória – ditadura militar – exílio.

ABSTRACT

The research attempts to focus on Ferreira Gullar personal, political and poetic itineraries, until the moment when the poet was forced to the condition of exile. In that direction, it is relevant to remark on the construction of its poetic language in the period referring to the time of exile in order to realize the implications of this experience. The poet, in the epic moment of shock, experiencing the uprooting and facing the possibility of death and traumas originating from military dictatorship, found on the act of writing a place of shelter and political resistance. The research undertaken here attempts to analyze the poems written during the time of exile and those written in the early years after the exile, as well as the autobiographical memory written 20 years after the exile. For that purpose were selected: *Dentro da noite veloz* (1962-1975); *Poema sujo* (1975); *Na vertigem do dia* (1975-1980); *Rabo de Foguete* (1998). Through these works was plausible to grasp the work of memory produced by the poet because the personal, social and political life of the poet are clasped as those linked to a historical context that refers to the years of military dictatorship in Latin America and more specifically in Brazil. Moreover, these works reflect the maturation of Gullar's poetical language as a result of the exile experience, and were taken here as a document, a relevant witness to think about this recent period of Brazilian history.

KEY-WORDS: Ferreira Gullar – poetry - memory - military dictatorship - exile.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	13
1. OS ITINERÁRIOS POÉTICOS DE FERREIRA GULLAR	31
1.1. Gullar e a cena literária ludovicense	32
1.2. Gullar e a cena literária nacional	50
1.2.1. A luta corporal (1950-1953)	59
1.2.2. Vil metal (1954-1960)	67
1.2.3. Poemas concretos e neoconcretos (1957-1958).....	66
1.2.4. Romances de cordel (1962-1965)	78
2. MEMÓRIAS DO EXÍLIO.....	97
2.1. Dentro da noite veloz (1962-1975)	111
2.2. Poema sujo (1975)	122
2.3. Na vertigem do dia (1975-1980).....	143
2.4. Rabo de Foguete (1998)	151
3. A BRISA DA ILHA DE SÃO LUÍS QUE SOPRA EM GULLAR DURANTE O EXÍLIO	175
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	209
OBRA DE FERREIRA GULLAR.....	217
BIBLIOGRAFIA SOBRE FERREIRA GULLAR.....	219
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	225

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

No dia 10 de setembro de 2010 Gullar completou 80 anos de vida e 60 anos de carreira. Esteve presente de forma bastante ativa no contexto da poesia moderna brasileira. Ao referir-se sobre a poesia de Ferreira Gullar, Lafetá¹ considera que sua trajetória conjectura um período da poesia brasileira bem como de um desenvolvimento cultural do país. E, nesta direção, Eleonora Ziller Camenietzki considera que é possível encontrar nos textos de Gullar

*as principais questões teóricas ou estéticas que animaram a vida cultural do país nas últimas décadas, isso tanto na poesia quanto na crítica ou na dramaturgia [...] Não há como estudar a poesia brasileira da segunda metade do século XX sem compreender esses impasses na produção de Ferreira Gullar.*²

Sua vida tipifica o engajamento de intelectuais num contexto histórico brasileiro. A sua busca também foi por melhores condições de vida do povo do seu país e pela liberdade destes brasileiros, por isso ele foi perseguido, preso, submetido a interrogatórios e, posteriormente, impelido ao exílio.

A identidade do poeta vai sendo construída por meio da complexidade de diferentes fases vividas por ele. Sua trajetória implica, nesse sentido, inúmeros passos dados em chãos diferentes, o que permitiu uma transformação tanto do homem José Ferreira Gullar quanto da sua forma poética em decorrência de sua experiência vivida. Assim, partiu-se da concepção de Norbert Elias construída em *Mozart: sociologia de um gênio* cuja arte não pode ser entendida de forma dissociada da realidade na qual ela está inserida, e da vida pessoal do indivíduo que a produz. Desse modo, a sociologia deve considerar a vida do indivíduo como um “microprocesso” para compreender as mudanças que ocorrem no “macroprocesso”. Destarte, faz-se necessário salientar que tanto o conteúdo de

¹Cf. LAFETÁ, João Luiz. Traduzir-se: ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar. In:_____. *A dimensão da noite e outros ensaios*, 2004. As demais citações de nota de rodapé seguirão este padrão.

² CAMENIETZKI, Eleonora Ziller. *Poesia e política: a trajetória de Ferreira Gullar*, 2006, p.21.

sua obra quanto a forma que ela adquiriu é resultado do um processo de transformação pessoal, social e político.

Os itinerários percorridos surgem na sua fatura poética demonstrando as várias etapas construídas e que foram se transformando até chegar naquilo que ele mesmo denomina como sua linguagem poética. Do lirismo ao concretismo, dos cordéis novamente ao lirismo, pode-se perceber uma busca que o levou à construção de uma linguagem poética própria que se deu por meio de um movimento de experimentações de sintaxes e como resultado do próprio contexto social no qual o poeta estava inserido. Nas palavras de Gullar,

*a poesia é a companheira da vida toda, mas uma companheira que só aparece quando quer e não quando você deseja. Não obstante, é quando a encontro que me encontro, que me descubro e me desconheço. Na verdade, ao fazê-la me invento e reinvento o mundo, a vida.*³

Por meio de sua poesia nos é permitido acompanhar seus itinerários literários e compreender como a sua experiência política é uma expressão estética que está presente em sua poesia, corroborando na construção de uma dicção particular.

O *Leitmotiv* da presente pesquisa é a questão da memória no exílio. Procurou-se observar como esta experiência de desterro moveu uma produção de extrema relevância para a literatura brasileira e como ela expressa os choques que o poeta sofreu no período da ditadura militar brasileira, momento em que foi obrigado a deixar seu país para evitar a sua prisão.

O que se buscou analisar, nesse sentido, foi como esta dura experiência influenciou a construção de sua poética, bem como compreender o contexto do processo que o levou à condição de exilado. Para tanto, tornou-se imperioso contextualizar os itinerários percorridos por ele.

Tomando a manifestação artística como uma fonte de conhecimento crítico para pensar um contexto histórico de um país absorvido numa ditadura

³CAETANO, Rodney. O resmungão necessário. *Jornal de Literatura do Brasil*, Curitiba. Disponível em: < www.resmungos.com.br >. Acesso em: 11 fev.2009.

militar, tornou-se imperioso realçar a confluência entre a trajetória pessoal, social e política e a trajetória literária de Ferreira Gullar. E, nessa direção, a presente pesquisa tem o intuito de proceder a uma análise pautada na consideração das interpenetrações, subjacentes aos aspectos sociais e à estrutura da obra poética de Gullar.

É na esteira destas considerações que a pesquisa foi sendo elaborada, tomando esse poeta - que nasce em 1930 e faz parte do cenário das transformações sociais, culturais e políticas do Brasil - como foco privilegiado de interpretações sociológicas.

Conceber a produção literária de Ferreira Gullar como objeto de análise, neste caso, tornou-se fundamental para as indagações sociológicas propostas, tendo em vista que *“a arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humano, e como tal interessa ao sociólogo.”*⁴

A obra de Ferreira Gullar nos fornece contribuições essenciais para o tratamento sociológico da experiência por ele vivida no exílio, já que o poeta elaborou seu pensamento sob o prisma daquele que vivenciou diferentes tempos e que a memória desta experiência – a envolver uma atmosfera cultural e política compartilhada – foi materializada na sua narrativa literária.

A escolha desse poeta ocorre por sua relevância no processo de uma ruptura estética de vanguarda na paisagem literária brasileira e, também, porque em sua literatura, é possível perceber uma memória sobre as implicações do regime militar brasileiro. Um movimento de memória que advém da confluência entre a trajetória social e política e a trajetória literária.

A hipótese central, nesse sentido, considera que é possível descortinar, por meio da produção literária de Ferreira Gullar, uma memória do exílio cuja experiência evidencia um evento-limite que foi a ditadura militar brasileira. As memórias e o imaginário desse processo, com seu caleidoscópio de

⁴ Cf. CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*, 2000, p. 21. Nesse livro, Candido chama a atenção para a análise da obra que só poderá ser realizada de uma forma coerente na medida em que fundirmos *“texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo”*. *Idem, Ibidem*, p. 4.

possibilidades, vão aparecendo em sua obra em função das condições materiais e culturais vividas pelo poeta. E, nesta perspectiva, considera-se também que “*ao discurso internamente inflamado pela memória sucedeu a reflexão tensa, balizada pela avaliação política; a expressão inspirada e prazerosa do narrador lírico deu lugar à concentração do analista dialético da cultura*”.⁵

Para a realização da análise foi tomada toda a sua poesia escrita no exílio e, posteriormente, seus escritos – poesia e autobiografia - sobre o exílio, buscando igualmente configurar a memória desta fatídica experiência no momento de sua realização e o movimento de memória que toma o passado a partir do tempo presente. Assim, abordaram-se as configurações que fazem parte do processo de memória e do imaginário arroladas no espaço e no tempo de sua literatura.

Ressalta-se que os itinerários do poeta são aqui tomados como ponto relevante na realização das análises, pois a partir deles foi possível refletir acerca do contexto social, cultural e político em que a investigação se insere. Mas, a trajetória do poeta foi analisada considerando a sua literatura como índice analítico, por meio da qual serão identificadas as passagens biográficas. Pensar as imagens que advêm de sua obra é considerar a possibilidade de falar de um período histórico brasileiro a partir da poética do sujeito que falou do lugar do não-oficial⁶.

Numa sociedade dita moderna, na qual o sentido de utilidade e precisão das coisas são prioridade, a poesia muitas vezes torna-se menos relevante, como se não acolhesse nenhuma necessidade humana e como se por meio dela não se pudesse pensar os processos políticos e sociais vividos numa determinada época.

⁵ VILLAÇA, A. Gullar: a luz e seus avessos, 1998, p.88.

⁶ A história oficial segundo Benjamin apresenta uma visão equivocada do passado construída no presente, pois ela representa uma montagem seletiva de acontecimentos passados num encadeamento linear. O lugar da história não oficial possibilita ao historiador um olhar sobre os acontecimentos históricos que desconstrua os encadeamentos temporais lineares e vazios, além de construir uma visão diferente daquela sustentada pelas classes dominantes. Cf. BENJAMIN, Walter. 1994. Vale aqui lembrar que estamos analisando as memórias do exílio de um poeta forçado a deixar o seu país num contexto histórico bastante diferente daquele no qual o poeta vive atualmente, pois podemos dizer que hoje ele ocupa o lugar de um artista “estabelecido” conforme a concepção de Norbert Elias. Ver, nesse sentido, o livro de Norbert Elias e John Scotson, *Os estabelecidos e os outsiders*, 2000.

Entretanto, rompendo com esta perspectiva, tomou-se a poesia construída por Gullar como objeto de análise.

Parte-se da ideia de que a literatura pode ser tomada como índice analítico para as indagações sociológicas propostas. Destarte, ressalta-se a linguagem poética e memória autobiográfica como importante campo para investigações sociológicas, capaz de evidenciar diferentes prismas da sociedade, na medida em que são criações culturais, onde a elaboração artística e o contexto social estão imbricados. Para tanto, lançou-se mão da poesia do autor em questão e das memórias intituladas *Rabo de Foguete* como fonte de análise primária. Nesse sentido, não se quer reduzir sua obra como produto do meio, pois a análise sociológica deve considerar o escritor como sujeito de sua própria ação.

Buscamos sublinhar as memórias do exílio, como um potencial criativo e crítico alicerçado pelas lembranças. O potencial criativo de rememoração desta experiência por meio da escrita literária é resultado da relação do autor com as representações coletivas e suas lembranças. Nessa direção, cabe ressaltar as palavras de Jaime Ginsburg ao se referir à necessidade de se pensar a memória da ditadura militar brasileira, pois, a “*crítica universitária se ocupou, até hoje, de modo espantosamente insuficiente das relações entre a literatura brasileira e a ditadura militar*”.⁷ O que se procurou realizar aqui, foi justamente, um caminho inverso, tomou-se a poesia de Ferreira Gullar para refletir a questão da ditadura militar brasileira e suas implicações na vida e na obra deste poeta.

Do conjunto de sua vasta obra, elencou-se num primeiro momento a sua poesia que vai de 1949 até 1975 para se pensar os itinerários pessoal, político e poético de Ferreira Gullar e, num segundo momento, o livro *Dentro da noite veloz* no qual se encontram poemas escritos desde 1962 até 1975, o *Poema sujo* escrito em 1975, período em que o poeta se encontrava no exílio. Analisou-se também o livro *Na vertigem do dia* que inclui poemas escritos entre os anos 1975 a 1980 e o livro *Rabo de Foguete* escrito em 1998, ambos escritos após a experiência do desterro.

⁷ GINZBURG, Jaime. A ditadura militar e a literatura brasileira: tragicidade, sinistro e impasse. In: SANTOS, C. M.; TELES, E.; TELES, J. de A. (orgs.). *Desarquivando a ditadura: memória e justiça no Brasil*, 2009, v.II, p.557.

Assim sendo, considerando a vasta obra do poeta, cabe ressaltar que os ensaios sobre obra de arte e seus demais textos para o teatro e televisão não serão aqui utilizados como fonte para as análises.

Tomou-se a poesia como um lugar possível para a construção de um olhar sociológico, pois 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 [...]. Essa universalidade do teor lírico, contudo, é essencialmente social. [...] O pensar sobre a obra de arte está autorizado e comprometido a perguntar concretamente pelo teor social, a não se satisfazer com o vago sentimento de algo universal e abrangente. Esse tipo de determinação pelo pensamento não é uma reflexão externa e alheia à arte, mas antes uma exigência de qualquer configuração lingüística.⁸

Adorno salienta ainda que a configuração lírica é também uma “expressão subjetiva de um antagonismo social”.⁹

Esta pesquisa teve como aportes teórico-metodológicos as discussões em torno de uma sociologia da literatura, pois as análises sociológicas foram empreendidas a partir de uma narrativa literária, que compreende imagens e figuras de linguagens, além de metáforas e alegorias que permitem “desenvolver a reflexão sobre essas formas narrativas como expressão do mundo da cultura”.¹⁰

Considera-se que a criação artístico/literária não deve ser compreendida como um fenômeno sobrenatural, metafísico, mas é necessário pensá-la em relação às condições sociais e históricas na qual foi construída. Assim, a análise adotou Gullar como um sujeito socialmente localizado, percebendo na sua criação literária, suas tomadas de posição e tensões frente ao contexto no qual o poeta estava inserido.

⁸ ADORNO, Teodor. *Notas de literatura I*, 2003, pp. 66-67.

⁹ *Idem*, *Ibidem*, p.76.

¹⁰ IANNI, Octavio, *Sociologia e literatura*, 1997, p. 42.

Alguns autores apontam para a necessidade do tratamento sociológico da literatura com ênfase nas diferentes formas narrativas – romances, crônicas, contos, poesias – considerando assim as transformações intrínsecas à sociedade moderna. Nessa direção, destacam-se Antonio Candido e Walter Benjamin, autores relevantes para tomarmos como apoio durante nossa investigação.

Antonio Candido, em seu livro *Literatura e sociedade*¹¹, aponta para um conjunto de reflexões sobre literatura e vida social. Para esse autor, a criação artística e o contexto sócio/cultural no qual a obra é produzida não devem ser pensados como algo apartado. Pelo contrário, o social constitui a estrutura da obra. Mas também é necessário considerar outros aspectos tais como valores sociais, ideologias e representações.

Um importante estudo aqui considerado foi o livro *O discurso e a cidade*, de Antonio Candido, no qual o autor, ao analisar romances e poemas, faz num primeiro momento eficazes críticas sobre sociedades a partir de uma literatura que busca a ideia do real e, num segundo momento, evidencia aquilo que poderíamos chamar de lugares imaginários. Candido, dessa maneira, nos faz pensar que ao tratarmos da literatura, uma imagem da cidade pode ser construída tanto do ponto de vista da representação do real quanto das fantasias, medos e desejos ali evidenciados.¹²

Para construir um esboço sociológico, utilizou-se Norbert Elias, com o propósito de refletir sobre os itinerários social, cultural e político de Gullar presentes em sua poética. Para tanto, a reflexão inspirou-se no livro *Mozart: sociologia de um gênio*. Nele, ao reconstruir a trajetória de Mozart, o autor procede a uma reconstrução do contexto social e político de uma determinada época, um panorama da sociedade de corte. E, ao apresentar a necessidade que Mozart tinha de romper com o gosto musical da época, transformando-se num artista “autônomo”, Elias estabelece relações entre dados estruturais e aspectos da vida pessoal do músico, a fim não de analisar as sobreposições de um aspecto sobre o outro, mas perceber as linhas tênues dessa relação.

¹¹ Cf. CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*, 2002.

¹² Ver CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*, 1993.

Para Elias, não se pode separar o artista do homem, ou seja, para a compreensão da genialidade de Mozart, não se deve descartar as discrepâncias experimentadas por ele. Nesse sentido, é imprescindível considerar a dinâmica interna do fluxo-fantasia, a corrente de conhecimentos do artista e sua posição crítica frente a sua produção.¹³

As narrativas literárias selecionadas para esta pesquisa levam em consideração a dimensão espaço-temporal que sintetiza a memória e as transformações históricas e políticas vividas pelo poeta. A alegoria, presente em sua poética, nos indica uma disposição para uma luta em favor da transformação da realidade brasileira daquela época. Sua arte alegórica com seu apuro formal e qualidade artística nos indicam as impressões de um sujeito histórico que vivenciou a experiência do choque, num período no qual havia uma intervenção militar violenta no Brasil.

É assim que o poeta vai extraindo dos modos da vida sua matéria poética. E, nessa direção, foi necessário contextualizar tanto o Ferreira Gullar quanto sua poesia, o que pode ser visto no primeiro capítulo, mas sempre levando em conta que a poesia não é um reflexo direto da realidade estudada, mas uma interpretação desta. Pode-se perceber que sua poesia é uma autobiografia de sua própria trajetória poética. A profissionalização vai sendo evidenciada como uma consciência da própria linguagem e como meio de ganhar a vida. A poética de Ferreira Gullar é resultado, portanto, de sua origem e dos itinerários percorridos por ele.

No segundo capítulo buscou-se analisar os poemas escritos entre 1962 a 1975, período que contempla a transição entre a poesia enquanto instrumento político para aquela voltada mais à questão estética. Este período inclui também as poesias escritas durante o tempo do exílio. Ainda neste capítulo, analisou-se a poesia escrita num momento posterior ao exílio mas que nelas encontra-se os impasses desta experiência sobre a vida e a obra de Gullar. E, para tanto, torna-se imperioso também enfatizar o conceito de história de Le Goff¹⁴, pois para ele a

¹³ ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*, 1995, p.125.

¹⁴ Ver LE GOFF, Jacques. *História e Memória*, 2003.

história deve ser analisada em relação a determinada realidade sobre a qual se testemunha, considerando como um relato de uma experiência vivida, do sujeito que pode afirmar “eu vi, eu senti”. Os dados obtidos por um sujeito que presenciou um evento, com sua emoção e relação de detalhes no nível do cotidiano, ofereceria ao historiador informações que de outra forma seriam inacessíveis, bem como lhe permitiria confirmar outras fontes de documentação. Seria, portanto, a vida diária ou do cotidiano abrindo possibilidades para o detalhe, o marginalizado entre outros contribuindo para uma nova concepção de história e também para a literatura.

As configurações do terceiro capítulo revelam as imagens da cidade da infância do poeta. Por meio das reminiscências presentes no *Poema sujo*, foi possível recortar as imagens da cidade natal como momento privilegiado de resistência política do poeta, na qual o impacto traumático das ditaduras, tanto a brasileira quanto aquelas vividas pelo poeta nos países da América Latina, lhe impuseram uma necessidade de retorno as lembranças da infância e da adolescência feitas no tempo do presente, para assim recuperar no passado a identidade perdida no presente do desterro.

Pensar a memória – dentro de uma relação indivíduo e sociedade - no campo das ciências sociais é considerar as diferentes acepções que este conceito possui. O conceito de memória é tomado a partir de uma perspectiva sócio-cultural.

Alguns autores desenvolveram o conceito de memória dentro desse aspecto sócio-cultural, todavia há algumas diferenças nestas concepções. Maurice Halbwachs¹⁵, por exemplo, vai trabalhar tal conceito considerando que as memórias individuais podem ser entendidas como determinadas por construções coletivas. Para ele, por mais pessoal que possa ser o ato de lembrar, este seria construído socialmente. Nesse sentido, o autor enfatiza a esfera social, considerando que a estrutura e funcionamento das construções coletivas da memória são autônomas ao desígnio dos atores sociais, um olhar muito próximo da noção positivista de E. Durkheim. Considera ainda que a rememoração ocorra

¹⁵ Ver HALBWACHS, M. *A memória coletiva*, 1990.

por meio de quadros sociais da memória e tais memórias vão sendo renovadas na medida em que se renovam os laços de solidariedade entre os indivíduos. E é exatamente a linguagem que forma o quadro social primeiro da memória coletiva e a individualidade vai sendo construída a partir dos quadros sociais comuns a todos. Nesta perspectiva, sem querer reduzir o pensamento do autor, parece que o pensamento individual é uma decorrência do coletivo e os valores e aspectos contraditórios parecem não existir.

Observa-se, contudo, que para outros autores, como Marcuse, por exemplo, o enfoque é dado ao conceito de memória como um fenômeno coletivo que resulta da ação do indivíduo na sociedade. E, nesse sentido, a memória apareceria aí como um movimento tanto de conhecimento quanto de liberdade. Em Freud, Marcuse buscou compreender como as contradições entre indivíduo e sociedade eram internalizadas pelo indivíduo. Enquanto que para Freud a perda da memória é uma resposta ao esquecimento de eventos traumáticos, para Marcuse a memória pode ser compreendida como a liberação de promessas e potencialidades que, embora subtraídas e alienadas pela sociedade capitalista, ainda existiam.¹⁶ Diferentemente de Halbwachs, Marcuse analisa a memória como possibilidade de construção do social e não derivada dela.

Para Walter Benjamin, a memória é um processo, um movimento dialético desencadeado pelo presente¹⁷ que comporta a ideia de espaço e tempo, seleção e esquecimento. O passado é entendido como um fato em movimento, fato de memória, que alude aos acontecimentos e à construção destes no presente. Para esse autor, o tempo presente é um espaço repleto de *agoras*, portanto, “*a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de agoras*”.¹⁸ Nesse sentido, a teoria da história para Benjamin é uma teoria da memória. A escrita de Gullar é marcada pela síntese dos tempos cronológico e psicológico, apontando, portanto, para um tempo em movimento, aquilo que Walter Benjamin vai enfatizar no seu olhar sobre

¹⁶ MARCUSE, H. *Eros e civilização*, 1968, pp.18-19.

¹⁷ BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, 1994, pp. 221-232.

¹⁸ *Idem, Ibidem*, p. 229.

a história. Nesta perspectiva, um poema pode ser compreendido como uma interface entre uma vivência original e experiências posteriores. A experiência poética expõe conseqüentemente a condição humana.

É imperioso destacar, ainda, que as análises de Walter Benjamin vão se configurando por meio das artes e da literatura. Aquilo que poderíamos chamar de uma sociologia da literatura pode ser percebida em seus estudos sobre Charles Baudelaire. É por meio da obra desse poeta, alicerçada a partir de uma dinâmica do social, que Benjamin construirá sua teoria da modernidade, apontando para as transformações sociais e culturais na Paris daquele período.

Ao analisar a poesia de Baudelaire, Benjamin a considera parte integrante do processo de mudança social, bem como matriz de conhecimento para a compreensão daquela realidade social. Além da poesia, suas análises abarcam a trajetória desse poeta francês e, a partir desses dois vieses, Benjamin busca compreender a relação entre a literatura e as transformações urbanas na Paris do século XIX, como resultado da experiência capitalista daquela época. Nesse sentido, é possível uma reflexão que considere as questões históricas e políticas inerentes à literatura de Gullar, tendo em vista que estas se apresentam tanto na forma quanto no conteúdo de sua criação artística.

Para enfocarmos o momento em que a literatura passa a dialogar com a própria sociedade, foi necessário recorrer a Walter Benjamin, pois em sua obra encontra-se uma constelação de fragmentos por meio dos quais pode-se compreender o complexo processo da experiência do indivíduo. As figurações da ditadura militar brasileira são aqui tecidas por aquilo que se inscreve como fragmento na literatura de Gullar. Nessa busca, entre vários de seus relevantes textos, um dos quais se torna imprescindível é *Teses sobre filosofia da história*, no sentido de auxiliar na compreensão da questão da temporalidade histórica.

No texto *A imagem de Proust*, Benjamin realiza uma análise sobre a obra de Marcel Proust¹⁹ evocando uma construção imagética das memórias desse escritor. Não lhe interessa a vida descrita como ela foi de fato, mas acima de tudo, a vida lembrada por aquele que a viveu. O que se deve extrair, portanto, o mais

¹⁹ As obras analisadas são os treze volumes de *Em busca do tempo perdido* de Marcel Proust.

importante “para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência”²⁰, ou ainda, aquilo que ele chama de memória involuntária em Proust. Tal conceito se refere a uma memória que “pertence ao repertório da pessoa privada cujo passado, porém, entra em conjugação com o passado coletivo”.²¹

Ainda sobre memória, é relevante pensarmos os dois movimentos que ocorrem na hora da rememoração. Um se conduz ao passado e outro se encaminha para o presente e é exatamente a símile entre eles que permite a manutenção da dinâmica da vida.²²

As análises em torno da memória do poeta foram realizadas considerando tanto a transmissão oral, construída a partir das inúmeras entrevistas dadas, quanto aquela conservada em sua escrita literária. Pois pensar o passado é estar atento às transformações do presente e sua articulação deve ser feita no próprio presente. O passado deve ser, portanto, articulado historicamente e, ao fazê-lo, não significa “conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo”.²³ Nesse sentido, Benjamin deposita no materialismo histórico a capacidade de fixar uma imagem do passado apresentada por meio do sujeito histórico.

A ação de lembrar e esquecer são práticas construídas socialmente e o ato de lembrar não requer a recuperação real do passado, mas cabe notar que o indivíduo que rememora o faz inserido num tempo e de maneira singular. Pode-se

²⁰ BENJAMIN, *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, 1994, p. 37.

²¹ Ver MATOS, Olgária. In: Revista Semear, n. 6.

²² O triunfo do primeiro sobre o segundo configura-se como a perda da utopia, a perda dos sonhos ou do tesouro a que se refere Hannah Arendt. Para ela, “a história das revoluções - do verão de 1776, na Filadélfia, e do verão de 1789, em Paris, ao outono de 1956, em Budapeste - que decifraram politicamente a história mais recôndita da idade moderna, poderia ser narrada alegoricamente como a lenda de um antigo tesouro, que, sob as circunstâncias mais várias, surge de modo abrupto e inesperado, para de novo desaparecer qual fogo-fátuo, sob diferentes condições misteriosas. [...] A perda, talvez inevitável em termos de realidade política, consumou-se, de qualquer modo, pelo olvido, por um lapso de memória que acometeu não apenas os herdeiros como, de certa forma, os atores, as testemunhas, aqueles que por um fugaz momento retiveram o tesouro nas palmas de suas mãos; em suma os próprios vivos. ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*, 1968, pp. 30-31.

²³ BENJAMIN, *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, 1994, p. 224.

dizer que o ato de rememorar é trazer o passado ao tempo presente e aos dilemas que este encerra. Pois no presente há a necessidade de não esquecimento do passado como forma de garantia para que ações consideradas nefastas não possam se repetir no futuro.

Um das questões relevantes para Benjamin foi o declínio da tradição oral, o desaparecimento da transmissibilidade oral, do sujeito que transmite a história pela oralidade. Nesse sentido, enfocou a perda da transmissibilidade, a destruição dos elos com o passado e a perda da capacidade de aprender por meio de experiências passadas. Para ele a memória pode ser compreendida como um ato voluntário de lembrar o passado, partindo de um desejo individual como uma ação racional que diluía o passado reconstruindo o novo. Mas também a memória pode ser entendida como uma lembrança involuntária, na qual imagens do passado e do presente se encontram no tempo do agora e isso ocorre de forma independente da vontade do sujeito. Benjamin, a partir da noção de experiência traumática de Freud²⁴, elaborou sua teoria da modernidade, afirmando que o indivíduo moderno convive com os impactos de impressões traumáticas do mundo exterior e que não se transformam em experiências, colocando-se no campo de resposta reativa e momentânea. O que o Benjamin está enfatizando é que havia uma experiência muito singular em construção, decorrente dessa nova paisagem urbana que se configurava naquele período. E dentro dessa nova experiência a memória pode ser construída por cada indivíduo, mas devem-se considerar os conflitos internos de cada um que envolve essa relação com o passado e, nesse sentido, há uma ameaça à ideia de memória coletiva, e o esquecimento do passado pode gerar grandes ameaças ao futuro. Nesse sentido, a memória para Benjamin é uma experiência entre indivíduos num tempo e espaço definidos. O passado se transforma e por isso mesmo transforma o indivíduo na medida em que busca no presente os traços remanescentes do passado. Para Benjamin não existe apenas uma forma de se relacionar com o mundo, mas inúmeras, com aspectos positivos e negativos. E, nessa direção, a poesia foi tomada nesta

²⁴Freud considerava que os estímulos do mundo exterior atravessam nossa proteção consciente e se tornavam fonte de excitação nos indivíduos.

pesquisa como uma forma que um indivíduo encontrou para se relacionar com o mundo e pode-se tomá-la também como campo possível de transmissão de conhecimento e percepção de mundo. A memória do poeta vai sendo construída nesse espaço literário por meio de reminiscências, através das quais se depara com um passado recente da história brasileira que necessita ser revisto, evitando assim o silêncio que foi instaurado no Brasil referente às consequências de sua ditadura militar.

E para melhor configurarmos os estudos na América Latina sobre essa problemática, vale enfatizar a leitura de Seligmann-Silva sobre a teoria do testemunho que foi construída em função das catástrofes que o mundo presenciou no século XX. Este século é considerado como um período do luto devido a estas catástrofes e junto com estas, muitos acontecimentos marcaram a maneira de representar o mundo. Houve uma transformação do olhar sobre a história, uma ruptura em relação ao modelo de história até então estabelecido pela historiografia burguesa e entendido enquanto linear, homogêneo e vazio.

Nessa direção, destaca-se o conceito de testemunho e torna-se imperioso relacioná-lo a uma literatura que vêm sendo discutida na América Latina desde os anos 60. Esse conceito discute o limite entre o literário, o fictício e o descritivo, além de uma ética da escritura.²⁵ Para Seligmann-Silva, nas abordagens sobre o conceito de testemunho

deve-se buscar caracterizar o 'teor testemunhal' que marca toda obra literária, mas que aprendemos a detectar a partir da concentração desse teor na literatura e escritura do século XX. Esse teor indica diversas modalidades de relação metonímica entre o 'real' e a escritura. [...] Esse 'real' não deve ser confundido com a 'realidade' tal como ela era pensada e pressuposta pelo romance realista e naturalista: o 'real' que nos interessa aqui deve ser compreendido na chave

²⁵ Cf. SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*, 2005b, p. 85.

*freudiana do trauma, de um evento que justamente resiste à representação.*²⁶

O autor tece algumas considerações sobre as distinções entre os estudos de testemunhos de sobreviventes de campos de concentração e os daqueles realizados no âmbito dos países americanos de língua espanhola.

Segundo Seligmann-Silva, a palavra *testimonio* faz referência a um gênero literário que surgiu no início dos anos 60, na América de língua espanhola. *Testimonio*, portanto, é utilizado em relação aos problemas sociais desta região, trazendo à tona os excluídos e as minorias em busca de justiça e, nesse sentido, a possibilidade de contar a história não do ponto de vista oficial. Para ele, “a literatura de *testimonio* antes de qualquer coisa apresenta-se como um registro da história. Na qualidade de contra-história ela deve apresentar as provas do outro ponto de vista, discrepante do da história oficial”.²⁷ Essa literatura “estabelece-se paradoxalmente como uma literatura antiestetizante e marcada pelas estratégias de apresentação do documento (histórico) e não tanto, como na literatura da Shoah, pela apresentação fragmentária e com ênfase na subjetividade”.²⁸

Para o autor, a pesquisa sobre o testemunho ainda está em andamento e há uma emergência de estudos sobre o *teor testimonhal* na literatura contemporânea. No livro *História, memória, literatura – o testemunho na era das catástrofes* organizado por Seligmann-Silva, ele ressalta que a literatura do testemunho promove o “estabelecimento de uma nova abordagem da produção literária e artística”.²⁹ E que, portanto, o *teor testimonhal* traz consigo referência a determinadas obras realizadas num evento-limite. E nesta perspectiva, não se pode excluir um determinado sentido jurídico, pois testemunho é de alguém que viveu esse evento-limite e que, portanto, pode prestar contas bem como narrar sua sobrevivência. Torna-se imperiosa a lembrança de uma história que não seja

²⁶ *Idem. Ibidem*, p. 85. E, ainda segundo o autor, há “dois grandes campos de discursos sobre o testemunho que têm se aproximado cada vez mais ultimamente. De um lado, a noção é pensada, no âmbito europeu e norte americano, a partir da experiência histórica dessas regiões e países, de outro, o conceito de ‘*testimonio*’ tem sido pensado a partir da experiência histórica e literária da América Latina. *Idem Ibidem*, p. 86.

²⁷ SELIGMANN-SILVA, M. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*, 2005b, p.89.

²⁸ *Idem, Ibidem*, p.89.

²⁹ SELIGMANN-SILVA, M. *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*, p.07.

a oficial para que assim - como num *tribunal* – aqueles considerados culpados pelos seus crimes recebam as devidas punições. Pois se devem considerar os limites éticos intrínsecos à relação com um passado responsável pela promoção de vários traumas, bem como perceber a relevância que o testemunho possui na historiografia sobre violência extrema.

Durante as análises empreendidas sobre os poemas escritos no exílio, considerou-se que tais poemas bem como as memórias *Rabo de Foguete* podem ser aqui lidos no registro de um testemunho dos acontecimentos vividos durante a ditadura na América Latina, de maneira mais específica, sobre a aquela que se instaurou no Brasil. Gullar por meio desta escritura pode oferecer o testemunho do sujeito que sobreviveu, daquele que *“habita na clausura de um acontecimento que o aproximou da morte”*.³⁰ O testemunho envolve uma relação entre o real e o simbólico e entre passado e presente e é, justamente, na linguagem da poesia e da literatura que se dá o encontro destes elementos. Pois,

*[...] Aprendemos que o elemento traumático do movimento histórico penetra nosso presente tanto quanto serve de cimento para o nosso passado, e essas categorias temporais não existem sem a questão da sua representação, que se dá tanto no jornal, na televisão, no cinema, nas artes, como na fala cotidiana, nos nossos gestos, sonhos e silêncios, e, enfim, na literatura.*³¹

Vale aqui situar que a obra de Ferreira Gullar é muito vasta e inclui poesias, ensaios críticos, peças teatrais, artigos jornalísticos, literatura infantil, tradução entre outros, e por isso, torna-se imperioso reiterar que a extensa produção de Gullar não será aqui analisada como um todo, principalmente as atuais publicações feitas na imprensa nacional e, em especial, no jornal *Folha de São Paulo*. A pesquisa tomou como objeto de análise os itinerários do poeta até sua profissionalização, culminando com a sua saída do país por motivos de

³⁰SELIGMANN-SILVA, M. *Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes*, p.78.

³¹SELIGMANN-SILVA, M. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*, 2005b, p. 64.

perseguição política, e também sua produção poética no que se refere ao exílio. Não se coloca como fonte de análise sua inserção atual na cena da literatura nacional, nem mesmo os direcionamentos políticos que orientam sua vida atualmente. Aqui se buscou tratar das memórias do exílio, pois o ato de lembrar traz ao sujeito uma noção de pertencimento de mundo diante da perda de identidade imposta pela experiência do desterro, além de lhe possibilitar uma luta pelo não esquecimento de uma história recente, bem como um refúgio da dor nessas escrituras.

Para realização das análises foram utilizados os seguintes livros de autoria de Ferreira Gullar: *Toda poesia: (1950-1987)*, publicado pela editora José Olympio em sua 5ª edição, do ano de 1991, cujo prefácio é de Franklin de Oliveira; *Um pouco acima do chão* em sua 2ª edição comemorativa dos 50 anos do livro, publicado pela Academia Maranhense de Letras no ano de 1999; *Dentro da noite veloz* publicado pela editora José Olympio em sua terceira edição no ano de 1998, cujo prefácio é assinado por Ivan Junqueira e *Rabo de Foguete: os anos de exílio* publicado em 1998 pela editora Revan.

1. OS ITINERÁRIOS POÉTICOS DE FERREIRA GULLAR

O meu poema em geral nasce do espanto.
Ferreira Gullar

*Estamos no
reino da palavra, e tudo que aqui sopra é verbo, e
uma solidão irremissível.*
Ferreira Gullar

1.1. Gullar e a Cena Literária Ludovicense.

Quando consideramos uma discussão a respeito da literária maranhense, convém frisar, de saída, a ideia trabalhada por Arlete Nogueira da Cruz que considera não existir no Estado aquilo que se pode chamar propriamente de literatura maranhense, pois a vida literária dos últimos cem anos tem sido construída principalmente por uma literatura são-luisense, composta tanto pelos maranhenses que permaneceram no Estado quanto por aqueles que buscaram novas terras.³²

A partir dessa concepção, torna-se relevante tecer algumas considerações a respeito das gerações de poetas da cidade de São Luís do Maranhão e do surgimento da literatura de Ferreira Gullar em meio a esse contexto.

São Luís rompe com sua ausência no cenário da literatura brasileira no período que enfeixa os anos de 1832 e 1868, por meio de um ciclo composta por Odorico Mendes, Sotero dos Reis, Gonçalves Dias, João Lisboa, Gentil Braga, Cândido Mendes, Cesar Marques, Henriques Leal, Sousândrade, Trajano Galvão, Gomes de Sousa, entre outros³³. Esse grupo, alinhado ao Romantismo, estudou na Europa e viveu posteriormente em outros Estados do Brasil, principalmente no Rio de Janeiro, “como resultado e reflexo do desenvolvimento econômico que sobreveio com o ciclo do algodão maranhense.”³⁴ Foi por meio deles que São Luís ganhou a antonomásia de *Atenas brasileira*. Segundo Machado, essa antonomásia fazia menção ao grande número de escritores e a uma literatura que tratava a cidade de forma romântica, exaltando e enobrecendo primordialmente os seus aspectos positivos.

Posteriormente, um segundo grupo ligado ao naturalismo, parnasianismo e simbolismo, que vai de 1868 a 1894, constrói uma literatura inspirada também nesta mesma concepção de *Atenas brasileira*. Estes já não

³² Cf. CRUZ, Arlete. *Nomes e nuvens: ligeiras considerações em torno da paisagem literária maranhense pós-1889*, 2003.

³³ *Idem, Ibidem*, p.14.

³⁴ *Idem, ibidem*, p.14.

mais estudaram na Europa e, sim, noutras capitais brasileiras, como Salvador, Recife, entre outras. Entre eles, destacam-se Celso Magalhães, Teófilo Dias, Raimundo Corrêa, Nina Rodrigues, Coelho Neto, Catulo da Paixão Cearense, os irmãos Arthur e Aluísio Azevedo, Graça Aranha, Maria Firmina dos Reis, Visconde Vieira da Silva, Brandão Júnior e Teixeira Mendes.³⁵

No início do século XX, alguns dos intelectuais desses dois ciclos ainda permaneciam vivos, o que permitiu sustentar a ideia da *Atenas brasileira* convivendo com um desenvolvimento econômico pautado na marginalização da grande população do Estado. Nesse sentido, a ênfase em um desenvolvimento estava colocada apenas às classes que podiam enviar seus filhos para fora do Estado. A imagem da *Atenas brasileira* vai sendo legitimada como mecanismo de conservação e manutenção de uma frustração diante da frágil economia daquele Estado, sendo muitas vezes mobilizada como forma de compensação e, noutras, como discurso político capaz de omitir a dura realidade vivida pela população local.

No Maranhão, não diferente do restante Brasil, os intelectuais desse período foram atraídos para cargos públicos no Executivo e no Legislativo, mantinham-se ligados à estrutura político-administrativa do Estado e isso lhes retirava, de certa forma, a possibilidade da reflexão e do posicionamento independentes. Essa relação entre intelectuais e Estado foi analisada por Sérgio Miceli no livro *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*, no qual o autor aponta para o fato de que

*a posse de um diploma superior e de pistolões ou outras modalidades de capital social eram trunfos decisivos para ingresso nos quadros do funcionalismo, em especial junto aos escalões médios e superiores que tendiam a monopolizar os privilégios.*³⁶

³⁵ *Idem, ibidem*, p. 15.

³⁶ MICELI, Sérgio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*, 1979, p.139.

Trata-se de perceber a expectativa das classes dirigentes em relação aos intelectuais desse período. Nos inúmeros postos abertos pelo Estado brasileiro no período Vargas, por exemplo, os intelectuais realizavam serviços burocráticos e as atividades intelectuais eram produzidas paralelamente àquelas funções exercidas como funcionários públicos. Porém,

em outros casos, os laços entre uma e outra atividade permeiam a própria definição de trabalho intelectual. De qualquer forma, instaura-se uma situação de dependência material e institucional que passa a determinar as relações que as clientelas intelectuais mantêm com o poder público.³⁷

Essas relações também existiam entre os intelectuais maranhenses e sua classe dirigente. Ao exercerem cargos públicos, os intelectuais ocupavam certo lugar social que lhes proporcionava uma produção literária acrítica em relação ao Estado. Somado a isso, a migração de alguns desses intelectuais continuava ocorrendo desde o século XIX, possibilitando o enfraquecimento da discussão engajada num processo de conhecimento da realidade do Estado.

Os jovens literatos do início do século XX não foram privilegiados como as gerações passadas, no sentido de uma formação mais sistemática realizada nas prestigiadas universidades europeias. Permaneceram em São Luís, numa cidade com dificuldades para formular um projeto de identidade e de afirmação. E, assim, surge nesse período um grupo denominado *novos atenienses*, cujo título já demonstra o intuito de perpetuar a imagem da *Atenas brasileira*, mantendo-se distante de um olhar crítico e deixando de lado uma visão mais abrangente e realista sobre a realidade ludovicense.

Os *novos atenienses* convivem, nesse período, com o *patrimonialismo*³⁸, que vem a adquirir contornos visíveis no Maranhão, juntando-se

³⁷ *Idem, Ibidem*, p.142.

³⁸ A formação social do Maranhão sofreu forte influência da herança estatal portuguesa, e o Estado convivia com um atraso social e econômico, como resultado de uma política patrimonialista. Segundo Faoro ap. Souza, essa concepção "(...) responderia, em última instância, pela substância intrinsecamente não-democrática, particularista e baseada em princípios que sempre teria marcado o exercício do poder político no Brasil". A ideia central de Faoro é a de que o Brasil herda o

neste contexto familismo³⁹ e cooptação de intelectuais junto aos cargos executivos e eletivos.

Associada a uma política clientelista e familista, com uma economia cada vez mais combalida, sem sustentação de base, apontando para uma decadência, a literatura, fonte de orgulho da elite da cidade, legitima-se como tentativa de compensação, é o que alguns autores chamam de *ciclo decadentista*, que vai de 1894 a 1932.⁴⁰ A concepção de *decadência* local tem sido tematizada, desde o século XIX, pelos discursos político, econômico e científico, além de ser tratada esteticamente em verso e prosa, em sons e imagens plásticas.

Segundo Alfredo Almeida, a “*decadência da lavoura*”, que teve início no Estado com a abolição da escravatura e, conseqüentemente, a ruína dos grandes proprietários, é utilizada como categoria de análise para a compreensão da conjuntura econômica daquela região. Essa categoria foi incorporada tanto pelo pensamento oficial quanto pela produção erudita da cidade, como padrão explicativo aceito sem contestações, além de assumir um caráter de consenso. É somente a partir da década de 1980 que a noção de *decadência* começa a ser questionada e relativizada pela produção acadêmica local.⁴¹

Para Rossini Corrêa, essa noção foi utilizada pela elite cultural e política do Estado com o intuito de legitimar as estruturas de poder, especialmente porque a

permanente sobrevivência do fantasma do passado na sociedade [...] foi um espectro legitimador de interesses econômicos, culturais e políticos [...] e a

sistema de poder político de Portugal. Ele procurou comprovar sua hipótese, buscando as raízes que se estendem até a formação do Estado português no século XII. Cf. SOUZA, Jessé. *A modernização seletiva: uma reinterpretação do dilema brasileiro*, 2000, pp.168-169.

³⁹ Na década de 1930, período em que Gullar nasceu, o poder no Maranhão era disputado por duas facções políticas representadas por “*Marcelino Machado (que se casará com a filha do governador Benedito Leite) e a de Magalhães de Almeida (que se casará com a filha do governador Urbano Santos)*”. Cf. CRUZ, Arlete. *Op. cit.*, p.23.

⁴⁰ Nesse período, predominou a escola literária do parnasianismo ainda contemplando as glórias conquistadas pelos escritores do século XIX. Cf. CRUZ, Arlete. *Op. cit.*

⁴¹ ALMEIDA, Alfredo W. Berno de. *A ideologia da decadência: uma leitura antropológica da história da agricultura no Maranhão*, 1982.

*expectativa do retorno à idade áurea do paraíso perdido, sem fundamento na realidade objetiva, protegeu-se na mítica apologia do renascimento.*⁴²

Nos casarões da velha cidade que testemunhou a infância de Gullar, com seus telhados e seus jardins suspensos, nos becos, nos mirantes, nas largas escadarias de pedra portuguesa, a *decadência* e o mito da *Atenas brasileira* se conjugavam, fornecendo um amplo repertório para as construções imagéticas acerca do Maranhão.

Os *novos atenienses* criaram a Academia Maranhense de Letras (1908), sob a liderança de Antônio Lobo, a Faculdade de Direito (1918), com Domingos Perdigão, e o Instituto Histórico e Geográfico (1925) liderado por Antônio Lopes. Este último influenciará fortemente os jovens da geração de 30.⁴³

O saudosismo perpassa a concepção dos *novos atenienses*, e Antônio Lobo é uma das figuras centrais no processo de organização cultural desse contexto. Desse período - primeiras décadas do século XX -, destacam-se: Frutuoso Ferreira, Jerônimo de Viveiros, Ribeiro do Amaral, Barbosa de Godois, Agnelo Costa, Domingos Barbosa, Corrêa Araújo, os irmãos Fernando Perdigão e Reis Perdigão, Vespasiano Ramos, Godofredo Viana, Aquiles Lisboa, Assis Garrido, Manuel Sobrinho, Rubens de Almeida e mais Nascimento de Moraes e Maranhão Sobrinho.⁴⁴

Enquanto os *novos atenienses* mantinham essa visão saudosista e conservadora sobre o Maranhão, no sudeste do Brasil, desde a década de 1920, ocorriam fatos importantes que influenciavam a política nacional, bem como apresentavam novos rumos tanto para a literatura como para a arte brasileira, como por exemplo, a *Semana de Arte Moderna de São Paulo*.⁴⁵ Este

⁴² CORRÊA, Rossini. *Formação social do Maranhão: o presente de uma arqueologia*, 1982, pp. 310-311.

⁴³ Cf. CRUZ, Arlete. *Op.cit.*

⁴⁴ *Idem, ibidem*, p. 27.

⁴⁵ Em 1922, havia um movimento artístico que privilegiava a ruptura com antigas bandeiras. Viviam-se uma efervescência de caráter intelectual, cujo saldo qualitativo implicava um amadurecimento estético, no qual inúmeros artistas, dentre os quais pintores, poetas, músicos, escultores etc., buscavam *pari passu* a ruptura com antigos padrões burgueses, com o passadismo, com a importação de modelos, com o academicismo, a cópia. Esse movimento permitiu a renovação da

acontecimento não encontrou nenhuma repercussão no cenário literário maranhense. Flávio Soares afirma que Mário de Andrade, ao visitar São Luís, disse que a cidade era a célula mater no contexto brasileiro da mesmice, acomodação, e acrescentou: “São Luís (*entenda-se: o Maranhão*) está integrada no todo brasileiro, numa pasmaceira mãe”.⁴⁶

Essas gerações de escritores olhavam São Luís a partir uma imagem pautada não na experiência vivida na cidade, mas num mito criado em torno da noção de *Atenas brasileira*, alimentada por lembranças nostálgicas, celebrando romanticamente esse Maranhão. Diante dos escritores aqui glosados, vale destacar João Lisboa⁴⁷, que permaneceu na cidade, saindo apenas nos últimos anos de sua vida, em busca de fomento para concluir sua obra. É possível que Lisboa seja um dos poucos a se referir, ainda que com parca frequência, aos horrores da escravidão negra no Estado, e enquanto jornalista estava atento às mazelas dessa terra e do povo, evidenciando sua indignação para com a miserável realidade política e social do Maranhão⁴⁸.

Ao pensar a entrada de Ferreira Gullar na cena ludovicense, vale lembrar que o poeta nasce em 10 de setembro de 1930 em São Luís e, no cenário da política nacional, esse ano foi marcado pelo movimento revolucionário liderado por Getúlio Vargas, que culminou na deposição do presidente de então, Washington Luís, encerrando assim, o período da República Velha.

E, nesse período, enquanto no cenário artístico nacional o modernismo embala a produção literária, em São Luís, tal forma de expressão ainda está distante de se colocar como relevante. Segundo Rossini Corrêa,⁴⁹ o Modernismo só chegou ao Maranhão com Bandeira Tribuzi, no final dos anos 40, apesar de

cultura no século XX e ficou conhecido como a *Semana de Arte Moderna de São Paulo* ou a *Semana de 22*, que foi de 11 a 17 de fevereiro de 1922. O Teatro Municipal da cidade de São Paulo foi o palco para inúmeras manifestações que marcavam definitivamente a presença modernismo no Brasil. Esse evento teve uma cobertura ampla da imprensa nacional, entretanto, esse mesmo movimento chega com muitos anos de atraso na cidade natal de Gullar. Ver REZENDE, Neide. *A semana de arte moderna*, 1993.

⁴⁶ ANDRADE ap. SOARES, Flávio. *O Estado do Maranhão*, 22 jul. 2001.

⁴⁷ João Lisboa se insere no período de 1812 a 1863, e participa do mesmo grupo que Sousândrade e Gonçalves Dias.

⁴⁸ Cf. Cf. CRUZ, Arlete. *Op.cit.*

⁴⁹ Cf. CORRÊA, Rossini. *Formação social do Maranhão: o presente de uma arqueologia*, 1982.

alguns autores considerarem que, sob a influência de Antônio Lopes, vários jovens aglutinavam-se em torno do *Cenáculo Graça Aranha*, construindo essa concepção modernista, antes mesmo de Tribuzi.⁵⁰

É exatamente nesta década de 40 que a paisagem literária ludovicense já conta com a presença de José Ribamar Ferreira, o poeta cujo pseudônimo é Ferreira Gullar, que nasceu em São Luís do Maranhão, na Rua dos Prazeres, 497. Ele é o quarto, dos onze filhos do comerciante Newton Ferreira e da dona de casa Alzira Ribeiro Goulart.

Quando criança, com sete anos⁵¹, o poeta iniciou seus estudos no Jardim Decroli – ao lado da igreja dos Remédios⁵² -, lá permanecendo por dois anos. Posteriormente, iniciou aulas com professoras contratadas pela família.

Em 1939, enquanto o menino José de Ribamar realizava seu primário, o mundo se deparava com a trágica experiência da 2ª Guerra Mundial. No início dos anos 40, Gullar entrava para o colégio Ateneu Teixeira Mendes e, em seguida, para a Escola Técnica, hoje, Centro Federal de Educação Tecnológica – CEFET. Nesta escola, o poeta estudou de 1943 a 1947. Ainda no ano de 1943, ele passava a ficar mais no interior de sua casa para ler e escrever poemas, pois havia experimentado um sentimento de paixão por uma menina. A paixão o deixou recluso na escrita.

Sua infância foi marcada por uma rotina típica de um menino de cidade pequena. Tal como lembra Brait, Gullar

fazia seus deveres às pressas e corria para a rua. Com sua turma, passava a semana pescando, jogando futebol e bilhar, roubando copos de bares, galinhas nos quintais e vendendo o produto de seu “trabalho” para, no domingo, assistir a uma sessão no cinema Olímpia – “o poeira de lá” – e, em seguida, comer um bife

⁵⁰ Cf. CRUZ, Arlete. *Op cit.*

⁵¹ Nesse período (1937), Getúlio Vargas se encarregava de liderar um novo golpe e, com isso, se instaurava a ditadura do Estado Novo no Brasil.

⁵² A igreja dos Remédios localiza-se na Praça Gonçalves Dias, cujo nome é uma homenagem ao poeta maranhense. Os arredores desta igreja foram palco das festas descritas no romance *O Mulato* de Aluísio de Azevedo, no qual o autor realiza uma crítica social e anti-racista severa sobre a São Luís de 1881.

*acebolado regado com guaraná Jesus, num restaurante que ficava ao lado do cinema.*⁵³

E a poesia, segundo o poeta, nasceu das primeiras leituras feitas na escola:

*[...] Meu interesse pela poesia nasceu dos livros de escola, de ler as antologias poéticas. Eu tinha um interesse mais acentuado que outros alunos do mesmo colégio. Nasceu de ler esses poetas e do jornalzinho que começou a publicar vários poemas dos alunos. Fui fazendo uma poesia rimada, metrificada, com certo jeito parnasiano, foi assim que nasceu, aos poucos.*⁵⁴

Além disso, Gullar frequentava com muita assiduidade a Biblioteca Pública do Maranhão, cuja sede localizava-se no espaço hoje ocupado pela Academia Maranhense de Letras, no centro histórico da cidade.

*Eu me lembro bem. Isso desde criança. Foi que eu li uma porção de histórias infantis. Mais tarde, quando me interessei por poesia, também fui para a biblioteca ler. Foi quando eu descobri a poesia moderna, que me grilou, fiquei sem entender. Na biblioteca encontrei O empalhador de passarinhos, do Mário de Andrade, A cinza do Purgatório, do Carpeaux...*⁵⁵

No ano de 1945, Gullar escreveu uma redação sobre o “dia do trabalho” e, com o resultado dela, percebeu sua vocação para a escrita. “*Esta mesma redação será o ponto de partida para o soneto ‘O trabalho’, o primeiro poema de Gullar publicado em Jornal*”.⁵⁶

Em 1948, enquanto o mundo se reconstruía das consequências trágicas da 2ª Guerra Mundial, José de Ribamar Ferreira começava a trabalhar

⁵³ GULLAR, F. Seleção de textos BRAIT, Beth. p. 06.

⁵⁴ Entrevista de Ferreira Gullar à Gilfrancisco Santos. Disponível em: <<http://.versoeprosa.ning.br>>. Acesso em: 19 mai. 2009.

⁵⁵ TRIGO, Luciano. O poema tem que ser um relâmpago. In: *Revista Poesia Sempre*, 2004, p. 14.

⁵⁶ Site oficial de Ferreira Gullar. Disponível em: <<http://portalliteral.terra.com.br/>>. Acesso em: 11 nov. 2008.

como locutor na rádio Timbiras e passava a colaborar no suplemento literário do *Diário de São Luís*.

Em 1930, quando nasce Ferreira Gullar, a ilha de São Luís possuía um panorama no qual há uma convivência entre as representações de uma elite letrada com sua decadência material e uma “renovação” cultural encampada pela produção intelectual dos *novos atenienses*. O esforço de renovação cultural almejada por estes possibilitou uma valorização da experiência local, bem como permitiu uma organicidade da cultura regional por meio da produção de obras, da edição de publicações, da criação de instituições relevantes, além de eventos comemorativos de interesses coletivos e específicos.

Em outros termos, esse grupo pretendia uma intervenção concreta naquela realidade, visando a apontar soluções para o presente, capazes de projetar um futuro glorioso, tendo como artefato fundamental o passado mitológico da *Atenas brasileira*. Tratava-se, portanto, de construir uma continuidade em relação ao passado, “*para que não se apague a chama daquele ideal e se não perca a tradição que deu [ao Maranhão] as glórias da Atenas do Brasil*”.⁵⁷

No final da década de 40, São Luís se deparava com os debates relativos ao modernismo influenciados por Bandeira Tribuzi e pela renovação formal da poesia brasileira. Uma ousadia para uma época na qual havia a predominância da literatura lusitana e, ainda, porque ninguém havia implantado a nova “ordem estética” no Maranhão no contexto dos anos 20. O conservadorismo preponderou sobre o modernismo em termos estéticos também na década de 30 no Estado.

Bandeira Tribuzi era um poeta maranhense que foi estudar na Europa e, ao retornar para a ilha de São Luís, trouxe na bagagem as novidades da poesia moderna, da vanguarda. O jovem José Sarney tornou-se amigo de Bandeira Tribuzi e ambos criaram a *Revista A Ilha*. No mesmo período, Gullar e Lago Burnett fundaram a *Revista Saci* que, posteriormente, passou a ser denominada *Afluente*. Sobre este, período o poeta comenta que

⁵⁷ MEIRELES, Mário. *História do Maranhão*, 1980, p. 354.

*eles tinham a coisa que o Tribuzi trouxe, de vanguardista. Nós, não; nós ainda tínhamos uma ligação com o passado, com uma coisa mais parnasiana. Depois tudo se fundiu num movimento só, ficou aquela geração de escritores jovens, abertos para uma transformação do Maranhão e da cultura maranhense.*⁵⁸

Segundo Rossini Corrêa,⁵⁹ eram vigentes na paisagem literária ludovicense de 1945, o cânone estético do parnasianismo e a dificuldade de prevalecerem ideias mudancistas em “terras gonçalvinas”.

Após esse período, o processo de organização e conscientização dos escritores da cidade fora deflagrado pelo *Centro Cultural Gonçalves Dias*, sob a liderança de José do Nascimento Moraes Filho, e contando com a participação de vários jovens idealistas e renovadores, como Vera-Cruz Santana, José Bento Nogueira Neves, Dagmar Desterro, Ferreira Gullar, Lago Burnett, Ambrósio Amorim, Bandeira Tribuzi. Havia também, nesse momento, o grupo já referido da *Revista A ilha*, que contava com figuras como José Sarney, o próprio Bandeira Tribuzi, Murilo Ferreira, Bello Parga, Carlos Madeira, Domingos Vieira Filho, Antônio Luís Guimarães Oliveira e Lucy Teixeira.⁶⁰ Além desses movimentos literários no final dos anos 40, ressalta-se o das artes plásticas, denominado *Movelaria Guanabara*, que contava com vários artistas interessados em discutir arte e literatura.

Lucy Teixeira foi uma amiga que fez diferença no processo de formação de Gullar. Segundo o poeta, em entrevista a Luciano Trigo na *Revista Poesia Sempre*⁶¹, considerando o seu gosto por pintura, ela o levou pela primeira vez à casa de Mário Pedrosa, assim que desembarcou no Rio de Janeiro. Além de se tornarem grandes amigos, Mário Pedrosa apresentou Gullar a muitas pessoas do campo das artes.

⁵⁸ Ferreira Gullar conta tudo!!!. *Jornal de Poesia. Revista Agulha*. Disponível em: <www.revista.agulha.nom.br>. Acesso: 17 mai. 2008.

⁵⁹ CORRÊA, Rossini. *Atenas brasileira: a cultura maranhense na civilização nacional*, 2001, p. 197.

⁶⁰ Cf. CRUZ, Arlete. *Op. Cit.*

⁶¹ TRIGO, Luciano. O poema tem que ser um relâmpago. In: *Revista Poesia Sempre*, 2004, p. 20.

É a partir dos últimos anos da década de 40 que São Luís vai sentindo novas brisas de liberdade, entretanto, já sob o domínio da oligarquia vitorinista.⁶² Os movimentos literários dessa época, cansados da visão da *Atenas brasileira* em contraposição à dura realidade do Estado, buscavam a renovação desse olhar sobre a cidade. O jovem Ferreira Gullar e sua amiga Lucy Teixeira organizam, nesse contexto, o *Congresso Súbido de Poesia*.⁶³

Em 1949, o jovem poeta, com apenas 18 anos, lança, sob o pseudônimo de Ferreira Gullar, *Um pouco acima do chão*, causando um alvoroço no meio intelectual. Portanto, com esta idade, Gullar já compõe a paisagem poética da cidade, com o intuito de renovar as discussões feitas sobre a realidade social local, ainda que sua poesia estivesse distante daquilo que é a linguagem poética alcançada por Gullar em, por exemplo, *A Luta corporal*.

A escolha pelo sobrenome Gullar, segundo o poeta, ocorre em função de certo “ímpeto de diferenciação” face à grande quantidade de poetas existente naquele Estado que ostentava o nome “Ribamar”.⁶⁴ Daí a opção pela incorporação do sobrenome Gullar, “herdado” de sua mãe.

*No Maranhão, todo mundo é poeta e se chama Ribamar. Havia o Ribamar Ferreira que era eu, Ribamar Pereira, Ribamar Não-Sei-O-Qué. Eu era rebelde pros moldes maranhenses; já Ribamar Pereira era bem diferente, escrevia sobre monjas. Um dia publicou um poema na página literária do Diário de São Luís, mas ao invés de sair Ribamar Pereira, saiu Ribamar Ferreira. Me senti indignado com aquilo. Depois desse fato vi que não podia mais me chamar Ribamar Ferreira.*⁶⁵

Pensando na escolha pelo sobrenome da mãe, não se pode descartar a força da mulher no centro das famílias maranhenses. Apesar de o Estado estar inserido em uma tradição marcadamente androcêntrica – como bem pode ser percebido no contexto literário - a figura feminina teve um papel relevante

⁶² Governo de Vitorino Freire.

⁶³ É nesse final da década de 40 que será criada a Sociedade Artística do Maranhão (SCAM) por Lila Lisboa de Araújo, mais ligada à música erudita.

⁶⁴ GULLAR *apud* BRAIT, B. *Ferreira Gullar*. Seleção de textos Beth Brait, p. 07.

⁶⁵ *Idem, Ibidem*, p. 08.

percebido por personagens que se destacaram no cenário econômico e político nos séculos anteriores, como por exemplo, Catarina Mina⁶⁶, Ana Jansen⁶⁷ além, é claro, de encontrarmos atualmente, mulheres atuando como líderes tanto nas comunidades quanto nos movimentos sociais. Durante pesquisa de campo na cidade de São Luís, observou-se também que diversas árvores genealógicas apontam para o sobrenome matriarcal como desdobramento dos sobrenomes de filhos e netos nas famílias maranhenses.

A estreia poética de Gullar, portanto, apesar de não constar em *Toda Poesia*, ocorre com *Um pouco acima do chão*⁶⁸, livro publicado em 1949⁶⁹, e que não “*preunciaria o Ferreira Gullar inventivo e sensível dos poemas posteriores.*”

⁷⁰ Gullar optou por deixá-lo à sombra dos casarões de sua cidade natal. Ressalta-se, nesse sentido, que “*a poesia dos verdes anos é, via de regra, um*

⁶⁶ Catarina Rosa Pereira de Jesus, conhecida como Catarina Mina, foi uma escrava muito bonita que “*a custa de muito trabalho e, segundo consta, de alguns “favores” prestados aos portugueses endinheirados da Praia Grande da época, conseguiu reunir recursos suficientes par a obter a compra de sua alforria. Depois de conseguir a liberdade, prosseguiu trabalhando arduamente, enriqueceu e tornou-se senhora de um grande número de escravos e de imóveis. Opulenta, saía às ruas da cidade acompanhada por um grande séquito, sempre bem vestida e coberta de jóias.*” Cf. *Jornal Cazumba*. São Luís, 03 jul. 2007. A partir do poder econômico conquistado, Catarina Mina tornou-se uma mulher de grande relevância no contexto econômico e político daquela época.

⁶⁷ Ana Joaquina Jansen Pereira Leite, conhecida como Ana Jansen, ou mais precisamente, Donana ou Nhajansen é uma das mais conhecidas personagens do Maranhão do Século XIX. Na apresentação do livro *Ana Jansen: rainha do Maranhão, 2007*, o organizador Jomar Moraes, afirma que ela era “*dona de uma personalidade forte, afirmativa e capaz de retrazar os caminhos que o nascimento pobre parecia indicar ou sugerir, Ana Jansen foi a única, de todas as damas da sociedade maranhense do século XIX, a impor-se por si mesma, alcançando culminância sem paralelo em seu tempo. Além de tornar-se a chefe incontestável e providencial de sua numerosa família, manteve a prosperidade de seus negócios, mesmo diante das ameaças do progresso que vinha para arruinar parte deles, e reuniu adeptos bastantes para instituir e liderar uma importante facção política na província.*” Donana fez história pela sua relevância tanto no contexto social, político e econômico como também pelos maus tratos destinados aos seus escravos. Atualmente, ela permanece na memória coletiva da cidade, como um fantasma que passeia pelas ruas de São Luís nas noites de sexta-feira. Talvez essa fantasmagoria corresponda “*a severa pena que o inconsciente coletivo aplicou à memória de Dona Ana Jansen.*” Cf. MORAES, Jomar. *Ana Jansen: rainha do Maranhão, 2007*, p.79.

⁶⁸ “*Esse livro eu publiquei em São Luís, são poemas que foram escritos entre os dezoito e dezenove anos, época em que eu já trabalhava como locutor na Rádio Timbira. Guardei algum dinheiro e minha mãe me ajudou bancando o resto. O livro foi publicado assim numa pequena gráfica que ficava no fundo de uma igreja, na Rua do Egito. Então, foi assim que saiu esse primeiro livro, como todos os livros, isso ocorria não só no Maranhão. Mesmo mais tarde, alguns poetas, até Drummond, estavam custeando seus livros — segundo ou terceiro livro. Naquela época, editora para publicar poesia era uma coisa muito rara.*” Entrevista de Gullar à Gilfrancisco Santos. Disponível em: <http://.versoeprosa.ning.br>. Acesso em: 19 mai. 2009.

⁶⁹ Há uma segunda edição deste livro publicada pela Academia Maranhense de Letras, numa edição comemorativa dos 50 anos da obra do poeta, no ano de 1999.

⁷⁰ BRASIL, Assis. Gullar, uma poesia de corpo inteiro. *Jornal do Brasil*, 1976.

deslumbramento íntimo, vital para o autor, mas de interesse mínimo ou nenhum para quem não participa diretamente de sua vida".⁷¹ Nesse livro, permeado por versos decassílabos e alexandrinos, o poeta demonstra as influências parnasianas ressaltadas no início de sua carreira e que podem ser observadas nos trechos do poema a seguir, intitulado *Rua da Infância*, escrito em 1948:

*Rua tranquila onde eu brinquei menino,
quando tudo o que eu tinha era alegria
e tudo o que não tinha era destino!*

*Rua pobre de subúrbio
de três quarteirões apenas.
Rua calma, sem distúrbio,
onde havia a barraca de frutas de D. Constância...
De calçadas tão altas,
de casas tão pequenas.*

Rua de minha infância.

*Foste feita espontânea, livremente,
em vários anos,
ao acaso, por mãos de gerações perdidas:*

*- sem obrigações, sem planos,
sem planos e sem medidas,
como Deus fez os sonhos, fez as vidas,
o céu e os oceanos!
E nós éramos bons, descalços e felizes,
Como duas crianças pobres e vadias
[...]*

Essa maneira de escrever só será desconstruída no seu segundo livro, *A luta corporal*, publicado em 1954.

Mas ainda, em 1950, o poeta participava de uma campanha política de oposição ao governo do Estado, perdendo seu emprego como locutor, mas vence um concurso literário nacional com o poema *Galo*. Deixa a ilha⁷² de São Luís no

⁷¹ VILLAÇA, A. *A poesia de Ferreira Gullar*, 1984, p.5.

⁷² A noção de "ilha" aparece aqui não somente como limites geográficos, mas também como limites para a construção de uma fatura poética mais amadurecida. "[...] *Eu nasci em Macondo, quer dizer, em São Luís do Maranhão. As coisas custavam a chegar lá. Minha casa não tinha livros e eu, na verdade, vivia num quintal com as galinhas, patos, os perus, esses bichos. E resto do tempo era na*

ano seguinte e parte para o Rio de Janeiro, seguindo a tradição dos literatos maranhenses, no sentido de migrar para outras regiões do país.

Segundo Rossini Corrêa, a resposta à “*exportação da inteligência maranhense*” reside nas precárias condições da vida intelectual na província e na busca pelo “*reconhecimento nacional*”, em contraposição ao “*anonimato*” e ao “*espírito de ressentimento decadentista*” daqueles que permaneceram na cidade.⁷³

Os anos 50, na cidade natal do poeta, são marcados por publicações de livros com versos brancos, mais soltos, mais poesia que ficção em termos de forma e conteúdo. Era a chegada do Modernismo, com trinta anos de atraso. A obra de Bandeira Tribuzi e Nascimento Moraes Filho repercutiu nesse período em função de uma literatura preocupada com as questões sociais, ambientais e a situação dos menos favorecidos⁷⁴. Durante estes anos, o jovem Gullar já alçava vôo em direção à paisagem literária nacional. Entretanto, o poeta diz que sua poesia que se inicia em São Luís, ou seja, que ele escreveu até 1950 “*nada tinha a ver com ‘Galo galo’ ou ‘Poema Sujo’*. Ela estava condicionada à linguagem parnasiana que transforma todas as coisas naquela monotonia marmórea da métrica decassilábica”.⁷⁵

Uma nova compreensão do que vem a ser a poesia moderna vai sendo construída a partir de leituras, realizadas na biblioteca pública, tais como *Lua diurética*, de Carlos Drummond de Andrade, *O empalhador de passarinhos*, de Mário de Andrade, além de outros escritores como Álvaro Lins e Otto Maria Carpeaux. Estes tiveram, portanto, uma importância fundamental para a mudança daquilo que Gullar entendia como poesia.

rua jogando bola. Eu não sabia, por exemplo, que a oito quadras da minha casa ficava a praça João Lisboa, cheia de poetas. Enfim, eu ignorava absolutamente tudo, tanto que, com toda a franqueza, naquela época eu imaginava que todos os poetas já haviam morrido. Quando comecei a escrever, só conhecia os poetas de livros, de modo que, para mim, estavam todos mortos. Se apareciam nos livros, é porque estavam mortos (risos). Anos depois, quando arrisquei os primeiros versos, perguntei-me por que resolvera me dedicar a uma profissão de defuntos, por que insistia em querer ser poeta. Agora, vejam bem que estou recuando àquele período de 1945 e 1950. A essa altura, o movimento modernista já era objeto de estudo nas universidades e nas escolas. E eu inteiramente por fora de tudo. É por isso que Um pouco acima do chão irradia uma ingenuidade absoluta.” Entrevista de Ferreira Gullar à *Revista Poesia Sempre*, 1998, p.390.

⁷³ CORREA, Rossini. *Atenas brasileira: a cultura maranhense na civilização nacional*, 2001.

⁷⁴ Cf. CRUZ, Arlete. *Op. cit.*

⁷⁵ Entrevista de Ferreira Gullar. *Revista Poesia Sempre*, 1998, p. 391.

*A partir de então comecei a entender o que era a poesia moderna, o que pretendiam fazer os poetas modernos. E então, de repente, uma revelação em minha cabeça. Percebi, de súbito, todo aquele processo, tanto assim que, em 1950, escrevi um poema a partir de um anúncio de Sal de Frutas Eno que constava da silhueta de um galo com o bico aberto e um sol radiante por trás. E então aquele galo, aquela silhueta de galo, me fez escrever o poema, sob o título de “O galo”, que ganhou o Concurso Nacional de Poesia do Jornal de Letras.*⁷⁶

Esse poema não foi publicado e também não se pode confundi-lo com *Galo galo*, escrito em 1951 e publicado em *A Luta Corporal*. A comissão julgadora do *Jornal de Letras*⁷⁷, que premiou Gullar, era composta por Manuel Bandeira, Odylo Costa Filho e Willy Lewin.⁷⁸ É com a escrita de *O galo* que Gullar rompe sua maneira de fazer poesia, momento em que a poesia moderna revela-se como um contraponto ao “mecanicismo” que até então caracterizava seu processo criativo: “[...] quando compreendi o processo da poesia moderna, percebi que a poesia que eu escrevera até então, rimada e metrificada, era uma automação, um vício”.⁷⁹

O poeta constrói uma identificação com a figura do galo, e este é retratado de forma recorrente em sua poesia.

Eu não encontrava nenhum adjetivo e, ao mesmo tempo, via o bicho ali na minha frente, com aquele poder extraordinário, aquela vitalidade telúrica, como se fosse a terra berrando. Com o tempo, porém, esse galo tão soberbo dá um passo e se apaga, não deixa marcas, vai acabar, vai morrer, vai desaparecer. E então tudo se resume a essa coisa estranha a que chamamos vida, porque nada para mim poderia expressar tanto a vida quanto aquele galo e aquele canto rouco que vinha do fundo da terra. E, no entanto, ele ia morrer sem que seu canto modificasse coisa alguma. A tarde continuaria tal como era, como se fosse inútil ele haver cantado. A rigor, sempre quis que

⁷⁶ *Idem, Ibidem*, p.391.

⁷⁷ O *Jornal de Letras* era uma publicação da cidade do Rio de Janeiro.

⁷⁸ Cf. TRIGO, Luciano. O poema tem que ser um relâmpago. In: *Revista Poesia Sempre*, 2004.

⁷⁹ Entrevista de Gullar à *Revista Poesia Sempre*, 2004, p. 391.

*a poesia pudesse modificar o mundo. Eu ainda não sabia nada, estava em São Luís do Maranhão. Mas era necessário que a poesia modificasse alguma coisa. Ela não podia ser inútil, algo sem sentido, porque eu tinha feito dela o sentido da minha vida. Então esse galo, a identificação com esse animal, é uma coisa muito profunda em mim, porque toda a minha infância está ligada àquelas aves sem retrato.*⁸⁰

Tudo que o cerca, desde o galo até as peras que apodrecem no prato se tornam objeto de sua poesia. E essa poesia inicial vai sendo desconstruída e, em seu lugar, uma nova escrita poética vai se corporificando e já pode ser percebida no livro intitulado *A Luta Corporal*.

Além do interesse em participar da vida cultural e artística da cena nacional e sua busca por uma poética, outro fator relevante que impulsionou sua saída de São Luís foi o fato de que, desde 1948, Gullar trabalhava como locutor na Rádio Timbira, pertencente ao Governo Estadual, e também como colaborador do Diário de São Luís e, em 1950, ele presenciou o assassinato de um operário pela polícia. O assassinato ocorreu durante a repressão do Governo de Sebastião Archer em repressão a um comício de Adhemar de Barros no centro da cidade. Destarte, *“em protesto, nega-se a ler, em seu programa na Rádio Timbira, uma nota que aponta os ‘comunistas’ e ‘baderneiros’ como responsáveis pela morte.”*⁸¹ Esta recusa, se por um lado culminou em sua demissão da Rádio, por outro, rende-lhe um convite para participar de campanha política no interior daquele Estado, o que já o insere como articulador político desde muito jovem.

Este assassinato nos remete aos acontecimentos políticos desse período. Os operários maranhenses foram às ruas para defender os resultados das eleições para governador no ano de 1950. Em agosto deste ano, por ocasião da visita do governador de São Paulo, Adhemar de Barros, em empreitada a favor de Getúlio Vargas, sobrevém o momento de maior conflito. Adhemar, diante do prestígio conquistado ali, seria homenageado pelas oposições (movimentos de alguns políticos que rompiam com a então oligarquia de Vitorino Freire). No

⁸⁰ *Idem, Ibidem*, p. 400.

⁸¹ Cadernos de Literatura Brasileira, 1998, p.10.

entanto, os governistas trataram de sabotar de forma metódica todas as atividades programadas. Nesse sentido, a polícia proibiu a realização do comício na praça João Lisboa, forçando sua transferência para a praça Deodoro, a fim de exaurir a manifestação. E, ao mesmo tempo, a praça João Lisboa foi tomada por soldados com o intuito de dissipar qualquer manifestação popular. No entanto, o comício de Adhemar de Barros foi realizado com muitos outros contratemplos, mas no final dele

uma passeata oposicionista se formou em direção à praça João Lisboa. Nas proximidades desta, o cerco policial encurralou a passeata, obrigando Adhemar e os líderes oposicionistas a recuar. Mas a multidão partiu para o confronto com os policiais, em verdadeira batalha campal com saldo de inúmeros feridos e uma vítima fatal: o operário João Evangelista de Sousa.⁸²

Foi a morte deste operário que Gullar presenciou. Nesse contexto, é interessante observar que as chamadas oposições surgiam já no final dos anos 40 e tiveram em Saturnino Belo seu maior representante. Este se reuniu às forças oposicionistas, mas não obtiveram êxito parte devido às fraudes eleitorais que marcaram as eleições de 1950 no Maranhão, originando assim a Greve de 51⁸³,

⁸² Cf. COSTA, Wagner Cabral da. *A raposa e o canguru: crises políticas e estratégia periférica no Maranhão (1945/1970)*, 2010, p.30.

⁸³ *A greve foi um movimento articulado pelas oposições contra a posse do governador Eugênio Barros (PST), ligado a Vitorino Freire, “vitorioso” em eleições marcadas por denúncias de fraude. As Oposições Coligadas apresentaram como candidato Saturnino Bello, ex-interventor (1946-7) e ex-vice-governador (1947-50), que rompera com a situação em virtude de sua não indicação como candidato ao governo pelo vitorinismo. Aproveitando-se das dissidências abertas no seio do grupo dominante, as oposições vislumbraram em “Satú” Bello a possibilidade de finalmente alcançarem o governo estadual. A campanha eleitoral de 1950 foi particularmente agitada e provocou forte interesse da população, pois, além dos cargos estaduais (governador, senador e deputados), ainda estava em jogo a sucessão presidencial. Ao longo do ano, todos os candidatos à presidência estiveram em São Luís, realizando comícios e acirrando a disputa eleitoral. Idem, Ibidem, p.33. Durante esse período muitas pessoas foram detidas pela polícia, entre elas estava Maria Aragão. “A militante comunista Maria Aragão foi presa e enquadrada na Lei de Segurança Nacional sob a acusação de fomentar incêndios; sem culpa formalizada, a médica permaneceu presa entre 5 de outubro e o Natal de 1951, pois foi a única excluída da anistia dada pelo governador aos oposicionistas após o término da greve. Em suas memórias, a líder do PCB narrou a discussão com o chefe de polícia por ocasião da prisão: “Ele disse que eu estava tocando fogo nas casas e eu o desmoralizei, dizendo que todo mundo sabia ser o governo que mandava fazer isso, como forma de vingança contra a greve e contra o repúdio que o povo lhe devotava” (idem, ibidem, p.33).*

também conhecida como “Balaiada Urbana”, o mais longo movimento de massa naquela cidade, em repúdio às práticas vitorinistas. Entretanto, o que se observou até o governo atual foi um continuísmo construído a partir de um discurso de desenvolvimento muito presente na política implementada pelas oligarquias que estiveram presentes até o momento atual no Maranhão. Nunca houve de fato uma ruptura com tais oligarquias, apenas pequenas disputas internas entre aqueles que as formam e as integram. O controle do aparelho estatal sempre ocorreu como uma forma de consecução de objetos públicos e privados.⁸⁴

O poeta deixou a sua cidade de origem em 1951. Seria desnecessário mencionar que, após sua saída, a velha São Luís ainda conviveu com cenas de excessos de corrupção eleitoral praticadas pelo Estado. Apesar de tudo, o vitorinismo não foi sedimentado, apenas cedeu lugar a outro tipo de oligarquia, cujos instrumentos do poder disciplinador, como diria Foucault, são mais atualizados: ao invés de queimar casas de operários, esta lança mão dos meios de comunicação de massa.

⁸⁴Ver PEREIRA, Robison R. Silva. *Maranhão Crisálida? Práticas discursivas e rede de relações sociais no Governo de José Sarney – 1966/1970*, 2008.

1.2. Gullar e a Cena Literária Nacional

Ferreira Gullar desembarcou no Rio de Janeiro em 1951, aos 21 anos, trazendo na mala a experiência vivida na São Luís dos velhos casarões e buscando irromper com o isolamento daquela “ilha”.

[...] Vim pelo interesse em participar da vida cultural e artística, pois São Luís, naquela época, tinha muito pouca informação, com pouca atividade cultural e eu tinha interesse em participar da vida cultural do país. O Rio de Janeiro, naquela época, era metrópole, a capital do país, e era o centro cultural mais importante. Por isso, eu vim, consegui um emprego no Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Comerciantes, numa revista que eles faziam, os irmãos Condé [José, Elísio e João], sobretudo o João Condé, diretor do Jornal de Letras [mensário de literatura e artes], no qual eu tinha ganho um concurso.⁸⁵

Gullar conheceu os irmãos Condé em 1950, pois eles haviam organizado o concurso de poesia de âmbito nacional, no qual o poeta participou enquanto estava em São Luís. Após este primeiro contato, João Condé incumbiu-se da inserção profissional de Gullar no Rio de Janeiro, mais especificamente, na redação da Revista do IAPC – Revista do Instituto de Aposentadoria e Pensão de Comércio.

Na capital carioca, Gullar foi morar numa pensão na Rua Benjamin Constant, “na época em que a Rio Branco tinha pequenas casas antigas.”⁸⁶ Logo após, mudou-se para outra pensão na Rua Santo Amaro e em seguida, morou com um amigo num apartamento na Rua Carlos Sampaio. Depois de passar por vários endereços e se estabelecer financeiramente é que o poeta fixa residência no bairro de Copacabana.

⁸⁵ Entrevista de Ferreira Gullar à Gilfrancisco Santos. Disponível em: <www.versoeprosa.ning.br/>. Acesso em: 19. Mai. 2009.

⁸⁶ Entrevista de Ferreira Gullar à ISM News. Disponível em: <www.portalliterat.terra.com.br/>. Acesso em: 18 mai. 2009.

Quando cheguei, fui morar num quarto de uma casa de pensão, na Rua Benjamin Constant, na Glória, em frente de um templo positivista que não existe mais. Fiquei ali durante um mês, porque a dona da pensão me pediu o quarto, e eu tive que sair de lá. Fui para outra pensão, na Rua Santo Amaro, que era um lugar muito pior. A primeira coisa que fiz foi ir no Jornal de Letras, na Avenida Erasmo Braga, que era dirigido pelo João Condé. Aí fui me enturmando, comecei a frequentar o bar Vermelhinho, em frente à ABL e a conhecer pessoas.⁸⁷

A amiga Lucy Teixeira também apresentou o poeta a várias pessoas que influenciaram de maneira proeminente o desenvolvimento de sua linguagem, entre eles o crítico de arte Mário Pedrosa, além dos jovens pintores da cidade.

[...] quando cheguei aqui, o Mário Pedrosa me levou à Bienal, me mostrou e explicou determinadas coisas, e eu fui aprendendo a ver a pintura. Ele também me emprestou livros, e eu ia muito à Biblioteca Nacional. A Biblioteca Nacional foi um local da minha formação, eu era frequentador permanente de lá. Como não tinha muito o que fazer, eu vivia ali, onde descobri muitos autores. Lembro que descobri Jorge Luis Borges numa revista francesa...⁸⁸

No dia de seu aniversário de 23 anos, Gullar foi apresentado a Oswald de Andrade pelo jornalista Oliveira de Bastos. “O escritor modernista havia lido o então inédito e recém-concluído *A Luta Corporal* e leva de presente a Gullar dois volumes teatrais de sua autoria, um contendo *A morte e O rei da vela* e outro, *O homem e o cavalo*”.⁸⁹

*O Oswald de Andrade eu também conheci através de Mário, que me emprestou o livrinho *Pau Brasil*, na edição original, com a bandeira brasileira. Depois fui na livraria José Olympio, na Rua do Ouvidor, e comprei por tostões *Serafim Ponte Grande*. Mais tarde, um amigo meu, Oliveira Bastos, foi a São Paulo, levando um exemplar de *A Luta Corporal*, e deu para Oswald ler. Aí, no dia do meu aniversário, 10 de setembro de 1953, eu estava com uma namorada, conversando, e toca a campainha. Era Oswald de Andrade, junto com o*

⁸⁷ TRIGO, Luciano. O poema tem que ser um relâmpago. In: *Revista Poesia Sempre*, 2004, p.20,

⁸⁸ *Idem, Ibidem*, p.20.

⁸⁹ *Cadernos de Literatura Brasileira*, 1998, p.11.

Oliveira atrás, rindo. O Oswald entrou, em manga de camisa, com aqueles olhos enormes, e falou: “Vim abraçar você pelo seu aniversário”. E trouxe para mim um livro dele, A morte e o rei da vela, uma edição antiga, com dedicatória. Aí ele falou: “olha eu vou dar um curso na Itália, e o último capítulo do meu curso vai ser A Luta Corporal”. Ficamos amigos, tanto que passei o Ano Novo, de 1953 para 1954, na casa dele. O Oswald já estava meio adoentado, e em outubro de 1954 ele morre.⁹⁰

[...] Eu tinha essa relação com Oswald de Andrade e gostava dele, por isso que o Bastos levou o livro para ele ler. Porque eu tinha falado com o Bastos sobre Oswald de Andrade, e também havia comprado um livro seu num sebo, um livro de poesia, e o Mário Pedrosa tinha me dado para ler o Pau Brasil e eu achava a poesia dele muito inovadora e falei isso com o Bastos, que, indo a São Paulo, procurou Oswald e começou uma relação.⁹¹

Nas diversas entrevistas analisadas, Gullar frisa que nunca se aproximou dos grandes poetas da época, nunca foi amigo íntimo de Drummond, nem de Manuel Bandeira, apesar de conhecê-los pessoalmente. O único poeta – dentro da concepção de “estabelecido” de Elias – com o qual teve certa proximidade foi Murilo Mendes, pois este era amigo de Mário Pedrosa. Ao chegar ao Rio, procurou se aproximar de artistas plásticos e críticos de arte e menos de escritores. Mário Pedrosa teve, nesse sentido, uma contribuição essencial para a construção do capital social acumulado por Gullar. Nos trechos das entrevistas abaixo, ele deixa claro aqueles que eram seus amigos, os colegas de trabalho e aqueles que influenciaram sua linguagem.

É, ele era muito amigo de Mário. Murilo era uma pessoa muito legal, muito simpática. Eu gostava de sua poesia, e tinha muita simpatia por ele, que era meio pirado. Uma vez ele fingiu que desmaiou no Teatro Municipal,

⁹⁰TRIGO, Luciano. O poema tem que ser um relâmpago. In: *Revista Poesia Sempre*, 2004, p.21.

⁹¹ *Idem, Ibidem*, p. 22.

*no intervalo de um concerto. Disse que não tinha gostado do Mozart e pá, ficou estatelado no chão.*⁹²

*Como ele*⁹³ *era muito amigo do Murilo Mendes, me levou à casa dele e eu me tomei amigo do Murilo Mendes. E fui várias vezes à casa dele. Agora, o Bandeira eu conheci porque eu trabalhava no jornal do Brasil e ele era colaborador do jornal. E o Bandeira era uma simpatia de pessoa. Murilo, que também era simpático, delicado, estabelecia uma ligação um pouco distante pelo temperamento dele. Já o Bandeira era uma pessoa afetuosa, e despretensiosa. Ele não tinha essa mística de gênio, imortal, não. Inclusive, na época, incluiu uma referência a mim naquele livro dele que faz um estudo da poesia brasileira e traz uma antologia. Ele incluiu um poema meu na então nova edição do livro em que é feita uma menção à Luta Corporal. E como ele sempre ia levar a colaboração dele no jornal a gente conversava, se encontrava na esquina. Ele sempre muito engraçado, muito irônico... Então nossa relação foi essa, amigo de jornal”.*⁹⁴

Com Manuel Bandeira a aproximação foi maior, porque ele colaborava no Jornal do Brasil, e nesse tempo eu era redator do Jornal. Bandeira era bem mais acessível que o Drummond, que era muito tímido e fechado. E o Bandeira chegou a escrever uns artigos sobre poesia concreta...⁹⁵

Em relação a João Cabral, Gullar não deixa de manifestar seu entusiasmo. Para ele, sua aproximação com João Cabral e Manuel Bandeira (enquanto colega de jornal), teve como aporte o fato de serem nordestinos, e esta identidade criou certa proximidade entre tais escritores. Gullar se refere ainda à existência de algo “de nordestino”, como a simplicidade presente principalmente em João Cabral. Para ele, houve uma maior proximidade com João Cabral

⁹² *Idem, Ibidem*, p. 22.

⁹³ Referindo-se a Mário Pedrosa.

⁹⁴ FERREIRA Gullar Conta Tudo!!! Jornal de poesia. Disponível em:< www.jornaldepoesia.jor.br>. Acesso em: 02 jun. 2008.

⁹⁵ TRIGO, Luciano. O poema tem que ser um relâmpago. In: *Revista Poesia Sempre*, 2004, p. 21.

exatamente devido a isto. Ele não esconde nas entrevistas dadas sua admiração pela poesia e pela pessoa de João Cabral.

Quanto ao seu convívio com Drummond, Gullar explica que

Drummond era uma pessoa mais fechada. Com o tempo também nos conhecemos através de encontros ocasionais, no lançamento de livros dele, em enterros de amigos comuns... Evidentemente ele tinha conhecimento de minha poesia. Quando eu mandava um livro meu para ele, ele às vezes respondia com um bilhete, com um livro oferecido, sendo sempre muito cordial. Mas havia gente que ficava ligando pra ficar conversando no telefone. Como não sou muito de telefonar, nunca mantive esse tipo de relação com ele. No entanto, havia uma relação carinhosa e respeitosa entre nós. Eu o respeitando como um grande poeta, como um mestre, e ele sendo gentil comigo.

[...]

Fui apresentado ao Drummond na Livraria Francisco Alves. Eu tinha marcado um encontro com o Condé, e quando cheguei, ele estava numa roda com Drummond. Fiquei impressionado com os olhos dele, que pareciam dois discos azuis. Nós nos cumprimentamos, mas eu fiquei intimidado com a presença dele e saí. Depois encontrei com ele outra vez, mas nunca fomos muito próximos. Trocamos algumas gentilezas, ele me mandou livros e tal.⁹⁶

Gullar deixa claro que estes e outros poetas brasileiros foram fundamentais para alicerçar sua própria concepção de poesia.

O João Cabral, o próprio Drummond, o Vinicius de Moraes, o Mário Quintana nos transmitiram um legado riquíssimo. São inventores de um universo muito pessoal e insubstituível. Sem mencionar o Murilo Mendes, autor de pérolas tão lindas quanto "A mulher do fim do mundo/ Chama a luz com um assobio".⁹⁷

⁹⁶ *Idem, ibidem*, p. 21.

⁹⁷ ANTENORE, Armando. A poesia surge do espanto. *Revista Bravo*, mar. 2009.

Lua diurética, de Drummond, por exemplo, o influenciou muito no sentido de uma poesia moderna, uma poesia que lhe permitiu se desgarrar das amarras da Geração de 45.

Mário Faustino, que nasceu no Piauí, no mesmo ano que Gullar, e que também foi morar no Rio de Janeiro tece, no livro *De Anchieta aos concretos* (2003), críticas sobre o panorama da poesia brasileira, afirmando a importância dos principais literatos de 22 e como este movimento foi crucial para o desenvolvimento da cultura brasileira. Para ele, a poesia brasileira foi impulsionada de fato a partir do modernismo. Faustino ressalta a relevância da poesia - não sem apontar algumas críticas - de Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto, Manuel Bandeira, Jorge de Lima, Cecília Meireles, Vinicius de Moraes, Oswald de Andrade, Murilo Mendes entre outros, mas admite certa monotonia na literatura brasileira no início da década de 50, que poderia ser quebrada por poetas como Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Ferreira Gullar. Estes jovens, para ele, estavam por infundir transformações necessárias na poesia brasileira.

Ainda em 1954, Gullar surge na cena literária nacional, impulsionando a poesia concreta do Brasil, com a publicação de *A Luta Corporal*. Com este livro, o poeta abre

caminho para o movimento da poesia concreta, do qual participou inicialmente e com o qual rompeu para, em 1959, organizar e liderar o grupo neoconcretista, cujo manifesto redigiu e cujas idéias fundamentais expressou num ensaio famoso: Teoria do não-objeto.⁹⁸

Neste livro, Gullar ultrapassa aquele certo prosaísmo presente até então no modernismo da época. Alguns críticos da época sugerem que aqui já se encontram delineados os primeiros traços de uma poesia concreta. Além disso, vale observar que, neste momento, já está presente certo embate com o grupo paulista - os irmãos Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari à frente.

⁹⁸ Ver GULLAR, Ferreira. *Toda poesia (1950-1987)*, 1991, p. 370.

A Luta Corporal, ainda como o livro anterior, foi custeado pelo próprio poeta, mas editado e impresso na gráfica d'O Cruzeiro, revista em que, à época, Gullar trabalhava como revisor de texto, sob a direção do romancista baiano Herberto Salles.

Com isso eu dividia meu tempo entre a revista O Cruzeiro e a revista do IAPC, que mantinha meu salariozinho pequeno, mas um salário um pouco melhor que o da revista O Cruzeiro, e com isso me animei a publicar meu segundo livro, que foi impresso na gráfica da revista. A própria gráfica foi quem editou o livro. Eu desenhei e paginei o livro. A primeira edição [bastante diferente da 2ª ed. de José Álvaro Editor, 1966], original, com páginas em branco, com espaçamento, uma série de coisas que eu tinha bolado porque fazia parte da minha visão, da minha experiência poética com a poesia espacializada, que depois daria origem à poesia concreta.⁹⁹

Com *A Luta Corporal*, Gullar conseguiu avocar atenção para sua poesia. Sobre este livro, Glauber Rocha tece os seguintes comentários:

O maranhense descendente de Gonçalves Dias e Sousândrade publicou "LUTA CORPORAL", violento, desesperado e desagregador livro de poemas que subverteu o Império Formalista de 45, cujo clímax é o poeta pernambucano João Cabral de Mello Neto, sem excluir o revolucionário poeta mineiro Paulo Mendes Campos.¹⁰⁰

Os jovens poetas das Províncias Nacionais nos anos 50 ouviam falar de um retirante do Maranhão, moreno e magro como um filho de Antônio Conselheiro, que chegara ao Rio escrevendo versos, artigos e fazendo discursos contra o ACADEMICISMO TOTAL DE NOSSAS ARTES, embotadas pela RESTAURAÇÃO ESTÉTICA DE 45, quando ressurgiram sonetistas de chaves de ouro com pretensão à Academia Brasileira de Letras e os ensaístas do "Formalismo" que

⁹⁹ Entrevista de Ferreira Gullar à Gilfrancisco Santos. Disponível em: <<http://.versoeprosa.ning.br>>. Acesso em: 19 mai. 2009.

¹⁰⁰ ROCHA, Glauber. *Folha de São Paulo*, 20 mar. 1977.

*procuravam por todos artifícios das “arquiteturas” estéticas decadentes esconder o subdesenvolvimento do Terceiro Mundo, em nome de uma perfeição confinada ao elitismo dos intelectuais neo-colonizados.*¹⁰¹

No tempo de permanência no Rio de Janeiro, Gullar colaborou com vários jornais e revistas da cidade. Escreveu vários livros de poesias, prosas, traduções, entre outros. A sua saída de São Luís refletia a necessidade de se colocar num cenário de mudanças culturais, como já ocorria em cidades como Rio de Janeiro - que já possuía a Faculdade Nacional de Filosofia desde 1939 - e São Paulo - com a USP fundada em 1934¹⁰² - que viviam as consequências do fim do Estado Novo, e que teve como implicação um crescimento da produção de livros, o surgimento de inúmeros instrumentos de divulgação e conservação da cultura. Pode-se destacar nesse sentido, que data de 1945 a realização do I Congresso de Escritores Brasileiros. Em 1947, havia sido criado o Museu de Arte de São Paulo, em 1948, a Escola de Artes Dramáticas, o Teatro Brasileiro de Comédia e o Museu de Arte Moderna de São Paulo. Em 1949, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e a Escola Superior de Guerra.

Inúmeros acontecimentos eram visíveis no campo das artes e da produção científica, tais como a Primeira Bienal e a fundação do Conselho Nacional de Pesquisa, em 1951. Foi realizado, também em São Paulo, um Congresso Internacional de Escritores, bem como os Encontros Intelectuais da UNESCO em 1954 e, nesse sentido, pode-se realçar também a criação da Revista do Livro e os dos Suplementos Literários de *O Estado de São Paulo*, em 1956. E, ainda em 1955, Gullar participava da equipe que elaborava o *Suplemento Dominical* do Jornal do Brasil, colaborando assim para a própria renovação do referido jornal. Este jornal, a partir do *Suplemento Dominical*, aparece como palco de debate para as questões relativas à arte no Brasil, tal como destaca Glauber Rocha, ainda em 1977.

¹⁰¹ ROCHA, Glauber. *Folha de São Paulo*, 20 mar.1977.

¹⁰² ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*,1994, p.27.

*Revolução no pensamento, nas idéias, texto, forma, vida: nenhum movimento cultural brasileiro jovem escapa da fecunda influência do SDJB, dirigido por Gullar e Reynaldo Jardim, com a colaboração dos irmãos Campos e do extraordinário poeta Mário Faustino, irmão gêmeo de Gullar que explodiu num Jumbo sobre os Andes, inspirando o controvertido Paulo Martins de “Terra em Transe”. [...] Dezenas de nomes novos surgiram escrevendo coisas até então inéditas no Brasil: polêmicos, radicais, cultos, inteligentes, sensíveis e visionários.*¹⁰³

Gullar era responsável pelo departamento de artes plásticas, enquanto Mário Faustino dirigia a página de literatura com uma sessão intitulada Poesia-Experiência. Nela, havia um debate sobre a importância da linguagem, “*requisito inquestionável ao desenvolvimento da cultura como um todo*”¹⁰⁴, para a construção da atividade poética. Nessas páginas do *Suplemento Dominical* travavam-se discussões e debates calorosos sobre a arte e a poesia brasileira nos anos 50 e 60. Não se pode desconsiderar a importância social e intelectual desse espaço que, muitas vezes, teve tanto respaldo quanto os livros que foram publicados na época.¹⁰⁵ O *Suplemento Dominical* funcionava como uma tribuna ou mesmo uma oficina na qual os novos poetas falavam ao público e, assim, os novos poetas iriam revivendo a boa poesia do passado e aprendendo a fazer a do presente e a do futuro. É justamente neste espaço que boa parte das discussões em torno do concretismo e neoconcretismo foram travadas.

Inúmeras escolas de nível superior foram fundadas no Brasil no período que vai de 1945 a 1956, inicialmente com as Faculdades de Letras e Ciências Humanas e, posteriormente, com outras faculdades, advertindo-nos para a crescente formação de um inegável público com uma visão mais crítica do Brasil.

¹⁰³ ROCHA, Glauber. *Jornal Folha de São Paulo*, 20 mar.1977.

¹⁰⁴ Ver FAUSTINO, Mário. *De Anchieta aos concretos*, 2003.

¹⁰⁵ Inúmeras reflexões literárias eram realizadas por críticos que participavam da atividade jornalística no Brasil desde o final dos anos 40. Entre eles destacam-se “Otto Maria Carpeaux (*Correio da Manhã*, 1940-1945); Álvaro Lins (*Correio da Manhã*, 1941-1945); Sérgio Buarque de Holanda (*Diário de Notícias*, 1940-1948, e *Diário Carioca*, 1950-1954); Antonio Cândido (*Folha da Manhã*, 1943-1945, *Diário de São Paulo*, 1945-1947) Afrânio Coutinho (*Diário de Notícias*, 1948-1953), entre outros”. *Idem, Ibidem*, p. 16.

Vale acrescentar ainda que as teorias de Merleau-Ponty¹⁰⁶ influenciaram profundamente os artistas brasileiros desse período, por meio de críticos como, em especial, Mário Pedrosa, Ferreira Gullar que, por sua vez, foram interlocutores de Lígia Clark, o que resultou na fecundação do movimento neoconcreto.

No ano de 1954, em meio à construção de sua base poética e ao estabelecimento de vínculos de amizade, conheceu a atriz Tereza Aragão, com quem se casou e com a qual teve seus três filhos – Paulo, Luciana e Marcos. Este último morreu em 1990, e Tereza, quatro anos depois, ambos no Rio de Janeiro.

1.2.1. A Luta Corporal (poemas escritos entre 1950-1953)

Em 1954, quando Gullar contava 24 anos, foi publicado *A Luta corporal*, livro de poesia predominantemente estética. Com ele, Gullar demarca sua posição na cena da poesia brasileira, distanciando-se completamente de sua primeira poesia.

Oswald de Andrade apresentou *A Luta Corporal* ao poetas paulistas Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari que, naquele momento, eram considerados poetas e críticos vanguardistas em busca de uma nova poética. A publicação de Gullar inspirou o debate que contribuiu para o aparecimento do movimento concreto na poesia brasileira.

Em 1954, os poetas paulistanos Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, após a leitura de *A Luta Corporal*, resolveram conhecer Gullar, mas o encontro só aconteceu em 1955. É a partir desse período que o poeta começa a discutir literatura com Augusto de Campos.

Segundo Villaça,

A leitura desse livro é a leitura de um processo de formação poética: ilustra-se nele, mais que o início de uma carreira pessoal, todo um conjunto de

¹⁰⁶ Especialmente influenciados pela leitura de *A estrutura do comportamento*, de autoria de Merleau-Ponty. Cf. BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*, 1999.

possibilidades históricas da poesia moderna. De fato, A Luta Corporal é tributário de um neo- simbolismo grato à geração de 45, vale-se da hermética livre-associação dos surrealistas e é também prefiguração da poesia concreta (em peças como 'Roçzeiral' e 'Negro'origens').¹⁰⁷

Ainda segundo Villaça, há uma determinada *personalidade poética* que se agita pelas seções de *A Luta Corporal*.

Trata-se de poesia difícil, por vezes quase rarefeita: trava-se nela o embate do sujeito, que aspira a uma expressão de lucidez, contra o seu arrastar num tempo indiferente que passa, mata e continua a passar. É contra o tempo, pois, a luta central desse corpo cujo destino é perder-se no pó sem voz.¹⁰⁸

Neste livro, já é possível vislumbrar a busca do sentido da poesia como expressão de sua própria existência, uma necessidade de responder as indagações que a vida engendra e, nesse sentido, enfatiza o próprio fazer poético.

O próprio título *A Luta Corporal* faz referência a um aspecto do corpo concreto e daquilo que já existe enquanto poesia, bem como à busca de Gullar por uma nova linguagem, tomando como referência a realidade que o cingia. Nas palavras do poeta, o vocábulo "luta" pretende exprimir que a "*identificação do homem com a linguagem era uma aspiração e não uma realidade conquistada. Luta para transformar a linguagem num corpo vivo, vivo como o meu próprio corpo, denso como um ser natural, como um organismo*".¹⁰⁹

A contradição no título é presente também nos poemas.

De um lado, o desejo pulsante, a biografia, São Luís, os afetos próximos – tudo o que se entranha na história e nos sentidos de um jovem de vinte anos; do outro lado, a literatura moderna e seus impasses, a questão da linguagem e a aventura estética. A figura do poeta tende a dissociar-se da realidade do indivíduo, mas este precisa daquele pra sua expressão. A luta é do

¹⁰⁷ VILLAÇA, Alcides. *A poesia de Ferreira Gullar*, 1984, pp. 5-6.

¹⁰⁸ *Idem, Ibidem*, pp.6-7. Grifo do autor.

¹⁰⁹ GULLAR, F. Poesia e realidade. In: _____. Uma luz no chão, 1978, p.43.

*corpo, na idade perplexa e interrogativa, mas sua identidade quer alargar-se na medida dos ideais extremados.*¹¹⁰

Nesse sentido, torna-se imperioso lembrar o comentário de Villaça ao referir-se à origem da poesia de Gullar. Trata-se de uma poética que

*já nasce marcada pela exasperação do contraste entre o indivíduo confinado em seu estado íntimo e a impenetrável mecânica do tempo soprando no tempo. Este é o conflito imemorial, quem sabe nascido com os primeiros mitos e ritos – mas a forma solitária e ainda assim ativa de seu enfrentamento remonta ao nascer do eu moderno, agente histórico dos tempos prosaicos a que Hegel se refere.*¹¹¹

O processo de construção interno do livro demonstra os itinerários do próprio poeta em busca de sua poética. Os primeiros poemas apresentam ainda vestígios de um formalismo acadêmico, ao passo que os últimos implodem a linguagem, as palavras, os vocábulos e desintegram a sintaxe. Gullar buscava romper com aquilo que era comum na poesia brasileira da época, a saber, com o formalismo da Geração de 45, que utilizava o soneto, o verso metrificado e rimado, e mesmo com o modernismo inicial no Brasil, que buscava abandonar as formas e construir versos livres. A poesia de Gullar, neste livro, ao apresentar como traço característico a desintegração mencionada da linguagem, chamou a atenção dos irmãos Campos e possibilitou a construção de um diálogo que teria como resultado o surgimento do movimento concreto.

Eu não sou o criador da poesia concreta, mas com certas ideias que eu passei a eles¹¹² nessas conversas, tornou possível a criação dessa poesia concreta, porque eles [os irmãos Campos], inclusive, falavam em criar um novo verso. Eu falei: um novo verso não, se eu acabei de desintegrar a linguagem, não pode ter novo verso, tem que ser nova sintaxe. Qual será essa

¹¹⁰ VILLAÇA, A. *A poesia de Ferreira Gullar*, 1984, pp.44-45.

¹¹¹ *Idem, Ibidem*, p.09.

¹¹² Os irmãos Campos.

*sintaxe? Eles bolaram a nova sintaxe que era a sintaxe espacial, não mais o discurso, mas a junção das palavras, dos espaços, assim nasceu a poesia concreta.*¹¹³

O livro é dividido em seis sessões, quais sejam: “Sete poemas portugueses”; “O mar intacto”; “Um programa de homicídio”; “O cavalo sem sede”; “As revelações espúrias” e “A Fala”. Passado o flerte com o parnasianismo nos primeiros versos, os demais vão se distanciando da métrica rigorosa e da forma fixa e, a partir daí, é possível ver um verso mais livre e a quebra da sintaxe.

*Se os ‘Sete poemas portugueses’ eram poesia cósmica e se ‘O mar intacto’ buscava trazer para o sensível o sentimento de um tempo absurdo, ‘A fala’ é, sobretudo, uma tentativa de composição entre canto e natureza. O poeta busca agora vencer sua diferença com o mundo neutro através de uma operação mimética: a linguagem é escavada nas coisas, e estas sugerem a matéria verbal.*¹¹⁴

O que se observa é que o poeta buscava engendrar neste livro uma desconstrução da forma, mas ainda podem ser percebidos alguns indícios de sua primeira poesia, como por exemplo, nos Sete Poemas Portugueses que inauguram o volume. Questionado em entrevista sobre o modelo acadêmico presente nestes poemas, Gullar argumenta:

São os últimos que fiz assim. Mas eles não são mais parnasianos, já têm uma construção diferente... Foram uma espécie de acerto de contas com aquele tipo de poesia, para encerrar de vez o assunto. Eu fiz porque sabia que ainda era possível tirar algum suco daquela cana, mas foi a última vez. Eles se chamam “Poemas portugueses” porque foram influenciados pela antologia da poesia portuguesa feita pela Cecília Meireles, que tinha poemas rimados, mas não necessariamente acadêmicos. Os meus poemas, aliás, começam pelo número 3, porque os dois primeiros eu achava que

¹¹³ Entrevista à Gilfrancisco Santos. Disponível em: <<http://.versoeprosa.ning.br>>. Acesso em: 19 mai. 2009.

¹¹⁴ VILLAÇA, A. *A poesia de Ferreira Gullar*, 1984, p. 31.

*ainda eram muito ligados ao passado, não tinham o mesmo espírito que os outros. Então por isso eu os excluí do livro.*¹¹⁵

Encontram-se nos primeiros poemas do livro reflexões sobre o tempo dentro de uma forma e simetrias bastante rígidas. Em “As peras”, que integra “O mar intacto”, o apodrecimento das frutas “*é também desafio à impotência do observador*”.¹¹⁶

O leitor vai acompanhando uma transformação a cada sessão do livro. Em “O mar intacto”, a ousadia e a agressividade escatológica, características das sessões seguintes, ainda não aparecem. Por sua vez, em “Um programa de homicídio”, a poesia ganha uma conotação de reação contra o mundo. Já em “Revelações espúrias”, Gullar lança mão do “*contra-senso como forma de esvaziamento do discurso e provocação do leitor*”.¹¹⁷ Há aqui uma desconstrução de qualquer lógica. No poema “A Fala”, percebe-se o confronto entre o poeta e sua linguagem, desafiando tudo aquilo que está presente na cena da poesia daquela época. A linguagem é absolutamente varrida nestes últimos poemas do livro, demonstrando uma poesia lúcida na qual Gullar expressa sua consciência poética experimental. Pode-se observar mais especificamente a liberdade conquistada e construída pelo poeta no poema intitulado Roçzeiral, especialmente em termo da ruptura das cadeias da linguagem.

Essa preocupação com a linguagem, tomando-a como veículo mesmo de conhecimento, alude a uma influência nietzschiana presente nestes primeiros poemas.¹¹⁸ Gullar deixará essa primeira fase de influência do existencialismo nietzschiano para, no momento da escrita dos poemas neoconcretos, estruturá-los à luz da filosofia de Merleau-Ponty.

¹¹⁵ TRIGO, Luciano. O poema tem que ser um relâmpago. In: *Revista Poesia Sempre*, 2004, p.17

¹¹⁶ VILLAÇA, A. *A poesia de Ferreira Gullar*, 1984, p.12.

¹¹⁷ *Idem, Ibidem*, p.43.

¹¹⁸ Ver TURCHI, Maria Z. *Ferreira Gullar: a busca da poesia*, 1985.

1.2.2. O Vil Metal (1954-1960)¹¹⁹

Os poemas que compõem o volume *O vil metal* trazem consigo uma articulação temporal permeada pela vida e pela linguagem do poeta. O título do livro faz referência à própria poesia. Com efeito, a contradição do título alude a uma poesia sem valor, mas que resiste e se faz presente como a força do metal.

A noção de tempo aqui ainda é uma recorrência dentro do livro. E, nesse sentido,

*[...] as diferentes faces de um mesmo poeta, que vão implicando diferentes poesias ao longo de sua vida, [nascem], sobretudo dos diferentes modos com que ele vai absorvendo e replicando ao tempo, identificando-o e sendo por essa escolha identificado.*¹²⁰

Interessante observar que neste livro já aparece uma utilização visual e sonora do espaço, as suas experimentações com a palavra já é visível e, posteriormente, será mais bem enfatizada nos poemas concretos e neoconcretos.

Essa busca do fazer poético vai sendo enfrentada numa espécie de transição para aquilo que foi *A Luta Corporal* e para o que viriam a ser os poemas concretos e neoconcretos, pois é visível em *Vil Metal* que o poeta nutre suas inquietudes, entretanto, o sarcasmo e escatologia presentes no livro anterior não aparecem aqui. Encontramos sim,

*[...] poemas de comoção simples, poemas do primeiro humor modernista ('ocorrência'), poemas de circunstâncias e paródia, mas predomina um surrealismo de base (que sinto mais como instrumento do que fim expressivo), de que Gullar se serve para desenvolver, transfiguradamente, os aspectos sensíveis recolhidos ao mundo.*¹²¹

Parece haver, neste momento, uma necessidade de reconstrução e de resistência. *"O poeta, após ter destruído o seu instrumento de trabalho em A luta*

¹¹⁹ GULLAR, F. Vil metal. In: _____. *Toda poesia*, 1991.

¹²⁰ VILLAÇA, A. *A poesia de Ferreira Gullar*, 1984, pp.52-53.

¹²¹ *Idem, Ibidem*, p.45.

corporal, *tenta reaver a poesia. Só que ao fazê-lo avança cauteloso, pois não deixa de lhe atormentar o fato de que o novo poema já nasce marcado pela morte*".¹²² Considerando que nada resiste ao tempo, a construção poética vai sendo reconstruída a partir de um modelo dialético no qual a construção e a destruição vão sendo edificadas. A resistência é, portanto, da própria linguagem que insiste num tempo histórico marcado pela ideia de transformação.

João Luiz Lafetá¹²³ enxerga em *Vil Metal* a referência a um tempo no qual Gullar apresenta um *"maior amadurecimento, com maior controle da linguagem, e com a mesma visão amarga, temperada agora com a espécie de calma que têm os grandes artesãos"*. Também aqui podemos destacar a "identidade do eu", sua capacidade de reconhecer as coisas e se auto-reconhecer está presente em alguns destes poemas. Nessa direção, Villaça diz que

a busca poética de Gullar vai-se fazendo entre esse desejo de fixidez, de auto-reconhecimento, e a fatalidade de um mundo múltiplo, móvel, indeterminável. A expressão de sua poesia quer agora traduzir, a um só tempo, o desejo e a fatalidade [...] Como linguagem, é sentida em seu poder de revelar e encobrir [...].¹²⁴

Sua busca poética não deixa de lado as implicações da tradição moderna, mas o poeta confronta-se, em meio à solidão, com as formas artísticas já gastas, de sorte que a busca por um novo fazer poético se insere também numa percepção de precariedade da vida. É a partir dessa precariedade da vida que o poeta vai reinventado sua vida por meio da própria linguagem poética. Essa seria uma forma de transgredir encontrada por ele. A poesia resiste, pois ela é um meio pelo qual o homem pode expressar sua experiência individual e histórica.

Vale acrescentar que, muito embora tenha sido escrito em 1955, o poema "Formigueiro" está ausente de *Toda Poesia*.

¹²² TURCHI, Maria Z. *Ferreira Gullar: a busca pela poesia*, 1985, p. 72.

¹²³ LAFETÁ apud VILLAÇA, A. *A poesia de Ferreira Gullar*, 1984, p. 59.

¹²⁴ VILLAÇA, A. *A poesia de Ferreira Gullar*, 1984, p.69.

1.2.3. Poemas Concretos e Neoconcretos (1957-1958)

Os poemas escritos entre os anos de 1957 e 1958 mostram a dedicação de Gullar à feitura de poesia dentro de uma composição concreta. As implicações dessa poesia na cena literária nacional são marcantes, apesar do pouco tempo desta fase no conjunto da obra. O enfoque predominante dado pelos críticos a esses poemas refere-se ao fato de terem sido escritos num momento de impasse estético e grande debate sobre o fazer poético no Brasil desse período. Mário Faustino chamava atenção, no ano de 1957, para necessidade de a poesia brasileira sair da pasmeira em que ela se encontrava. Para ele, era imprescindível um movimento de vanguarda, como ele denominava, sério e vivificante. Pois a poesia era a um só tempo, *“idéia, som e imagem; discurso, canto e padrão visual; que seus meios e seus fins não devem ser confundidos com os da prosa; e que a poesia, sobretudo de nossa época, não pode ignorar os rumos tomados pelas demais artes”*.¹²⁵ Referia-se, neste momento, à construção de uma poesia de vanguarda, seguindo os rumos do movimento concreto que ocorria nas artes plásticas.

Com os poemas construídos à luz desta perspectiva concreta, o poeta dissolve a frase, o discurso e “quebra” a palavra, tendo como propósito a criação de novas relações entre os elementos sintáticos, ou mesmo a ruptura com a própria sintaxe. A fragmentação da palavra proporcionava uma nova formação poética.

Na fase anterior à Luta Corporal (1954) eu achava que a linguagem continha a essência da realidade. Talvez por causa da herança cultural européia, sobretudo a francesa. Meu objetivo então, girava em torno do existencial, do metafísico. A Luta Corporal é esse duelo com a linguagem e no fim ela explode. Minha adesão ao concretismo é, portanto, muito pessoal, muito decorrente deste processo em que a linguagem vira fim. Em toda essa fase anterior à Luta Corporal, meu discurso era aplicativo. Na explosão final, cheguei à

¹²⁵ FAUSTINO, Mário. *De Anchieta aos concretos*, 2003, p. 45.

*conclusão que o ideal era retirar o discurso da poesia.*¹²⁶

O movimento da poesia concreta¹²⁷ implicava uma ruptura com o passado, permitindo mudanças tanto na “infuncionalidade” quanto na “formulação” da linguagem poética, além de afetar a cultura e as instituições políticas. Nessa direção, “o movimento concreto se pôs como arauto do novo e encarnação da genuína linguagem modernista, definindo-se por oposição ao passado, mas impregnando-se das linhas do presente identificadas com a atualidade”.¹²⁸ Esse movimento estabelece uma comunicação com diferentes linguagens, tais como a arquitetura, as artes plásticas, a música, a comunicação de massa entre outras, pois aparecem, nesse período, como pólos aglutinadores do processo de transformação cultural das principais capitais do país. Destarte, é possível pensar que as estratégias construídas por tais poetas tiveram o intuito de se inserirem no campo da literatura e, ao mesmo tempo, legitimarem uma nova linguagem.

A modernidade do projeto da poesia concreta reside tanto no fato de ela se colocar na ponta de linha de escritores da literatura ocidental¹²⁹ como também, no concernente ao argumento de que ela proporcionaria a reintegração do poema na vida cotidiana por meio de sua relação com a industrialização, relação esta que se sustentaria sob a forma de conflitos declarados e de posicionamentos críticos.

As inúmeras transformações que o movimento concretista efetuou na linguagem poética indicam a necessidade de apreensão das mudanças de percepção e sensibilidade que a experiência nos grandes centros urbanos lhes

¹²⁶ Com Gullar volta a poética da realidade. *O Estado de São Paulo*, 28 set. 77.

¹²⁷ Dois grupos paulistas são relevantes a esse movimento: o *Noigandres* – poetas paulistas (Décio Pignatari e os irmãos Campos) que apresentava, por meio de seus textos e poesias, uma reação ao subjetivismo formalista e ao ideário classicizante da Geração de 45 – e o *Grupo Ruptura* – formado por pintores e escultores paulistanos (Geraldo de Barros, Waldemar Cordeiro, entre outros) que defendia as mesmas proposições dos integrantes de *Noigandres* -. O movimento concreto nas Artes Plásticas pretendia romper com toda uma vertente subjetivista representada pela pintura figurativa de caráter expressionista, além da tendência abstracionista, concepção hedonista da arte abstrata. Privilegiava a organização do espaço, a estruturação das formas e das cores, desvinculadas de conteúdos extra-pictóricos. Ver ARRUDA, Maria Arminda. *Metrópole e cultura - São Paulo no meio século XX*, 2001. E havia também o *Grupo Frente*, formado por artistas plásticos, escultores e poetas no Rio de Janeiro. Vários integrantes deste grupo formaram posteriormente o movimento neoconcreto. Ver BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*, 2003.

¹²⁸ *Idem, ibidem*, p. 343.

¹²⁹ Inspiram-se em Mallarmé, além de Pound, Joyce, Cummings e outros.

impunha. E, em 1954, véspera de uma mudança significativa na poesia brasileira “Gullar rastreia essa mudança em *A Luta Corporal*. Os irmãos Campos, Haroldo e Augusto, em São Paulo, vindos da poesia poundiana e com a revista *Noigandres* (os números mais importantes são de 1955/56), procuravam também uma saída para o ‘exaurido’ discurso poético”.¹³⁰

Para Gullar, a poesia concreta deveria

*criar uma nova linguagem, uma nova sintaxe, que fosse multidirecional. Esse termo eu tirei da Rádio Timbira, de São Luís do Maranhão, onde trabalhei, e o locutor dizia: “Rádio Timbira, em ondas unidirecionais...” (risos). O poema teria de ser uma construção sem discurso, a junção de palavras numa página. Sem a sintaxe verbal e, sim, visual.*¹³¹

João Luiz Lafetá, conjeturando sobre a guinada de Gullar para o experimentalismo concretista, chega a classificá-la “como a passagem de um ‘extremo destrutivo’ (de certos poemas de *A luta corporal*) para o do construtivismo”. Vale ainda acrescentar que

*Lafetá se lembra aí de uma frase que Gullar colheira de João Cabral de Melo Neto: ‘Eu preciso de ordem, basta o caos que eu já tenho em mim mesmo’. A frase é ilustrativa da necessidade que tem Gullar, nesse momento, de dotar a poesia de uma função nitidamente compensatória: instituir uma ordem própria, destacável da realidade psicológica do eu, do caos em que se move a consciência. O homem revoltado (para retomar a expressão de Camus) projetaria no espaço da página uma ordenação que não vê no mundo, na História.*¹³²

No ensaio *Sobre a poesia concreta*, de 1957, Houaiss ressalta que

parece que o desejo de concretizar os conceitos mercê do isolamento, da desantenação das palavras do seu contexto linguístico, vale dizer, sistemático, em lugar de

¹³⁰BRASIL, A. *Jornal do Brasil*. 24. jan. 76. Disponível em: <portalliteralterra.com.br >. Acesso em: 18 mar. 2009.

¹³¹ *Idem, Ibidem.*

¹³² LAFETÁ *apud* VILLAÇA, *A poesia de Ferreira Gullar*, 1984, pp.76-77.

*concretizar, abstratiza mais ainda os conceitos, já de si abstrações.*¹³³

Em meio a este contexto, faz-se necessário assinalar que os artistas plásticos concretos já estavam neste debate desde o início da década de 50, e um dos nomes relevantes nesse sentido é o de Valdemar Cordeiro, que iniciou sua carreira no Rio, em 1950, na pintura e nas artes plásticas, vindo produzir os primeiros enfoques daquilo que viria a ser a arte concreta. Gullar, inserido neste ciclo de amizades, realizava discussões com Mário Pedrosa e outros pintores e escultores daquela época e, com a publicação de *A Luta corporal*, em 1954, houve uma aproximação com os irmãos Campos e Décio Pignatari. Entretanto, o poeta ressaltar que

*no fundamental, nossa maneira de ver a poesia era distinta e isso levou à ruptura em 1957. Mais tarde, os artistas e poetas cariocas lançaram o movimento neoconcreto, que diferia bastante do rumo tomado pelos concretistas paulistas.*¹³⁴

O encontro entre o grupo de São Paulo e o do Rio de Janeiro mostrava que havia no Brasil a construção de experiências de poesia de vanguarda que se alicerçava por meio de ensaios tais como *Teoria do não-objeto* de Gullar e *Poesia antipoesia antropofagia*, que teorizavam sobre a poesia concreta.

Em *Teoria do não-objeto*, Gullar

faz ver que seu interesse não era, ao tempo das experiências concretas, assentar princípios de uma nova poética, mas sim continuar perseguindo a palavra que, desde A luta corporal, aparecia-lhe como 'um ser ambíguo com um extremo mergulhado no homem e outro preso aos objetos cotidianos'. Um e outro extremos: como relacioná-los? Gullar vira bem a questão, já na carta a Augusto de Campos: 'Creio ser a Sintaxe, que é o elemento principal da linguagem discursiva, o ponto crucial, o problema fundamental da nova poesia'. Aqui sintaxe é também a relação entre o ser e as coisas, além da relação entre palavras. Gullar

¹³³ HOUAISS *apud* VILLAÇA *A poesia de Ferreira Gullar*, 1984, p.76.

¹³⁴ Entrevista de Ferreira Gullar à Rodney Caetano. Disponível em: <rascunho.rpc.com.br>. Acesso em: 28 abr. 2009.

*aproxima a sintaxe do discurso e a fatalidade do tempo, num mesmo registro negativo. A generalização com que vê o tempo, leva-o a outra generalização: admitindo que no discurso a palavra se expõe com mais subjetividade (enquanto integrada à necessária predicação), Gullar quer agora evitá-lo para que ele não volte a ser a expressão de uma fragilidade dentro do tempo em que ele mesmo constrói. Propõe-se, então, a encontrar a palavra dura, ponderada, tão objetivamente identificada consigo mesma que possa, daí, tirar sua força de concentração e enfrentamento do plano temporal.*¹³⁵

Em dezembro de 1956, o movimento concretista aparece no cenário cultural com a I Exposição Nacional de Arte no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em fevereiro de 1957, no MAM do Rio de Janeiro. Nesta exposição, participaram diferentes artistas, tais como pintores, desenhistas, escultores, além dos poetas Wladimir Dias Pino, Haroldo de Campos, Décio Pignatari e, a convite destes dois últimos, Ferreira Gullar. Estavam reunidas num só local, pela primeira vez, as primeiras investidas de renovação da linguagem poética que até então eram feitas de forma muito isoladas.

O grupo formado pelos poetas Décio Pignatari e pelos irmãos Campos, sediado na cidade de São Paulo, cujas ideias sobre a poesia concreta vinham sendo divulgadas, em sua maioria, no *Jornal Diário de São Paulo*, buscava uma nova poesia, tendo como referência principal a poesia de Mallarmé.¹³⁶ Seus artigos¹³⁷ indicavam o prenúncio de uma nova poética em contradição às práticas vigentes. Para eles, as transformações presentes nesta nova maneira de fazer poesia era resultado das profundas mudanças de percepção e sensibilidade que a

¹³⁵ VILLAÇA, A. *A poesia de Ferreira Gullar*, 1984, p.76.

¹³⁶ Em *Un Coup de Dés*, Mallarmé, a partir de uma perspectiva simbolista, constrói o poema em um espaço em branco da página. Esse poema foi retomado, na segunda metade do século XX, pelo movimento da poesia concreta, produzido no Brasil, como referência para suas teorias, através de sua estrutura espaço-temporal. O movimento concreto no Brasil se inspirou no poeta francês e, partindo da crítica literária estruturalista e pós-estruturalista, buscou entender como *Un coup de dés* revigora a poesia como uma extensão da transparência do espaço da escritura.

¹³⁷ Os primeiros artigos dos concretistas de São Paulo, *Nova poesia: concreta*, de Décio Pignatari; *Poesia concreta* de Augusto de campos; e *Olho por olho a olho nu*, de Haroldo de Campos, foram publicados na Revista *ad*, n. 20 que foi lançada junto com o número 3 da Revista *Noigandres*.

vida moderna engendrava nos grandes centros urbanos. Nesse sentido, o espaço gráfico deveria ter também uma função orgânica no poema, pois este, por meio de sua linguagem, apresentaria os temas, problemas designadores das transformações urbanas das principais cidades brasileiras.

Segundo Gullar, em entrevista, os irmãos Campos foram apresentados à poesia de Mallarmé por ele.

[...] O interesse deles era muito mais pela poesia inglesa, era mais por Ezra Pound e James Joyce. O Mallarmé fui eu que introduzi para eles, inclusive Un coup de dés... que eles não conheciam. Aí eles passaram a se interessar. Por exemplo, eles desprezavam Oswald de Andrade. A primeira conversa com Augusto, quando ele falou no chamado "elenco de autores", ele usava essa expressão, "o nosso elenco de autores", ele mencionava uma série deles, Ezra Pound, Joyce, João Cabral, Drummond e ficava por aí. Eu falei assim: o Oswald é um poeta de certo modo mais inovador, em certos aspectos, mais do que esses que você citou. Aí o Augusto falou: o Oswald é um esculhambado. Bom, se ele é esculhambado, eu não sei, estou falando da poesia dele e não da pessoa do Oswald. Eu também não acho que ele seja uma pessoa esculhambada, conheço ele inclusive. [...] Então eu falei: você está equivocado, o Oswald (até usei essa expressão) possui uma linguagem dele, ademais ele é jovem, como se fosse uma folha verde, uma coisa verde, uma plantinha verde, uma coisa diferente, acho que se a gente está querendo fazer uma outra poesia, precisa ler o Oswald. A bem da verdade, eles leram e se entusiasmaram, valorizaram ao ponto de redescobri-lo e revalorizá-lo, que estava esquecido, tanto que a primeira coisa que li de Oswald, Serafim Ponte Grande (1933), eu comprei no sebo. Foi no sebo da Livraria São José, estava um amontoado no chão, uma série de livros sendo vendidos ao preço de três vinténs. Dessa conversa surgiu isso e o Oswald acabou sendo valorizado pelos irmãos Campos".¹³⁸

O Movimento concreto teve como veículos para discussão e divulgação de suas ideias o *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, então coordenado por

¹³⁸ Entrevista de Ferreira Gullar à Gilfrancisco Santos. Disponível em: <<http://.versoeprosa.ning.br>>. Acesso em: 19 mai. 2009.

Reynaldo Jardim e Mário Faustino, e o *Jornal Diário de São Paulo*. Em 1958, Faustino escreve que “são nossos os votos que os concretistas continuem a enriquecer-nos, a manter-nos vivos e inquietos. Que a poesia concreta evolua no mais fértil sentido que puder ser encontrado”.¹³⁹ Mas acrescenta também que ela se transformou.

E é especificamente no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*¹⁴⁰ que Ferreira Gullar provoca a ruptura entre suas ideias e as do grupo de São Paulo, que enfatizavam o conceito de pura visualidade da forma. Em 1957, Gullar discorda do artigo intitulado *Da psicologia da composição à matemática da composição*, publicado no *Jornal do Brasil* pelo grupo de São Paulo. Em resposta a esta divergência, ele publica no mesmo jornal o artigo *Poesia concreta: experiência fenomenológica*, marcando assim sua ruptura com o grupo paulistano.¹⁴¹ Descontente com o desenrolar da poesia concreta, Gullar organiza o *Manifesto Neoconcreto*, em 1959.¹⁴²

A arte neoconcreta desejava fundar um novo espaço expressivo. Nos trechos abaixo, fica explícito o porquê do embate com o concretismo.

¹³⁹ FAUSTINO, M. *De Anchieta aos concretos*, 2003, p.463.

¹⁴⁰ É interessante destacar como o *Jornal do Brasil* tornou-se um espaço de discussões relevantes na cena nacional cultural. Entre os anos de 1950 e 1960 ele foi palco de discussões que marcaram as vanguardas artísticas desse período. Durante o movimento concreto ele publicou no seu *Suplemento Dominical*, textos de F. Gullar, Mário Faustino, Clarice Lispector, Glauber Rocha, entre outros. Esse jornal funcionou como um dos veículos protagonistas das reformas do jornalismo brasileiro (Costa, 2005), pois ainda não havia espaços institucionais que possibilitassem a profissionalização dos diversos grupos intelectuais. Ele os empregava e lhes permitia expressar suas opiniões.

¹⁴¹ Pautado numa crítica merleau-pontyana à teoria da Gestalt que também será empregada em seu Manifesto Neoconcreto de 1959, do qual participaram os amigos Lygia Pape, Theon Spanúdis, Reynaldo Jardim e Lygia Clark. Para Merleau-Ponty, a abertura do mundo e do visível são inalienáveis e, nessa direção, ele trabalha também com a noção de obra em movimento e estrutura. Lygia Clark, dialogando com Gullar sobre as ideias deste filósofo, mostra por meio de sua obra a relevância e o papel do processo, como modo de ser da obra. A ideia era que o fazer deveria ser mais significativo que o resultado obtido através dele, daí a necessidade de obras que se modificam constantemente e, neste movimento, assimilam o novo como condição para manter-se vivo. Outro elemento dessa influência merleau-pontyana pode ser percebido na interação entre sujeito e objeto, que se utiliza do corpo e do mundo para se construir, rompendo a separação entre o mundo interno e mundo externo. Nesse sentido, o todo não pode ser dividido em partes, porque deste modo o perdemos.

¹⁴² O Manifesto Neoconcreto foi assinado por Lygia Pape, Reynaldo Jardim, Theon Spanúdis, Helio Oiticica, Lygia Clark, Franz Weissman e Amílcar de Castro. Esse movimento criticava o desvio mecânico e cientificista que o concretismo acabou desenvolvendo e buscava um retorno ao humanismo. Cf. *Cadernos de Literatura Brasileira*, 1998, p.12. O manifesto escrito por Gullar e assinado por vários pintores da época, denota o envolvimento entre a poesia e as artes plásticas, considerando a especificidade da linguagem de cada deles, em busca de nova estética.

O neoconcreto, nascido de uma necessidade de exprimir a complexa realidade do homem moderno dentro da linguagem estrutural da nova plástica, nega a validade das atitudes cientificistas e positivistas em arte e repõe o problema da expressão, incorporando as novas dimensões ‘verbais’ criadas pela arte não-figurativa construtiva. O racionalismo rouba à arte toda a autonomia e substitui as qualidades intransferíveis da obra de arte por noções da objetividade científica. [...] Não concebemos a obra de arte 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.¹⁴³

O *Manifesto* repisa a independência da criação artística face ao conhecimento objetivo (ciência) e ao conhecimento prático (moral, política, indústria etc.), nos variados campos da expressão artística: pintura, poesia, prosa, escultura, gravura. Nesta medida, por transcender o espaço mecânico, a arte neoconcreta ‘acredita que o vocabulário ‘geométrico’ que utiliza pode assumir a expressão de realidades humanas complexas’ e ‘fundar um novo espaço’ expressivo.¹⁴⁴ Antes, em 1958, o poeta havia lançado o livro *Poemas* e, em 1959, o ensaio *Teoria do não objeto*.

O *Manifesto* acirrou as discussões em torno da poesia concreta, apontado para uma ruptura radical com este movimento e introduzindo um novo rumo à vanguarda brasileira.¹⁴⁵ Gullar explica, em entrevista, os bastidores dessa ruptura com os irmãos Campos.

Eles tinham escrito uma espécie de “plano-piloto” da poesia concreta, inspirado em Brasília. Eu disse: “Isso é coisa de arquitetura!”. Depois o Augusto veio com um artigo, intitulado A matemática da composição, que dizia que a poesia concreta seria criada por meio de uma equação matemática. Eu achei aquilo tudo um

¹⁴³ Manifesto Neoconcreto. In: BRITO, R. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*, 1999, pp. 10-11.

¹⁴⁴ ARRUDA, Maria Arminda. *Metrópole e cultura: São Paulo no meio século XX*, 2001, pp. 350-351.

¹⁴⁵ Ver Cadernos de Literatura Brasileira, 1998, n.6, p.12.

grande absurdo! O Augusto me disse que eu não tinha nada a ver com aquilo. Bom, eu disse. Publicamos, sim, no Suplemento, mas com um texto ao lado, criticando. E assim foi. Publiquei o texto deles, mas, junto, coloquei o meu Poesia concreta: fenomenológica, com uma visão diferente. Afinal de contas, existe uma experiência individual de cada um com o mundo. Esse conhecimento é fonte da arte. Você acaba apreendendo os fenômenos pelos sentidos. Depois da publicação, houve a ruptura: de um lado, um grupo do Rio, do outro, os paulistas.¹⁴⁶

Ainda hoje existe a polêmica do real motivo que levou à ruptura de Gullar com os concretistas paulistas. Todas as entrevistas analisadas destacam que a ruptura é corolário do choque entre as concepções formalistas dos irmãos Campos, que defendiam uma forma pura, e a visão de Gullar, que via ali uma continuação ao formalismo da Geração de 45.

Para Gullar, a poesia concreta terminava representando o “*formalismo da Geração de 45 levado às últimas consequências*”.¹⁴⁷ Para ele, o concretismo não era exatamente um movimento de ruptura, mas uma continuação do formalismo da Geração de 45.

A Geração de 45 era formalista. E não foi à toa que os concretistas endeusaram João Cabral, porque ele é a Geração de 45 na sua consequência real. Ninguém é mais formalista, mais exigente com a forma, que João Cabral. É nesse sentido que eu digo que houve uma continuação. Não porque eles passaram a elogiar o João Cabral, mas pela questão do formalismo. E eu não era formalista, tanto que eu terminei rompendo com eles, exatamente por isso. Então, o Concretismo é aparentemente uma ruptura, mas na verdade é o desenvolvimento consequente de um formalismo que chega a um impasse. Aí dá um salto e vira a poesia concreta, que é só forma. Tanto é só forma que não tem o discurso, não tem a sintaxe nem as ligações

¹⁴⁶A UFMG relembrou a data, em maio de 2006, na Jornada do Poema Concreto/Processo/Experimental, promovida pela Faculdade de Letras, que discutiu os rumos do movimento vanguardista e sua produção atual. Site da UFMG. Nº 1534 - Ano 32. Boletim Informativo. Língua concreta (e afiada) Miguel Arcanjo Prado, 2006.

¹⁴⁷TRIGO, Luciano. O poema tem que ser um relâmpago. In: *Revista Poesia Sempre*, 2004, p.23.

internas que constituem o discurso. Então no fundo ela é abstrata. A poesia concreta devia se chamar poesia abstrata. Porque a palavra pêra só é concreta se eu digo “esta pêra”. Agora “pêra, pêra, pêra.”¹⁴⁸

Ao perceber que os poemas concretos haviam aniquilado o discurso em que a palavra adquire significação, Gullar “se concentrou em outra proposta em que a linguagem é ‘sistema referencial – um meio e não essência – e que considerar a linguagem um fim em si não passa de uma abstração, um equívoco idealista de realidade”.¹⁴⁹ Para ele, a crise fundamental que o mesmo viveu não era da linguagem, mas sim da visão de mundo.

Essa poesia de vanguarda que queria o distanciamento do concretismo permite-lhe a criação do *Livro-Poema*, os *livros espaciais* e o *Poema enterrado*, tendo como base suas ideias neoconcretas. Ao se referir a estas criações, ele argumenta:

Isso aí nasceu do seguinte: se você elimina o discurso, surgem problemas novos, com relação à expressão. Então, escrevi uma vez um poema me lembrando de uma praça que vi na cidade de Alcântara, uma praça toda verde, vazia, sem ninguém ali para usufruir: O poema era assim:

*verde verde verde
verde verde verde
verde verde verde
verde verde verde*

*verde verde verde
verde verde verde erva¹⁵⁰*

[...] Quando o cara vê, ele só vê o quadrado verde. Não fica lendo “verde verde verde”. Aí surgiu o problema. Como é que eu posso fazer com que um poema que vai resultar numa estrutura visual seja lido palavra por palavra? Como é que eu vou conseguir isso? Aí nasceu o Livro-Poema, em que eu, cortando uma parte de cada

¹⁴⁸ *Idem, Ibidem*, p. 23.

¹⁴⁹ COM Gullar volta a poética da realidade. *O Estado de São Paulo*, 28 set. 77. Disponível em: <www.portalterra.com.br>. Acesso em: 18 abr. 2009.

¹⁵⁰ TRIGO, Luciano. O poema tem que ser um relâmpago. In: *Revista Poesia Sempre*, 2004, p.27.

*página, induzia uma determinada leitura. Ou seja, a forma do livro era determinada pelo poema que eu estava querendo fazer, pelas palavras. Então o livro não tinha capa, era uma estrutura que nasceu com o fazer do próprio poema. Pensei: bom, é uma coisa espacial agora, é tridimensional e manuseável. Aí comecei a fazer poemas assim, poemas-objeto, com placas brancas quadradas e outras em formas de triângulo, presas por dobradiça, que, quando abriam, mostravam uma palavra, ou seja, tinha uma palavra pulsando dentro daquilo. Eram poemas espaciais, manuseáveis. Depois de fazer vários poemas com a mão, pensei, bom, agora vou fazer com o corpo. O cara vai entrar no poema. Aí inventei o 'Poema enterrado', que é uma sala dentro do chão. Você descia por uma escada ao subsolo, abria uma porta e lá tinha um cubo vermelho de 50 por 50 centímetros.*¹⁵¹

*[...] fiz o "Poema enterrado", parei para pensar: "Poxa, eu fiz um negócio enorme parecer um projeto de arquitetura, com uma palavra só. Aonde é que eu vou chegar assim? Eu sou poeta. Não sou arquiteto, não sou artista plástico. Isso está indo por um caminho que vai me inibir, porque se a poesia é palavra, e eu cada vez ponho menos palavra no poema, onde vou parar? Comecei a repensar meu próprio trabalho, meu próprio caminho..."*¹⁵²

Glauber Rocha, no *Jornal Folha de São Paulo*, de 1977, pontua as acusações empreendidas pelos irmãos Campos em relação a Gullar. Estes o acusam de retórico, discursivo, nacionalista, sujo, populista entre outros adjetivos e, em sua defesa, o cineasta afirma que

a História deu razão a Gullar porque desta ruptura, que provocou o Neo-Concretismo (o grupo se dividiu e os neo-concretistas controlaram o SDJB) – nasceria o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, palco e cozinha das CONTRIBUIÇÕES MILIONÁRIAS DE TODOS OS ERROS – (pregação de

¹⁵¹ *Idem, Ibidem*, p. 29.

¹⁵² *Idem, Ibidem*, p. 29.

Oswald) – de onde saíram Cinema Novo, Neo Bossa Nova, Neo Teatro de Arena, Tropicalismo.¹⁵³

E Assis Brasil enfatiza que

Somos testemunhas de que sempre houve uma certa disputa pelo pioneirismo e liderança na área da poesia nova. Gullar reivindicava tal posição, e os irmãos Campos achavam que suas experiências na revista Noigandres eram pelo menos cronologicamente paralelas à experiência de Gullar. E houve o rompimento do grupo, [...]. Gullar, Reynaldo Jardim, que era diretor do SDJB, e o crítico Oliveira Bastos, se insurgiam contra o ‘formalismo’ da poesia concreta e pediam maior carga subjetiva para o poema: nascia aí o neoconcretismo, e como todo neo, abortado prematuramente.¹⁵⁴

O movimento neoconcreto, entretanto, não teve a mesma repercussão no Brasil, se comparado ao movimento concreto.¹⁵⁵ Ele durou de 59 a 61 e

tem sua influência reduzida ao eixo Rio-São Paulo, especialmente Rio de Janeiro. [...] Mais do que os postulados da estética construtiva, o neoconcretismo rompeu o próprio estatuto que essa concepção reservava ao trabalho de arte e à sua inscrição social. Implicitamente, ao superar os limites do projeto construtivo, ele permitiu a inserção da arte no campo ideológico, no campo da discussão da cultura como produção cultural.¹⁵⁶

Após esse período, Gullar parte para uma literatura de cunho político-participante. O que não retira a legitimidade do teor político e o potencial de engajamento do período anterior. A consideração de que esta última fase é mais política e engajada não esvazia a atuação crítica do poeta.

¹⁵³ ROCHA, G. *Jornal Folha de São Paulo*, 20 mar. 1977.

¹⁵⁴ BRASIL, A. Gullar, uma poesia de corpo inteiro. *Jornal do Brasil*. 24. jan. 76. Disponível em: <www.portalliterar.com.br>. Acesso em: 17 ago. 2009.

¹⁵⁵ A repercussão que nos referimos é considerando o aspecto da poesia e não o das artes plásticas.

¹⁵⁶ BRITO, R. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*, 1999, pp. 94-95.

E, nesse sentido, parece que a poesia concreta e neo-concreta foram necessárias naquele contexto de exaustão da poesia modernista, possibilitando inúmeros debates sobre a poesia contemporânea.

Do discurso ao não-discurso, da frase ao signo isolado, a poesia de Gullar vai-se fazendo no interior daquela faixa da lírica moderna que inclui uma condição mesma da poesia, a reflexão sobre a linguagem. A convenção literária já procede ao poema (como 'tendência de época') ou decorre dele (como poética de germe), mas se faz com ele na medida em que cada poema tende ao máximo de sua individualização, buscando figurar em seu interior o impulso bruto de uma palavra original e, muitas vezes, a agonia e dispersão dessa palavra.¹⁵⁷

O que se destaca é uma poesia voltada para a cultura, revelando as discussões relativas à estética. As experimentações concretistas e neoconcretistas ocorriam num Brasil que passava por uma série de transformações econômicas, tecnológicas e sociais. Havia, no final dos anos 50, uma mobilização por parte das massas populares e uma influência da teoria marxista, mas quase nada influenciava as vanguardas aqui tratadas, principalmente no que se refere ao neoconcretismo. Uma atitude cultural politizada só será vislumbrada pelo poeta a partir dos Romances de Cordel.

1.2.4. Romances de Cordel (1962-1965)

Gullar, no início da década de 60, já tinha consciência do que vinha a se tornar o neoconcretismo.

Abandonei o neoconcretismo porque considerei que esta experiência estava esgotada. Isto coincidiu com uma virada da política brasileira, com a posse de João Goulart. Empolguei-me pela possibilidade de transformação social e

¹⁵⁷ VILLAÇA, A. *A poesia de Ferreira Gullar*, 1984, p.81.

*minha poesia acompanhou isso [...]. Minha poesia de hoje é desdobramento disso.*¹⁵⁸

Em 1961, após a posse de Jânio Quadros, Gullar dirigiu a Fundação Cultural de Brasília. Nesta cidade, o poeta pode constituir uma relação mais íntima entre arte e sociedade. Havia a arte de vanguarda presente nos novos nichos de intelectuais que então se formava, mas havia também os nordestinos que ali chegaram para trabalhar na construção da nova capital federal e, com eles, toda uma cultura popular oriunda do candango. Gullar queria juntar estas duas coisas e, para tanto, criou um projeto intitulado “Ateliers de Artesanato” para as cidades-satélites. Entretanto, o projeto não foi efetivado, segundo o poeta, pela falta de tempo desses trabalhadores para produzir artesanato. A fundação, no entanto, conseguiu criar o Museu de Arte Popular, que reuniu peças de arte popular de várias partes do Brasil. As implicações dessa experiência são relevantes para pensar a guinada que o poeta dá, rompendo com a poesia experimental e de vanguarda e assumindo uma postura poética mais engajada politicamente, colocando em pauta as questões relativas à cultura popular e às desigualdades sociais vividas pelo povo brasileiro, pois,

*a questão de uma cultura nacional autêntica e seu papel na dinâmica social polariza amplos setores da intelectualidade da época. Proliferaram os órgãos de promoção da cultura popular e as entidades estudantis. Gullar participou ativamente das realizações, seja teorizando uma cultura popular entendida como tomada de consciência revolucionária da realidade brasileira, seja participando na montagem de espetáculos populares.*¹⁵⁹

Esse novo posicionamento permitiu-lhe que, em 1962, ingressasse no Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), do qual era presidente quando sobreveio o golpe militar de 1964 e, a partir da

¹⁵⁸ GULLAR *apud* COSTA, C. Longa licença poética chega ao fim. *Jornal do Brasil*. 29 mai. 99. Disponível em: <www.portalliteral.com.br>. Acesso em: 15 jun. 2009.

¹⁵⁹TITO, Edison. Ferreira Gullar: compromisso e poesia. *Jornal de Brasília*. 04 out. 77. Disponível em: <www.portalliteral.com.br>. Acesso em 13 mai. 2009.

experiência no CPC, sua poesia ganhou outro formato. Integra também, neste mesmo ano, a equipe do jornal *O Estado de São Paulo* como redator na sucursal carioca e permaneceu ligado a este jornal por mais de trinta anos.

Como resultado dessa experiência, Gullar escreveu os romances de cordel que integram *Toda poesia: 1950-1987*. Trata-se de quatro poemas de cordel: *João boa-morte, cabra marcado para morrer; Quem matou Aparecida?; Peleja de Zé Molesta contra Tio Sam e História de um valente*. Estes balizam o seu engajamento político e social. Para muitos, a ruptura, tanto com o concretismo, quanto com o neoconcretismo, era considerada um retrocesso de sua linguagem poética.

*Diante de todo o país, eu era aquele poeta de vanguarda que, de repente, desceu das nuvens para fazer poesia de cordel. Houve um sujeito que escreveu um artigo numa revista da época dizendo que eu era um traidor da poesia, que eu era isso e aquilo porque renunciava ao concretismo para escrever poesia de participação social.*¹⁶⁰

No ano seguinte, em 1963, tornou-se presidente do Centro Popular de Cultura e, em 1964, após o Golpe, foi fundador do Grupo Opinião e contribuiu, ao lado da esposa e dos amigos, para institucionalizá-lo enquanto grupo profissional.¹⁶¹ Neste mesmo ano, a sede da União Nacional dos Estudantes no

¹⁶⁰ Entrevista de Gullar à *Revista Poesia Sempre*, 1998, pp.396-397.

¹⁶¹ Formado por cariocas nos anos 60, o Grupo opinião reunia o teatro de protesto e de resistência, contava com um centro de estudos e buscavam propagar a dramaturgia popular e nacional. Buscava criar uma resistência por meio da arte diante da imposição do Golpe Militar de 1964. Produziram o Show Opinião que foi dirigido por Augusto Boal, o que permite perceber que havia também um diálogo com o teatro paulistano. Esse show contava com a participação do compositor e também cantor maranhense João do Vale bem como Zé Kéti, Nara Leão que depois foi substituída por Maria Bethânia, que marca sua estréia nos palcos do Brasil com este show. Esse Grupo vai privilegiar a arte popular e suas idéias se expandem para outros setores artísticos. Ferreira Gullar, sua esposa Teresa Aragão e outros amigos como Oduvaldo Viana Filho, Paulo Pontes, Armando Costa, Denoy de Oliveira entre outros, transforma em empresa o Grupo Opinião em 1966 quando neste mesmo período estréiam *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* de autoria de Gullar e Oduvaldo Vianna Filho, ganhando vários prêmios. Em 1967 o Grupo Opinião encena *A saída? Onde fica a saída* de Gullar em parceria com Antonio Carlos Fontoura e Armando Costa e, em 1968, encenam *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória* escrita em conjunto com Dias Gomes. Ver site oficial do poeta. Disponível em:< www.portalliterar.com.br>. Acesso em: 16 jun.2009.

Rio de Janeiro é invadida por militares e estes queimaram a primeira edição de seu ensaio *Cultura posta em questão*, que havia sido publicada em 1963. No dia 1º de abril de 1964, Gullar filiou-se ao Partido Comunista Brasileiro e, com o recrudescimento da Ditadura, em 1968, através da instalação do Ato Institucional nº 5, que fechou o Congresso, cassou mandatos, suspendeu direitos políticos, o poeta foi preso, assim como outros artistas e intelectuais.

*Entrei para o Partido Comunista no dia do golpe militar de 1964, depois de recusar todos os convites anteriores para fazê-lo. Pois é, no dia do golpe, quando todos nós estávamos derrotados. Entrei por causa dessa derrota, para me solidarizar e lutar contra o autoritarismo. Eu tinha horror ao partido porque em São Luís do Maranhão li uma revista Paratodos em que esculhambavam a poesia, em que diziam que poesia era uma coisa secundária. É que, aos 16 ou 17 anos, a única coisa que me restava era a poesia. Então, quem era contra a poesia era contra mim. Eu tinha horror ao comunismo, ao sindicalismo.*¹⁶²

Os cordéis foram escritos quando Gullar atuava no Centro Popular de Cultura e, segundo o próprio poeta, a convite de Oduvaldo Vianna Filho e comenta: *“Escrevi durante meu período de militância política, com o propósito ideológico de levar conscientização às pessoas”*.¹⁶³

O primeiro poema, *João boa-morte, cabra marcado pra morrer*¹⁶⁴, tinha o propósito de inspirar a peça a ser escrita por Oduvaldo Viana Filho, que apresentaria como pano de fundo a questão da reforma agrária. Tal adaptação não chegou a se concretizar.

O Vianinha me pediu que concebesse a estrutura de uma peça que eles pretendiam montar sobre a reforma

¹⁶² Entrevista de Ferreira Gullar à *Revista Poesia Sempre*, 1998, p.398.

¹⁶³ *Idem, Ibidem*.

¹⁶⁴ *Cabra marcado pra morrer* também foi o título escolhido em reunião do CPC do filme que seria realizado por Eduardo Coutinho. O título foi baseado no poema de Ferreira Gullar. Eduardo Coutinho decidiu *“filmar a saga do líder nordestino das Ligas camponesas, João Pedro Teixeira, e sua luta pela reforma agrária, que culminou com seu assassinato por latifundiários, em 1962.”* Ver RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*, 2000, p.97

*agrária, que eu fizesse um poema capaz de funcionar como estrutura de uma peça. [...] eu nunca considerei aqueles romances de cordel como literatura, como poesia. Ao contrário, aquilo ali foi uma atitude de rejeição da poesia num momento em que passei a julgar que a sociedade brasileira e, sobretudo, a literatura brasileira eram coisas desligadas do povo, e que seria necessário transformar o país. Eu não queria mais fazer literatura, e sim mobilizar minha capacidade de escrever, de usar o verso, para fazer a revolução.*¹⁶⁵

Cabe destacar que o Brasil, nesse momento, passava por uma série de transformações resultantes de acontecimentos anteriores, de meados do século XX, e que desembocaram na busca por uma ideia de brasilidade perseguida por diferentes setores da sociedade.

Segundo Eduardo Jardim de Moraes, no livro *A brasilidade modernista*¹⁶⁶, o modernismo brasileiro poderia ser pensado em dois momentos. Um primeiro que enfeixa os anos de 1917 e 1924, e um segundo momento, que tem início em 1924 e se acirra em 1930. Neste primeiro, há uma preocupação mais estética, os artistas desse período estão mais preocupados em romper com o passadismo, além de tentar incorporar as principais ideias das vanguardas europeias. Para o autor, o ano de 24 “constitui um marco de mudança de rumos dentro do movimento modernista”.¹⁶⁷ Mas é principalmente no ano de 1930 que se busca elaborar uma literatura de “caráter nacional” e, posteriormente, elaborar um projeto mais extenso de cultura nacional. Nesta perspectiva, a questão de uma brasilidade se coloca no centro das discussões. O autor cita alguns manifestos construídos como, por exemplo, *Pau-Brasil*, *Antropofagia* e *Anta* e, a partir daí, é estabelecida uma relação entre uma noção de modernidade e a construção de identidade nacional.¹⁶⁸ Outro ponto relevante apontado por Moraes se refere às transformações históricas que ocorriam na década de 20, associando-as ao movimento modernista. Para ele,

¹⁶⁵ Entrevista de Ferreira Gullar à *Revista Poesia Sempre*, 1998, p.397.

¹⁶⁶ Ver MORAES, Eduardo Jardim de. *A brasilidade modernista*, 1978, pp.57-109.

¹⁶⁷ *Idem*, *Ibidem*, p. 73.

¹⁶⁸ Cf. “Complexo de Zé Carioca” de Lilia Schwarcz.

*a revolução de 24, surgida na onda crescente do tenentismo, por sua vez iniciada no levante do Forte em 22 e de onde saíria o que viria a ser a coluna Prestes, além de revelar para os modernistas uma nova dimensão de seu movimento, abriu caminho para uma longa série de explicações da reviravolta nacionalista em 24.*¹⁶⁹

Para Renato Ortiz, essa noção de modernidade se expressa enquanto projeto dentro do Brasil. Pois,

*A ideia de modernismo como projeto pode ser tomado como um paradigma para se pensar a relação entre cultura e modernização na sociedade brasileira. Não é por acaso que Roland Corbisier dizia que antes da Semana de 22 o que tínhamos era uma pré-história no Brasil. Antecipando algumas formulações o movimento condensa em si uma maneira de se relacionar com a sociedade que, ao meu ver, se consolida em toda uma corrente de pensamento, mesmo quando expressa por grupos ideológicos diversificados. O Modernismo-meta encontra-se na arquitetura de Niemeyer, no teatro de Guarnieri, no desenvolvimento do ISEB, na ideia de vanguarda construtiva projetada pelos poetas concretistas.*¹⁷⁰

As décadas de 40 e 50, ainda segundo Ortiz, vão permitir a introdução dos bens de consumo no Brasil. Principalmente, na década de 50, multiplicam-se os empreendimentos empresariais, há um crescimento da área publicitária, introdução de inúmeras multinacionais. Nessa direção, o que se destaca é uma efervescência cultural na cidade de São Paulo neste período. Nos anos 40, houve uma

mudança na orientação dos modelos estrangeiros entre nós. Os padrões europeus vão ceder lugar aos valores americanos, transmitidos tanto pela publicidade, cinema

¹⁶⁹ MORAES, Eduardo Jardim. *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*, 1978. p.76.

¹⁷⁰ ORTIZ, R. *A moderna tradição brasileira*, 1994, p.35.

*e livros em língua inglesa que começam a superar em número as publicações de origem francesa.*¹⁷¹

Tem-se, portanto, uma série de transformações e uma convergência entre cultura, política e um projeto de modernização. No plano intelectual, isso vai refletir em um reforço às teorias nacionalistas, ao desenvolvimento das ciências sociais e na busca por uma identidade em que a valorização do povo brasileiro apresenta-se como tema recorrente. Nesse sentido, há uma ruptura com os padrões de produção anteriores, então ligados às oligarquias tradicionais.

Nas décadas de 50 e 60, o Brasil passa também por uma reformulação nas ciências sociais, que muito se deve à inclusão das teorias marxistas nos debates intelectuais e às suas contribuições para a compreensão da realidade brasileira. Nesse sentido, assiste-se a uma ampliação do repertório interpretativo em decorrência das teorias funcionalistas vinculadas à mestiçagem do povo brasileiro. Ocorre também uma aproximação entre as organizações intelectuais e os movimentos de esquerda. Surgem, nesse contexto, os Centros Populares de Cultura, o Movimento de Cultura Popular, os Movimentos de Educação de Base, a Pedagogia de Paulo Freire, o teatro mais engajado, entre outros, mas a ressalva é que todos eles estavam, na década de 60, preocupados em utilizar a cultura como instrumento de conscientização das massas.

Para Gullar, não foi diferente, suas leituras de Marx que serão aprofundadas no exílio, e a ruptura com a estética de vanguarda lhe impulsionam a escrever ensaios e poemas nos quais é visível a preocupação por uma tomada de consciência por parte das massas. Ele está remando, seguindo a mesma maré que havia no Brasil dos anos 60 e que, como lembra Ridenti, faz parte de um movimento mundial daquela época, pois a construção de uma brasilidade revolucionária *“não deixava de ser uma variante de fenômeno que ocorreu em todo o mundo, num momento de afirmação política e cultural dos países subdesenvolvidos”*.¹⁷² O autor chama atenção para o fato de que esse sentimento revolucionário de brasilidade declinou na década de 70.

¹⁷¹ *Idem, Ibidem*, p. 45.

¹⁷² RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política*, 2010, p.13.

Gullar está, portanto, inserido nesse contexto específico e com ele dialogando, por meio de sua fatura poética. Como relatou em algumas entrevistas, escrevia poemas dentro da perspectiva do Partido Comunista Brasileiro. Pois,

os artistas e intelectuais do PCB¹⁷³ faziam parte de uma empreitada mais ampla da época, de popularizar a arte e a cultura brasileira, registrando a vida do povo, aproximando-se do que se supunha fossem seus interesses, comprometendo-se com sua educação, buscando, ao mesmo tempo, valorizar suas raízes e romper com o subdesenvolvimento – mesmo que, por vezes, incorressem em certa caricatura do popular e em práticas autoritárias e prepotentes. Ou seja, artistas e intelectuais comunistas foram agentes fundamentais na formulação do que se pode denominar de brasilidade revolucionária, ao mesmo tempo em que buscavam afirmar-se em seus respectivos campos de atuação profissional.¹⁷⁴

O que havia aí era um projeto de revolução formulado pelo PCB e que atraiu inúmeros artistas e intelectuais preocupados com a situação. Não é difícil compreender por que Gullar decide produzir os romances de cordel. Ora, havia uma esperança tanto nas ligas camponesas, como na tomada de consciência e organização dos trabalhadores por meio de sindicatos e, como essa forma poética era mais fácil de ser absorvida pelo povo, ele assumiu esta escrita como instrumento político.

Ridenti, ao discutir a “brasilidade revolucionária”¹⁷⁵, ressalta que a questão do latifúndio e da reforma agrária sempre foi uma recorrência,

¹⁷³Ridenti chama atenção para as mudanças relacionadas à sigla PCB. Inicialmente, PCB correspondia ao Partido Comunista do Brasil. Em 1961, o partido passa a denominar-se Partido Comunista Brasileiro para, em 1962, sofrer uma cisão e retomou o antigo nome e passou a ser conhecido pela sigla do PCdoB. *Ibidem*, p.57.

¹⁷⁴ *Idem, Ibidem*, p.12.

¹⁷⁵ Em *Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política*, Ridenti aborda a questão da brasilidade e seu desenvolvimento no pensamento social brasileiro, nas artes e na política e na vida cotidiana. Para ele, “mais que uma aposta no socialismo, havia uma crença arraigada de que a condição de ser brasileiro poderia contribuir significativamente para construir uma nova civilização, em que as pessoas poderiam desenvolver todas as suas potencialidades, contidas pelos limites da organização social, política, econômica e cultural existentes” (2010, p.13). Outrossim, ressalta o PCB como partido que soube usar a arte e os intelectuais numa via de mão dupla, pois “serviu-se da arte para agitação e propaganda, mas também tornou-se um meio para artistas ganharem prestígio e difusão em âmbito nacional, marcando posição em seu campo” (p.69). Neste sentido, destaca dentre vários artistas, o caso de Jorge Amado, que chegou a viver

*em geral associada à conclamação ao povo brasileiro para realizar sua revolução, em sintonia com as lutas de povos pobres da América Latina e do Terceiro Mundo. Os artistas engajados das classes médias urbanas identificavam-se com os desertados da terra, ainda no campo ou migrantes nas cidades, como principal personificação do caráter do povo brasileiro, a quem seria preciso ensinar a lutar politicamente. Propunha-se uma arte que colaborasse com a desalienação das consciências. Recusava-se a ordem social instituída por latifundiários, imperialistas e – no limite, em alguns casos – pelo capitalismo. Compartilha-se certo mal-estar pela suposta perda da humanidade, acompanhando da nostalgia melancólica de uma comunidade mítica já não existente, mas esse sentimento não se dissociava da empolgação com a busca do que estava perdido, por intermédio da revolução brasileira. Pode-se mesmo dizer que predominava a empolgação com o “novo”, com a possibilidade de construir naquele momento o “país do futuro”, mesmo remetendo a tradições do passado.*¹⁷⁶

Dentro dessa configuração, em 1965, quando lança *cultura posta em questão* o poeta está influenciado pela ação do CPC e vincula a questão da produção literária à questão social. Em 1969, Gullar lança o ensaio *Vanguarda e subdesenvolvimento*, com base em artigos publicados na *Revista Civilização Brasileira*, o poeta discute temas referentes à cultura, equacionando-os aos problemas da cultura nacional e à realidade brasileira e, neste período, demonstra uma preocupação pela questão da forma estética se afastando daquilo que foi a poesia social do CPC.

Ora, a individualidade presente no processo de criação poética não se distancia da totalidade em que o poeta está inserido. Nesse sentido, a linguagem aparece como uma forma de sentir o mundo.

fora do país e teve várias de suas obras traduzidas em inúmeros países pela ajuda dada pelo partido. Ridenti ressalta ainda a ideia de uma *estrutura de sentimento da brasilidade (romântica) revolucionária*. A concepção de brasilidade revolucionária como estrutura de sentimento foi construída baseando-se nos conceitos de Raymond Williams sobre estrutura de sentimento e de romantismo formulado por Löwy e Sayre. O autor considera que o florescimento cultural e político dos anos 60 e 70 ocorridos no Brasil (analisado no livro de sua autoria *Em busca do povo brasileiro*, 2000), pode ser entendido como brasilidade romântico-revolucionário. Ver RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política*, 2010, pp. 84-119.

¹⁷⁶ *Idem, Ibidem*, p. 91.

[...] quando rompi com minha própria experiência, quando senti que ainda era pouco, quando compreendi que aquilo tudo me cerceava e me impedia de ir mais fundo no conhecimento das coisas, na indagação sobre o mundo, então entrei em crise, porque eu havia me tornado, diante de todo o mundo, uma espécie de líder do concretismo e, depois da ruptura com os paulistas, do neoconcretismo, movimentos que alcançaram grande repercussão nacional.¹⁷⁷

Em entrevista a Luciano Trigo, Gullar relata que, quando adolescente em São Luís, havia lido sobre o Partido Comunista e uma das questões que mais o incomodava era que para o partido, a poesia deveria ser política e que, portanto, ele estava bastante longe dessa poesia imbuída de certa conotação ideológica. Sua poesia anterior aos cordéis não tinha nenhuma relação com isto. Entretanto, a questão ideológica vai surgir a partir das leituras feitas sobre Karl Marx.

Mas isso também é porque toda aquela ruptura, aquele esgotamento da experiência de vanguarda, e a minha ida para Brasília também me fizeram redescobrir o Brasil, e me redescobrir brasileiro. Pensei: “Poxa, eu sei muito mais sobre o Surrealismo do que sobre a Independência. Sei muito mais sobre literatura alemã ou americana do que sobre o próprio Brasil. Então, eu comecei a ler o Brasil, comecei a virar brasileiro. Eu nasci brasileiro, virei estrangeiro, e comecei a virar brasileiro de novo. Mesmo assim eu não entrei para o partido. Eu entrei para a luta social pela reforma agrária e pela mudança da sociedade.¹⁷⁸

E lá em Brasília reencontrei o nordeste, o candango, sabe? Então esse reencontro me fez refletir em outra direção. Porque eu saí do nordeste com destino ao Rio e aí, de repente, vejo lá o candango, o nordestino. E lá, também, caiu-me nas mãos um livro sobre Karl Marx de autoria de um padre francês. [...] Tornei-me um homem de esquerda graças à identificação que senti com a concretude do pensamento de Marx. Eu lia muito filosofia, mas não descobria nos outros filósofos nenhuma identidade espiritual. Foi aí que se iniciou meu engajamento político.¹⁷⁹

¹⁷⁷ Entrevista de Ferreira Gullar à *Revista Poesia Sempre*, 1998, p.397.

¹⁷⁸ TRIGO, Luciano. O poema tem que ser um relâmpago. In: *Revista Poesia Sempre*, 2004, p.30.

¹⁷⁹ Entrevista de Ferreira Gullar à *Revista Poesia Sempre*, 1998, p.397.

É interessante destacar que os trabalhos de Gullar orientados para o teatro nascem exatamente dessa experiência com o CPC.

Só comecei a fazer teatro mesmo quando entrei para o CPC da UNE, onde me envolvi com o pessoal que fazia realmente teatro. O teatro tem a virtude de atuar aqui e agora, mas tudo o que se encena é perecível, efêmero. Trata-se de uma tentativa de ação direta e imediata e eu comecei a fazer teatro por razões políticas. É claro que estudei dramaturgia, pois não gosto de improvisações. Então aprendi a linguagem que hoje me possibilita escrever também para a televisão.¹⁸⁰

De acordo com Alcides Villaça, a poesia de Gullar desse período de envolvimento com o CPC sugere “*mais a presença de um poeta do que propriamente da poesia*”.¹⁸¹ Mas, por que o poeta colocou os romances de cordel dentro de sua ontologia poética? Se esta poesia não tem valor estético, por certo que podemos compreendê-la enquanto um documento histórico, pois, como nos lembra Foucault

a linguagem não é um sistema arbitrário; está depositada no mundo e dele faz parte porque, ao mesmo tempo, as próprias coisas escondem manifestam seu enigma como uma linguagem e porque as palavras se propõem aos homens como coisas a decifrar.¹⁸²

O poeta argumenta sobre essa guinada em sua maneira de escrever.

Quando aderi ao Centro Popular de Cultura, à poesia engajada, no fundo isso foi uma saída de um impasse em que tinha me metido. Foi um salto muito grande, porque, até ali, eu era um poeta de vanguarda, altamente sofisticado, e rompi com aquilo tudo para começar de novo. Tanto que os poemas de cordel que comecei a fazer nesse período nem considero literatura. Com o cordel, eu não queria fazer literatura, eu queria fazer a revolução, eu simplesmente estava usando a poesia como instrumento de luta revolucionária. Era

¹⁸⁰ *Idem, Ibidem*, pp. 412-413.

¹⁸¹ VILLAÇA, A. *A poesia de Ferreira Gullar*, 1984, p. 89.

¹⁸² FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*, 2007, p.47.

*uma renúncia a tudo mesmo, era a decisão de ir pra luta. É claro que o próprio golpe me ensinou depois que isso não era tão fácil. Aprendi que aquela simplificação, de olhar e achar que dava pra mudar tudo no plano social, daquela maneira, não era bem assim. O negócio é muito mais complicado. E a poesia também é uma coisa muito mais complexa. Então, eu voltei à reflexão, fui reconstruindo a minha linguagem. Mas eu também não queria mais que minha linguagem fosse aquela de A luta corporal. Porque eu era outra pessoa, voltada para as questões sociais, menos dentro de mim, menos esteta.*¹⁸³

Observa-se nas palavras de Gullar que após do Golpe de 64 e percebendo que a simplificação estética da poesia como instrumento de luta não seria uma saída interessante, ele passa a questionar novamente sua linguagem poética. Nesse sentido, a partir de 64 o poeta realiza uma transição em sua fatura poética, a questão política ainda é um elemento bastante forte, mas neste momento o questionamento com o fazer poético se coloca como prioridade.

Mesmo sem considerar os romances de cordel como literatura¹⁸⁴, neles há um valor histórico que não pode ser descartado. O que é possível é afirmarmos que houve uma descentralização da sua poética em prol de uma ação política e, nessa direção, seria mais coerente falar em poesia social do que simplesmente classificá-la como poesia político-panfletária, como vários críticos literários têm feito. Nesse sentido, pode-se dizer que não há nos poemas escritos nesse período um resultado estético primoroso, mas esse entrelaçamento entre poesia e política lhe permitiu situar tais poemas no registro da documentação histórica.

Na medida em que o poeta, apesar de inúmeras críticas, os mantém dentro de sua antologia poética, permite-nos proceder a uma analogia com a ideia de “museu”¹⁸⁵, na medida em que, nos museus, são preservados documentos

¹⁸³ TRIGO, Luciano. O poema tem que ser um relâmpago. In: *Revista Poesia Sempre*, 2004, p. 30.

¹⁸⁴ *Não havia o propósito de fazer literatura, e sim de realizar a coisa mais simples, mais fácil, mais acessível a todos, de modo que cada um pudesse tomar consciência dos problemas sociais do país.* Entrevista de Ferreira Gullar à *Revista Poesia Sempre*, 1998, pp.397-398

¹⁸⁵ Para Pierre Nora (1984), os museus podem ser vinculados às musas por herança materna (matrimônio) e são considerados nesse sentido, *lugares de memória*; mas por herança paterna (patrimônio) que podem ser compreendida enquanto *configurações e dispositivos de poder*. Nessa direção, os museus podem ser percebidos enquanto lugar que convive com memória e poder.

históricos relevantes de uma época, e que o fato de guardá-los e, conseqüentemente, manter sua memória, evidencia uma noção de poder muito explícita nessa escolha. Com os romances de cordel, o poeta tenta dar voz àqueles que, em geral, não a possuem.

Para Eleonora Camenietzki, outro poeta que soube muito bem articular poesia e política foi Pablo Neruda. Sem ter sua poética modificada drasticamente, como no caso de Gullar, Neruda soube encarnar “*as atribuições de poeta do povo e militante político*”.¹⁸⁶ Para Gullar, o poema foi utilizado como arma ideológica frente ao aparelho repressor do Estado.

Os romances de cordel, para Gullar, foram um reencontro com o povo brasileiro. São poemas narrativos nos quais

*a consciência do eu lírico se pretendia anônima (na medida em que desejava identificar-se com a generalidade dos trabalhadores espoliados), mas acabava por se formalizar como uma consciência deslocada para um futuro idealizado, de onde indicava o caminho.*¹⁸⁷

O primeiro poema trata da história de um lavrador da Paraíba, Pedro João Boa-Morte, que trabalhava nas terras de um fazendeiro. Ele “*mal dormia, mal comia, mal recebia dinheiro [...]*. Pai de seis filhos se vê desesperado por não conseguir alimentá-los e revoltado com as condições de trabalho e com o fato de o que prevalecia era quem desobedecesse ao coronel era encontrado morto no dia seguinte, diante dessa situação ele resolve falar aos seus companheiros: “*Lavradores meus irmãos,/esta nossa escravidão/ tem que ter um paradeiro. Não temos terra nem pão,/ vivemos num cativoiro./Livremos nosso sertão/ do julgo do fazendeiro*”. João foi mandado embora e sai com a mulher e os seis filhos, em busca de novo emprego, mas seus esforços baldaram-se, pois, ao discutir com os outros fazendeiros a relação de trabalho, acaba por ser rejeitado pelos empregadores. Presenciando a fome de seus filhos, chega a pensar em matá-los; em seguida, mataria a esposa e, por fim, cometeria suicídio, extirpando, assim,

¹⁸⁶ CAMENÍETZKI, Eleonora Ziller. O poeta, o poema e a sinfonia. In: *Revista Poesia Sempre*, 2004, p. 47.

¹⁸⁷ VILLAÇA, A. *A poesia de Ferreira Gullar*, 1984, p. 115.

todo o sofrimento. Contudo, João encontra-se com Chico Vaqueiro, outro lavrador que consegue não apenas dissuadi-lo, mas o convence de que o problema deles todos é o latifúndio, que a solução é entrar para a Liga dos Camponeses e lutar em conjunto, e *“que o camponês vencerá/ pela força da união”*.

O segundo poema, “Quem matou Aparecida? História de uma favelada que ateou fogo às vestes”, narra a vida de uma moça, moradora de uma favela situada nas proximidades do bairro do Leblon, no Rio de Janeiro. *“À sua volta a pobreza,/ a fome, a doença, a morte;/ e ali adiante a riqueza/ dos que tinham sorte.”* Quando jovem, a personagem dizia à mãe que queria ter um filho, pois um filho era mais barato que comprar uma boneca e, então, uma vizinha a leva para Ipanema para trabalhar como babá, *“a boneca de verdade/ que ela enfim ganharia”*. Nessa casa, o patrão passou a ter relações sexuais com ela, até um dia em que a patroa os flagra em um momento de intimidade. No dia seguinte, a personagem “traída” simula que Aparecida havia roubado suas joias e chama a polícia, que acaba por prendê-la. Na prisão, os guardas descobrem que ela está grávida e a soltam, pois já haviam batido muito nela e ficaram com receio das consequências. Aparecida retorna à favela, cuida da mãe que estava doente e consegue outro emprego, agora como doméstica. Porém, ao nascer o filho, é demitida. Passando fome com sua família, Aparecida não vê outra saída, senão prostituir-se. Aos 15 anos, a personagem conhece um companheiro e abandona a prostituição. Os dois vivem uma vida difícil; ele era operário de uma usina e, certa feita, após participar de uma greve, desaparece e nunca mais volta para casa. Diante desta situação, e desesperada ao ver o filho morrer de fome, Aparecida atea fogo em seu próprio corpo, reação extrema a uma aflição desmedida.

O terceiro poema, “Peleja de Zé Molesta com Tio Sam”, aborda a história de um cearense “cantador”, que resolve desafiar o Tio Sam e ambos começam, em uma conversa assemelhada a um repente, uma disputa, na qual temas relevantes são abordados, como, por exemplo, a relação entre Brasil e Estados Unidos, racismo, Cuba entre outros. O quarto poema, “História de um valente”, que foi escrita por Gullar a pedido do Partido Comunista Brasileiro, narra a prisão de Gregório Bezerra, um dos líderes comunistas que havia sido preso em

Recife em 1964, durante o golpe militar. Inúmeras cenas de tortura são narradas, dentre as quais é possível destacar: “O sangue agora o cobria/da cabeça aos pés./ No chão derramaram ácido/ e fizeram ele pisar.” Quanto à autoria do poema, Gullar esclarece que

por medida de precaução, já que a repressão se intensificava a cada dia, assinei o poema com o pseudônimo de José Salgueiro, o que levou muita gente a acreditar que se tratava de um poeta nordestino, daqueles típicos de feira de cordel, a ser o autor do texto.¹⁸⁸

Sua experiência de homem nordestino aparece aqui com muito realce. Os poemas em questão foram concebidos, portanto, a partir de um projeto político-cultural no qual tanto as extenuações estéticas quanto aos equívocos políticos merecem destaque. A esse respeito, Villaça refere-se

às debilidades estéticas e aos equívocos políticos desses poemas de Gullar – sobretudo à tentativa feita pelo poeta de identificar a sua própria à voz do camponês, da doméstica, do cantador, imaginando que para isso fossem suficientes o puro desejo e o compromisso ideológico. [...] A partir de então, Gullar não deixa de conduzir a sua arte de forma política, mas com uma diferença fundamental: é sua pessoa mesma, de poeta, cidadão e intelectual militante quem se manifesta contra os desequilíbrios sociais e a favor de um caminho revolucionário, agora muito mais longo e dramático. O poeta não estará imune, como veremos, há poemas ainda simplificados – mas surgirão momentos de forte poesia, sob a forma desse sentimento angustiado que se aloja entre o desejo e a realidade, o que dá ao poeta a dimensão de uma distância, de uma carência que fazem a poesia necessária em primeiro lugar para o poeta mesmo.¹⁸⁹

Nos romances de cordel, Gullar utiliza uma forma poética simples para veicular, por meio dela, um conteúdo revolucionário, mas precisamente, construído a partir de uma racionalidade marxista. O objetivo era permitir que o

¹⁸⁸ Entrevista de Ferreira Gullar à *Revista Poesia Sempre*, 1998, p. 28.

¹⁸⁹ VILLAÇA, A. *A poesia de Ferreira Gullar*, 1984, p. 103.

povo compreendesse de forma didática os impasses, ou como não dizer, a exploração do trabalho dentro de um modelo capitalista. Daí a ideia de transformá-lo também em peças teatrais de cunho popular, para atingir as classes sociais menos favorecidas, utilizando personagens comuns a estas mesmas pessoas, tais como o lavrador e os proprietários de terra, “tipos” capazes de evidenciar seus interesses e contradições. Isso, portanto, pode ser entendido como uma estratégia política do CPC e de seus integrantes. Era, nesse sentido, uma arte dirigida ao povo.

Se no primeiro caso o poema resultava como um produto final da relação problemática entre o eu e a realidade, coroando de alguma forma o desempenho artístico dentro de uma série literária, agora o poema é o instrumento da interferência do eu na realidade social – vista como processo conflituoso dos interesses de classes.¹⁹⁰

Pensando não no tempo das publicações de Gullar, mas considerando-se que os poemas enfeixados em *A Luta Corporal* foram escritos a partir de 1950 e que os romances de cordel foram escritos até 1965, passaram-se, portanto, 15 anos nos quais sua poética e sua vida transformaram-se significativamente. Diante da renúncia de Jânio Quadros, Gullar vê-se frustrado, ou seja, não parecia fazer mais sentido escrever poemas a partir de uma perspectiva das vanguardas concretas e neoconcretas diante dos conflitos ideológicos. Daí enveredar-se para a militância política. Havia nessa sua tomada de decisão um reflexo do que se vivia nos anos 60 no Brasil. Segundo Heloisa Buarque de Holanda, a

relação direta e imediata entre arte e sociedade era tomada como uma palavra de ordem e definia uma concepção de arte como serviço e superinvestida do ponto de vista de sua eficácia mais imediata. A efervescência política e o intenso clima de mobilização que experimentávamos no dia-a-dia favoreciam a adesão dos artistas e intelectuais ao projeto revolucionário.¹⁹¹

¹⁹⁰ *Idem, Ibidem*, p.88.

¹⁹¹ HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960-1970*, 2004, pp.19-20.

Diante do exposto, cabe salientar que os romances de cordel foram instrumentos utilizados contra o poder dominante da época e colocaram Gullar na busca por uma literatura nacional-popular que, vale lembrar, vem desde o modernismo. Nestes poemas, a preocupação central é com a história do povo brasileiro e seu embate ideológico, que podemos perceber por meio dos temas e das terminologias aqui presentes. Trata-se, em outros termos, de uma busca pela identidade nacional.

A sua poesia deste período refletia a necessidade moral de lutar contra a injustiça social e a opressão. Ele recomeçou sua experiência poética com poemas de cordel e, mais tarde, reelaborou sua linguagem até alcançar a complexidade dos poemas que constituem *Dentro da noite veloz*, editado em 1975, mas que traz em seu conteúdo uma transição entre uma poesia social e um amadurecimento de sua poética.

A poesia social e a militância política desse período fazem com que a polícia comece a persegui-lo. Com vistas a evitar uma nova prisão, em 1970, Gullar entra para a clandestinidade e, em 1971 – mesmo ano que seu pai morre na cidade de São Luís -, parte para o exílio, fixando moradia primeiramente em Moscou e, depois, em Santiago, Lima e Buenos Aires. Enquanto morou fora do país, colaborou com jornais como *O Pasquim*, *Opinião*, dentre outros, sob o pseudônimo de Frederico Marques. Diante da situação do país, a sua produção poética não se limitava apenas aos cordéis e a aos poemas vinculados ao CPC. Um período no qual sua poesia era basicamente social e engajada pautada em imagens idealizadas da classe operária e da revolução, ou mesmo como Antonio Candido denomina como poesia *voltada para o social*. Com o Golpe de 64, e diante da derrota, o poeta repensa sua linguagem poética, pois percebe que a simplificação estética em prol da luta política não era uma saída interessante. Entre os anos de 1964 e 1969, quando participava do Grupo Opinião, as indagações sobre o fazer artístico vão se incorporando às preocupações políticas e às questões do social e do nacional. Essa transição presente na sua poética pode ser vista no livro *Dentro da noite veloz* que condensa tanto estas indagações quanto as implicações da experiência do exílio. É sobre os poemas que foram

construídos durante o exílio e, posteriormente, sobre o exílio que os capítulos seguintes vão se ater.

2. MEMÓRIAS DO EXÍLIO

*A minha pátria é como se não fosse, é íntima
Doçura e vontade de chorar; uma criança dormindo
É minha pátria. Por isso, no exílio
Assistindo dormir meu filho
Choro de saudades de minha pátria*

*Se me perguntam o que é minha pátria, direi:
Não sei. De fato, não sei
Como, por que e quando a minha pátria
Mas sei que a minha pátria é a luz, o sal e a água
Que elaboram e liquefazem a minha mágoa
Em longas lágrimas amargas [...].
Vinicius de Moraes*

*[...] Mas não importa. A vida não é o que deveria ter sido e sim o que foi. Cada um
de nós é a sua própria história real e imaginária.
Ferreira Gullar*

O exílio surge de forma recursiva na história, entretanto, é necessário perceber suas particularidades e o contexto no qual ele emerge, mas há neste evento um elemento comum que é “*o entrecruzamento da intolerância com a exclusão desde o início da experiência*”.¹⁹²

As leis de deportação surgem pela primeira vez, segundo Maria José de Queiroz, no antigo oriente. Os primeiros a conhecerem tais leis foram os habitantes das cidades de Israel e, posteriormente, todo o povo hebreu. Porém, as deportações “*de mais vinco na história de Israel viriam a ocorrer sob Nabucodonosor, por ocasião das campanhas contra Judá e Jerusalém, em 597, 587 e 582 a.C.*”.¹⁹³ E, justamente, tais deportações é que passam a ser chamadas de exílio. Ainda de acordo com a autora, “*do exílio resultam a necessidade e o direito de asilo. A divindade do Asylon assegurava o dom da imunidade a toda pessoa perseguida injustamente, sobretudo no estrangeiro, a fim de resguardar-se de vingança*”.¹⁹⁴

É pertinente destacar a ideia contida na expressão “resguardar-se da vingança” de seus opressores, pois se nos ativermos ao contexto atual, podemos enfatizar que as pessoas que vivenciaram a experiência do exílio e que, portanto, sofreram as punições a ele relacionadas, bem como tantas outras na história das ditaduras latino-americanas que foram presas, torturadas e perseguidas não têm o direito de buscar junto às instituições judiciais as reparações aos danos sofridos durante esta fatídica experiência. A elas parece que restou apenas o silêncio e o medo da vingança dos antigos e, ainda presentes, opressores. E hoje, quando se fala em reparação, ou em trazer à tona a verdade sobre a ditadura brasileira, por exemplo, a ideia de vingança adquire força junto àqueles que perseguiram, assassinaram e torturam inúmeras pessoas. Eles se perguntam: se durante o regime militar as pessoas foram obrigadas ao desterro com medo da vingança por parte de um Estado autoritário, por que agora elas não podem se vingar também?

¹⁹² PAIVA, Tatiana M. C. Memórias de uma herança: a experiência de filhos exilados brasileiros da ditadura militar, In: SANTOS, Cecília M; TELES, Edson; TELES, Janaína de A. *Desarquivando a ditadura: memória e justiça no Brasil*, 2009, p.135.

¹⁹³ À guisa de ilustração, vale lembrar que a palavra “exílio” advém do latim *exilium*, que significa desterro, degredo, e que a palavra “exilado” incorpora-se ao vocabulário português apenas em 1939. Cf. QUEIROZ, Maria José de. *Os males da ausência ou a literatura do exilo*, 1998, p. 21.

¹⁹⁴ *Idem, Ibidem*, p. 21.

A questão em curso é que não se trata de ódio, mas de se fazer justiça, de fazer emergir uma verdade que ficou silenciada por muitos anos no nosso país e que necessita ser revisitada para sanar antigas feridas e impedir que novas sejam abertas.

Para Michel Foucault¹⁹⁵, a memória também pode ser entendida como conhecimento e, por sê-lo, também está intimamente relacionada a mecanismos de dominação e poder. Para ele, os sujeitos rememoram o passado por meio de expressões corporais, hábitos e costumes e esta rememoração nada tem de neutra, pelo contrário, ela equaciona dominação e poder. A memória, para este autor, materializa-se em práticas e instituições sociais. Para Foucault, o poder está em toda parte e, igualmente, coopta, domina de maneira infinita e mais, o poder também é regulador do conhecimento e do saber. Daí a urgência de que, no Brasil, a memória sobre o que foi o regime militar seja construída. É preciso falar, rememorar, salientar as atrocidades cometidas em prol, pelo menos como argumentavam as autoridades daquele regime, de um desenvolvimento econômico e social. Não se trata simplesmente de uma vingança, mas da necessidade de justiça às famílias das vítimas e a estas pelas brutalidades experimentadas durante este período da história do Brasil. E por isso as memórias deste passado fornecem, também, uma visão do presente, para que os traumas do passado não voltem a ser vividos.

A análise que se segue parte exatamente das memórias construídas nas escrituras de Ferreira Gullar sobre sua experiência de desterro e as implicações desta em sua vida e obra. No primeiro capítulo, acompanhamos os itinerários poéticos e políticos do poeta e percebemos como ele utilizou a poesia como instrumento político. Devido a sua participação política e diante dos abusos perpetrados pelo Estado autoritário¹⁹⁶, Ferreira Gullar se vê forçado a deixar o

¹⁹⁵ Ver de autoria de Michel Foucault: *A ordem do discurso; A arqueologia do poder; As palavras e as coisas; Vigiar e punir; História da sexualidade 1: a vontade do saber*, 1980, pp.139-167.

¹⁹⁶ O medo de Gullar era de ser preso, torturado ou mesmo morto pelos militares. Sobre as torturas, encontramos inúmeros materiais que afirmam a existência dela como instrumento racional de poder utilizado pelos militares no Brasil ver, por exemplo, GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada: as ilusões armadas*, 2002; FICO, Carlos. *Além do golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar*, 2004; VENTURA, Z. *1968: o ano que não acabou*, 1988 e BETTO, Frei. *Batismo de sangue*, 1982.

Brasil, única saída para evitar sua prisão. Tal como será possível perceber, durante o período do exílio sua linguagem poética é revisitada, e vai sendo elaborada a partir da experiência do choque e sua poesia passa a ser, nesse intercuro, aquilo que podemos chamar de poemas de resistência. Entretanto, cabe frisar que o poeta abandona a estética simples dos poemas antes vinculados ao CPC e retoma o modernismo mais lírico, tornando-se evidente a confluência e influência da poesia de Drummond, Bandeira e João Cabral. Sua escrita está indissociável dos aspectos históricos do sujeito. O fazer poético durante o exílio é timbrado pela necessidade de superar a ideia constante da morte.

Ginzburg chama atenção para os efeitos traumáticos da ditadura militar, considerando tanto o sentido coletivo – derivado de uma experiência histórica ainda não superada – quanto o individual, expressado nos discursos de pessoas torturadas.¹⁹⁷ Para o autor, “a sociedade contemporânea tende a banalizar, nos meios de comunicação de massa, as catástrofes e ruínas produzidas por sua força de barbárie”.¹⁹⁸ E aqui, barbárie pode ser entendida como ação de um governo repressivo e autoritário.

O Brasil é o único país da América Latina que nunca julgou um único militar pelos crimes de tortura realizados durante a ditadura militar. Alguns processos ainda correm na justiça e algumas ações já são efetivadas, mas ainda de forma inibida. Os responsáveis pelos atos de tortura, abusos sexuais, desaparecimento forçoso e homicídios praticados durante o período de 1964 e 1985 ainda vivem no Brasil em plena liberdade, alguns ainda estão na ativa e outros são aposentados e recebem pensão do Governo brasileiro. Somente em agosto de 2010 é que os três policiais do DOI-CODI, responsáveis pela montagem da versão de suicídio de Vladimir Herzog, entre outros crimes, foram condenados¹⁹⁹. Nesse contexto, é visível que as marcas desse processo no Brasil

¹⁹⁷ Ver GINZBURG, Jaime (org.) *Dossiê Literatura e autoritarismo*, 2001.

¹⁹⁸ GINZBURG, Jaime (org.). *Dossiê Literatura, violência e direitos humanos*, 1998, p.07.

¹⁹⁹“O Ministério Público Federal (MPF) ingressou nesta segunda-feira (30/8/2010) com ação civil pública pedindo o afastamento imediato e a perda dos cargos e aposentadorias de três delegados da polícia civil paulista que teriam participado diretamente de atos de tortura, abuso sexual, desaparecimento forçados e homicídios, em serviço e nas dependências de órgãos da União, durante o regime militar (1964 – 1985). Segundo informações do MPF, a ação pede a

se colocam como invisível aos olhos da sociedade. Esse emudecimento aparece como uma estratégia de poder, para que não haja o julgamento dos crimes desse período.

Muitas pessoas, para fugir das perseguições, torturas e prisões, viram-se obrigadas a deixar o país. Uma delas foi Ferreira Gullar. E a vivência do exílio denota a imposição do abandono tomado tanto do ponto de vista físico quanto psicológico, marcado pela violência e sofrimentos extremados. A poesia escrita durante e sobre este período será tomada aqui como instrumento de testemunho e transformação do próprio sujeito implicado.

Segundo Edward Said, o exílio

*é uma fratura incurável entre o ser humano e um lugar natal, entre o eu e o seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada. E, embora seja verdade que a literatura e a história contêm episódios heróicos, românticos, gloriosos e até triunfais da vida de um exilado, eles não são mais do que esforços para superar a dor mutiladora da separação. As realizações do exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre.*²⁰⁰

Said diz que a moderna cultura ocidental é fruto dos exilados, dos foragidos e dos emigrantes. Para ele, o período moderno é *“espiritualmente destituído e alienado, a era da ansiedade e da ausência de vínculos [...] a era do refugiado, da pessoa deslocada, da imigração em massa”*.²⁰¹ Tudo isso como consequência das guerras, do imperialismo e dos anseios de governos totalitários.

responsabilização pessoal de Aparecido Laertes Calandra, David dos Santos Araujo e Dirceu Gravina, os dois primeiros aposentados e o terceiro ainda na ativa, além da condenação a reparação por danos morais coletivos e restituição das indenizações pagas pela União. Capitão Ubirajara, capitão Lisboa e JC, codinomes utilizados, respectivamente, pelos três policiais enquanto atuaram no Doi/Codi, foram reconhecidos por várias vítimas ou familiares em imagens de reportagens veiculadas em jornais, revistas e na televisão. Ainda de acordo com a procuradoria, dentre vários crimes, os três teriam participado da “montagem da versão fantasiosa” de que o jornalista Vladimir Herzog teria cometido suicídio na cadeia”. LEIS e negócios. Disponível em: < <http://colunistas.ig.com.br/leisenegocios>>. Acesso em: 30. ago. 2010.

²⁰⁰ SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: _____. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*, 2003, p. 46.

²⁰¹ *Idem, Ibidem*, pp. 46-47.

O sentimento de solidão é corolário da contingência existencial, visto que o indivíduo é inserido num mundo estilhaçado como um espelho de si mesmo. Nessa direção, os poemas escritos por Gullar no contexto de exílio oferecem um testemunho expressivo acerca de uma época pouco discutida no Brasil e merecedora de mais atenção. É interessante salientar também como o enfrentamento do isolamento permitiu que o poeta encontrasse no rigor da palavra sua singularidade, seu estilo, sua linguagem absoluta.

Gullar comenta em várias entrevistas que sua poesia surge do espanto, segundo ele “porque preciso do espanto. Não determino o instante de escrever: ‘Hoje vou sentar e redigir um poema’. A poesia está além de minha vontade. Por isso, quando me indagam se sou Ferreira Gullar, respondo: ‘Às vezes’”.²⁰² O espanto pode surgir das coisas banais da vida, porque nelas se oculta o próprio mistério da vida, mas aqui se tomou a ideia de espanto enquanto choque e, justamente, o choque e os traumas proporcionados pela experiência do exílio o levou a outro tipo de experiência poética, a construção do *Poema Sujo*.

Segundo Marcelo e Maren Viñar, o período do exílio de pátrias “geográficas” bem como “institucionais” pode ser compreendido no registro de uma experiência traumática, pois,

o homem se constrói a partir de suas ilusões e de seus projetos, e uma das dimensões da existência é o fato de remodelar permanentemente este jogo de ilusões e de projetos, que se dá entre o ser e as pessoas de sua convivência. O exílio faz abortar este movimento e o destrói, para retomá-lo na estranheza do não-familiar. Daí sua dimensão de traumatismo. Ele se apresenta como um tempo de inércia e contemplação, que emerge após a tormenta, o naufrágio e a catástrofe: propõe o desafio do que podemos construir a partir da perda, da desilusão, do desencorajamento, da derrota.
203

Tomando tais considerações como referência, pode-se dizer que a vivência deste trauma – experiência de desamparo e da perda de referenciais

²⁰² ANTENORE, A. A poesia surge do espanto. *Revista Bravo*, mar. 2009.

²⁰³ VINĀR, Marcelo; VINĀR, Maren. *Exílio e tortura*, 1992, p.111.

identificatórios - ao tentar ser suplantada possibilita reflexão e um movimento de busca incessante, mais precisamente um retorno do sujeito a sua própria origem. Ao ler *Poema Sujo*, fica muito clara a busca do poeta pela sua cidade natal, pela sua infância esquecida como uma necessidade de estabelecimento de vínculos identificatórios.

O psicanalista uruguaio Marcelo Viñar também ficou exilado na França por 15 anos e, em conjunto com sua esposa Maren, relatou suas experiências no campo da psicanálise com ex-torturados e ampliou as possibilidades da atuação da psicanálise no contexto sócio-político da América Latina. No livro *Exílio e tortura*²⁰⁴, eles ressaltam a dificuldade em situar, a partir de um referencial teórico, o horror vivido pelos indivíduos que sofreram algum tipo de tortura. “*Falar da tortura e de suas consequências, dar um sentido ao horror, [...] isto nos faz tocar os limites do impensável*”²⁰⁵

Na impossibilidade de atribuir sentido à própria vida, no momento em que a morte é um risco eminente, Ferreira Gullar se debruçou na tarefa da escrita como uma garantia de uma relação cujo encontro é desempenhado pela própria linguagem que, por meio do poema, ele pode ancorar as referências da sua experiência humana, fazendo-o viver e transcender.

As ditaduras que ocorreram na América Latina trouxeram inúmeras implicações ao processo de criação artístico para os artistas envolvidos neste processo. No caso em questão, a palavra assumirá um lugar singular, um lugar de luta, de resistência, de testemunho e de encontro com sua própria identidade, com sua memória, com seu tempo.

Paul Celan, em *Fuga da Morte*, um dos poemas mais famosos da literatura alemã moderna, escrito no período pós-guerra, põe em tela o horror vivido nos campos de concentração. Celan não apenas viveu nos campos de concentração juntamente com seus pais, como se tornou órfão em decorrência do holocausto. O poeta conseguiu fugir e viveu primeiramente na União Soviética, depois, ao fim da guerra, retornou para a Romênia e, posteriormente, migrou rumo

²⁰⁴ *Idem, Ibidem.*

²⁰⁵ *Idem, Ibidem*, p.133.

à França, lugar em que escreveu seus poemas e onde o fantasma dessa experiência nefasta o impeliu ao suicídio.²⁰⁶ Considerando o que disse Adorno sobre a poesia após *Auschwitz*²⁰⁷, Celan é a prova de que a poesia pode testemunhar uma determinada realidade histórica, como aquela presente no poema *Fuga da morte*.²⁰⁸

²⁰⁶ No filme *Batismo de sangue*, que conta a história de Frei Tito no contexto da ditadura militar brasileira, podemos observar que ao sair da prisão no Brasil e se exilar na França e convivendo com o fantasma da tortura e de seus torturadores, ele não agüentou a vida na qual realidade e a fantasia gerada pelas inúmeras horas de tortura o impele ao ato do suicídio como resposta à dor, à necessidade de romper definitivamente com o trauma que está visivelmente o torturando. Vale dizer que o cinema brasileiro vem discutindo tais questões de forma bastante interessante nos últimos dez anos e que, muitas vezes, as implicações da ditadura militar brasileira têm sido pouco discutidas nos meios acadêmicos e com poucos livros relevantes publicados, gerando assim um déficit que se torna imperioso sanar. Alguns filmes, apenas para exemplificar, e que trazem os dilemas da nossa ditadura vivida: *Matou a família e foi ao cinema* (1969); *Vida de artista* (1972); *Eles não usam Black-tie* (1981); *O país dos tenentes* (1987); *Que bom te ver viva* (1989); *Para Frente, Brasil* (1982); *Zuzu Angel* (2006); *Feliz ano velho, Hercules 56* (2006); *Alma corsária* (1993); *Cabra marcado para morrer* (1985); *Dedé mamata* (1988); *Lamarca* (1994); *O que é isso companheiro?* (1997); *Dois córregos* (1999); *Araguaya: a conspiração do silêncio* (2004); *Cabra-cega* (2004); *Batismo de sangue* (2006); *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006); *Sonhos e desejos* (2006); *Quase dois irmãos* (2004); *Nunca fomos tão felizes* (1984); *Tempo de resistência* (2003).

²⁰⁷ Adorno comenta que após *Auschwitz* não haveria mais lugar para a poesia no mundo. Pois, “[a] crítica cultural encontra-se diante do último estágio da dialética entre cultura e barbárie: escrever um poema após *Auschwitz* é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas.” ADORNO, T. *Crítica cultural e sociedade*, 1998, p. 26. É interessante destacar que Adorno tece comentários elogiosos aos poemas de Paul Celan, considerando a importância destes como memória dos horrores cometidos pelos nazistas durante a segunda grande guerra.

²⁰⁸ “Leite negro da madrugada nós o bebemos de noite/ nós o bebemos ao meio-dia e de manhã nós o bebemos de noite nós o bebemos bebemos/ cavamos um túmulo nos ares lá não se jaz apertado/ Um homem mora na casa bole com cobras escreve /escreve para a Alemanha quando escurece teu cabelo de ouro Margarete /escreve e se planta diante da casa e as estrelas faíscam ele assobia para os seus Mastins/ assobia para os seus judeus manda cavar um túmulo na terra/ ordena-nos agora toquem para dançar/ Leite negro da madrugada nós te bebemos de noite /nós te bebemos de manhã e ao meio-dia nós te bebemos de noite nós bebemos bebemos /Um homem mora na casa e bole com cobras escreve/ escreve para a Alemanha quando escurece teu cabelo de ouro Margarete/ Teu cabelo de cinzas Sulamita cavamos um túmulo nos ares lá não se jaz apertado /Ele brada cravem mais fundo na terra vocês aí cantem e toquem /agarra a arma na cinta brande-a seus olhos são azuis /cravem mais fundo as pás vocês aí continuem tocando para dançar /Leite negro da madrugada nós te bebemos de noite /nós te bebemos ao meio-dia e de manhã nós te bebemos de noite nós bebemos bebemos/ um homem mora na casa teu cabelo de ouro Margarete/ teu cabelo de cinzas Sulamita ele bole com cobras /Ele brada toquem a morte mais doce a morte é um dos mestres da Alemanha/ ele brada toquem mais fundo os violinos vocês aí sobem como fumaça no ar/ aí vocês têm um túmulo nas nuvens lá não se jaz apertado/ Leite negro da madrugada nós te bebemos de noite/ nós te bebemos ao meio-dia a morte é um dos mestres da Alemanha/ nós te bebemos de noite e de manhã nós bebemos bebemos/ a morte é um dos mestres da Alemanha seu olho é azul/ acerta-te com uma bala de chumbo acerta-te em cheio/ um homem mora na casa teu cabelo de ouro Margarete/ ele atíça seus mastins sobre nós e sonha a morte é um dos mestres da Alemanha /eu cabelo de ouro Margarete/ teu cabelo de cinzas Sulamita.” CELAN, Paul. Tradução Modesto Carone. In: GUINSBURG J.; TAVARES, Zulmira R.

No exílio, o indivíduo parece conviver não apenas com uma fronteira territorial, mas também com uma fronteira da língua. Há, portanto, para ele, uma necessidade de ultrapassá-las, mesmo que isso seja feito por meio de sua palavra, de sua língua, porque há aí não só uma saudade da pátria, da língua materna, mas esta pode ser entendida também como um mecanismo de poder, de resistência. E, assim, como vemos na poesia de Paul Celan uma memória histórica, também podemos vê-la no *Poema Sujo*, assim ele pode ser entendido enquanto um lugar de busca de realidade e de orientação e sentidos possíveis que foram perdidos naquele momento em que pulsava a ideia da prisão certa e, por conseguinte, da morte. Pois, é no limiar do silêncio estabelecido pelo exílio, que o emudecimento é rompido por meio da escrita. Para Franco Rella, o silêncio deve mostrar, com a plenitude do símbolo, o que a linguagem da abstração e da ciência não podem dizer, na medida em que se estrutura a partir de seu recalque.²⁰⁹ Portanto, o silêncio, a íntima tendência ao emudecimento, se refere a plenitude da experiência concreta do sujeito.

Em meio a tantas perdas - como são relatadas em *o Rabo de foguete* - uma coisa permaneceu salva, a sua capacidade de escrever poemas, a sua língua que ressurgiu com uma força estética de significativa expressão. Gullar encontrara em *Poema sujo*, por exemplo, uma forma de construir um horizonte de sentido e de transmissão da pluralidade de histórias que parece ser estruturalmente compatível com a pluralidade das linguagens do poeta. O poema como manifestação da linguagem é um lugar de testemunho, no qual o poeta rumo ao encontro de sua própria existência, despedaçado com a realidade e, talvez possamos dizer, em busca mesmo de uma realidade.

Cabe observar que a poesia enquanto memória reflete uma determinada época, pois aquela escrita no calor da possibilidade da morte ganha

Quatro mil anos de poesia, 1969. Neste poema é possível ver o seu *teor testemunhal*. Diante da dificuldade de narrar experiências traumáticas, a arte se apresenta como um lugar relevante para pensarmos o *teor testemunhal* discutido por Márcio Seligmann-Silva no livro organizado por ele, *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*, 2003. No campo das artes plásticas, podemos citar Anselm Kiefer que a partir de poemas de Paul Celan - e não só deles - pintou os horrores do nazismo. Ver RAMOS, Lilian Santiago. *Pequena história do Mal: Anselm Kiefer e Walter Benjamin*, 2009, (4 capítulo). E ainda, LAUTERWEIN, Andrea. *Anselm Kiefer et la poésie de Paul Celan*, 2006.

²⁰⁹ Ver RELLA, Franco. *Il silenzio e le parole*, 1981, p. 172

uma conotação diferente daquela escrita passado esse período. Ítalo Calvino, em *Seis propostas para o próximo milênio*, já observava que dificilmente um escritor poderá escrever sobre a condição de violência e de opressão, sem modificar a observação, a maneira de ver o mundo, os meios de conhecimento e as formas de controles. Calvino, ao discutir a relação do poeta com o mundo, faz referência ao mito de Medusa e Perseu. Para ele, quando o poeta rememora sua própria biografia, toda a violência, a inércia, a opacidade do mundo parecem traduzidos no olhar inexorável da Medusa, deixando a todos petrificados.²¹⁰ Neste mito, Perseu só consegue escapar de ser petrificado pelo olhar de Medusa porque ele dirige seu olhar para aquilo que só pode se revelar por meio de uma visão indireta, por uma imagem capturada pelo espelho. É evocando tal mito que Calvino nos dirá que a literatura que é feita a partir de imagens e representações e que só é possível falarmos de nossa época na medida em que se captura no espelho da representação literária a imagem de momentos sofridos e que se poderia referenciar como aquele vivido por toda uma geração *romântico-revolucionária*, como diria Marcelo Ridenti, percebendo o peso das pedras incrustadas pelas ditaduras militares latino-americanas e, em especial, a brasileira. Parece-nos que Gullar, ao escrever o *Poema sujo*, foge do confronto direto, de olhar diretamente para a face da Medusa e decide, como Perseu, usar um espelho, neste caso as memórias de sua infância.

O *Poema sujo* que pode ser chamado de poema de memórias, pois nele Gullar retrata não a São Luís de 1975, ano em que escreve, mas sim aquela velha cidade em que viveu sua infância e adolescência. Este fato, somado aos dados biográficos do autor, tais como aqueles abordados no primeiro capítulo, permitem a interpretação de que o *Poema Sujo* seria uma viagem ao passado em busca de sua própria identidade. A palavra “casa” nos remete à ideia de pertencimento, de um lugar que é seu, de conhecido, familiar. Por meio da poesia, o poeta evoca a ideia de que somos mortais. Nas palavras de Gullar: “*Acho que o poeta constrói um corpo fora dele, um corpo para não morrer*”.²¹¹

²¹⁰ CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio*, 1990, p.16.

²¹¹ Entrevista de Ferreira Gullar à *Revista Poesia Sempre*, 1998, p. 383.

O abandono dos poemas da fase do CPC, a busca por uma nova poética que se inicia no final dos anos 60 bem como as implicações referentes à sua experiência do exílio, permite ao Gullar a construção de uma nova poética. Nos poemas escritos entre 1964 a 1969 e naqueles realizados no exílio, nota-se uma volta ao modernismo e um “tom” mais lírico, superando suas angustias presentes em *A luta corporal*. As memórias da infância se fundem em torno de identidade pessoal e da realidade brasileira e são construídas a partir da experiência do choque.

Ao analisarmos os poemas de Gullar escritos durante o exílio e sobre o exílio como sua memória autobiográfica, partimos da ideia de que consta em tais escrituras aquilo que Seligmann-Silva chama de teor testemunhal.

Márcio Seligmann-Silva, em suas publicações²¹² sobre a literatura do testemunho, delinea a luta contra o esquecimento das violências sofridas a partir de relatos de sobreviventes dos campos de concentração nazista. Salieta a dificuldade da linguagem como instrumento incapaz de dar conta do “real”. Desenvolve ainda um panorama sobre a questão da literatura do testemunho, abordando os estudos realizados na Europa e aqueles desempenhados na América Latina. Esse tema merece atenção, pois o desenvolvimento de trabalhos feitos na Europa para averiguar as consequências nefastas do nazismo é de interesse de historiadores, filósofos, sociólogos, artistas e de leitores de um modo geral e, creio que em se tratando de estudos feitos na América Latina, em especial no Brasil, são de extrema importância tendo em vista a necessidade marcante de pesquisas que investiguem a questão das ditaduras militares nos países latino-americanos. As contingências da vida sob o impacto das barbáries cometidas, muitas vezes, sob o discurso do desenvolvimento e do progresso, repercutem no próprio fazer historiográfico. Na medida em que

²¹² SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Literatura de testemunho: os limites entre a construção e a ficção”. In: *Letras*, Santa Maria, UFSM, nº 16, janeiro / junho 1998, pp. 9-37; _____. A literatura do trauma. In: *Revista Cult*, nº 23, junho 1999, pp. 40-47; _____. A história como trauma. In: NESTROVSKI, Arthur; _____. (orgs.). *Catástrofe e Representação*, 2000, pp. 73-98; _____. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*, 2005b.

*o historiador trabalha no sentido da libertação do domínio de uma imagem do passado que foge ao nosso controle; esse passado deve ser incorporado dentro de uma memória voltada agora também para o futuro – dentro de uma memória que possibilite a narração, diria Benjamin.*²¹³

O autor destaca a *Shoah* como a catástrofe extrema vivida no século XX, e esta interroga os limites da própria linguagem. Para ele, “*esse evento-limite, a catástrofe, por excelência, da Humanidade e que já se transformou no definies do nosso século, reorganiza toda a reflexão sobre o real e sobre a possibilidade da sua representação*”.²¹⁴

Daí a relevância do testemunho. O testemunho feito por meio da linguagem permite que o trauma entendido enquanto “*uma ferida da memória*” seja transformado por meio de uma experiência artística, considerando-se que se deparar com o real pode ser um acontecimento muito doloroso.

O testemunho possibilita dois movimentos: um no sentido do esquecimento, “*uma ‘fuga para frente’, em direção à palavra e um mergulhar na linguagem*” e outro que permite a “*libertação da cena traumática*”.²¹⁵ Esse movimento implica, assim, um movimento dialético entre memória e esquecimento.

Seligmann-Silva se referencia às catástrofes-limites do século XX e, nessa direção, o conceito de testemunho pode ser aplicado também ao contexto latino-americano quando pensarmos os traumas promovidos pelas ditaduras militares. Os sobreviventes de torturas, aqueles que sobreviveram ao exílio, os familiares que tiveram seus entes queridos assassinados ou desaparecidos passaram por um evento-limite e muitos deles encontraram nas diferentes linguagens a capacidade de lidar com esse movimento dialético entre a memória e o esquecimento. Daí a necessidade de buscarmos o *teor testemunhal* muitas vezes presente na literatura brasileira. Como nos lembra a canção de Chico Buarque composta para Zuzu Angel, que teve seu filho militante político

²¹³ SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In: NESTROVSKI, Arthur; _____ (orgs.). *Catástrofe e Representação*, 2000, p.89.

²¹⁴ *Idem, Ibidem*, p.75.

²¹⁵ *Idem, Ibidem*, p.90.

sequestrado, torturado e assassinado e que nunca pôde sepultar seu corpo, pois este havia sido jogado nas profundezas da baía de Guanabara no Rio de Janeiro: “Só queria lembrar o tormento/ *que fez (s)eu filho suspirar/ [...] / Só queria agasalhar (s)eu anjo / E deixar seu corpo descansar./[...] / Quero lançar um grito desumano/Que é uma maneira de ser escutado/Esse silêncio todo me atordoar/Atorreado eu permaneço atento*”.²¹⁶

A dor e os traumas daqueles que, de alguma forma, viveram a experiência do exílio não se resume a sua própria vida. As implicações desse evento transbordam para a família como um todo, para o campo profissional e social do indivíduo.

Denise Rollemberg, no livro *Exílio: entre raízes e radares*²¹⁷, faz uma abordagem sobre o exílio a partir de perspectivas diversas: histórica, política, pessoal, emocional. Tomando os exilados entre os anos de 1960 e 1970, a autora os classifica em dois grupos: geração de 1964 – aqueles ligados ao movimento reformista durante o governo de João Gullar, tanto aqueles vinculados aos partidos legalizados quanto aqueles ligados ao Partido Comunista Brasileiro que era ilegal naquele período - e a geração 1968 – eram em sua maioria estudantes ainda no processo de formação profissional, vinculados aos movimentos estudantis entre 1965 e 1968.

Para ela, tanto a clandestinidade quanto o exílio ainda são temas pouco pesquisados no Brasil. O clandestino seria um exilado dentro do próprio país, entretanto, as diferenças entre tais experiências são bastante significativas. Esses eventos não necessariamente se deram de forma separada, muitos passaram primeiro pelo momento da clandestinidade e, depois, viram-se obrigados a rumar para o exílio, como foi o caso de Gullar. Ele passou tanto pela clandestinidade quanto pelo exílio, entretanto, considerando a classificação da historiadora Denise Rollemberg, pode-se dizer que ele é um caso atípico. A autora salienta que o exílio para a primeira geração possuía uma conotação de um recurso para

²¹⁶ Canção Angélica de Chico Buarque.

²¹⁷ Ver ROLLEMBERG, Denise. *Exílio. Entre raízes e radares*, 1999 e ROLLEMBERG, Denise. Nômades, sedentários e metamorfoses: trajetórias de vidas no exílio. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTA, Rodrigo Patto Sá (Orgs.). *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)*, 2004.

escapar da prisão, mas também como um período de reorganização e preparação para a reintegração à luta, enquanto que para a segunda geração composta por jovens estudantes, o retorno para o Brasil tornava-se cada vez mais distante. No caso de Gullar, ele saiu para o exílio junto com a segunda geração, mas pertenceria também à primeira.

Durante sua permanência no exílio, o poeta escrevia e enviava seus textos para a imprensa brasileira, sob o pseudônimo de Frederico Marques, para não levantar nenhuma suspeita sobre seu paradeiro. Vale lembrar que, naquele momento em que se vê obrigado a fugir do país, ele já havia rompido com o anonimato, já escrevia tentando dar voz a uma maioria sem história dentro do país e, nesse contexto, já era situado como foragido e ainda sobrevivente.

Seu retorno ao Brasil ocorreu no dia 10 de março de 1977, período anterior à lei da anistia que é a lei Nº 6.683, de 28 de agosto de 1979. Segundo Edson Teles,

os militares cederam às pressões da opinião pública e o Legislativo aceitou a anistia proposta pelo governo, ainda que parte dos presos e perseguidos políticos não tenha sido beneficiada. [...] A Lei de Anistia foi o marco da transição entre a ditadura e o Estado de Direito, visando superar – e mais do que isso, salientar, o que limita ou elimina a superação – o drama vivido diante da violência estatal.²¹⁸

O movimento a favor da anistia visava o retorno dos exilados e a libertação dos prisioneiros políticos. A anistia, para Seligmann-Silva, deveria ser a restauração da justiça, o restabelecimento do Estado de Direito, no entanto, na medida em que foi instituída pelos mesmos responsáveis pela ditadura militar,

sua intenção, naquele momento, no entanto, não era a de realizar justiça [...]. Antes, os donos do poder pretenderam então, diante da inexorável derrocada do regime e do avanço das forças democráticas – que teria como correlato imediato a volta dos exilados e a

²¹⁸ TELES, Edson. Políticas do silêncio e interditos da memória na transição do consenso. In: SANTOS, C. M.; _____.; TELES, J. de Almeida (orgs.). *Desarquivando a ditadura: memória e justiça no Brasil*, V.II, 2009, p.578.

*liberação dos prisioneiros políticos – decretar, de antemão, a sua própria impunidade.*²¹⁹

A Lei de Anistia, nesse sentido, garantiu a impunidade e o encobrimento dos crimes cometidos pelos agentes da ditadura militar brasileira. Em outras palavras, ela “ficou restrita aos limites estabelecidos pelo regime militar e às circunstâncias de sua época”.²²⁰

Dedicaremos a próxima seção à análise dos poemas escritos durante o exílio e, aqueles construídos no pós-exílio, mas que trazem esta problemática como referência.

2.1. Dentro da Noite Veloz (1962-1975)

Os poemas que integram o volume *Dentro da noite veloz* foram produzidos de 1962 a 1975. Aqueles de 1962 a 1964 correspondem ao período em que o poeta usava a poesia mais nitidamente como instrumento político. Os poemas escritos nos anos de 1964 a 1969 são marcados por uma determinada preocupação em relação à estética literária diante das indagações políticas do poeta. Constam também neste livro, poemas escritos entre os anos de 1970 a 1975, fase que contempla o tempo do exílio.

Essa poesia, segundo Alcides Villaça,

*expressa esse trânsito de um cotidiano esvaziado para a fatalidade do exílio desenraizador, diante dos quais um poema é, a um só tempo, resistência íntima e impotência prática – mas sempre a luta para fazer convergir poesia/paixão/revolução.*²²¹

²¹⁹ SELIGMANN-SILVA, Márcio. Anistia e (in) justiça no Brasil: o dever de justiça e a impunidade. In: SANTOS, C. M.; TELES, E.; TELES, J. de Almeida (orgs.). *Desarquivando a ditadura: memória e justiça no Brasil*, V.II, 2009, p. 541.

²²⁰ MEZAROBBA, Glenda. Anistia de 1979: o que restou da lei forjada pelo arbítrio? In: SANTOS, C. M.; TELES, E.; TELES, J. de Almeida (orgs.). *Desarquivando a ditadura: memória e justiça no Brasil*, V.II, 2009, p.375.

²²¹ VILLAÇA, A. *A poesia de Ferreira Gullar*, 1984, p. 105.

Neste livro pode-se acompanhar a transição que ocorre na linguagem poética de Gullar e que se cristalizará no momento em que escreve o *Poema sujo*.

No poema *A bomba suja*, por exemplo, o poeta utiliza uma estética simplificada para falar das contradições do país.

*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 idéia abstrata
Mais que palavra, diarreia
é uma arma que fere e mata*

*Que mata mais do que faca,
mais que bala de fuzil,
homem, mulher e criança
no interior do Brasil.²²²*

Esta poética engajada está presente também nos versos do *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 idade²²³*

Nestes primeiros poemas de *Dentro da noite veloz* os versos de Gullar buscam ainda uma consciência política. Eles expressam a influência do CPC. Foram escritos no início da década de 60, momento auge de seu engajamento político marcado por uma poesia social. A poesia aqui é evocada como instrumento de debate e de denúncia, tal como sugerem os seguintes versos de *Não há vagas*:

O funcionário público

²²² GULLAR, F. *Dentro da noite veloz*, 1998, p.4.

²²³ *Idem, Ibidem*, p.07.

*não cabe no poema
com seu salário de fome
sua vida fechada
em arquivos.
Não cabe no poema
O operário
que esmerila seu dia de aço
e carvão
nas oficinas escuras.*²²⁴

A poesia aparece nestes versos como luta, tomando o partido do povo, dos trabalhadores. Nesse sentido, Gullar denuncia o capitalismo, as contradições deste sistema e sua forma de concretização no Brasil, com sua diferença entre classes e as inúmeras discrepâncias entre as regiões do país. Segundo Alcides Villaça,

*O lado do sujeito quer identificar-se com o lado do social que seu afeto eleger: a poesia não está, neste caso, na identificação que ainda não é, mas no querer que seja. A formulação do desejo não antecipa o político: é a promessa do poético, sua qualidade mesma, quem garante a presença do desejo. [...] A dialética entre interior e exterior, que à primeira vista pode esgotar-se como sugestão meramente espacial, surge em Gullar como representação de dois tempos: o que é e o que deseja que seja. Sua poesia se dá como consciência onde se forjam as imagens para a conversão de um outro, sem contudo ignorar que essa passagem é crítica.*²²⁵

Uma mudança na estética começa a ser percebida em poemas como, por exemplo, *Maio de 1964*:

*Na leiteria a tarde se reparte
em iogurtes, coalhadas, copos
de leite
e no espelho meu rosto. São
quarenta horas da tarde, em maio.
Tenho 33 anos e uma gastrite. Amo*

²²⁴ *Idem, Ibidem*, p.10

²²⁵ VILLAÇA, A. *A poesia de Ferreira Gullar*, 1984, pp. 115-116. Grifo do autor.

a vida
que é cheia de crianças, de flores
e mulheres, a vida,
esse direito de todos
que nenhum ato
institucional ou constitucional
pode cassar ou legar.
Mas quantos amigos presos!
quantos em cárceres escuros
onde a tarde fede a urina e terror.
Há muitas famílias sem rumo essa tarde
nos subúrbios de ferro e gás
onde brinca irremida a infância da classe operária.
Estou aqui. O espelho
não guardará a marca desse rosto,
se simplesmente saio do lugar
ou se morro
se me matam.
Estou aqui e não estarei, um dia,
em parte alguma.
Que importa, pois?
A luta comum me acende o sangue
e me bate no peito
como o coice de uma lembrança²²⁶

O poema tenta “integrar canto e luta”, como diria Villaça.²²⁷ Nota-se neste momento, uma poesia que busca abandonar a fase do CPC e integrar a preocupação com as questões mais formais e estéticas. Outro poema que expressa esta fase é *Agosto de 1964*, no qual estão presentificadas as indagações sobre o fazer poético e os caminhos tomados na militância política.

[...]
num ônibus Estrada de Ferro – Leblon.
Volto do trabalho, a noite em meio,
fadigado de mentiras.

O ônibus sacoleja. Adeus, Rimbaud,
relógios de lilases, concretismo,
neoconcretismo, ficções da juventude, adeus,
que a vida

²²⁶ GULLAR, F. *Dentro da noite veloz*, 1998, pp.18-19.

²²⁷ VILLAÇA, A. *A poesia de Ferreira Gullar*, 1984, p.129.

*eu compro à vista aos donos do mundo.
Ao peso dos impostos, o verso sufoca,
a poesia agora responde a inquérito policial-militar.*²²⁸

Aqui, o poeta se despede de suas convicções. Parece haver uma crise que remete aos itinerários percorridos, às escolhas estéticas, pois está diante do fato de que agora a poesia “responde a inquérito policial-militar”. E mesmo diante de tanta injustiça, torturas, humilhações, o poeta continua se agarrando à vida e à poesia como forma de resistência.

No poema *Boato* percebe-se, mais uma vez, o conflito do poeta nos seguintes versos:

*[...]
Como ser neutro, fazer
um poema neutro
se há ditadura em meu país
e estou infeliz?*²²⁹

Os poemas escritos entre os anos de 1964 a 1969 são marcados pela ruptura do poeta com a poesia influenciada pelo CPC e pela busca da construção de uma poética. Em entrevista, Gullar afirma que neste período ele foi desenvolvendo seu trabalho, partindo de uma crítica

*a própria atitude do CPC e a desenvolver uma linguagem, a buscar uma concepção de arte que juntasse a coisa cotidiana – que eu considerava alimento da própria arte – e a coisa revolucionária, e o protesto contra a dominação, com a poesia. Quer dizer, que juntasse a qualidade estética, a alta qualidade estética, à linguagem poética mais sofisticada, ao contrário do CPC.*²³⁰

Essa autocrítica se fortalece exatamente no momento da clandestinidade e do exílio, pois o poeta se depara com a frustração diante da derrota política e das agruras destas experiências. Essa crise se expressa num íntimo percurso que pode ser observado em vários dos poemas que integram este

²²⁸ GULLAR, F. *Dentro da noite veloz*, 1998, p.20.

²²⁹ *Idem, Ibidem*, p.42.

²³⁰ Entrevista concedida à Marcelo Ridenti, 1993.

livro. Por exemplo, no poema *No corpo* nota-se uma mudança na sua poética como resultado da frustração da militância política.

*De que vale tentar reconstruir com palavras
e 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 na noite
agora são apenas esta
contração (este clarão)
de maxilar dentro do rosto.*

*A poesia é o presente.*²³¹

Neste poema, os versos mais voltados para a questão política e social vão se diluindo diante de um movimento subjetivo de busca por um rigor formal e por uma indagação sobre o fazer artístico. Aparece, nesse sentido, uma preocupação com a própria existência da poesia, com o seu significado, ou mesmo, o seu movimento.

No poema *Ei pessoal*, escrito em 1970, período no qual o poeta se encontrava na clandestinidade, nota-se de forma mais precisa esta transição.

*[...]
Onde anda você, Maria Lúcia?
Esmagado, Maninho, Raimundinho?
Onde andam vocês, Adi, Dodô?
A garagem a quitanda os oitizeiros
onde andam vocês
se há muito anos derrubaram o quartel?
se há muitos anos
destruíram Hiroxima, a Gestapo
a Gestapo
e o poeta jogou-se da amurada
onde a gente brincava?
[...]*²³²

²³¹ GULLAR, F. *Dentro da noite veloz*, 1998, p.73.

²³² *Idem, Ibidem*, pp.64-65.

Aqui, as guerras, os horrores do século XX entrelaçam-se aos personagens da infância, aos seus irmãos, à quitanda do pai, ao Esmagado, seu amigo da infância. As lembranças do passado surgem diante da falta da liberdade. Essa rememoração acontece justamente na hora em que o poeta é perseguido e obrigado a ficar escondido na casa de amigos, como será explicitado no item que realiza a análise de *Rabo de foguete*.

Em abril de 1971, ele escreve *Madrugada*, e neste poema encontra-se um movimento de subjetividade e um olhar crítico sobre a realidade brasileira.

*Do fundo do meu quarto, do fundo
de meu corpo
clandestino
ouço (não vejo) ouço
crescer no osso e no músculo da noite
a noite*

*a noite ocidental obscenamente acesa
sobre meu país dividido em classes²³³*

A noite traz à baila a sombra perpetuada pela ditadura brasileira, “obscenamente acesa” como o embrutecimento do regime militar. Ossos e músculos parecem ser retirados do próprio sujeito, restando-lhe apenas o refúgio que nada mais é que uma armadilha. A cisão posta em sua vida passa a ser expressada na sua poesia. Pois é possível perceber nestes poemas um

*momento de lirismo e de protesto, de recordação e de
crispação se alternam num jogo de maior largueza
poética do que permite a cada um dos momentos
singulares de sua poesia anterior. Sente-se, no
conjunto desses poemas, que o mundo se diversificou
para os olhos do poeta.²³⁴*

Há, muitas vezes, para o sujeito desenraizado o convívio com uma sensação de alienação da própria vida. Em Gullar isto surge no poema *Exílio*,

²³³ *Idem, Ibidem*, p.75.

²³⁴ VILLAÇA, Alcides. *A poesia de Ferreira Gullar*, 1984, p.104.

*Numa casa em Ipanema rodeada de árvores e pombos
na sombra quente da tarde
entre móveis conhecidos
na sombra quente da tarde
entre árvores e pombos
entre cheiros conhecidos
eles vivem a vida deles
eles vivem minha vida
na sombra da tarde quente
na sombra da tarde quente²³⁵*

Do exílio, o poeta se lembra do seu país e parece que as tardes quentes são as mesmas. Os móveis, os pombos, as árvores, os cheiros continuam lá, menos ele. Parece que os outros vão vivendo a vida que era a dele. Aqui se apresenta a angústia e uma solidão desmedida. Nas escrituras do sujeito que viveu o desterro, parece haver um distanciamento da própria vida, ela aparece aqui como um desejo do vir-a-ser, não como uma existência em si.

Em *Dois poemas chilenos*, Gullar nos dá uma amostra do que foi sua chegada ao Chile no momento em que transcorria a revolução naquele país, e depois o golpe durante sua estada. Lamenta a morte do presidente Allende.

*I
Quando cheguei a Santiago
o outono fugia pelas alamedas
feito um ladrão
Latifúndios com nome de gente, famílias
com nome de empresas
também fugiam
com dólares e Dolores
no coração
Quando cheguei a Santiago em maio
Em plena revolução*

*II
Allende, em tua cidade
ouço cantar esta manhã os passarinhos
da primavera que chega.
Mas tu, amigo, já não os podes escutar
Em minha porta, os fascistas
pintaram uma cruz de advertência.
E tu, amigo, já não a podes apagar
No horizonte gorjeiam*

²³⁵ GULLAR, F. *Dentro da noite veloz*, 1998, p.79.

*esta manhã as metralhadoras
da tirania que chega
para nos matar
E tu, amigo,
já nem as pode escutar*²³⁶

Os poemas escritos no exílio trazem um movimento de memória construído no espaço do desenraizamento e, nesse caminho, Gullar começa a adquirir e a exprimir a complexidade da sua linguagem poética. Nessa direção, cabe lembrar as palavras de Maria José de Queiroz, ao afirmar que os males do exílio estão “*longe de elucidar o próprio exílio na sua relação com o tempo, com o meio e com as idéias*”.²³⁷ Torna-se, nesse momento, visível a modificação de sua poética.

Em *Passeio em Lima* o poeta diz:

*Debaixo desta árvore
sinto no rosto o calor
de suas flores vermelhas (como
se dentro de um relâmpago)
Podiam ser de trapo
essas flores, podia
ser de pano esse
clarão vegetal –
que é a mesma a matéria da flor,
da palavra
e da alegria no coração do homem.*²³⁸

Os versos, “o calor de suas flores vermelhas (como de dentro de um relâmpago)” fazem referência ao terror, ao inferno subjetivo vivido naquela cidade. No exílio, a perseguição, a tortura e a morte são pensamentos constantes. A experiência do desterro faz com que o sujeito conviva sempre com a sensação de que, em algum momento, ele será preso ou será assassinado por mais uma ditadura, que pode ser a sua ou de outro país. A morte como uma ameaça constante o obriga a agarrar-se a tudo aquilo que restou agora ao seu redor. Pois,

²³⁶ *Idem, Ibidem*, 85

²³⁷ QUEIROZ, Maria José de. *Os males da ausência, ou a literatura do exílio*, 1998, p. 20.

²³⁸ GULLAR, F. *Dentro da noite veloz*, 1998, p.86.

no seu íntimo, persiste uma ideia de resistência, de não sucumbir diante do desamparo.

Na busca por sua identidade, por seu cotidiano que ficou para trás, ele escreveu em 1974 na cidade de Buenos Aires, *Ao nível do fogo*

*Ao nível do fogo
e entre fogos (em Santiago
do Chile, em
Buenos Aires, em)
falo
à beira da morte
como vegetais
com seu motor de água
como as aves
movidas a vento, como
a noite (ou a esperança)
com suas hélices
de hidrogênio²³⁹*

O fogo das bombas que ouvia de seu apartamento em Santiago, a sensação de permanecer à beira da morte, a esperança que vem escura como a noite, são elementos que nos possibilitam compreender a árdua vida que o poeta teve em Santiago e Buenos Aires, atravessadas pelos horrores de suas ditaduras.

No livro *Rabo de Foguete*, Gullar²⁴⁰ tece inúmeros comentários sobre os desafios de viver nestas cidades da América Latina. Em Santiago e em Buenos Aires que conviviam com uma ditadura de direita, era o perigo de ser preso a qualquer momento o que mais o atordoava, era o medo de que a qualquer momento a polícia batesse à sua porta. Já em Lima, os problemas de ordem pessoal e familiar assumiam uma maior dimensão. O poeta decidiu ir morar em Lima para satisfazer a vontade de seus filhos. Lá contou com a ajuda de Darcy Ribeiro que naquela época também morava lá, pois era funcionário de uma entidade internacional. Em 1973, chegara a Lima com a esperança de conseguir um emprego e alugar um apartamento para receber sua família, mas em pleno estado de depressão *“provocado pelo sofrimento do exílio e agravado pelo*

²³⁹ *Idem, Ibidem*, p.88.

²⁴⁰ Ver GULLAR, F. *Rabo de foguete*, 1998.

desastre chileno: contrário à escolha da via armada para chegar ao poder, eu testemunhara no Chile o fracasso da via pacífica".²⁴¹ Somado a isso, a cidade sentia os efeitos de uma *"disparidade de renda e a pobreza do país que dividira a sociedade em duas faixas apenas: a dos muitos ricos e a dos muito pobres – a classe média desaparecera"*.²⁴² Dois meses depois de sua chegada, sua esposa e seus três filhos desembarcaram no Peru. Toda a família estava fragilizada pelos problemas decorrentes da ausência do pai e, com o passar dos meses, as tensões entre eles só aumentavam. Nesta cidade, Gullar enfrentou uma desestabilidade familiar agravada pelo consumo de drogas por parte de seu filho Marcos.

O exílio pode ser um refúgio para muitos que fogem das prisões e perseguições, mas o poeta deixa claro aqui que este refúgio pode ser também uma grande armadilha. Como edificar uma noção de casa, se tudo ali parece desmoronar, indaga-se. Para suportar as marcas desse evento, o poeta construiu uma linguagem capaz de incorporar e representar essa angústia. Estabeleceu, assim, uma poesia integral capaz de transmitir a experiência da precariedade. A poética construída no exílio possibilitou a Gullar, como diria Adorno em outro contexto, *"alcançar a densidade da experiência sem renunciar a nada de seu rigor"*.²⁴³ A memória lírica ganha altivez, mediando em alguns momentos uma sensação de derrotismo típico do pós-64 e, em outros, um momento posterior, uma resistência em torno da esperança que exilados tinham de voltar para o Brasil e ingressar na ação política, na luta comum pela busca de um país mais justo. *Dentro da noite veloz*, diríamos, é o que há de mais político dentro da obra de Ferreira Gullar e, nele, memória, presente, sensação de velocidade, sentimento de urgência são elementos poéticos que fazem o eu lírico se mover dentro dessa noite veloz.

²⁴¹ *Idem, Ibidem*, p.198.

²⁴² *Idem, Ibidem*, p.198.

²⁴³ ADORNO *apud* RELLA, Franco. *Il silenzio e le parole*, 1981, p.101.

2.2. Poema Sujo (1975)

Durante seu exílio em Buenos Aires, Gullar escreveu o *Poema Sujo* entre os meses de maio e outubro de 1975. Trata-se de um dos mais importantes poemas do cenário brasileiro das últimas décadas do século XX. As repercussões desse poema fogem ao contexto nacional, revelando e alcançando o poder de expressão e de amadurecimento do fazer poético de Ferreira Gullar. Segundo Livia Fortes, este poema realizava um

*reencontro do eu com o mundo, entre o pessoal e o comunitário, a experiência vivida pode ter sido a indutora da obra, de maneira a refletir sobre a consciência de que a universalidade da sua condição humana antes passa pela singularidade da sua condição histórica.*²⁴⁴

Poema sujo foi escrito durante o período de ditadura militar argentina e brasileira e ele apresenta uma fragmentação como um recurso da escrita que pode ser compreendida no plano de uma resistência, diante do impacto desta experiência. Este poema, além de ser o melhor dentro da poética de Ferreira Gullar, também pode ser lido no registro de um testemunho de uma época que provocou rupturas irreversíveis tanto no sentido pessoal, quanto social, político e familiar para aqueles que foram obrigados a deixar seu país.

O exílio impele o indivíduo a sentimentos como a gratuidade de existir, o vazio, o silêncio fantasmagórico e esta ruptura brusca desencadeou na escrita de Gullar uma nova poética. No *Poema sujo*, percebe-se uma tentativa de conciliar o próprio ritmo do poema à respiração do poeta diante do tumulto do mundo, do pânico diante da possibilidade da morte. Ao retomar sua infância, parece buscar administrar o mosaico que ele mesmo é.

²⁴⁴ FORTES, Livia S. O trabalho da escritura e rememoração de Ferreira Gullar em *Poema sujo* (1975) durante o exílio (1971-1977). In: BRITTO, Clóvis C.; SANTOS, Robson dos (orgs.). *Escrita e sociedade: estudos de sociologia da literatura*, 2008, p. 189.

O exílio, segundo Edward Said, pode ser lido também como uma “*punição política contemporânea*”.²⁴⁵ E diante de tal punição, resta ao poeta o refúgio na escrita, na poesia. Ao se refugiar na sua escrita, Gullar rompe fronteiras e barreiras do pensamento e da sua própria experiência. Essa ruptura se faz presente no *Poema sujo*.

Este poema é escrito num momento em que o poeta sente-se sozinho e impotente e, nessa direção, se refugia na sua própria escrita como forma de escapar do medo, do futuro que se anuncia e que parece aterrorizá-lo.

Gullar havia saído do Chile e ainda se encontrava muito traumatizado com sua experiência naquele país; ainda muito abalado pela morte de Salvador Allende, rumara para Lima, e, por não conseguir se adaptar decidiu partir para Buenos Aires.

*Cheguei no dia em que morreu Perón, assumindo Isabelita. A instabilidade era crescente e os exilados chilenos, uruguaios começaram a sumir ou ter que fugir. Sabia-se que a polícia da ditadura brasileira atuava em acordo com a argentina e isso aumentava minha intranqüilidade. Enfim, temia que a qualquer momento, também eu sumisse.*²⁴⁶

A força avassaladora de tal experiência fez emergir uma consciência crítica, que permitiu ao poeta o uso da poesia como forma de sobrevivência e nela se manifeste uma erupção de subjetividade colocada com as marcas sociais de um contexto histórico.

O exílio jamais se configura como o estado de estar satisfeito, plácido ou seguro. Nas palavras de Wallace Stevens, o exílio ‘é uma mente de inverno’ em que o páthos do verão e do outono, assim como o potencial da primavera estão por perto, mas são inatingíveis. Talvez essa seja uma outra maneira de dizer que a vida do exilado anda segundo um calendário diferente e é menos sazonal e estabelecida do que a vida em casa.

²⁴⁵SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: _____. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*, 2003, p. 48.

²⁴⁶Entrevista de Ferreira Gullar à *Revista Idiosincrasia*, 30 ago. 2006. Disponível em:<www.portalliteral.com.br>. Acesso em: 4 mai. 2009.

*O exílio é a vida levada para fora da ordem habitual. É nômade, descentrada, contrapontística, mas, assim que nos acostumamos a ela, sua força desestabilizadora entra em erupção novamente.*²⁴⁷

Said aponta para o fato de que, em alguns momentos, esta força desestabilizadora entra em erupção, forçando o sujeito a superar-se e a criar ultrapassando os limites de sua própria criação.

Em 1975, ano em que ele escreveu este poema,

*Gullar está no centro do processo de militarização da América Latina. O momento de desesperança e solidão o coloca numa encruzilhada onde já não faz sentido abraçar velhas utopias, ao mesmo tempo em que abandoná-las seria pior. Diante da realidade esmagadora, de um lugar sem saída e desencanto, escrever poesia é a única forma de resistir. Quantos poetas nel mezzo del camim, não se viram em plena selva escura, selva selvaggia do exílio político? O entrelaçamento entre a política e a poesia é tão antigo quanto a própria poesia. Aqui, desde as sátiras de Gregório de Matos, as Cartas Chilenas atribuídas a Gonzaga e a poesia abolicionista de Castro Alves, uma longa tradição vai contando em versos as artimanhas do poder, os abusos perpetrados, as contradições do sistema de dominação. Entretanto, uma das particularidades do Poema sujo é a de ter sido escrito num momento de nossa História em que havia um projeto político de identificação latino-americana, embalado pela vitória da Revolução Cubana e pela força de nomes como Che Guevara, Salvador Allende e Pablo Neruda.*²⁴⁸

Este poema foi escrito durante seu exílio, no momento de maior terror. A ideia frequente da presentificação da morte e os traumas dessa experiência colocam Gullar no limite da própria vida, fazendo-o mergulhar na escrita.

²⁴⁷ SAID, E. Reflexões sobre o exílio. In: _____. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*, 2003, p.60.

²⁴⁸ CAMENIETZKI, Eleonora Ziller. O poeta, o poema e a sinfonia. In: *Revista Poesia Sempre*, 2004, p.47.

Poema sujo tematiza a condição melancólica do poeta, o sentimento de solidão e impotência no qual a escrita se transforma no seu próprio abrigo. A superação de suas perdas parece acontecer num mergulho profundo da escrita, maneira encontrada para lidar com a súbita revelação de sua condição humana.

Torna-se imperioso salientar que esse caráter melancólico, como nos lembra Susan Sontag, se dá exatamente porque o sujeito “*é perseguido pela morte*”²⁴⁹ e, para a autora, os melancólicos são as pessoas que melhor interpretam o mundo. Nessa direção, é pertinente falar do luto que para Freud²⁵⁰ representa um grande enigma. A impossibilidade de aceitar a perda, a dimensão do tempo perdido, a morte. A morte do outro fala sempre também de nossa própria morte. E, nessa direção, é melhor se tornar um sujeito melancólico antes de sucumbir ante ao passado e a caducidade porque ambos falam de nosso passar, de nosso declínio. Gullar opõe a perda do que se considera universal, eterno, uma dimensão que se apresenta como universal e eterna, embora negativa: a duração de seu luto pelo que foi perdido. Para Gullar aceitar essa perda, é reconhecer a morte como dimensão historicamente articulada com a linguagem. Para Freud esta forma é traduzida no luto e na melancolia. O poeta prefere pensar no luto eterno, antes de admitir o tempo perdido e irredimível. Ao menos poderá se refugiar na melancolia e no luto por ela: um luto tão incomensurável e trágico que reflete a imensidade do que foi perdido.

O poema apresenta uma variação de ritmos e estruturas, tal “como uma sinfonia”.²⁵¹

[O poema] tem vários movimentos. Mas eu não sabia como é que eu ia fazer, eu só tinha que ele ia ser um longo poema. Porque tudo o que havia sido movimentado dentro de mim para fazer aquele poema, a matéria que ia dar forma era volumosa, muito rica. Era

²⁴⁹ SONTAG, Susan. *Sob o signo de Saturno*, 1986, p.93.

²⁵⁰ Ver, FREUD, S. *Luto e melancolia*, 1992.

²⁵¹ Essa noção de sinfonia foi dada por Eleonora Camenietzki, para ela “*a paginação de Poema sujo se aproxima de um desenho semelhante às partituras de uma sinfonia*”. Ela chama atenção para o fato de há “*um sentido de orquestração no poema além de um caráter sinfônico e uma possível correlação gráfica*”. CAMENIETZKI, Eleonora Ziller. O poeta, o poema e a sinfonia. In: *Revista Poesia Sempre*, 2004, p.53.

*minha vida inteira. Então eu sabia que o poema ia ser longo.*²⁵²

Poema Sujo é um testemunho de um sujeito que reflete o caráter histórico, político e social do Brasil na época da ditadura militar. Com ele, o poeta faz emergir a totalidade da própria existência, mas também a realidade social e política do Brasil, sem cair numa poesia política planfetéria.

Ainda vivendo no exílio, na cidade de Buenos Aires, Ferreira Gullar leu o poema para Vinicius de Moraes, aproveitando sua presença na capital portenha, em virtude de um show. Este ficou muito comovido e pediu-lhe que o gravasse em fita cassete para mostrar aos amigos no Brasil. Em 1976, Vinicius trouxe para o Brasil este cassete contendo o *Poema sujo*, gravado por Gullar. Vinicius realizou uma sessão no Rio de Janeiro para um grupo de intelectuais e jornalistas. A partir daí, muitas cópias foram feitas e as pessoas se reuniam para ouvir o poema. Quando ele foi publicado no Brasil, em 1976, muitos já o conheciam.²⁵³

Um poema de largo fôlego – 52 laudas datilografadas, contendo umas 13.000 palavras – em que ele, partindo de uma evocação da meninice em São Luís do Maranhão, sua cidade natal, atinge uma universalidade como se não se via na poesia brasileira desde que Drummond escreveu ‘Sentimento do mundo e A rosa do povo’. [...] O resultado de tudo isso é que Ferreira Gullar, com Poema sujo, acaba de escrever um dos mais importantes poemas desse meio-século, pelo menos nas línguas que eu conheço; e certamente o mais rico, generoso (e paralelamente rigoroso) e transbordante de vida de toda a literatura brasileira. Um poema que, sem omitir nenhuma palavra ou ato considerados feios ou obscenos pela moral burguesa, carrega uma extraordinária pureza de intenções e de sentidos. Um poema que nada tem de sujo, nesse particular; ou melhor, que é sujo de vida, inhaca

²⁵² FERREIA Gullar conta tudo!!! *Jornal de Poesia*. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/>>. Acesso em: 27 set. 2009.

²⁵³ A título de ilustração, o poema contém 100 páginas e quase mil versos.

humana, do cheiro acre do amor dos corpos, do
fervilhar dos germes da vida e dos vermes da morte.²⁵⁴

Os comentários a seguir, feitos respectivamente, por Glauber Rocha e Vinicius de Moraes, permitem-nos dimensionar o quanto o poema repercutiu:

*Quando Vinicius de Moraes me recitou os primeiros versos do "Poema Sujo", Paris, 1975, comentei que se tratava, enfim, de Síntese, do Romancista Concretista, conteúdo e formas novas, Souzaândrade e Mallarmé!!! Emocionado Vinicius falou:
– "Poema Sujo" desmente estes caras que ficam falando que a Poesia morreu...
E "Poema Sujo" ficou famoso antes de ser publicado, recitado pelos admiradores do poeta dissidente:
Cartas, tapes, telefonemas e telegramas de Buenos Aires traziam os versos de Gullar pra semear esperanças em pessoas embutidas pela auto-censura, medo, pessimismo.²⁵⁵*

Quando é lançado no Brasil, o Poema Sujo é recebido com entusiasmo e veiculado na imprensa da seguinte forma:

Poema Sujo, significa quase cem páginas da mais pura poesia. Tem capa de Dounê, custa Cr\$ 40,00 e é mais um lançamento de categoria da Editora Civilização Brasileira. É poesia pra ser consumida com respeito, admiração e fome. Fome é a sensação que a gente descobre que estava com quando chega ao final do volume. A gente se alimenta do Poema Sujo. Essa me parece, talvez, uma das mais gratas recompensas para um criador: a da obra que alimenta e, acima de tudo, planta. Ferreira Gullar, através de Poema Sujo, coloca-se em seu devido lugar: um dos mais lúcidos e sensíveis poetas do Brasil.²⁵⁶

A primeira edição no Brasil, editada pela Civilização Brasileira, foi numerada e havia um clima político de muita expectativa em torno deste

²⁵⁴ FERREIRA Gullar segundo Vinicius de Moraes In: *Revista Poesia Sempre*, 2004, pp.37-38.

²⁵⁵ ROCHA, Glauber, *Folha de São Paulo*, mar. 1977. Disponível em: <www.portalliterar.com.br>. Acesso em: 2 ago. 2009.

²⁵⁶ FONTE, Sérgio. Poemas que vieram para ficar. *Balaio. Jornal de Ipanema*. Dez. 1976. Disponível em: <www.portalliterar.com.br>. Acesso em: 4 ago. 2009.

lançamento, especialmente porque se tratava de um poema produzido no exílio, que evocava a terra natal e o país que o expulsara. O livro foi lançado no Brasil sem a presença de Ferreira Gullar. Muitos amigos se reuniram em torno desse lançamento e depois enviaram uma foto ao poeta deste dia, juntamente com inúmeras frases e poemas de amigos que se solidarizavam e que estavam dispostos a lutar pelo seu retorno, o que ocorreria um ano após o lançamento do poema. Vale lembrar que houve também uma adaptação para o teatro do *Poema sujo*.²⁵⁷

A sua publicação em território nacional representava aquilo que Alcides Villaça considerou como os

tímidos e incertos primeiros passos da dissensão política assumida messianicamente por Geisel, dentro de uma estratégia de lento e gradual arrefecimento da repressão militar.[...] o poema trazia notícias suas num discurso poético autobiográfico de grande fôlego. Preparava sua chegada, por assim dizer, e era mais um indício de que os espaços da cultura e da política estavam se tornando menos comprimidos. Dentro destas circunstâncias, o 'Poema sujo' ganhou um certo peso simbólico.²⁵⁸

Esse peso simbólico poderia ser traduzido pela frase de Otto Maria Carpeaux: “O *Poema sujo* mereceria ser chamado de *Poema nacional*”.²⁵⁹ Sobre isso João Luiz Lafetá afirma que há um exagero nesta afirmativa, porém,

não há como negar que ao menos um extenso segmento da vida nacional está representado neste poema de tanto êxito. Sem nacionalismo e sem populismo, mas com uma segura atenção para os movimentos da interioridade; sem zelo dogmático de

²⁵⁷ “Foi feita uma encenação do poema, dirigida por Hugo Xavier, com música de Milton Nascimento, cantada por Alaíde Costa. Os atores eram Ester Góes e Rubens Corrêa. Acompanhei os ensaios. Um belo trabalho”. GULLAR, F. Revista *Idiossincrasia*, 30 ago. 2006. Disponível em: <www.portalliteral.com.br>. Acesso em: 2 jul. 2009.

²⁵⁸ VILLAÇA, A. *A poesia de Ferreira Gullar*, 1984, p.145.

²⁵⁹ CARPEAUX apud VILLAÇA, A. *Ibidem*, p.146. Grifos do autor.

*doutrinas, também, mas com uma liberdade enorme no uso dos processos poéticos.*²⁶⁰

Nas palavras de Gullar, o *Poema sujo*

*foi uma coisa inesperada porque o que eu tinha em mente era escrever algo sobre São Luís do Maranhão, sobre a vida que levei ali. Isso era o que preexistia muitos anos antes, e tentei então fazer uma novela em que eu narrava os fatos de minha infância e de meu convívio com as pessoas que eu conhecia. Na primeira tentativa desisti ao chegar à página 90; depois de duas outras versões, desisti da tal novela. Mais tarde, quando eu já me encontrava no exílio, em condições bastante difíceis, quando parecia que minha vida correria perigo porque eu estava cercado por ditaduras sem poder voltar para meu país, com meu passaporte cancelado pelo Itamaraty e num país em que as pessoas estavam sendo explodidas com dinamite, decidi então escrever um poema em que pudesse dizer tudo o que eu tinha ainda a dizer, enquanto era tempo. No fundo foi isso. [...] Não era um poema-testamento, mas um poema derradeiro, definitivo, isso é o que ele era. [...] Mas logo em seguida o poema começou a crescer, e seu desenvolvimento foi muito favorecido pelo ócio em que eu vivia como exilado, já que minha única ocupação era dar aulas de português. O resto do meu tempo era todo livre, e dediquei-o durante meses e meses a este poema. Posso dizer que vivi nessa época uma experiência meio delirante.*²⁶¹

E continua:

Eu escrevi o livro em condições muito dramáticas, difícil porque eu estava exilado na Argentina. Já depois de vários anos de exílio e bastante apreensivo com o que estava acontecendo na Argentina onde começava um movimento para também derrubar Isabelita, do governo eleito - eu havia saído do Chile onde tinha ocorrido a queda do presidente Salvador Allende. Então eu via compreensão, eu tinha notícias também dessa ligação da polícia brasileira, da polícia secreta militar, juntas

²⁶⁰ LAFETÁ, João Luiz. Traduzir-se: um ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar. In: _____. *A dimensão da noite e outros ensaios*, 2004, p. 208.

²⁶¹ Entrevista de Gullar à *Revista Poesia sempre*, 1998, pp.384-385.

*com os argentinos e chilenos, uma rede para prender os chamados subversivos como nós, e por isso eu vivia numa situação difícil, não tinha para onde ir, meu passaporte tinha sido cancelado pelo Itamaraty, então eu escrevi o poema assim, como eu costumo dizer: como se eu escrevesse a última coisa da vida, enquanto é tempo eu vou escrever, que me resta escrever. O poema foi assim.*²⁶²

Sobre o título do poema, Gullar explicita o porquê dessa escolha:

*Chamei-o de Poema sujo por três razões, e se posso afirmar isso é porque eu refletira muito sobre o que seria esse poema antes mesmo de escrevê-lo. Bem, em primeiro lugar ele é sujo porque é nordestino e a visão do Nordeste que me impregnava naquele momento era a dos leprosos do Bonfim que caminhavam até o centro de São Luís e causavam-me horror. Era a miséria, a doença, a morte, o lodaçal, a favela, as palafitas. Então, o poema era sujo como o povo brasileiro, como a vida do povo brasileiro. Em segundo lugar, era sujo também porque, de acordo com a moral estabelecida, um poema que fala de boceta, de cancro, de todas as obscenidades, é sujo. O poeta tem a boca suja, fala palavrões, fala obscenidades. Logo, esse poema era também sujo porque buscava, em sua alquimia, transformar toda essa matéria indigna em poesia, já que não posso banir de minha vida essa coisa extraordinária e venturosa que é o sexo. Daí, esta dita suposta sujeira, sujeira da vida, entende? E em terceiro: o poema era sujo porque, estilisticamente, também assim cabia ser chamado, pois não obedece a nenhuma norma. [...] Então, nesse sentido é que ele é sujo estilisticamente, porque mistura prosa, ritmo e rima – enfim, mistura tudo. Foi por isso também que o chamei de Poema sujo. Foi graças a ele, aliás, que me conscientizei de que o poema é o lugar onde a linguagem se transforma.*²⁶³

O sujo surge como uma força intensa, por meio da qual o poeta parece fazer deflagrar os sentimentos mais represados, a sujeira moral guardada nas

²⁶² Entrevista de Ferreira Gullar. Disponível em: <www.versoeprosa.ning.com>. Acesso em: 4 out. 2009.

²⁶³ Entrevista de Ferreira Gullar à *Revista Poesia sempre*, 1998, p.388.

gavetas secretas da família, o sujo da lama dos mangues, das bananas podres e sexo.

*[...] há no 'Poema sujo' a sujeira de quem não quer e não pode se afastar da matéria mesma da vida (falsa moralidade, violência social, mascaramento ideológico) – que a História oficial recompõe e depura segundo o interesse de quem dela se apropria, mas de que a poesia brota sem trair.*²⁶⁴

No *Poema sujo*, o leitmotiv é o passado sendo rememorado e interpretado por meio da elaboração poética feita no presente. E, destarte, tempo passado e tempo presente, enquanto consciência crítica, liquefazem-se na escrita. Um movimento contra o esquecimento.

E, nessa direção, a São Luís de sua infância e adolescência vem à tona também por meio de uma espécie de canção do exílio, uma analogia ao seu conterrâneo Gonçalves Dias. Há diversas versões de Canção do exílio, nessa direção, nas palavras de Adélia Bezerra de Meneses, “a canção do exílio se alça, assim, à categoria de um topos literário que foi recebendo, ao longo de suas versões, tratamento temático e formal completamente diferentes”.²⁶⁵ Nela, parece haver uma relação entre um romantismo e o modernismo realçando por um lado, a visão otimista do país e, por outro, “consciência pessimista de subdesenvolvimento”.²⁶⁶

Existem inúmeras “canções do exílio”²⁶⁷ no Brasil e todas fazem referência ao poema de Gonçalves Dias. É interessante observar que parece aqui

²⁶⁴ VILLAÇA, A. *A poesia de Ferreira Gullar*, 1984, pp.159-160.

²⁶⁵ MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*, 2002, p.155.

²⁶⁶ CANDIDO apud MENESES, A. *Ibidem*, p.155.

²⁶⁷ Existem diferentes versões escritas para canção do exílio de Gonçalves Dias, entre elas destaque “Nova canção do exílio” de Carlos Drummond de Andrade, “Canção do exílio” de Casimiro de Abreu, “Canto de regresso à pátria” de Oswald de Andrade, “Canção do exílio” de Murilo Mendes, “Canção do exílio mais recente: para Fernando Gabeira” de Affonso Romano de Sant’Anna, “Uma canção” de Mário Quintana, “Canção do expedicionário” de Guilherme de Almeida, “Canção do exílio facilitada” de José Paulo Paes e “Canção do exílio às avessas” de Jô Soares. Encontramos também na música “Sabiá” de Chico Buarque e Tom Jobim e “Terra das palmeiras” de Taiguara.

haver uma recuperação do romantismo numa poesia moderna. No *Poema sujo*, parece haver uma articulação entre dois contextos, quais sejam, o do Romantismo de Gonçalves Dias e o de Gullar, que apresenta uma realidade sofrida do Brasil. Nesse sentido, a canção do exílio remete à situação de quem se sente desterrado de sua própria terra.

É claro que eu sempre tive a vontade de resgatar aquela vida vivida em São Luís. Mas o poema só surgiu daquela maneira, e com aquelas características, porque eu estava no exílio, porque eu estava numa situação de risco, porque eu não sabia o que ia acontecer comigo. Muita gente estava na mesma situação, sem documento, sem poder sair. Isso com uma ditadura que se tornava cada dia mais violenta, mais brutal, então era natural pensar o pior. Escrevi o poema um pouco como se estivesse escrevendo a última coisa da minha vida, porque eu pensava: “Não sei o que vai acontecer, vou aproveitar enquanto ainda estou vivo para dizer coisas”. Um amigo meu, poeta argentino, foi uma das primeiras pessoas a ler o Poema Sujo e me disse na época que parecia que eu tinha perdido completamente o chão. E no fundo era isso, eu estava buscando o meu chão primeiro, que era São Luís. Era também uma procura da pátria, no sentido da terra-mãe, do lugar onde você pode realmente pousar os pés. Tudo isso foi uma necessidade de eu estar naquela situação, embora o Poema sujo não seja um poema político.²⁶⁸

Este poema evoca, nessa direção, a experiência mais íntima do poeta, imbricada numa determinada realidade social e histórica. Nesse sentido, é imperioso salientar que a vida pessoal do indivíduo não pode ser dissociada da realidade em que vive. O indivíduo, portanto, é singular e constantemente é açambarcado por um contexto social. Como nos lembra Elias²⁶⁹, não se deve analisar o indivíduo numa dicotomia em relação à sociedade, mas compreender que há uma relação dinâmica e tensa entre eles. Nesta perspectiva, a sociedade produz o indivíduo e o indivíduo numa contínua ação com outros indivíduos, acabam influenciando a própria dinâmica da sociedade. Assim, pensar a questão da identidade do sujeito

²⁶⁸ TRIGO, Luciano. O poema tem que ser um relâmpago. In: *Revista Poesia Sempre*, 2004, p.34.

²⁶⁹ Cf. ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*, 1995.

é considerar que ela se constrói dentro de um determinado contexto histórico. No caso particular, pode-se dizer que nenhuma dor, nenhum trauma pode ser produzido sem considerar o contexto no qual o sujeito está inserido. Se o indivíduo é atravessado pela história e esse movimento o constitui enquanto sujeito, podemos dizer que há uma articulação entre indivíduo e a realidade social que o cinge, o que parece muito manifesto neste poema de Gullar. Encontramos nele, retratos e sensações da infância e de sua adolescência e um diálogo entre o mundo sensível e uma consciência alerta para a realidade de seu país.

O corpo é um elemento que aparece com muita força no *Poema sujo*, parece surgir dele, muitas vezes, o próprio poema. Corpo identidade que, repetidamente, é pulverizado no contexto do exílio. Corpo enquanto resistência e consciência de si e do mundo ao redor, mais principalmente, a busca por sua identidade aparece também na própria relação com o corpo. Esse objeto corpo, fragmentado, exposto às necessidades físicas, frágil diante dos impasses da vida e da morte, como resultado da experiência de uma violência que lhe foi impingida.

*Do corpo. Mas que é o corpo?
Meu corpo feito de carne e de osso.
Esse osso que não vejo, maxilares, costelas,
flexível armação que me sustenta no espaço
que não me deixa desabar como um saco
vazio
que guarda as vísceras todas
funcionando
como retortas e tubos
fazendo o sangue que faz a carne e o pensamento
e as palavras
e as mentiras.²⁷⁰*

Nos fragmentos seguintes, o poeta evoca mais uma vez essa identidade do corpo, propugnando-nos um olhar sobre o sujeito histórico.

*Meu sangue feito de gases que aspiro
dos céus da cidade estrangeira
com a ajuda dos plátanos*

²⁷⁰ GULLAR, F. Poema sujo. In: _____. *Toda poesia*, 1991, p.223.

*e que pode – por um descuido – esvair-se por meu
pulso*

aberto

*Meu corpo
que deitado na cama vejo
como um objeto no espaço
que mede 1,70m
e que sou eu: essa coisa
deitada
barriga pernas e pés
com cinco dedos cada um (por que
não seis?)
joelhos e tornozelos
para mover-se
sentar-se
levantar-se²⁷¹*

O corpo aparece como símbolo de identidade, inscrevendo-se como instrumento de afirmação pessoal e transformado em linguagem. O símbolo corpo, como identidade do poeta, interfere nos modos como ele próprio se define como sujeito histórico mediando suas relações sociais. Urge, igualmente, a necessidade de olhar para o futuro e uma lembrança do passado na busca pela construção desta auto-identidade.

*Mas sobretudo meu
corpo
nordestino
mas que isso
maranhense
mais que isso
sanluisense
mais que isso
ferreirense
newtoniense
alzirense
meu corpo nascido porta-e-janela da Rua dos Prazeres
ao lado de uma padaria
sob o signo de Virgo
sob as balas do 24^o BC
na revolução de 30²⁷²*

²⁷¹ *Idem, Ibidem, p.224.*

Ora, é justamente na construção dessa imagem de si mesmo, que a lucidez do poeta infere a construção de sua identidade. Brasileiro, nordestino, maranhense, filho do comerciante Newton Ferreira e da dona de casa Alzira Ribeiro Goulart para agarrar-se a um lugar seguro, a um refúgio diante do flagelo em que se encontra.

Neste poema, são inúmeras as narrativas de seres e coisas, pequenas tramas, sua cidade natal, a família, suas raízes, até então ameaçadas pela experiência do exílio.

Há também, no poema, um movimento dialético no qual surge por um lado, o testemunho do menino que vivenciou e assistiu um passado que não pode ser restituído e, por outro, o do adulto num presente que não faz nenhum aceno para o futuro e que, por meio da consciência crítica, avalia um contexto social no presente. E, nesse movimento, recolhe fragmentos, ritmos e imagens que aos poucos vão constituindo a ação de memória num movimento que entrelaça memória pessoal, histórica e social.

O *Poema sujo* parece mais o momento crucial de liberdade total do poeta construída num contexto de solidão plena. Liberdade de linguagem, dos liames das circunstâncias políticas, das palavras e do evento-limite que o atormentava, permitindo emergir a sua poesia lírica. Nesse sentido, esta liberdade lhe permite romper com a ordem estabelecida, com ética formalista, mas, acima de tudo, com a própria condição de estar exilado. Os traumas²⁷³ pessoais dessa experiência dialogam por meio deste poema com a história contemporânea. Nos fragmentos aqui recortados, o poeta parece manter a esperança diante dos dias nefastos vividos fora do país, mas também continuar a falar de uma realidade que precisa ser modificada.

Num cofo no quintal na terra preta cresciam plantas e rosas

²⁷² *Idem, Ibidem*, p.226.

²⁷³ Para Caruth, o trauma pode ser “descrito como a resposta a um evento ou eventos violentos inesperados ou arrebatadores, que não são inteiramente compreendidos quando acontecem, mas retornam mais tarde em *flas-backs*, pesadelos e outros fenômenos repetitivos.” CARUTH, K. Modalidades do despertar traumático. In: NESTROVSKI, A.; SELIGMANN-SILVA, M. *Catástrofe e representação*, 2000, p. 111.

*(como pode o perfume
nascer assim?)
Da lama à beira das calçadas, da água dos esgotos cresciam
pés de tomate
Nos beirais das casas sobre as telhas cresciam capins
mais verdes que a esperança²⁷⁴*

Ou ainda:

*o tempo
não escorre nem grita,
antes
se afunda em seu próprio abismo,
se perde
em sua própria vertigem,
mas tão sem velocidade
que em lugar de virar luz vira
escuridão;
o apodrecer de uma coisa
de fato é a fabricação
de uma noite:
seja essa coisa
uma pêra num prato seja
um rio num bairro operário²⁷⁵*

Suas reminiscências seguem evocando eventos históricos, muitos deles, eventos-limite, como por exemplo:

*Era a vida a explodir por todas as fendas da cidade
sob
as sombras da guerra:
a gestapo a Wehrmacht a raf a feb a blitzkrieg ca-
talinas torpedeamentos a quinta-coluna os fascistas os nazistas os co-
munistas o repórter Esso a discussão na quitanda o querosene o sabão
de andiroba o mercado negro o racionamento o blackout as montanhas
de metais velhos o italiano assassino na Praça João Lisboa o cheiro
de pólvora os canhões alemães troando nas noites de tempestade por
cima de nossa casa. Stalingrado resiste.
Por meu pai que contrabandeava cigarros, por meu primo que passava
rifa, pelo tio que roubava estanho à Estrada de Ferro, por seu Neco
que fazia charutos ordinários, pelo sargento Gonzaga que tomava tiquira*

²⁷⁴ GULLAR, F. Poema sujo. In: _____. *Toda poesia*, 1991, p.222.

²⁷⁵ *Idem, Ibidem*, p. 242.

*com mel de abelha e trepava com a janela aberta,
pelo meu carneiro manso
por minha cidade azul
pelo Brasil salve salve,
Stalingrado resiste.
a cada nova manhã
nas janelas nas esquinas na manchete dos jornais*

*Mas a poesia não existia ainda.*²⁷⁶

Tais lembranças da infância associam-se também a outro momento histórico que era vivenciado no mundo ocidental, qual seja a segunda grande guerra. A batalha de Stalingrado passou a ser considerada um evento relevante, considerando o fato de ela ter sido a primeira derrota do exército nazista, destruindo assim, o mito da invencibilidade nazista. Foi uma das mais sangrentas da história, levando a um saldo de mortes de mais dois milhões de pessoas. As lembranças do passado vão se entrelaçando à lembrança dos horrores da Segunda Guerra mundial, permitindo que a memória do poeta evoque as lembranças do menino distante da tragédia do holocausto, vivendo sob o céu azul e sem bombas da velha ilha.

No trecho abaixo, a ideia do menino, do clandestino, do militante político, a perspectiva de resistência do poeta se entrecruzam nos versos do poema: *“combatente clandestino aliado da classe operária/meu coração de menino”*.²⁷⁷

É conveniente ressaltar como a deterioração, o fluir do tempo, a morte são temas constantes neste poema, e eles apontam para os traumas vividos nessa experiência. A velocidade do tempo, a urgência, a vertigem, as coisas simples tentando se agarrar ao sentido urgente de vida. Uma busca diante do desespero absoluto, do desamparo total, do vazio de existir e da solidão plena. Um sentido para a vida que parece quase desaparecer. E, na escrita, ele muitas vezes parece contemplar o próprio drama, tal como pode ser percebido no fragmento abaixo:

²⁷⁶ *Idem, Ibidem*, pp. 222.

²⁷⁷ *Idem, Ibidem*, p. 226.

*lá vai o trem com o menino
 lá vai a vida a rodar
 lá vai ciranda e destino
 cidade e noite a girar
 “lá vai o trem sem destino
 pro dia novo encontrar
 correndo vai pela terra
 vai pela serra
 vai pelo mar
 cantando pela serra do luar
 correndo entre as estrelas a voar
 no ar*

*piiú! piuí piuí
 adeus meu grupo escolar
 adeus meu anzol de pescar
 adeus menina que eu quis amar
 que o trem me leva e nunca mais vai parar
 VAARÃ VAARÃ VAARÃ VAARÃ
 Tuc tchuc tuc tchuc tuc tchuc²⁷⁸*

E é deste fragmento que Edu Lobo pegou emprestado um pequeno trecho para fazer um arranjo, uma adaptação para o Trenzinho Caipira de Villa-Lobos²⁷⁹, popularizando a composição de Villa-Lobos por meio de sua gravação em 1978.²⁸⁰

Outro elemento presente neste poema é uma constante sensação de velocidade e vertigem nas suas páginas.

*Não sei de que tecido é feito 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 no bojo de um Boing 707 acima do atlântico
 acima do arco-íris
 perfeitamente fora
 do rigor cronológico
 sonhando*

²⁷⁸ *Idem, Ibidem*, p.230.

²⁷⁹ Villa-Lobos (1887-1959) compôs Trenzinho Caipira em 1930 (Bachianas n.2).

²⁸⁰ Em 1978 Edu Lobo gravou o LP Camaleão e o *Trenzinho do Caipira* de Heitor Villa Lobos foi interpretado pela primeira vez. Portanto, a adaptação e a orquestração foram feitas por ele e Dori Caymmi utilizando-se de trechos do *Poema sujo* de Ferreira Gullar.

*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.²⁸¹*

Outro elemento que se destaca é a memória referente à figura paterna. Seu pai havia morrido no ano de 1971, mesmo ano em que Gullar viu-se obrigado a deixar o país. Do exílio, as lembranças do pai, do comerciante que levava o menino em suas viagens de trem cintilam em vários fragmentos do poema. As primeiras viagens, novos horizontes, saída da ilha geográfica e, metaforicamente, as novas possibilidades do vasto mundo.

*saímos de casa às quatro
com as luzes da rua acesas*

*meu pai levava uma maleta
eu levava uma sacola*

*rumamos por Afogados
outras ladeiras e ruas*

*o que pra ele era rotina
para mim era aventura*

*quando chegamos à gare
o trem realmente estava*

*ali parado esperando
muito comprido e chiava*

*entramos no carro os dois
eu entre alegre e assustado*

*meu pai (que já não existe)
me fez sentar ao seu lado*

talvez mais feliz que eu

²⁸¹ GULLAR, F. Poema sujo. In: _____. *Toda poesia*, 1991, p. 220.

por me levar na viagem

*meu pai (que não existe)
sorria, os olhos brilhando*²⁸²

Ou mesmo nos trechos:

*Não seria correto dizer
que a vida de Newton Ferreira
escorria ou se gastava
entre cofos de camarões, sacas de arroz
e paneiros de farinha-d'água
naquela quitanda
na esquina da Rua dos Afogados
com a Rua da Alegria.*²⁸³

*Debruçado no balcão
Newton Ferreira lê
seu conto policial.
Nada sabe das conspirações
meteorológicas que se tramam
em altas esferas azuis acima do Atlântico.
Na quitanda
o tempo não flui
antes se amontoa
em barras de sabão Martins
[...].*²⁸⁴

O mote nestes fragmentos é a figura do pai, o abrigo paterno. O lugar de identidade e consolo diante do desespero. A rememoração por meio da escrita lhe faz trazer essas lembranças como tempo e espaço de vida.

Em suas reminiscências, Gullar vai recolhendo temas e imagens que perpassam toda sua poesia anterior a este poema. O entrelaçamento da criação lírica a uma consciência crítica é marcante neste poema. E, nesse sentido, cabe salientar ainda que há um condensamento de toda a sua poesia por meio de temas, imagens, movimento de tempo que vem desde *A Luta corporal* e que aparecem aqui como um desfecho final de sua linguagem poética.

²⁸² *Idem, Ibidem*, pp. 231-232.

²⁸³ *Idem, Ibidem*, p. 254.

²⁸⁴ *Idem, Ibidem*, p. 256.

Ainda no exílio, no ano de 1974, Gullar foi absolvido pelo Supremo Tribunal Federal da acusação de pertencer ao comitê cultural do Partido Comunista Brasileiro, mas ele decide permanecer fora do país com medo de voltar e ir para a prisão, porque as notícias que chegavam pelos amigos não eram muito animadoras.

Quando o Poema sujo²⁸⁵ é lançado no Rio de Janeiro sem a sua presença, vários artistas e intelectuais se mobilizavam na tentativa de conseguir dos militares garantias para que o poeta voltasse para o seu país.

Antes de retornar ao Brasil, ele decidiu anunciar à imprensa, aos próprios militares e a outros órgãos internacionais sua volta. Com isso, ele queria garantir que não fosse preso ou sumisse ao chegar ao seu país. Espalhar a notícia de seu retorno tanto no Brasil como em vários outros países era uma tentativa de conseguir manter-se vivo. Para ele, como os militares estavam preocupados com a imagem deles fora do país por causa das denúncias de mortes e torturas²⁸⁶, e também pelos acontecimentos que envolviam a morte de Vladimir Herzog. No entanto, nada disso adiantou. Ao desembarcar em território brasileiro, mais precisamente, na cidade do Rio de Janeiro, demorou apenas um dia para que fosse preso pelo Departamento de Polícia Política e Social, órgão sucessor do DOPS. Gullar foi interrogado durante 72 horas seguidas, vários dos interrogadores iam sendo substituídos, mas o interrogatório não findava, ele relata que estava exausto, sem comer, sem dormir e, em consonância, havia ameaças em relação ao possível sequestro de seu filho Paulo, que se encontrava em tratamento psiquiátrico. Após as 72 horas de prisão e interrogatório, o poeta consegue ser libertado devido à mobilização de vários amigos junto às autoridades do regime militar.

²⁸⁵ Primeira versão do Poema sujo é publicada pela editora Civilização Brasileira. Neste mesmo ano, ocorre o assassinato do jornalista Wladimir Herzog no DOI-CODI em São Paulo.

²⁸⁶ Elio Gaspari se reporta ao momento em que Castello Branco escreveu uma carta ao coronel Helio Ibiapina, na qual ele se referia à preocupação em conter a violência política como forma de melhorar a imagem do Brasil no estrangeiro. “*Cada episódio fora da lei é um passo atrás na opinião pública [...] e uma restrição no estrangeiro*”. “Não sou somente presidente de expurgos e prisões”. BRANCO, Castello *apud* GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada: as ilusões armadas*, 2002, p.136.

Diante do processo de redemocratização do país, ainda haviam atos criminosos praticados pelos agentes do Estado. Os militares não assumiam seus crimes e os assassinatos de seus opositores. E quando o faziam, a desculpa era dada sempre utilizando o argumento de que “os ânimos estavam alterados”, como foi, por exemplo, o caso de Gregório Bezerra que foi brutalmente assassinado na cidade do Recife e 20 anos após este fato o coronel Golbery – que ao lado de Geisel “*estiveram na origem da conspiração de 1964 e no centro do primeiro governo constituído após sua vitória, retornaram ao poder dez anos depois, com o propósito de desmontar a ditadura*”²⁸⁷ – afirmava que

*Nos meses seguintes à Revolução houve excessos. Eu achava que tudo não passava de acontecimentos produzidos pelo calor da hora, como, por exemplo, o que fizeram com o Gregório Bezerra. Você não faz uma omelete sem quebrar os ovos. Casos como esse, as levas de exilados e os problemas individuais provocados pela reação emocional, me pareciam toleráveis porque haveriam de ser controlados no futuro.*²⁸⁸

Em 1977, ano em que o poeta retorna ao seu país, o Brasil restabelecia a autoridade constitucional do presidente da República diante das Forças Armadas. No entanto, muitos dos instrumentos jurídicos do regime militar permaneciam em pleno uso. Geisel abria caminho para o que se chamava na época de redemocratização do país. No ano de 1978, ele acabou com o AI-5 que vigorava durante 10 anos, com a tortura de presos políticos e com a censura à imprensa.²⁸⁹ A redemocratização não pode ser pensada apenas pelas iniciativas de Geisel ou Golbery, mas deve-se considerar “*o papel das classes sociais, as contradições imanentes da produção e reprodução da vida material, da crise e colapso do ‘milagre econômico’ e o esfacelamento das bases sociais da ditadura*”

²⁸⁷ GASPARI, Elio, *A ditadura envergonhada: as ilusões armadas*, 2002, p. 36.

²⁸⁸ GOLBERY *apud* GASPARI, Elio. *Ibidem*, p.133.

²⁸⁹ Cf. GASPARI, Elio. *Ibidem*, p.36.

militar, a principiar pelas dissensões burguesas".²⁹⁰ O autor chama atenção também para as greves de operários que surgiam no final da década de 70, como elemento relevante para este processo.

2.3. Na Vertigem do Dia (1975-1980)

Os poemas do livro *Na vertigem do Dia* incluem aqueles escritos ainda no período do exílio entre os anos de 1975 e 1976 e os demais foram feitos no pós-exílio, mas ainda sob o impacto desta experiência. Um livro curto comparado aos anteriores, com apenas 26 poemas que ao lermos parece mais uma repetição dos anteriores, principalmente, imagens e fragmentos presentes no *Poema sujo*.

A palavra *vertigem* empregada no título do livro traz em si uma confissão do que é voltar para o país, ponderando todos os traumas oriundos do exílio. Da solidão do exílio à vertigem do dia da metrópole, com sua realidade social, sua agitação urbana e a velocidade da cidade.

*Essa sensação de coisa vertiginosa, de velocidade, é uma sensação que eu tenho da vida, sensação permanente em mim. Isso está no Poema sujo, quando se fala de várias velocidades do dia e mesmo das coisas. A velocidade da água é uma, a do mel é outra. É a sensação da vida como uma coisa em permanente transformação. É uma certa vertiginosidade com que vejo a vida passar.*²⁹¹

A própria palavra *vertigem* e a ideia de *vertigem* estão muito presentes no *Poema sujo*. Alguns dos poemas, como por exemplo, em *Bananas podres* não há nada de novo em relação ao *Poema sujo*. Nele se encontram as mesmas imagens já evocadas. No poema *Bananas podres 2*, encontra-se mais uma vez, inúmeras repetições de imagens da cidade da infância já vistas naquele poema, como por exemplo:

²⁹⁰ RAGO *apud* ANDRADE, Everaldo de O. A liberdade nasce da luta: o surgimento da OSI na crise da ditadura. In: SANTOS, C. M.; TELES, E.; TELES, J de A. (orgs.) *Desarquivando a ditadura: memória e justiça no Brasil*. V.I, 2009, p.66.

²⁹¹ GULLAR *apud* VILLAÇA, A. *A poesia de Ferreira Gullar*. 1984, p. 179.

*Essa tarde era história brasileira
que balançava as árvores
passando
e que cheirava a maresia
quando do mar soprava
e quando
crescendo em jasmineiros
a jasmim
cheirava
a história do Brasil em algum quintal
de São Luís
pouco antes da segunda grande guerra
enquanto
sobre o balcão da quitanda nas bananas
que apodreciam*²⁹²

Segundo Alcides Villaça, em *O poço de Medeiros* o “prejuízo” é maior. Para o autor, Gullar nos induz a pensar que o poeta recupera “o tom de peças pouco felizes de *Dentro da noite veloz*”.²⁹³

O *leitmotiv* do livro é uma repetição dos dois livros escritos no exílio. E, nesse sentido, vale recuperar o pensamento de Freud²⁹⁴ que nos diz que o indivíduo traumatizado é impelido a uma compulsão pela repetição e esta pode se manifestar no campo da linguagem. Há nesses poemas repetições de termos, de imagens. Como, por exemplo, no poema *Primeiros anos*, em que o poeta traz as mesmas imagens da cidade natal presentes no *Poema sujo*, como pode ser lido, por exemplo, no seguinte fragmento:

*Nas tábuas velhas do assoalho
por onde me arrastei
conheci baratas formigas carregando espadas
caranguejeiras
que nada me ensinaram
exceto o terror*

*Em frente ao muro negro no quintal
as galinhas ciscavam, o girassol
gritava asfixiado*

²⁹² GULLAR, F. Na vertigem do dia. In: _____. *Toda poesia*, 1991, p.307.

²⁹³ VILLAÇA, A. *A poesia de Ferreira Gullar*, 1984, p.169.

²⁹⁴ Ver FREUD, S. *Para além do princípio do prazer*, 2009.

*longe longe do mar
(longe do amor)²⁹⁵*

Outra característica marcante é que o sujeito traumatizado tende a construir uma espécie de diálogo com o leitor, algo que pode ser visto no *Poema sujo*, quando ele narra pequenas tramas. Também em *Na vertigem do dia* este diálogo volta aparecer, como, por exemplo, no *Poema obsceno* e que pode ser lido também como um “poema-murro, sujo como a miséria, surdo e obsceno, nasce da realidade brasileira”.²⁹⁶

*Façam a festa
cantem e dancem
que eu faço o poema duro
o poema-murro
sujo
como a miséria brasileira²⁹⁷*

Em todo o livro é possível perceber a dor e as angústias da experiência do desterro. As repetições, a narrativa empreendida pelo poeta neste pequeno livro, caracterizam o sujeito traumatizado e os poemas expressam, nesse sentido, quão forte e marcante foi o tempo vivido no exílio e como as conseqüências desta experiência estão impregnadas na sua escrita realizada no período posterior ao exílio, se tornando uma particularidade na sua poética.

No poema cujo título é *A alegria*, ele escreve sobre o fato do sofrimento não possuir nenhum valor. Ora sabe-se como salienta Edward Said que nos momentos de maior tensão e sofrimento, é possível explodir um processo de criação que pode superar a própria experiência do sujeito. Mas aqui, o poeta destaca que a profundidade desse sofrimento não permite que se acenda “um halo em volta de tua cabeça”, nem mesmo que haja alguma alegria nesse processo, na medida em que a “*justiça é moral, a injustiça não*”.

O sofrimento não tem

²⁹⁵ GULLAR, F. Na vertigem do dia. In: _____. *Toda poesia*, 1991, p.278.

²⁹⁶ LAFETÁ, João Luiz. Traduzir-se: um ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar. In: _____. *A dimensão da noite e outros ensaios*, 2004, p.211.

²⁹⁷ GULLAR, F. Na vertigem do dia. In: _____. *Toda poesia*, 1991, p.311.

*nenhum valor
Não acende um halo
em volta de tua cabeça, não
ilumina trecho algum
de tua carne escura
(nem mesmo o que iluminaria
a lembrança ou a ilusão
de uma alegria)
[...]*

*A justiça é moral, a injustiça
não. A dor
te iguala a ratos e baratas
que também de dentro dos esgotos
espiam o sol
[...]²⁹⁸*

Em entrevista, Gullar é questionado sobre o poema *Alegria* no qual diz que o sofrimento não tem nenhum valor e responde:

Não é bem assim. É que naquele instante eu estava sofrendo demais. Veja bem: não só eu mas todos os meus companheiros de exílio sofremos muito. Não sofri mais do que ninguém, mas a dor chegou num ponto tal que dois filhos enlouqueceram no exílio. Eu já estava num desamparo absoluto, desligado de tudo, dos meus amigos, da minha cultura, da minha vida, da minha cidade, do meu país, da minha língua. E de repente dois filhos enlouqueceram. Enfim, um desespero absoluto. E então o sofrimento quase me engoliu. Mas resisti.²⁹⁹

Quando se pensa na questão do exílio vale lembrar o que dizia Edward Said ao afirmar que o exilado não escolheu isso para ele. É uma condição que lhe foi imposta, “*nascemos nele, ou ele nos acontece*”.³⁰⁰ Como pensar a partir de tais considerações, a condição dos filhos de Gullar neste processo. Afinal, o exílio para sua família que viveu na América Latina com o poeta, como é descrito no livro *Rabo de foguete*, deu-se como resultado de uma militância política do pai e não como opção política dos filhos. Tatiana Paiva denomina as crianças e

²⁹⁸ *Idem, Ibidem*, pp. 276-277.

²⁹⁹ Entrevista de Ferreira Gullar à *Revista Poesia Sempre*, 1998, pp.403-404.

³⁰⁰ SAID, E. Reflexões sobre o exílio. In: _____. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*, 2003, p.57.

adolescentes filhos de exilados, e que foram obrigadas a se colocar também nesta condição, enquanto “herdeiros do exílio”. Para ela, eles

*herdaram de seus pais o título de exilados, e ainda muito novos experimentaram uma vivência política que espelha situações limites, que poucas crianças viveram. Percebem as peculiaridades de suas infâncias pelo processo desenraizado que lhe foi particular e que hoje está refletido em memórias dilaceradas.*³⁰¹

No caso dos filhos de Ferreira Gullar, as implicações desse evento-limite vivido durante o desterro vieram à tona ainda no auge desta experiência. Dos três filhos do poeta, um tornou-se esquizofrênico, o outro passou a usar drogas e a filha procurou no misticismo o refúgio e a fuga da própria realidade. As implicações deste processo tanto para o poeta quanto para sua família serão melhor descritas na análise sobre o livro *Rabo de foguete*.

Retornando ao livro *Vertigem do dia*, realçamos os poemas *Ao rés-do-chão* e *Homem sentado*, que ao rememorar o tempo vivido em Buenos Aires, Gullar se coloca na condição de um objeto que apenas respira. Um corpo que ao respirar apenas, parece aguardar um desfecho trágico.

*Sobre a cômoda em Buenos Aires
o espelho reflete o vidro de colônia Avant la Fête
(antes,
muito antes da festa!)
Reflete o vidro de Supradyn, um tubo
de esparadrapo,
a parede em frente, uma parte do teto.
Não me reflete a mim
deitado fora de ângulo como um objeto que respira*³⁰²

*Neste divã recostado
à tarde
num canto do sistema solar
em Buenos Aires*

³⁰¹ PAIVA, Tatiana M. C. Memórias de uma herança: a experiência de filhos exilados brasileiros da ditadura militar, In: SANTOS, Cecília M; TELES, Edson; TELES, Janaína de A. *Desarquivando a ditadura: memória e justiça no Brasil*, 2009, p.148.

³⁰² GULLAR, F. Na vertigem do dia. In: _____. *Toda poesia*, 1991, p.277.

*(os intestinos dobrados
dentro da barriga, as pernas
sob o corpo)*

*vejo pelo janelão da sala
parte da cidade:*

*estou aqui
apoiado apenas em mim mesmo
neste meu corpo magro mistura
de nervos e ossos
vivendo
à temperatura de 36 graus e meio
lembrando plantas verdes
que já morreram³⁰³*

No poema *Digo sim*, parece colocar toda sua decepção diante daquilo que foi um projeto revolucionário no Brasil, tendo em vista as pressões de uma modernidade que havia se instaurado no país. A esperança que aparece como um sol entre pulmões e nuvens, nos traz a ideia de que ainda persiste em seu pensamento um fio de esperança daquilo que podemos chamar de “sentimento de brasilidade revolucionária” mesmo diante de toda a derrota sofrida.

*“Poderia dizer
que a vida é bela, e muito,
e que a revolução caminha com pés de flor
nos campos de meu país,
com pés de borracha
nas grandes cidades brasileiras
e que meu coração
é um sol de esperanças entre pulmões
e nuvens³⁰⁴*

Num fragmento do poema *Improviso ordinário sobre a cidade maravilhosa* encontra-se o peso da morte e a falta de acolhida para aqueles que permaneceram vivos, o descompasso diante da própria realidade. Lembra-se dos amigos mortos que também participaram de um projeto revolucionário no Brasil e que lutaram contra um governo autoritário.

³⁰³ *Idem, Ibidem*, p.278.

³⁰⁴ *Idem, Ibidem*, p.279.

*“Amigos morrem,
as ruas morrem,
as casas morrem.
Os homens se amparam em retratos.
Ou no coração dos outros homens”³⁰⁵*

Um dos mais expressivos poemas que compõem este livro é *Traduzir-se*. Nele, o poeta arma um esquema dialógico, no qual se pode ver o processo de criação tão admirável quanto aquele encontrado em *Poema sujo*.

*Um parte de mim
é todo mundo:
outra parte é ninguém:
fundo sem fundo.*

*Um parte de mim
é multidão:
outra parte estranheza
e solidão.*

*Uma parte de mim
pesa, pondera:
outra parte
delira.*

*Uma parte de mim
almoça e janta:
outra parte
se espanta.*

*Uma parte de mim
é permanente:
outra parte
se sabe de repente.*

*Uma parte de mim
é só vertigem:
outra parte,
linguagem.*

*Traduzir uma parte
na outra parte
___ que é uma questão*

³⁰⁵ *Idem, Ibidem, p.292.*

*de vida ou morte _____
será arte?*³⁰⁶

Ao ler tal poema, depara-se com as suas sete estrofes nas quais “o contraditório ultrapassa a dualidade inicial e se converte em dialética, pois uma parte está na outra, em tensão que não se esgota”³⁰⁷ e percorre-se um deslocamento que mostra a vertigem sendo transformada em linguagem e mais, parece que aqui se podem observar todos os itinerários, as angústias do fazer arte, da realidade ao espanto que a vida lhe confere para que sua poesia nasça, da estranheza e da solidão que de repente o devolve à multidão. O movimento compreendido aqui é de traduzir o próprio sujeito, na medida em que “o poeta é simultaneamente todo mundo e ninguém; multidão e solidão; razão e delírio; rotina e espanto; vertigem e linguagem. Mas ser poeta é saber traduzir uma coisa na outra, a pulsão dionisíaca na forma apolínea, o indivíduo na coletividade”.³⁰⁸

Da solidão do exílio ao movimento da metrópole, Gullar se vê numa sociedade capitalista, na qual o consumo é a ação mais efetuada e onde tudo se transforma em mercadoria, a poesia para ele parece ser uma casa segura, talvez a única como quisesse Adorno.³⁰⁹ Escrever por si só parece ser uma ação de sobrevivência em meio a essa paisagem que se instaurou e aos traumas agora vividos, daí a necessidade de traduzir-se ou mesmo de traduzir o obscuro.

³⁰⁶ *Idem, Ibidem*, p. 309. Esse poema foi musicado por Raimundo Fagner e gravado na Espanha em 1981. Ele faz parte do LP cujo título é *Traduzir-se/Traducirse* no qual Fagner canta outros poetas estrangeiros.

³⁰⁷ CAMENIETZKI, Eleonora Ziller. *Poesia e política: a trajetória de Ferreira Gullar*, 2006, p.195.

³⁰⁸ LAFETÁ, João Luiz. Traduzir-se: um ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar. In: _____. *A dimensão da noite e outros ensaios*, 2004, p.210.

³⁰⁹ Ver ADORNO apud SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: _____. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*, 2003.

2.4. Rabo de Foguete (1998)

A escrita de *Rabo de Foguete*, 20 anos após o exílio, é uma empreitada que permite ao poeta rememorar o período de sua vida vivida no desterro e ao fazê-lo, há uma possibilidade de livrar-se dos traumas adquiridos naquele período. Publicado em 1998, o livro parte do contexto histórico do Brasil nas décadas de 60 e 70 e a partir dele compreendem-se as conseqüências da experiência do exílio, construída a partir de suas memórias. Nesse sentido, as experiências vividas no passado não são tomadas aqui como uma representação real deste, mas, como uma reconstrução a partir do tempo de sua recordação.

Walter Benjamin escreveu sobre o estado do soldado que regressava da guerra. Para ele, havia uma crise de comunicação já que este retornava de uma experiência sobre a qual possivelmente havia muitas coisas a contar, ele se referia com isso à crise na história. A dificuldade de contar, de narrar vai sendo discutida no texto *Experiência e pobreza* no qual assevera que as formas tradicionais de transmissão de experiências perderam o efeito, as histórias passadas de geração a geração já não eram mais transmitidas, portanto, a questão da transmissibilidade da narração é desprezada neste contexto. Nesse sentido, a pobreza de tal experiência residiria, justamente, na racionalidade técnica e como esta vinha sendo usada como instrumento de aperfeiçoamento da morte.

Leitora de Benjamin, Gagnebin salienta que a questão que se instaura é a de

*como escrever a história, como fundar uma historiografia que não faça do presente o resultado previsível de um desenvolvimento necessário, mas que saiba revelar o possível – o que foi um dia possível no passado, e o que é possível hoje? [...] fazer emergir as esperanças não realizadas desse passado, inscrever em nosso presente seu apelo por um futuro diferente.*³¹⁰

³¹⁰ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Walter Benjamin: os cacos da história*, 1993, pp.20-58.

Ao pensar a racionalidade técnica como instrumento de morte que foi utilizada pelo nazismo, pode-se tomar emprestada essa reflexão para pensar o uso desse instrumental na América Latina e no Brasil, considerando o contexto da ditadura militar. No Brasil, especificamente, houve a utilização de uma racionalidade técnica principalmente durante as sessões de torturas. Indivíduos eram torturados na presença de um médico que ficava ao lado dele, para que a tortura fosse realizada até as últimas forças do indivíduo, mas pretendia-se que este não fosse morto naquele processo. Muitas vezes, como relatam sobreviventes, tal técnica não alcançava seus objetivos porque a força irracional de seus torturadores não continha limites, o que resultava em mortes.³¹¹ A tortura foi a *“manifestação mais crua da essência repressiva que o Estado assumiu na sua obsessão desmobilizadora da sociedade”*.³¹² Ela era usada durante os interrogatórios e “servia” para combater tanto aqueles considerados corruptos quanto os ditos subversivos. No entanto, ressalta-se que *“perseguir subversivos era tarefa bem mais fácil do que encarar corruptos, pois se os primeiros defendiam uma ordem política, os outros aceitavam quaisquer tipos de ordens. Fariam parte do regime, fosse qual fosse. Poderosas eram suas conexões”*.³¹³

Faz-se necessário enfatizar, no caso brasileiro, inúmeros livros de pessoas que passaram por isso e que sentiram a necessidade de narrar o que viveram, mesmo que esta narrativa encontre inúmeros obstáculos, como no caso aqui estudado: Gullar levou 20 anos para poder escrever sobre sua experiência do exílio, para narrar as dores e dissabores ali experimentados que marcariam para sempre sua vida e a de sua família. Nesse sentido, essa experiência individual assume um caráter coletivo daquilo que não pode ser esquecido. A força literária e política de *Rabo de Foguete* expõe a história contemporânea da América latina

³¹¹ *“Tocar nos corpos para machucá-los e matar. Tal foi a infeliz, pecaminosa e brutal função de funcionários do Estado em nossa pátria brasileira após o golpe militar de 1964. Tocar nos corpos para destruí-los psicologicamente e humanamente. Tal foi a tarefa ignominiosa de alguns profissionais da Medicina e de grupos militares e paramilitares durante 16 anos em nosso país. Tarefa que acabamos exportando ao Chile, Uruguai e Argentina. Ensinamos outros a destruir e a matar. Lentamente e sem piedade. Sem ética nem humanismo”*. COMISSÃO ESPECIAL SOBRE MORTOS E DESAPARECIDOS POLÍTICOS. *Direito à memória e à verdade*, 2007.

³¹² GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada: as ilusões armadas*, 2002, p. 129.

³¹³ *Idem, Ibidem*, p.135.

por meio da memória de Gullar, um sujeito que vivenciou a repressão imposta por uma ditadura militar.

Para Gagnebin, a escrita literária “*continua sendo o veículo privilegiado de transmissão dessas experiências do horror, do mal, da morte anônima*”.³¹⁴ Ela considera também a ausência de assimilação do passado e a impossibilidade de luto como consequência desse processo.

Em *Memória, história, testemunho*³¹⁵ Gagnebin transita pelas ideias de Benjamin, destacando a importância da memória para este autor, e enfatiza que o indivíduo é assombrado por memórias traumáticas e, a partir de uma leitura de Freud, ela chama atenção para o fato de que o trauma impede o indivíduo de acessar o campo simbólico. Daí a dificuldade de memorizar e narrar tais experiências. Há na memória lacunas, espaços vazios, “*incompletude, aquilo que ainda não teve direito nem à lembrança nem às palavras*”.³¹⁶ Nesse sentido, é relevante a consciência desse processo de transmissão para possibilitar a construção de história dita não-oficial.

Quando o poeta em diversas entrevistas comenta o fato da dificuldade em narrar o tempo vivido no exílio, ele nos orienta a pensar na memória do choque, cuja experiência traz consigo o incomunicável e, nesse sentido, a impossibilidade da palavra aqui remete à impossibilidade de compartilhar tal experiência. Para Jeanne Marie Gagnebin torna-se imperioso transmitir o inenarrável “*manter viva a memória dos sem-nome, ser fiel aos mortos que não puderam ser enterrados*.” E, mais, para ela, descrever esse vivido tão sofrido, é uma atitude política pois “*lutar contra o esquecimento e a denegação é também lutar contra a repetição do horror*”.³¹⁷

Gullar fala da dificuldade de escrever esse livro e diz que o fez graças ao computador, isso implica evidenciar o quanto difícil, dizendo melhor, penoso é o trabalho de rememoração de um evento traumático.

³¹⁴ GAGNEBIN, Jeanne M. Palavras para Hurbinek. In: NESTROVSKI, A.; SELIGMANN-SILVA, M. (orgs.) *Catástrofe e representação*, 2000, p.106.

³¹⁵ GAGNEBIN, Jeanne M. História, memória e testemunho. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia. *Memória e (re) sentimento: indagações sobre uma questão sensível*, 2001.

³¹⁶ *Idem, Ibidem*, p. 91.

³¹⁷ GAGNEBIN, J. Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*, 2006, p.47.

O livro Rabo de Foguete não teria saído se não fosse graças à informática. Eu não teria tido paciência para escrever aquele livro. Sabe por que? O tempo que eu escrevi! Aquele livro foi reescrito inúmeras vezes!! Agora, imagina se eu tivesse que datilografar de novo? Jamais eu faria isso! Bom, faria mas demoraria vinte anos e ia acabar morrendo sem terminar o livro. Com o computador eu comecei a reescrever, a me empolgar, a ficar interessado no livro até terminá-lo.³¹⁸

A complexidade dessa rememoração muitas vezes aparece na própria narração. Pois muitas feridas são abertas neste momento, e talvez possamos enfocar o fato de que a racionalização não ocorra de forma tão objetiva, pois como o próprio poeta nos relata, precisou haver um período de latência para que ele pudesse se debruçar sobre este tema.

Cathy Caruth³¹⁹ aborda a relação entre a experiência traumática e a narrativa. Para ela, é necessário entender o impacto que o trauma implica na própria experiência de narrar. Segundo a autora, é na literatura, no cinema e na história que encontramos os principais problemas concernentes à memória dos traumas do século XX. O evento traumático muitas vezes proporciona ao indivíduo a repetição involuntária de pensamentos, sonhos e alucinações. Entretanto, tais sintomas podem variar de acordo com cada indivíduo, considerando o modo como o evento é experimentado.

O mesmo termo que Gullar se refere como latência para escrever seu livro de memórias do exílio é também o termo usado por Caruth em referência a Freud para designar o tempo decorrente entre a experiência que proporciona o trauma e o aparecimento dos sintomas deste. A autora chama atenção para o fato de que pode haver esquecimento da cena traumática e que, portanto, tal esquecimento pode ser compreendido como uma apreensão consciente.

Faz-se interessante destacar a partir da leitura da Caruth a urgência em estudos sobre o tema do trauma a partir de áreas de saber tais como a psicanálise

³¹⁸Entrevista de Ferreira Gullar para ISM News. Disponível em: Disponível em: www.portalliteral.terra.com.br. Acesso em: 18 mai. 2009.

³¹⁹Cf CARUTH, Cathy. *Trauma: explorations in Memory*, 1995.

e a sociologia tomando-o como um “*tipo peculiar de fenômeno histórico*”³²⁰, na medida em que o que está em jogo é própria memória do trauma.

Mas como deixar para trás a memória do vivido no exílio? Daí a necessidade de expurgar, de contar para os outros, de narrar tal experiência e é exatamente na linguagem literária que Ferreira Gullar encontra esse espaço, essa casa segura como diria Adorno.

Em *Rabo de Foguete*, aparece aquela dificuldade muito característica de narrativas de sobreviventes, nas quais se tem uma dificuldade em defini-las em termos de gêneros. Relato, autobiografia, ficção, prosa, romance, texto jornalístico, mas o que se deve considerar é que acima de tudo, nas entrelinhas da leitura encontra-se uma imbricação entre real e imaginário, uma narrativa pautada na lembrança do passado feita a partir do tempo presente. Um poeta que sofre as injustiças da perseguição política, um indivíduo que busca a sobrevivência diante da clausura. Uma narrativa que embala o leitor num ritmo de distanciamento do próprio autor, no sentido de uma descrição de uma vida que parece não ser sua. Mas, sobretudo, uma escritura que depõe sobre um período histórico no Brasil que precisa ser lembrado. Em muitos momentos durante a narrativa, o relato histórico passa a ser uma freqüência, ainda que o texto assuma uma dificuldade em defini-lo em termos de estilo.

Para Arrigucci, pode-se também considerá-lo enquanto romance, na medida em que,

Tal procedimento desloca a autobiografia rumo ao romance, pois, em lugar de um discurso dominante, confessional ou meditativo, a subjetividade autoral se objetiva no mundo vivamente representado. O autor se representa a si mesmo em contacto dialógico com a realidade de que trata, abrindo-se às vozes do outro, como um homem comum às voltas com os acontecimentos que lhe transtornam a vida. Esse dialogismo dialetiza os conflitos ideológicos que se percebem pelos pontos de vista antagônicos sobre a situação política, as formas de ação, a atuação do partido, a propósito do Brasil ou dos outros países. O

³²⁰ *Idem, Ibidem*, p.151.

*instrumento de mediação para esse feito é a linguagem coloquial, manada com exatidão em diálogos diretos, a serviço de cenas rápidas a que se resumem os capítulos concisos.*³²¹

Nas filigranas dessa leitura irrompe a memória da experiência traumática dos sobreviventes da ditadura militar e, nesse sentido, um testemunho relevante para as discussões sobre este tema. Segundo Seligmann-Silva,

*A literatura do testemunho apresenta um modo totalmente diverso de se relacionar com o passado. A sua tese central afirma a necessidade de se partir de um determinado presente para a elaboração do testemunho. A concepção linear de tempo é substituída por uma concepção topográfica: a memória é concebida como um local de construção de uma cartografia, sendo que nesse modelo diversos pontos no mapa mnemônico entrecruzam-se, como um campo arqueológico ou em um hipertexto.*³²²

O testemunho não deve ser considerado como um gênero literário específico, mas na literatura ele aparece por meio de várias faces. A lembrança construída nesse processo permite por um lado fechar as feridas do indivíduo que vivenciou essa experiência e, por outro, impedir que novas sejam abertas.

É interessante realçar que a memória é seletiva³²³, nem todos os fatos ficam gravados de maneira consciente. A memória, nesse sentido, é um dispositivo que é ativado tanto de forma consciente quanto inconsciente. Para Michael Pollak, deve-se considerar que há uma relação entre memória e identidade, pois, a *“memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletivo”*.³²⁴

³²¹ ARRIGUCCI, D. Tudo é exílio. *Jornal Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 nov, 1998. Disponível em: <www.portalliterar.com.br>. Acesso em: 5 jun. 2009.

³²² SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*, 2005b, p.79.

³²³ POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricas*, p.203.

³²⁴ *Idem, Ibidem*, p. 204.

Pode-se nesse sentido considerar o poeta em questão como um sobrevivente que experimentou um evento-limite, “*como alguém que habita na clausura de um acontecimento extremo que o aproximou da morte*”.³²⁵

Rabo de Foguete vai sendo analisado aqui como um Testemunho, pois temos nele uma construção da própria história do Brasil dentro de um determinado período histórico e, como nos lembra Beatriz Sarlo, a literatura pode ser operada como fonte de entendimento do passado.³²⁶

Significante salientar que em alguns momentos de sua narrativa, a condição do trauma vem à tona e pode-se observá-la quando o poeta afirma que tudo aquilo parece que não aconteceu com ele, mas com outra pessoa, há aí um distanciamento, uma cisão na própria narrativa. Isso pode ser lido na descrição de sua fuga do Brasil passando pelo Uruguai, Buenos Aires, Paris para na sequência embarcar com destino a Moscou.

*De repente me dei conta da estranha situação em que me encontrava. Que faço eu em Paris a esta hora da tarde? Tudo o que ocorrera até ali tinha a inconsistência de um sonho, era como se não houvesse de fato acontecido.*³²⁷

O maior problema a ser superado na consecução do objetivo é o próprio caráter traumático das lembranças evocadas. A ambigüidade que se estabelece, então, entre a necessidade de fornecer sua versão dos fatos e a vontade de esquecer os momentos difíceis por que passou dá ao relato uma profundidade de reflexão poucas vezes vista na produção sobre o período militar. Tal ambigüidade está presente, vale citar, mesmo quando deixa o país e se depara com outras paisagens.

O livro é dividido em quatro partes. A primeira trata do período de clandestinidade vivido dentro do próprio país na cidade do Rio de Janeiro e seu rumar para terras distantes; a segunda narra sua experiência em Moscou; em

³²⁵ SELIGMANN-SILVA, M. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*, 2005b, p.81.

³²⁶ Ver SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*, 2007.

³²⁷ GULLAR, F. *Rabo de foguete*, 1998, p.50.

seguida, o poeta expõe sua experiência pelos vários países da América Latina, evocando um contexto social, econômico e político, a desintegração da vida de sua família; depois sua chegada ao Chile em maio de 1973, momento no qual o poeta passa da condição de foragido para sobrevivente diante das condições dadas pelo golpe que deporá o governo socialista de Salvador Allende e, em seguida, o assassinaria. Dias de pavor, de medo das bombas, dos atentados. No exílio, conviveu com o medo de ser pego por outra ditadura.

Por fim, as narrativas expõem a experiência em Buenos Aires que coincide também com a morte de Perón, convivendo, portanto, com o conflito e o medo em função do golpe militar daquele país e, somadas a isso, a doença mental e a fuga de seu filho Paulo, sua maior tragédia.

Ao narrar o vivido no exílio, o poeta fala do drama e ao falar revive o evento traumático e, em alguns momentos, tece reflexões sobre o processo político e sua experiência dentro do contexto político brasileiro em relação ao partido comunista. Reafirma nestas lembranças como a poesia passou a ser um lugar de sobrevivência.

Em *Rabo de Foguete* acompanhamos a individualidade do poeta sendo processada dentro de uma experiência histórica. Foragido e sobrevivente ele consegue, partindo de um evento traumático como foi o exílio, uma narrativa na qual a palavra se imbuí de um potencial transformador.

A repressão imposta durante a ditadura militar no Brasil deixou marcas significativas na vida de algumas pessoas. Muitos foram obrigados a deixar o país na tentativa de escapar à perseguição política. O golpe militar de 64 apresenta um duplo sentido, por um lado, tem-se um Estado como agente modernizador que impõe uma transformação racionalizada da sociedade³²⁸ e, por outro, há uma avassaladora repressão política que se dá por meio de censura, prisões, assassinatos e exílios. Dentre os diferentes grupos que foram obrigados a deixar o Brasil nesse período, está o de escritores. A experiência comum para todos eles se dá por meio da violência com que o exílio atravessou suas vidas.

³²⁸ Cf. ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura e indústria cultural* 1994, p. 159.

Pensar o passado é trabalhar a partir de um jogo entre esquecimento e lembrança que ocorre de forma inconsciente e, nesse embate, o recorte do lembrado e daquilo que deve ser esquecido aparece dentro de uma relação do que tem sentido ou não dentro da rememoração. A memória é um trabalho de interpretação do passado feita no presente e que nos permite pensar a relação entre indivíduo e sociedade. Destarte, a

*memória não é um sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado 'tal como foi', e que se daria no inconsciente de cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual.*³²⁹

Partindo dessa concepção, destaca-se 1964, quando Gullar se filiava ao Partido Comunista e fundava o Grupo Opinião ao lado de Oduvaldo Viana Filho, sua esposa Thereza Aragão e outros. Nesse período o Brasil convivia com um desenvolvimento cultural que *“estava acoplado a uma série de movimentos sociais amplos – de trabalhadores urbanos e rurais, militares de baixa patente, estudantes e intelectuais – que foram quase totalmente desarticulados após o golpe”*.³³⁰ Em dezembro de 1968 quando é decretado o Ato Institucional nº 5³³¹ – momento em que *“o Brasil entrara no mais longo período ditatorial de sua história”*³³² – Gullar é preso na cidade do Rio de Janeiro, sendo logo solto e, em seguida, com medo de ser preso novamente, entra para a clandestinidade.

Rabo de Foguete foi escrito, como já mencionado, 20 anos após o período que viveu no exílio. A narração dos fatos vivenciados no passado necessita de um tempo de maturação para que esse vivido possa ser explicitado,

³²⁹ BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças dos velhos*, 1979, p. 17.

³³⁰ RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução à era da TV*, 2000, p. 121.

³³¹ Com o AI-5, o presidente *“podia fechar o Congresso, cassar mandatos parlamentares e governar por decretos uma sociedade onde não havia direito a habeas corpus em casos de crimes contra a segurança nacional”* Cf. GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada: as ilusões armadas*, 2002, p.36.

³³² *Idem, Ibidem*, p.35.

trata-se de uma percepção diversa dos fatos, posto que distanciada, mas nem por isso menos intensa. E, nesse sentido, é relevante situar que “a palavra associa o traço visível à coisa invisível, à coisa ausente, à coisa desejada ou temida, como uma frágil passarela improvisada sobre o abismo”.³³³ Palavra e memória são dois elementos íntimos na fronteira entre o dizível e o indizível, entre o que pode ser testemunhado e aquilo que fica silenciado na lembrança como sintoma de uma experiência traumática. A partir desse livro, pode-se tomar Gullar como sujeito que testemunhou e narrou a experiência do exílio, trazendo a possibilidade de uma memória da história política e cultural brasileira desse período.

Ainda em 1975, vivendo sob os impactos do exílio, Paulo Freire chegou a sugerir a Gullar um texto escrito a partir de sua experiência no exílio e ele se recusara a fazê-lo, chamando atenção para o fato de que

*temia, de um lado, praticar inconfidências que comprometessem a segurança de companheiros, e de outro, sentia-me traumatizado demais para abordar o tema. [...] Como o tempo aliviara os traumas e anulara as outrora inconvenientes implicações políticas da narrativa, pude hoje ainda que hesitante em face de certas indiscrições, contar o que vivi.*³³⁴

Esse contar vai sendo realizado na primeira pessoa, com uma escritura que se propõe autobiográfica e no final do livro o poeta o finaliza com a seguinte frase: “[...] Mas não importa. A vida não é o que deveria ter sido e sim o que foi. Cada um de nós é a sua própria história real e imaginária”.³³⁵

Nesta fala do autor, está explicitada uma relação contraditoriamente conflitante e harmoniosa entre um texto que se propõe autobiográfico e um texto ficcional. Real e imaginário possuem uma relação intrínseca no processo da recordação. As personagens presentes no texto são pessoas ‘reais’ e outras são nomes inventados pelo próprio poeta, o que lhe permite construir um jogo que não consolida a unicidade da relação autor/narrador/personagem.

³³³ CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*, 1990, p. 90.

³³⁴ GULLAR, Ferreira. *Rabo de foguete*, 1998, p. 07.

³³⁵ *Idem, Ibidem*, p. 269.

O título do livro faz referência a um samba composto por João Bosco e Aldir Blanc em 1979, mesmo ano que é aprovada a Lei da Anistia. Essa composição fala de um Brasil que começa a receber os seus exilados, que sonha com o retorno à pátria dos que foram obrigados a deixá-la, mas remete também à dor dos que ficaram, do desígnio infeliz dessas famílias:

*Meu Brasil ./ que sonha/ com a volta do irmão Henfil /
com tanta gente que partiu / num rabo de foguete³³⁶ /
chora a nossa pátria mãe gentil / choram marias e
clarisses no solo do Brasil / mas sei que uma dor assim
pungente não há de ser / inutilmente [...].³³⁷*

O exílio como uma ruptura na ordenação da história de vida de um sujeito, um desenraizamento impingido, provoca um silêncio traumatizante que necessita ser rompido para desfazer os fantasmas do passado e impedir que as relações de poder daquela época retornem como discursos legitimadores. Habermas, ao comentar os quarenta anos pós Shoah, diz que

a história não flui mais sem coerção. Uma barricada erguida com as migalhas moralmente mal digeridas daquele período parece estancar o fluxo do tempo, parece não libertar a história da Alemanha Ocidental para o embate rítmico das vagas de recordações empalidecidas. O esquecimento ainda está sob a coerção do não-poder-esquecer: chamamos a isto de recalque. É como se aqueles doze anos se dilatasse sob a pressão de atualização sempre renovadas, ao invés de se contraírem em retrospectos cada vez mais distantes. Os presentes passados [die vergangenen Gegenwart] permanecem sinistramente atuais e mantém as discussões mais cheias hoje que nos anos cinquenta e no início dos anos sessenta.³³⁸

³³⁶ Grifo nosso.

³³⁷ Cf. Letras de música. Disponível:< www.vagalume.com.br>. Acesso em: 26 jun. 2007.

³³⁸ HABERMAS, Juergen. *Nenhuma normalização do passado*, 1987, p. 04.

Rumar para o exílio foi a solução encontrada para algumas das pessoas que pertenciam a diferentes grupos sociais revolucionários durante a vigência da violência impingida pelo Estado autoritário desde o golpe 64. Nessa direção, destaca-se o fato de que tanto o Brasil como outros países da América Latina – Chile, Argentina, Peru, etc - são vítimas das catástrofes³³⁹ experimentadas no século XX. Um século marcado pelo indivíduo refugiado, deslocado. Ainda hoje, é possível perceber os impactos desse processo na dificuldade de transformar as lembranças traumáticas em um discurso narrativo racionalizado.

A narração construída em *Rabo de Foguete* é feita a partir de um tempo cronológico que vai mostrando as experiências e os sentimentos vividos durante a clandestinidade e o exílio. O livro possui 92 capítulos, divididos em quatro partes. Os capítulos são curtos, seguindo um ritmo de prosa, o que confere ao leitor uma narrativa concisa e fluida.

Na primeira parte, Gullar mostra sua surpresa com um telefonema:

- É para você - disse Thereza.

*Interrompi a brincadeira com o gato e, ainda sorrindo, segurei o fone, sem suspeitar que a minha vida começara a virar de cabeça para baixo.*³⁴⁰

A partir daí começa uma rotina traumatizante. A sua vida passa a se desenrolar dentro de uma experiência catastrófica. Gullar é avisado que foi denunciado e, pelo fato de ser da direção estadual do Partido Comunista, deve fugir, pois será preso e, possivelmente, assassinado. E continua,

no caminho para casa, refleti e me considerei vítima da inseqüência do partido que insistira em me eleger para a direção estadual, clandestina, quando eu atuava muito bem na

³³⁹ “A palavra catástrofe vem do grego e significa, literalmente virada para baixo (*kata +strophé*). [...] É, por definição, um evento que provoca um trauma, outra palavra grega, que quer dizer ‘ferimento’”. NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). *Catástrofe e representação: ensaios*, 2000, p. 08.

³⁴⁰ GULLAR, Ferreira. *Rabo de foguete*, 1998, p. 09.

*legalidade. Agora, enquanto todos os demais membros do comitê cultural iam poder responder ao processo normalmente, eu teria que mergulhar na clandestinidade. E isso sem nunca ter participado sequer de uma reunião da tal direção.*³⁴¹

A sua participação na política era realizada por meio da sua poesia. Utilizou a linguagem dos cordéis para denunciar a violência no campo e, sua participação foi marcada pelo envolvimento com os movimentos sociais e culturais de esquerda. Durante todo o texto, Gullar deixa explícito que foi 'vítima' de um radicalismo presente na política desenvolvida tanto pelos setores de esquerda quanto pelos de direita no Brasil daquela época. Segundo o poeta,

*o AI-5 serviu para dar razão aos setores radicais. Da mesma maneira que do nosso lado, os extremistas de esquerda, os porra louca, ajudavam a ditadura e fortaleciam dentro da ditadura os setores mais radicais [...], a linha dura prevalecia e impunha coisas como por exemplo o AI-5, que é uma vitória da ditadura dentro do Regime Militar, isso anulava na área da intelectualidade e, em termos gerais, na área política de luta contra a ditadura, de oposição à ditadura, anulava os homens à ação das pessoas mais moderadas, mais sensatas e que conduziam a luta de maneira mais ampla e democrática.*³⁴²

A naturalidade com que Thereza anuncia o telefonema, no início do livro, que irá colocar suas vidas de cabeça para baixo, mostrando um realismo irônico que nos impele à ideia de catástrofe, anunciando assim um dos elementos centrais da narrativa, os dissabores do exílio. Em um fragmento temos: *“o pânico estava embutido em nossa vida e bastava uma palavra, um olhar, um telefonema para deflagrá-lo”*.³⁴³

A possibilidade da prisão atormentava não apenas o poeta, mas toda sua família. Porque sabiam que se fosse preso como membro do partido

³⁴¹ *Idem, Ibidem*, p. 10.

³⁴² Entrevista concedida à Marcelo Ridenti, 23 jan. 1996.

³⁴³ GULLAR, Ferreira. *Rabo de Foguete*, 1998, p. 10.

comunista, ele seria torturado até falar e, como estava por fora dos acontecimentos do partido, não tendo o que falar seria morto.

*Dirigente, ou fala, ou morre. É melhor não ir lá. – E eu sou lá dirigente, porra! Esses caras me puseram na chapa só pra derrotar a ala esquerdista. Foderam com minha vida!*³⁴⁴

Daí em diante, começa sua saga por diversos apartamentos de parentes e amigos no Rio de Janeiro. O primeiro é o apartamento de sua sogra, local onde será possível ver os filhos e a esposa, mas sai logo em seguida, pelo fato de que sua “*presença ali implicava certo risco para ela*”.³⁴⁵ Dali em diante, esconde-se na casa de vários amigos. Primeiro com o Armando que não tinha vínculos com o partido, depois Leo, que era um boêmio e ex-atleta, mas que estava fora da esquerda política. Posteriormente, com a doença de Léo, segue para o apartamento de um casal de amigos, Ceres e Flávio e, por último, passa alguns meses com Vera e Zelito. O que chama atenção nesse momento, no qual o poeta descreve seus dez meses de clandestinidade no Brasil, é seu desespero em não poder contar com o apoio material dos membros do partido e isso lhe confere uma situação de desamparo material e afetivo sem precedentes. Quando estava na casa de Armando, Gullar recorda que alguns amigos comuns lhe aconselharam a deixar esse apartamento para não colocar Armando em perigo. E lembra:

*fiquei chocado com essa opinião já que se tratavam de amigos íntimos, além de companheiros de partido. [...] – o que então vocês me aconselham a fazer? Se na casa de Armando, que não tem atuação política e por isso não está na mira da repressão, não devo ficar, então não posso ficar na casa de ninguém. Devo me entregar, é isso?*³⁴⁶

³⁴⁴ *Idem, Ibidem*, p. 12.

³⁴⁵ *Idem, Ibidem*, p. 11.

³⁴⁶ *Idem, Ibidem*, p. 18.

Além da decepção em relação aos companheiros de partido, esse movimento de mudar de casa várias vezes traz em seu cerne a ideia do não-lugar, da dúvida sobre o seu lugar de pertencimento, ou mesmo da ausência de lugar como uma característica do sujeito que vive a clandestinidade.

Enquanto Gullar perambulava tentando se esconder, Thereza teve o apartamento invadido pela polícia. A filha Luciana ficou com uma arma apontada para sua cabeça, enquanto a mãe era seqüestrada pela polícia. Esse relato compõe uma descrição do tempo do terror, de um período de maior endurecimento do regime militar, tempo marcado pelo medo que embalava a vida daqueles envolvidos nesse processo. Vale ressaltar que esse é, também, um tempo de maior produção cultural no Brasil. Apesar da censura e repressão desse período, o país passava pelo processo de construção de uma indústria cultural e cristalização do mercado de bens culturais.³⁴⁷ Havia, portanto, uma repressão que não era veiculada via meios de comunicação de massa.

Gullar, durante o período de clandestinidade ainda no Brasil, tinha muito cuidado para que as pessoas dos prédios por onde se escondera não soubessem que ele estava ali. Os porteiros eram os principais olhos da polícia, funcionavam como alcagüetes, pois eles avisavam a polícia sobre moradores novos.

Durante esses dez meses, Gullar tentava burlar a polícia. Enviava cartas de outros Estados para sua mulher, encaminhadas por amigos que moravam fora. Usava disfarces, quase não saía de casa, apenas para encontros com Thereza e os filhos. Convivia com a ideia de privação constante. Thereza não sabia do paradeiro do marido, preferia não sabê-lo, pois tinha medo de ser presa e torturada e, assim, entregar o marido.

Diante da demora do processo instaurado na II Auditoria da Marinha para apurar as atividades do Comitê Cultural do PCB, das acusações que só complicavam seu julgamento e do convite de Renato Guimarães para fazer um curso de seis meses na União Soviética, Gullar decide deixar o país.

³⁴⁷ Cf. ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura e indústria cultural*, 1994, p.121.

*De fato já não agüentava a condição de clandestino, vivendo sempre enfurnado e em sobressalto. Já me convencera de que era praticamente impossível permanecer num lugar por muito tempo sem que o sigilo fosse rompido, a não ser que me decidisse pela clandestinidade profunda, igual àquela em que viviam Prestes e Giocondo. [...] A realidade se mostrava em toda a sua crueza: o redemoinho continuava a puxar-nos, mais e mais, para o fundo.*³⁴⁸

Segundo Marcelo Ridenti, a perseguição, a ideia de prisão e, em alguns casos a própria morte eram elementos que estavam colocados para os militantes comunistas. Esta militância implicava alguns riscos,

*além de exigir disciplina e obediência às ordens da direção do PCB na clandestinidade, sem contar o preconceito socialmente disseminado contra o comunismo. Mas também oferecia uma rede de proteção e solidariedade entre os camaradas no Brasil e no exterior, o sentimento de pertencer a uma comunidade que se imaginava na vanguarda da revolução mundial e podia dar apoio e organização a artistas e intelectuais em luta por prestígio e poder, distinção e consagração em seus campos de atuação, para si e para o Partido.*³⁴⁹

Gullar não foi o único brasileiro a ir fazer um curso em Moscou por meio do Partido Comunista. O partido possuía cursos de formação para seus integrantes e dirigentes tanto no Brasil como no exterior. Havia cursos rápidos de um mês no Brasil, mas o que Gullar foi ir fazer era de seis meses.³⁵⁰

Minha tensão tinha outras razões: o afastamento da família, dos amigos, o rumo imprevisível que minha vida estava tomando. O curso no Instituto Marxista-Leninista duraria seis meses, mas quem podia afirmar que em seis meses o meu processo já teria sido julgado? E, se julgado, quem asseguraria que eu seria absolvido?

³⁴⁸ GULLAR, Ferreira. *Rabo de Foguete*, 1998, pp. 34-35.

³⁴⁹ RIDENTI, M. *Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política*, 2010, p.12.

³⁵⁰ Ver *Idem*, *Ibidem*.

*Aqueles meus 10 meses de clandestinidade me ensinaram que o mais certo era apostar no pior.*³⁵¹

As narrativas que descrevem sua saída do país expõem o medo de ser pego e, conseqüentemente, preso a qualquer instante. Num fragmento no qual descreve a saída de Paris para Moscou ele diz:

*Na hora do embarque tentei escamotear o passaporte. Estava convencido de que ninguém embarcava ali para Moscou sem que o governo do respectivo país fosse avisado disso. Mas o policial percebeu minha intenção e me pediu o passaporte, com irritação. Abriu-o, examinou-o com cuidado e fez qualquer coisa com ele, sob o balcão. 'Deve estar fotografando-o', pensei. Ao encaminhar-me para o avião, estava certo de que, no dia seguinte, o SNI saberia para onde eu tinha ido.*³⁵²

Já fora dos domínios do governo brasileiro, quando Gullar está em Leningrado para uma reunião do partido com os coletivos de diversos países, o secretário geral pede às delegações dos partidos latino-americanos para falar sobre o que o povo achava do governo soviético e do Partido Comunista Soviético. A resposta dos presentes enfatiza a ideia de admiração do povo pelo governo e pelo partido comunista soviético. Gullar rompe com esse discurso, dizendo:

Eu, escolhido para falar pelo coletivo brasileiro, em lugar de dizer as coisas convencionais e falsas que estavam sendo ditas, preferi emitir uma opinião sincera. Disse que no Brasil o povo, por falta de informação, não distinguia entre o governo da União Soviética e o partido soviético; além do mais, a propaganda maciça a que era submetido pela imprensa, rádio e televisão, levava-o a ter uma visão negativa do que se passava na URSS, com exceção, claro,

³⁵¹ GULLAR, F. *Rabo de Foguete*, 1998, p.39.

³⁵² *Idem, Ibidem*, pp.50-51.

*dos setores mais politizados e esclarecidos da população.*³⁵³

Isso causa um grande desconforto para o coletivo brasileiro, que em seguida, responde que essa ideia não corresponde à verdade. Esse fragmento denota uma disparidade entre o olhar do poeta sobre a política brasileira e a participação do povo e também a falta de autonomia dos membros do partido. Em outros momentos do livro, fica claro uma tensão entre o poeta como opositor político diante do radicalismo dos membros do PC tanto no Brasil como na ex-URSS:

*Se é certo que os comunistas contam com o apoio da maioria do povo brasileiro, por que o nosso partido continua na clandestinidade e nunca conseguiu eleger nenhum presidente da República nenhum governador de Estado e nunca obteve maioria nem no Congresso Nacional, nem em qualquer câmara municipal ou assembléia legislativa estadual?*³⁵⁴

Para Said, o exílio é

*uma condição ciumenta. O que você consegue é exatamente o que você não tem vontade de compartilhar, e é ao traçar linhas ao seu redor e ao redor de seus compatriotas que os aspectos menos atraentes de estar no exílio emergem: um sentimento exagerado de solidariedade de grupo e uma hostilidade exaltada em relação aos de fora do grupo, mesmo aqueles que podem, na verdade, estar na mesma situação que você.*³⁵⁵

O conflito então passa a ser uma presença constante neste lugar. Ainda segundo Said, o exilado tem a possibilidade de olhar o mundo com os olhos do estrangeiro e isto lhe permite uma visão original. Para ele,

³⁵³ *Idem, Ibidem*, pp. 85-86.

³⁵⁴ *Idem, Ibidem*, p.86.

³⁵⁵ SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: _____. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*, 2003, p.51.

*a maioria das pessoas tem consciência de uma cultura, um cenário, um país; os exilados têm consciência de pelo menos dois desses aspectos, e essa pluralidade de visão dá origem a uma consciência de dimensões simultâneas, uma consciência que – para tomar emprestada uma palavra da música – é contrapontística. Para o exilado, os hábitos de vida, expressão ou atividade no novo ambiente ocorrem inevitavelmente contra o pano de fundo da memória dessas coisas em outro ambiente. Assim, ambos os ambientes são vívidos, reais, ocorrem juntos num contraponto.*³⁵⁶

Isso aparece nas palavras de Gullar ao analisar do exílio a experiência do PCB no Brasil.

*Em Moscou passei a conhecer melhor o PCB, já que só então trabalhei e convivi com os quadros profissionais do partido, com seu aparato clandestino e percebi que a muitos de nós faltava a mística do revolucionário, a convicção inabalável que determina o cumprimento rigoroso das decisões e o sacrifício sem limites. Não que o partido não tenha tido mártires e que, entre seus membros, não houvesse homens corajosos, idealistas, capazes de morrer por suas idéias. Durante aquele período mesmo em que me encontrava na URSS muitos companheiros foram presos, torturados e assassinados pela ditadura militar. Era talvez a disciplina interna que, como reação aos excessos da fase stalinista anterior, relaxara demais, ou quem sabe, uma consequência da nossa maneira brasileira de encarar a vida e os valores, com espírito crítico e algum ceticismo.*³⁵⁷

Essa disparidade de percepção evidencia o aspecto contraditório do processo político e de modernização realizado no Brasil. O país progredia, abria suas portas para o mercado internacional, realizava uma racionalização empresarial e uma profissionalização crescente, enquanto o poeta, assim como outras pessoas que participavam da luta política, sentia o peso desse progresso

³⁵⁶ *Idem, Ibidem*, p.59.

³⁵⁷ GULLAR, F. *Rabo de foguete*, 1998, p.71.

que marcava a vida nas principais capitais do Brasil. Um progresso que impõe à experiência individual um aspecto trágico.

Nesse momento no Brasil, a ideia do progresso estava na pauta. O país buscava se modernizar. Havia nesse período a abertura do mercado nacional às empresas internacionais, a indústria criando um novo contexto econômico e cultural, pois a indústria cultural começava a estabelecer estruturas.

Ao deixar sua amante na ex-URSS e, ao chegar ao Chile, em maio de 1973, Gullar se vê diante de uma situação bastante preocupante: *“todas as noites explodia uma bomba próximo ao nosso apartamento”*.³⁵⁸ Temos aí um relato muito próximo do jornalismo, no qual somos informados da difícil situação econômica e política daquele país e que essa situação precária iria favorecer o surgimento do golpe: *“encontrei a cidade paralisada por uma greve de transportes que só terminaria cinco meses mais tarde com a queda de Salvador Allende.”* E mais:

*- Começou o golpe. Allende ta falando no rádio. Entrei para ouvir. A voz de Allende era tensa. Pedia ao povo que apoiasse o governo legalmente constituído e se valesse do que tivesse à mão para enfrentar os golpistas. Fiquei assustado: pedir ao povo, desarmado, que enfrente os tanques militares?*³⁵⁹

Essa situação continuou quando o mesmo fugiu para Buenos Aires e reencontrou sua família. Depois desse encontro, eles decidem viver em Lima a pedido dos filhos e, no ano seguinte, diante das péssimas condições materiais da família, partem novamente para a capital da Argentina. Depara-se com uma relação familiar onde todos estão absolutamente mudados. Os dois filhos começam a usar drogas, a filha Luciana embarca na voga mística e, para piorar, seu filho Paulo começa a dar sinais de que está sofrendo de esquizofrenia. Ele foge várias vezes de casa e de clínicas onde realizava tratamentos de saúde. A médica que o tratou diz que a doença é resultado da experiência de vida dos pais.

³⁵⁸ GULLAR. Ferreira. *Rabo de foguete*, 1998, p.151.

³⁵⁹ *Idem, Ibidem*, p. 157.

Gullar, diante desse discurso, procura pesquisar o assunto tentando livrar-se da culpa. Numa das fugas de Paulo, Gullar encontra o filho preso numa delegacia:

- *Quantos dias faz que você não come, meu filho?*
- *Desde que me prenderam.*
- *E quando te prenderam?*
- *Na mesma noite em que fugi de casa.*
- *É muito tempo sem comer, por isso está tão magro. Porque se negou a comer?*
- *Achava que eles sabiam que eu era seu filho e iam por alguma droga na comida pra eu denunciar você.*
- *Meu filho!*³⁶⁰

Depois que Paulo foge de Buenos Aires e é descoberto perambulando pelo interior de São Paulo, Thereza e os outros filhos retornam para o Brasil.

Quando Maren e Marcelo Viñar³⁶¹ dizem que o objetivo da tortura é aniquilar a *“articulação primária entre o corpo e a linguagem”* nos levam a pensar na situação na qual o poeta narra a destruição da vida de seus filhos e nos faz Indagar: isso também não é uma forma de tortura? Aqui ocorre não uma tortura física no caso do pai, mas vê seus próprios filhos sendo destruídos por causa do evento exílio e do medo da perseguição, também deve ser encarado como uma tortura sem precedentes, um dilaceramento.

Sozinho novamente, destroçado pelos acontecimentos familiares, percebera que a situação política da Argentina tomava o rumo da radicalização. Viu ali, uma situação semelhante ao que havia acontecido no Brasil, pois essa radicalização da esquerda serviu de pretexto à fúria repressiva da direita. É nesse contexto, onde o perigo fulgura, a morte é quase certa, que ele escreve *O Poema Sujo*, utilizando a linguagem poética como possibilidade de socialização de suas lembranças. É no momento de maior choque dentro dessa experiência traumática do exílio, que este poema é construído.

³⁶⁰ *Idem, Ibidem*, p. 215.

³⁶¹ VIÑAR; VIÑAR, *Exílio e tortura*, 1992, p. 73.

A tensão entre o poeta e o político, entre o narrador e o autor, entre o real e o imaginário, é ressaltada em vários momentos da narrativa de *Rabo de Foguete*:

Debruçado à janela de meu quarto, vi uma senhora passar com uma menina na calçada em frente, sob um guarda-sol azul celeste. 'Estou mesmo em Moscou!', disse espantado a mim mesmo. 'Não é sonho não! [...]' Até aquele dia, meses após ter chegado à URSS, não me convencera de que de fato aquilo era a vida real. Agora, ao ver a senhora com a menina, às três da tarde, indo talvez para o cinema, sob um guarda-sol azul, caí na realidade. E senti um aperto no coração: que estarão fazendo a esta hora meus filhos, Thereza, meus amigos no Rio? E me gatinho Camilo? O verão irrompeu na lembrança, a praia de Ipanema sob o sol ardente, repleta de banhistas, os amigos rindo, a cerveja gelada. Senti-me injustiçado. Por que logo eu tinha que estar no exílio? Afinal nunca havia sido um militante político, nunca pusera a política adiante da poesia e da arte. Fora levado pelas circunstâncias a participar da luta em favor das reformas sociais e depois contra a ditadura que se instalara no país. E de repente encontrava-me em Moscou numa escola internacional de formação de quadros revolucionários como se fosse meu objetivo tornar-se um profissional do partido, um líder revolucionário. Não era nada daquilo!³⁶²

Ou no trecho que se refere ao momento em que está em Paris:

De repente me dei conta da estranha situação em que me encontrava. Que faço eu em Paris a esta hora da tarde? Tudo o que ocorrera até ali tinha a inconsistência de um sonho, era como se não houvesse de fato acontecido. Com um aperto no coração, lembrei de minha casa, de meus filhos, de Thereza e do meu gato

³⁶² GULLAR, F. *Rabo de foguete*, 1998, pp. 78-79.

*siamês. Era um sentimento contraditório o que me assaltava naquele instante: sentia falta das pessoas e da minha vida, mas ao mesmo tempo a sensação era de alívio e liberdade. Um propósito perverso parecia ter se instalado dentro de mim.*³⁶³

O exilado na cidade desconhecida metamorfoseia as paisagens que lhe saltam aos olhos. Ao ver “*uma senhora passar com uma menina na calçada em frente, sob um guarda-sol azul celeste*” o seu silêncio íntimo é rompido e assim, as pessoas, as luzes e os ruídos vão se revelando para o poeta, lhe proporcionando uma experiência do distanciamento de sua própria vida.

Essa confluência de memórias do corpo, das notícias das mortes dos amigos e companheiros de partido que chegavam até ele no exílio, o cerceamento da liberdade, o calar-se frente à necessidade do grito diante de uma conjuntura histórica, são fragmentos presentificados na narrativa que sintetiza uma experiência pessoal que também é social.³⁶⁴ Os lampejos da infância, com seu cheiro de jasmim, brotam como uma lembrança que foge da realidade que o adulto dela deseja se esconder.

No Brasil da década de 70, a violência política e econômica era perpetrada pelo Estado que colocava em prática a ideia do “milagre brasileiro”. Era claro o crescimento do Produto Interno Bruto, mas em contradição a isso o proletariado vivia uma situação de arrocho salarial apesar do forte desemprego. O projeto do “milagre brasileiro” serviu como tentativa de calar e ofuscar os adversários do regime militar. Entretanto, isso apenas mascarava o agravamento da desigualdade social dentro do país. O que se verificou foi a perda da liberdade da política bem como o crescimento de uma violência social e econômica.

Em 1975, durante a abertura do governo Geisel, se difundiu uma imprensa que fazia oposição ao regime militar. Pode-se destacar O *Pasquim* (1969) *recorde de vendas* na época, *Opinião* (1972) um dos mais influentes, *Jornal*

³⁶³ *Idem, Ibidem*, p. 50.

³⁶⁴ Cf. WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*, 1990.

Versus (1975-79). Bernardo Kucinski³⁶⁵ escreve sobre a imprensa alternativa e aponta para o fato de que as esquerdas desejavam protagonizar as transformações institucionais que apoiavam e, em meio a isso, procuravam cooptar jornalistas e intelectuais para o espaço da imprensa alternativa. Gullar mesmo do exílio enviava artigos para alguns desses jornais, assinado por meio de pseudônimo.

Durante a leitura de *Rabo de Foguete* permanece no leitor uma sensação de que é muito difícil manter uma distância da biografia de Gullar, pois ali surge a história de vida do poeta e esta história vai sendo narrada sem deixar de lado o espaço e o tempo no qual aquela realidade estava inserida. Mas sempre lembrando que a dificuldade em narrar tais eventos implica numa ideia de recriação da própria realidade vivida, na medida em que os acontecimentos traumáticos e o testemunho surgem dentro de uma relação íntima.

³⁶⁵ Ver KUCINSK, Bernardo. *Jornalistas e revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa*, 1991.

3. A BRISA DA ILHA DE SÃO LUÍS QUE SOPRA EM GULLAR DURANTE O EXÍLIO

*O homem está na cidade
como uma coisa está em outra
e a cidade está no homem
que está em outra cidade*

*mas variados são os modos
como uma coisa
está em outra coisa:
o homem, por exemplo, não está na cidade
como uma árvore está
em qualquer outra.*

Ferreira Gullar

Por que a cidade de São Luís, a velha ilha surge com tanta vivacidade no *Poema sujo*? A resposta a tal indagação nos obriga a considerar que parece existir uma necessidade de falar da terra natal, desse retorno à casa diante da alienação da própria vida decorrente das experiências traumáticas do desterro. E, nessa direção, Edward Said, aponta para a ideia de que o “*páthos do exílio está na perda de contato com a solidez e a satisfação da terra: voltar para o lar está fora de questão*”.³⁶⁶ O poeta se recupera dessa situação trazendo seu primeiro lar, evocando suas lembranças e rememorando sua infância na velha cidade que surge em meio a essa solidão e espiritualidade, como marcas do exílio. E como nos lembra João Luiz Lafetá, as imagens da cidade que surgem no *Poema sujo* não podem ser entendidas enquanto um “*esquematismo abstrato do nacionalismo e da ‘cultura popular’*. Para compensar, estamos mais próximos de uma *representação concreta e aberta da realidade*”.³⁶⁷

*Que importa um nome a esta hora do anoitecer em São Luís
do Maranhão à mesa do jantar sob uma luz de febre entre irmãos
e pais dentro de um enigma?*

*mas que importa um nome
debaixo deste teto de telhas encardidas vigas à mostra entre
cadeiras e mesa entre uma cristaleira e um armário diante de
garfos e facas e pratos de louças que se quebraram já
[...]*

*quanta coisa se perde
nesta vida
Como se perdeu o que eles falavam ali
mastigando
misturando feijão com farinha e nacos de carne assada
e diziam coisas tão reais como a toalha bordada
ou a tosse da tia do quarto
e o clarão do sol morrendo na platibanda em frente à nossa
janela*

*tão reais que
se apagaram para sempre*

*Ou não?*³⁶⁸

³⁶⁶ SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: _____. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*, 2003, p.52. Para os poetas românticos alemães, o *heimweh* representava essa idéia da saída da casa.

³⁶⁷ LAFETÁ, João Luiz. Traduzir-se: ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar. In: _____. *A dimensão da noite e outros ensaios*, 2004, p.209.

³⁶⁸ GULLAR, F. *Poema sujo*. In: _____. *Toda poesia*, 1991, pp. 219-220.

Ao se referir ao retorno à casa como um movimento fundamental para o exilado em termos da escrita, Said destaca nesse caminho Theodor Adorno em *Minima Moralia*, sua autobiografia escrita no exílio, cujo subtítulo é *Reflexões de uma vida mutilada*.

*Adorno era um opositor implacável do que chamou de mundo 'administrado'; para ele, a vida era comprimida em formas prontas, 'lares' pré-fabricados. Sustentava que tudo o que dizemos ou pensamos, assim como todos os objetos que possuímos, são, em última análise, uma mera mercadoria. A linguagem é jargão, os objetos são para venda. Recusar esse estado de coisas é a missão intelectual do exilado.*³⁶⁹

Por isso, para Adorno, o “único lar realmente disponível agora, embora frágil e vulnerável, está na escrita”.³⁷⁰ É, justamente, na escrita que Gullar retorna ao seu lar, a sua cidade natal e os problemas desta cidade localizada próxima à linha do Equador, poderiam ser os problemas vividos em qualquer cidade brasileira. Daí a relevância desse elemento particular ser lido também como um registro do coletivo. Segundo Eleonora Camenietzki,

*a cidade da memória, recriada no Poema sujo, não é apenas brasileira, mas latino-americana. Em Buenos Aires, o projeto nacional ficou pequeno, a militarização do continente, financiada pelos Estados Unidos, marcou a internacionalização definitiva da política mundial. O Impacto das sucessivas derrotas e a complexidade da vida cultural e política do continente tiveram profundas repercussões na poesia de Ferreira Gullar.*³⁷¹

Gagnebin³⁷² citando Benjamin relembra a ideia de que no momento da morte, o saber e a sabedoria dos homens bem como a existência vivida adquirem

³⁶⁹ SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: _____. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*, 2003, pp.57-58.

³⁷⁰ *Idem, Ibidem*, p.58.

³⁷¹ CAMENÍETZKI, Eleonora Ziller. O poeta, o poema e a sinfonia. In: *Revista Poesia Sempre*, 2004, p.48.

³⁷² GAGNEBIN, Jeanne M. *Walter Benjamin: os cacos da história*, 1993, p.20.

uma forma transmissível. Nesse sentido, o último momento de procura pela escuta, acontece para Gullar no momento da escrita do *Poema sujo*, no qual o sentido à sua própria existência é dado diante do fato de sentir-se devastado pela derrota enquanto indivíduo e militante político. Nessa direção, pode-se lembrar as palavras da autora: “fazer emergir as esperanças não realizadas desse passado, inscrever em nosso presente seu apelo por um futuro diferente”.³⁷³ Foi justamente a experiência-limite do desterro e o momento da perda de todas as esperanças e, com isso, a presença certa da morte que fez emergir a experiência maior da linguagem poética do autor e, neste poema, inúmeras imagens da sua primeira cidade, a ilha de São Luís insurgem.

*Ah, minha cidade verde
minha úmida cidade
constantemente batida de muitos ventos
rumorejando teus dias à entrada do mar
minha cidade sonora
esferas de ventania
rolando loucas por cima de mirantes
e dos campos de futebol
verdes verdes verdes verdes
ah sombra rumorejante
que arrasto por outras ruas*³⁷⁴

Tomemos outro trecho do poema:

*Ah, minha cidade suja
de muita dor em voz baixa
de vergonhas que a família abafa
em suas gavetas mais fundas
de vestidos desbotados
de camisa mal cerzidas
de tanta gente humilhada
comendo pouco
mas ainda assim bordando de flores
suas toalhas de mesa
suas toalhas de centro
de mesa com jarros
- na tarde*

³⁷³ *Idem, Ibidem*, p. 58.

³⁷⁴ GULLAR, Ferreira. O poema sujo. In: _____. *Toda poesia*. 1991, p. 259.

durante a tarde
durante a vida –
cheios de flores
de papel crepon
já empoeiradas
minha cidade doída.³⁷⁵

No *Poema Sujo*, o poeta rememora e reconstrói as imagens da cidade de São Luís que vão aparecendo com sua luminosidade, seu ar úmido de maresia, seus fragmentos, seus cheiros e suas dores. A sensação vertiginosa do tempo aparece em sua escritura como uma busca e uma conquista de uma profunda identidade marcada pelo tempo de uma necessidade vital. O tempo do passado vem com um turbilhão de percepções vividas que aparecem para o leitor como uma “*alucinação lúcida*”.³⁷⁶ E nesse turbilhão, diferentes tempos estão postos. O tempo subjetivo do menino, o tempo histórico da cidade com sua modernização tardia e inconclusa e o tempo cósmico com seus ventos e fantasmagorias. E, assim, todos estes tempos se entrelaçam nas tessituras do tempo da memória.

O poeta escreve sobre a sua cidade, fazendo confluír a memória do menino com a topografia da cidade e a experiência do tempo presente. A escritura da memória, salva do esquecimento as imagens da infância e, nesse sentido, pode ser entendida enquanto um ato de resistência, de preservação da identidade.

Nessa direção, em a *Infância Berlinense*, Walter Benjamin nos remete a uma escritura da memória, apontando para o fato de que esta deve ser traduzida por meio de uma *refiguração*, na qual a cidade da infância vai sendo reconstruída pela palavra reflexiva e pelas imagens poéticas. O autor, no prefácio do livro, descreve a tarefa de como flagrar e capturar as imagens nas quais a experiência da cidade se condensa numa criança. Pensar a cidade da infância é antes a construção de um mapa inventado e invertido pela memória que tem em seu interior verdades esquecidas do passado. E estas verdades se escondem nos

³⁷⁵ *Idem, Ibidem*, p. 261.

³⁷⁶ BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*, 1977, p.120.

*Me lavo no Ribeirão.
Mijo na Fonte do Bispo.
Na Rua do Sol me cego,
na Rua da Paz me revolto
na do Comércio me nego
mas na das Hortas floresço;
na dos Prazeres soluço
na da Palma me conheço
na do Alecrim me perfume
na da Saúde adoeço
na do desterro me encontro
na da Alegria me perco
Na Rua do Carmo berro
na Rua Direita erro
e na da Aurora adormeço³⁷⁹*

Ou ainda:

*E tudo isso se passa
Sob a copa das árvores
(longe
Da estrada onde trafegam bondes
E ônibus,
E mais longe ainda
Das ruas da Praia Grande
Atravancadas de caminhões
Pracistas como João Coelho e estivadores
Que descarregam babaçu)
Tudo isso se passa
Como parte da história dos matos e dos pássaros
E na história dos pássaros
Os guerreiros continuam vivos.³⁸⁰*

A caminhar pelas ruas de São Luís, o poeta parece entoar sua autobiografia. É, assim, que o menino ludovicense vai ressurgindo, rememorando sua cidade de luz árida, seu vento buliçoso³⁸¹, seu ar úmido de maresia, seus muros, seus limos, seus jardins suspensos, seus cheiros de jasmim, seu fedor da

³⁷⁹ *Idem, Ibidem*, pp. 262-263.

³⁸⁰ *Idem, Ibidem*, p. 249.

³⁸¹ Termo retirado da canção popular do bumba-meu-boi do Maranhão. “*Mas é que o vento buliçoso balançava teus cabelos e eu ficava com ciúmes do perfume ele tirava, mas quando o banzeiro quebrava teu lindo rosto molhava e a gente se enrolava na areia do mar*”. (Grifo nosso). Música de Donato/F. Naiva, cantada por diversos grupos de bumba-meu-boi de São Luís e gravada também pelo grupo Tribo de Jah e por Maria Bethânia.

lama do manguezal e suas desigualdades sociais, mas, nesse percurso, aparece toda a vida do poeta.

Nas “*gavetas perfumadas de passado*”³⁸² surge o tempo impregnado nos objetos, nos inutensílios, nos afazeres noturnos, nos rumores da casa, nos garfos enferrujados, nos cheiros, nas coisas miúdas e esquecidas, nos limos, nos musgos. A narração recobra a experiência do passado soterrado e o reinscreve no tempo presente, realizando a construção e/ou reconstrução de sentidos da vida do sujeito histórico.

A lembrança da cidade da infância perpassa toda sua existência. Ela é levada para outros lugares, outros espaços e outros tempos, ela está impregnada no poeta. No exílio, as identidades pessoal, social e política do poeta são prementes. A dura realidade social e psicológica possibilita a Gullar a construção uma estrutura literária, na qual forma e conteúdo se articulam intrinsecamente.³⁸³ E a cidade da infância é evocada no poema como um lugar de resistência. A contradição está presente nas imagens que descrevem a velha cidade. “*Ah, minha cidade verde*” contrapondo-se a “*Ah, minha cidade suja*”. Da contradição destes versos auferese o fluxo da memória relativo à contradição do próprio viver em São Luís. A lembrança de um cotidiano marcado pela exaltação dos aspectos físicos da ilha em contraponto à dura realidade social da maioria do povo maranhense.

E tais contradições são percebidas ainda em alguns trechos do *Poema sujo*, como por exemplo, a cidade e o mar, os operários e a vida na “Baixinha”. A São Luís deste poema não representa simplesmente um lugar no sentido de um regionalismo, ela se apresenta pelas vicissitudes que estão presentes na estrutura da sociedade brasileira como um todo. Com imagens justapostas ele vai mostrando a periferia da cidade que fica na periferia do país com sua beleza e suas contradições. São Luís vai aparecendo num momento como um desabrochar da vida, das aventuras do menino e do adolescente e depois passa a ser o palco das contradições mais acirradas, do operário, da cidade baixa.

³⁸² GULLAR, Ferreira. O poema sujo. In: _____. *Toda poesia*. 1991, p. 221.

³⁸³ Cf. CÂNDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*, 2000.

*uma interrupção
para que os operários da fábrica Camboa
descansem um pouco
e se reproduzam nas redes
ou nas esteiras
se amando sem muito alarde
para não acordar os filhos que dormem no mesmo quarto³⁸⁴*

Ou ainda:

*Numa noite há muitas noites
mas de modo diferente
de como há dias
no dia
(especialmente nos bairros
onde a luz é pouca)
porque de noite
todos os fatos são pardos³⁸⁵*

Tomemos outro fragmento:

*de tanta gente humilhada
comendo pouco
mas ainda assim bordando de flores
suas toalhas de mesa³⁸⁶*

Diferentes tempos estão presentes em todo o poema. O sobe e desce pelas ruas da cidade da infância, os subterrâneos do passado se entrecruzam ao freqüente mudar-se de casa durante sua clandestinidade vivida no Brasil no período do regime militar. Há em várias passagens desse poema uma dinâmica de oscilações entre passado e presente. Nas janelas da casa da velha São Luís, surge o medo do sujeito histórico traumatizado, perseguido por uma polícia treinada para torturar e matar. O repto de passar por diferentes cidades durante o exílio lhe trouxe uma experiência de testemunho dos eventos políticos daquela época. Destarte, a memória do menino conflui com a memória do homem, do clandestino político, do poeta.

³⁸⁴ GULLAR, Ferreira. O poema sujo. In: _____. *Toda poesia*. 1991, p. 239.

³⁸⁵ *Idem, Ibidem*, p.238.

³⁸⁶ *Idem, Ibidem*, p.257.

*Descendo ou subindo a rua,
mesmo que vás a pé,
verás que as casas são praticamente as mesmas
mas nas janelas
surgem rostos desconhecidos
como num sonho mau.*

*Mudar de casa já era
um aprendizado da morte: aquele
meu quarto com sua úmida parede manchada
aquele quintal tomado de plantas verdes
sob a chuva
e a cozinha
e o fio da lâmpada coberto de moscas,
nossa casa
cheia de nossas vozes
tem agora outros moradores:
que não precisavas estar aqui para ver.
As casas, as cidades,
são apenas lugares por onde
passando
passamos³⁸⁷*

No *Poema sujo*, em meio às reminiscências, o poeta traça uma crítica ao progresso técnico em relação à urbanização da cidade. São Luís, localizada na região nordeste do país, sofrera as influências deste processo de forma tardia. Nessa cidade, o sonho do progresso se esbarra na sua própria impossibilidade. No início do século XX ocorre um primeiro flerte, impulsionado pela força das máquinas e do mercado em vias de desenvolvimento; foram instaladas as fábricas têxteis, transformadas anos depois em ruínas presentes no espaço urbano até hoje. Num segundo momento, a atenção foi dirigida para a década de 60, na qual se observou, pela primeira vez, a materialização desse processo, por meio da construção do edifício Caiçara e da ponte do São Francisco, esta última funcionando como elo matricial da expansão urbana e da cisão entre a cidade nova e a antiga.³⁸⁸

³⁸⁷ *Idem, Ibidem*, pp. 257-258.

³⁸⁸ Ver BARROS, Valdenira. *Imagens do moderno em São Luís*, 2001.

O menino que arrastava camarão com um cofo se deparava com uma cidade na qual o abandono de uma modernização periférica – em relação às demais capitais brasileiras – lhe fora imposta. O isolamento é duplo, de um lado o aspecto intelectual do jovem poeta e, de outro, o insulamento espacial da cidade da infância.

Nos versos “- *pátria de sal e ferrugem - de trem eixos leprosos - caixas de rolamento - abandonadas cheias - de terra ferrugem graxa - capim coberto de óleo*” configuram-se as tensões e contradições presentes no país. A cidade agora pode ser lida como pátria, *porque uma coisa está na outra coisa*, como disse o poeta evocando o sentido dialético entre o particular e o universal. São imagens do abandono, a estrada de ferro fadada à lama e capins, à ferrugem, às ruínas dos espaços da infância e do tempo presente.

Ao ver no *Poema sujo* essa crítica ao progresso, torna-se imperioso fazer algumas menções sobre a forma como o progresso técnico instaurou-se naquela cidade e o porquê do poeta tecer tantas críticas durante esse momento da sua escrita.

No Maranhão no final do século XIX, o algodão se destacava como principal produto econômico e os industriais da cidade importavam maquinários fabris obsoletos. Essa importação ocorria porque a elite ludovicense após longas temporadas na Europa desejava reproduzir em terras “gonçalvinas”³⁸⁹ os costumes europeus. Um exemplo desse moderno pautado numa noção de progresso tecnológico configura-se também nas exposições que ocorriam em São Luís, as quais imitavam as exposições universais sucedidas na Europa.

*O mais interessante desses eventos é que eram espaços de celebração do novo através do resgate de um passado arcaico. Ou ainda, a identidade do moderno era construída por meio da tentativa de superação de um passado recente, e ao mesmo tempo, da busca de valores tradicionais.*³⁹⁰

³⁸⁹ Referência a visão positiva sobre a cidade presente nos poemas de Gonçalves Dias.

³⁹⁰ BARROS, Valdenira. *Imagens do moderno em São Luís*, 2001, p.77.

Os ditos valores tradicionais estavam caucionados num modelo de civilização francesa. Na abertura de uma dessas exposições, em 1912, havia bandas de música tocando o nosso Hino Nacional, a Marselhesa e o Hino Maranhense, além de bandeiras da França localizadas ao lado de todos os produtos expostos.³⁹¹ A “*peregrinação ao fetiche da mercadoria*”³⁹² perpetuava-se por meio dessas exposições. Os valores tradicionais edificavam-se, portanto, na configuração da noção de formação da cidade aliada à presença francesa no Estado nos anos de 1612 a 1615. O fato de São Luís ter sido fundada por franceses fazia com que a elite daquele Estado reavivasse os laços com aquele passado. O orgulho de ser a única capital brasileira fundada por franceses fez com que não houvesse uma crítica do passado, mas sim a construção de uma modernidade que o referenciava com freqüência e, se naquele contexto histórico Paris era a capital do século XIX, símbolo de modernidade, São Luís glorifica seu passado e procurava imitar os hábitos de seus fundadores. O padre Alcides d'Obigny em visita ao Maranhão, em meados do século XIX proferia:

*a população branca do Maranhão é, verdadeiramente, notável, pela elegância de seus modos e sua educação esmerada. Não só a riqueza região, o desejo de imitar os costumes europeus – cujo gosto foi ministrado por inúmeras casas comerciais francesas e inglesas – mas também, e principalmente, a liberdade, a boa educação, a polidez e doçura das maranhenses, contribuíram para tornar aquela cidade um dos lugares do Brasil onde é mais agradável a permanência. Quase todos educados, os jovens Maranhenses levam, consigo, o gosto pelo trabalho e pela ordem e hábitos de reserva e discrição, que freqüentemente, falta aos crioulos [...]. quanto aos jovens são todos mandados a bons colégios da França e Inglaterra.*³⁹³

No livro *A fundação francesa de São Luís e seus mitos*, a historiadora Maria de Lourdes Lauande Lacroix discute o sentimento de apego mítico dos ludovicenses à origem francesa da cidade. Esse mito foi cultivado pelas elites

³⁹¹ Cf. *Idem, Ibidem*, p.77.

³⁹² BENJAMIN, Walter. 1995, p.35.

³⁹³ D'ORBIGNY apud BARROS,V. *Imagens do moderno em São Luís*, 2001, p.23.

decadentistas do final do século XIX, preservado pelas gerações seguintes e cristalizado na memória coletiva da cidade. O mito persiste, criando assim um distanciamento da própria realidade local e no *Poema sujo* este mito é questionado como pode ser visto no fragmento:

*Assim apodrece o Anil
ao leste de nossa cidade
que foi fundada pelos franceses em 1612
e que já o encontraram apodrecendo*³⁹⁴

As primeiras imagens do progresso em sua cidade natal ocorreram em meados do século XIX. Os primeiros lampejos desse processo estão materializados nas instalações destas fábricas têxteis cujo operariado era composto por mulheres, crianças e ex-escravos. Assim,

*As fábricas foram instaladas nos arredores do centro comercial da cidade e pouco a pouco estimularam a criação dos primeiros bairros proletários, localizados em volta destes núcleos industriais [...] A chegada das fábricas foi o elemento responsável não apenas pelo crescimento da população no início do século, mas também pela suburbanização de alguns setores.*³⁹⁵

As instalações das fábricas associado às exposições foram formas encontradas pela elite local para penetrar no chamado mundo moderno, mesmo que isso implicasse num processo de suburbanização crescente. Ao lembrar-se da infância, Gullar retoma os operários dessas fábricas, o crescimento da malha urbana que segue o caminho de instalação das fábricas têxteis, a destruição do rio azul que cortava a cidade, o rio Anil. Em várias passagens do poema essas imagens estão presentes.

*O alto galpão de zinco
clarões de solda
operários na penumbra
paredes negras de fumo*

³⁹⁴ GULLAR, F. Poema sujo. In: _____. Toda poesia, 1991, p.247.

³⁹⁵ BARROS, V. *Imagens do moderno em São Luís*, 2001, pp. 26-30.

*Não era uma casa: uma casa
tem cadeiras mesas poltronas
Um templo
seria? mas
sem nichos sem altar sem santos?
Que era aquilo-uma-usina?
onde a tarde se fazia
com faíscas de esmeril calor de forja
onde a tarde era outra
tarde
que nada tinha daquela
que eu via agora distante ³⁹⁶*

Ou ainda:

*por sobre nós
um urubu talvez
deriva na direção da Camboa
leve sobre o vasto capinzal e para além da estrada ferro
por cima das palhoças na lama
e lá detrás a fábrica
assentada numa plataforma fumegante de cinza e detritos
de algodão ³⁹⁷*

Tomemos outros trechos do poema:

*Mas para bem definir essa noite
da Baixinha
não se deve separá-la
da gente que vive ali
- porque a noite não é
apenas
a conspiração das coisas –
nem separá-la da fábrica
de fios e pano riscado
(de que os homens fazem calças)
onde aquela gente trabalha,
nem do mínimo salário
que aquela gente recebe,
nem separar a fábrica
da lama da fábrica*

³⁹⁶ GULLAR, Ferreira. O poema sujo. In: _____. *Toda poesia*. 1991, pp. 228-229.

³⁹⁷ *Idem, Ibidem*, p. 236.

operários é traduzida como a *miséria dos homens – escravos de outros*. O repto imposto ao olhar do leitor é inferir que o ato de lembrar por si só já é um ato de transgressão dentro de um processo de modernização complexa e contraditória. Com um olhar de acurada sensibilidade, o poeta se debruça sobre camadas aparentemente invisíveis de um passado do operário nas décadas de 30 e 40 na cidade de São Luís.

A ideia de modernização fincada numa noção de progresso contínuo em contraposição à dura realidade social desses operários está presente nas imagens construídas por Gullar. Os operários dessa indústria têxtil não recebiam nem mesmo um salário mínimo, muito menos as condições legais de trabalho. No livro *Memórias de Velhos. Depoimentos: uma contribuição à memória oral da cultura popular maranhense* (1997), os relatos de inúmeros operários são apresentados demonstrando que o trabalho fabril mantinha vestígios de um regime de trabalho escravocrata. Maria Lúcia de Oliveira lembra com horror os anos de trabalho nestas fábricas:

Eu vi um rapaz que meteu a mão numa calandra, não sei nem chamar, ficou o braço dele todinho, ficou assim gritando. Cruz credo, alarme danado. Quando tiraram, cortou lá dentro. Não ganhava coisa alguma. Quantas vezes, morria uma das colegas, a gente fazia uma subscrição: uma dava um tostão, outra dava dez tostão, para enterrar e comprar o caixão [...]. Lançadeira vinha de lá e dava cada coice, aí caía, esbandalhava a costela, pintava. A gente ficava doente, tuberculoso, não tinha direito de nada, não tinha indenização, nada. Muitas pessoas inutilizadas, isso que me fez horror de fábrica.⁴⁰⁰

A lembrança do menino Gullar perpassa esse processo de construção da indústria na cidade. O moderno aqui convive com resquícios de um regime escravocrata silenciado nas estruturas sociais naquela cidade. Em outras passagens do poema pode-se perceber essa problemática.

⁴⁰⁰ SECRETARIA DE CULTURA DO MARANHÃO, 1997, p.176.

*(a filha do barbeiro
Fugiu com o filho
Do carteiro
Um mulato
Que trabalhava nos Correios.
As vizinhas cochichavam:
"se tivesse fugido
Com um branco
Ao menos ia poder casar")⁴⁰¹*

E ainda:

*E trouxe uma caboclinha
De suas terras em Barra do Corda
Pra arrumar as gavetas (lençóis
De linho branco e cheirando a alfazema)
E cuidar dos canários:
Ela limpava a gaiola
E renovava a água e o alpiste
Todas as manhãs
Na janela do alpendre
(na época da guerra)⁴⁰²*

A elite ludovicense mantinha relações escravocratas com seus empregados. Eles eram das terras dessa elite, e, portanto, pertenciam a ela. Não existe aqui uma relação de trabalho, mas sim uma relação de posse do empregado.

O tempo é um elemento central para o processo de recordação. Tempo e memória incorporam-se numa só entidade, sem o primeiro o segundo jamais existirá.

*A noite nos faz crer
(dada a pouca luz)
que o tempo é um troço
auditivo
Concluídos os afazeres noturnos
(que encheram a casa de rumores,
inclusive as últimas conversas no quarto)
quando enfim a família inteira dorme –*

⁴⁰¹ GULLAR, Ferreira. O poema sujo. In: _____. *Toda poesia*. 1991, p. 251.

⁴⁰² *Idem, Ibidem*, p. 251.

*o tempo se torna um fenômeno
meramente químico
que não perturba
(antes
propicia)
o sono.*⁴⁰³

Para Tarkovski, o homem ao se privar do exercício da memória se transforma num “prisioneiro de uma existência ilusória, ao ficar à margem do tempo, ele é incapaz de compreender os elos que o ligam ao mundo exterior – em outras palavras, vê-se condenado à loucura [...]. A consciência humana depende do tempo para existir”.⁴⁰⁴ O tempo, “aparentemente imóvel nos seus jarros e bibelôs de porcelana”, é registrado em suas formas e manifestações reais. Assim, o tempo

*não pode desaparecer sem deixar vestígios, pois é uma categoria espiritual e subjetiva, e o tempo por nós vivido fixa-se em nossa alma como experiência situada no interior do tempo. Causa e efeito são mutuamente dependentes, tanto no sentido de sua projeção para o futuro quanto no de seu caráter retrospectivo [...]. O vínculo da causa e efeito, ou dito de outro modo, a transição de um estado para outro constitui também a forma de existência do tempo, o meio através do qual ele se materializa na prática cotidiana.*⁴⁰⁵

Para ele, em seu significado moral, o tempo encontra-se voltado para o passado e não pode submergir sem deixar vestígios,

pois é uma categoria espiritual e subjetiva, e o tempo por nós vivido fixa-se em nossa alma como uma experiência situada no interior do tempo. Causa e efeito são mutuamente dependentes, tanto no sentido de sua projeção para o futuro quanto no de seu caráter retrospectivo [...]. O vínculo da causa e efeito, ou, dito de outro modo, a transição de um estado para outro constitui também a forma de existência do tempo, o

⁴⁰³ *Idem, Ibidem*, p. 240

⁴⁰⁴ TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. 1998, p. 65.

⁴⁰⁵ *Idem, Ibidem*, p. 66.

*meio através do qual ele se materializa na prática cotidiana.*⁴⁰⁶

A experiência temporal do poeta reconstrói sua própria identidade. As vicissitudes significativas do mundo da experiência vivida se transformam numa experiência narrativa temporal. Nesta perspectiva, “o mundo exibido por qualquer obra narrativa é sempre um mundo temporal”.⁴⁰⁷ Essa experiência temporal possibilita uma confluência entre espaço e tempo, entidades unas e misteriosas, desafios constantes à rememoração do poeta.

Em algumas passagens do poema, o tempo cósmico, o tempo das fantasmagorias, da perseguição política e da morte se entrecruza com as memórias dos fantasmas da infância.

*E a noite mais tarde passaria dos trambolhões
com a carruagem negra
batendo ferros
feito um trem
pela Costela do Diabo
com seu cortejo de morcegos
Era impossível distinguir
com a pouca luz que havia
como eram seus cavalos
seu condutor seu chicote
a cavalgar no meu sono
sem o testemunho dos irmãos*⁴⁰⁸

Nos versos acima há uma referência aos fantasmas que permeavam a infância de Gullar, trata-se do fantasma de Ana Jansen, a já referida velha senhora que morreu aos 82 anos e que ficou conhecida por sua influência política e econômica, além dos maus tratos destinados aos negros no cenário ludovicense no século XIX. Fantasma que percorre as ruas da cidade e que está presente no imaginário popular até os dias atuais. A lenda é descrita por Carlos de Lima:

⁴⁰⁶ *Idem, Ibidem*, p.66.

⁴⁰⁷ RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*, 1994, p.76.

⁴⁰⁸ GULLAR, Ferreira. O poema sujo. In: _____. *Toda poesia*. 1991, pp. 237-238.

Na noite escura, a horas mortas, ouve-se o barulho das rodas da carruagem de Donana Jansen assombrando os notívagos. É um carro preto, um coche antigo, de rodas de ferro, puxado por dois cavalos também negros, os olhos de fogo, botando fumaça das narinas...Horível! O abantesma avança pelas ruas estreitas da cidade, trazendo no bojo a figura de uma mulher idosa, de palidez funérea, empertigada no banco, inteiriçada no seu vestido preto, mas que, apesar de morta, continua a gritar ao cocheiro: ‘ – Avante! – Avante!’.⁴⁰⁹

Esta lenda teve larga difusão na primeira metade do século XX. Segundo Jomar Moraes, isso ocorria pela precária iluminação das ruas, pelos constantes cortes de energia elétrica que havia e, também, mas acredito principalmente, pelos “*desmandos policiais escos da ditadura estadonovista, que traziam medo e maus presságios às ruas de São Luís*”.⁴¹⁰ O abantesma do medo como forma de controle político e social pode ser associado também aos horrores cometidos pela ditadura militar, que surge na escrita de Gullar como um fantasma, o mesmo fantasma que não o deixa repousar. No texto *Aufklärung na metrópole: Paris e a via láctea*, Olgária Matos analisa a obra *Passagens* e assevera que ao construir uma historiografia do século XIX, Benjamin realiza uma hermenêutica dos espaços fantasmáticos de Paris, “*cuja infra-estrutura é a mercadoria*”.⁴¹¹ A importância das fantasmagorias nesta obra advém da

*maneira como Benjamin reflete sobre as questões de ideologia, associando à visão de Marx e Baudelaire a de Freud. Fantasmagorias dizem respeito à atividade psíquica não-racional, em afinidade com os conteúdos inconscientes, o que já se encontra em Baudelaire, na ‘fantasmagoria angustiante’ da modernidade no poema ‘Os Sete Velhos’, em que se descreve a decrepitude e a morte.*⁴¹²

⁴⁰⁹ LIMA, Carlos. Carruagem de Donana Jansen. In: MORAES, Jomar.(org.). *Ana Jansen: rainha do Maranhão*, 2007, p.81.

⁴¹⁰ *Idem, Ibidem*, p.79.

⁴¹¹ MATOS, Olgária. *Aufklärung na metrópole: Paris e a via láctea*. In: BENJAMIN, W. *Passagens*, 2006, p.1123.

⁴¹² *Idem, Ibidem*, p.1129.

A maneira de narrar inscrita no *Poema Sujo* traz em si a própria ideia de modernidade. O leitor é convidado a percorrer esses lugares, esses espaços, essa cidade na medida em que a poesia moderna permite essa configuração de imagens, uma descrição objetiva das coisas. Movido pela consciência de ser foragido e sobrevivente, o poeta como sujeito histórico experimenta a tragédia da vida, a perda de sentido, e, assim, por meio da rememoração percorre as ruas de São Luís, transgredindo e dando voz a um período histórico ausente de memórias, ou ainda, dando voz a um país carente de outros pontos de vista de sua história contemporânea.

O estado de ânimo brota em meio a um percurso feito pelas ruas de São Luís, aqui a memória é um ato de sobrevivência, a voz rompendo o silêncio no momento de banimento forçado do seu próprio país, frente aos acontecimentos políticos daquela época. A cidade da infância é o cenário dessa luta incessante na busca pela síntese de sua existência diante de uma modernidade fragmentada.

Pensar a cidade é, sem dúvida, perceber o processo civilizador da modernidade⁴¹³, considerando que é nesse lugar que a civilização moderna vai sendo gerada. O século XX está marcado pela busca da compreensão do moderno, e a cidade é um dos lugares mais fecundos para a realização dessa investigação. Não raro encontramos no *Poema Sujo* passagens nas quais a cidade é a personagem principal, cenário, *par excellence*, do desenrolar da experiência moderna.

*(quando de fato
em todas as torneiras da cidade
a manhã está prestes a jorrar)*

*Menos, claro,
nas palafitas da Baixinha, à margem
da estrada de ferro,
onde não há água encanada:
ali
o clarão contido sob a noite
não é
como na cidade*

⁴¹³ Ver ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*, 1994.

*o punho fechado da água dentro dos canos:
é o punho
da vida
fechada dentro da lama*

*Já por aí se vê
que a noite não é a mesma
em todos os pontos da cidade;
a noite
não tem na Baixinha
a mesma imobilidade
porque a luz da lamparina
não hipnotiza as coisas
como a eletricidade*

*hipnotiza:
embora o tempo ali não escorra,
não flua: bruxuleia
se debate
numa gaiola de sombras⁴¹⁴*

Ou mesmo:

*Daí porque na Baixinha
há duas noites metidas uma na outra: a noite
sub-urbana (sem água
encanada) que se dissipa com o sol
e a noite sub-humana
da lama
que fica
ao longe do dia
estendida
como graxa
por quilômetros de mangue*

*a noite alta
do sono (quando
os operários sonham)
e a noite baixa
do lodo embaixo
da casa.⁴¹⁵*

Ou ainda:

⁴¹⁴ GULLAR, Ferreira. O poema sujo. In: _____. *Toda poesia*. 1991, pp. 241-242.

⁴¹⁵ *Idem, Ibidem*, p.243.

- no quarto de um sobrado
na Rua das Hortas, a mãe
passando roupa a ferro –
fazendo vinagre
- enquanto o bonde Gonçalves Dias
descia a Rua Rio Branco
rumo à Praça dos Remédios e outros
bondes desciam a Rua da Paz
rumo à praça João Lisboa
e ainda outros rumavam
na direção da Fabril, Apeadouro,
Jordoa
(esse era o bonde do Anil
que nos levava
para o banho no Rio Azul⁴¹⁶)

As imagens do moderno são apresentadas a partir de resquícios de uma desigualdade social, do crescimento da malha urbana que se expande a partir do centro e cria a periferia próxima às fábricas de material têxtil (o poeta percorre as ruas do centro seguindo em direção a Fabril, Apeadouro, Jordoa e ao Anil, bairros que nos anos 30 e 40 eram tidos como periferia da cidade). O rio que não flui mais, o banho que já não pode ocorrer no *Rio Azul*, porque também esse mesmo rio virou lama. A falta de água encanada para os bairros pobres, onde estavam instalados os operários. Duas cidades em uma só, duas noites na mesma noite, uma noite que é iluminada com a luz de lamparina e a outra que é iluminada pela eletricidade, mas que hipnotiza. A noite *sub-humana* na noite *sub-urbana*. As torneiras a anunciar a manhã, enquanto os moradores que vivem ao lado da estrada de ferro restam sem água, - *É o punho / da vida / fechada dentro da lama*. O bonde vai percorrendo as ruas do centro. O nome destas ruas reverenciam o passado ligado à fundação da cidade e a colonização portuguesa da mesma, bem como a ideia da Atenas brasileira. Assim, o poeta caminha pelas ruas, evocando a memória de outra cidade, aquela que deseja o novo, o desenvolvimento econômico e cultural, a cidade que busca o progresso, a cidade dos casarões que convive com a história oficial, a cidade que despreza a outra cidade que vive na

⁴¹⁶ *Idem, Ibidem*, p.245

Baixinha, que não pode mandar seus filhos para estudar na Europa ou nas principais capitais do país, e tudo isso numa só tarde, que condensa toda essa contradição silenciada.

A história oficial está permeada de contradições e infere um modo de compreender o desenvolvimento econômico que está entranhado no pensamento de diversos autores do século XIX e que é vigente até hoje, apesar das inúmeras críticas realizadas. Torna-se relevante, portanto, pensar o período histórico no qual as recordações do poeta se voltam. Esse é um momento histórico marcado por um clima generalizado de confiança no progresso.

Vale lembrar, entretanto, que é somente a partir da segunda metade do século XVII, quando desaparece o elemento conciliador entre a fé cristã e o racionalismo cartesiano, que a noção de progresso começa a abrir caminhos para efetivamente participar de um *“grande debate filosófico, literário e artístico”*,⁴¹⁷ no qual o progresso científico é o ponto crucial. Essa noção acaba sendo secularizada no século XVIII, na medida em que passa a corresponder à ideia iluminista de progresso, marcada pelo contexto das transformações econômicas e sociais desse período. A noção iluminista de progresso está intrinsecamente ligada à concepção iluminista de razão. Na qual, *“o progresso é precisamente o progresso da civilização e que o seu fundamento está no desenvolvimento da razão e na aceitação da mesma por parte do homem como guia do seu comportamento”*.⁴¹⁸ Destarte, tal noção apresenta-se como a possibilidade de realização da história da humanidade. História que se realiza num sentido progressivo e de melhoramento constante, cuja comunhão entre progresso e razão implicaria num estado de bem-estar geral. Essa maneira de compreender o progresso se propaga nos séculos posteriores.

A noção de progresso formulada pelos pensadores iluministas do século XVIII atingiu seu ápice no século XIX, em função da consolidação do capitalismo. Essa noção pode ser definida como sendo composta por concepções de que a humanidade se desenvolve de forma lenta, gradual e continuamente, por

⁴¹⁷ LE GOFF. *História e memória*, 1990, p.248.

⁴¹⁸ BOBBIO, N. *Dicionário de política*, 1994, pp. 1010-1011.

etapas, sendo cada etapa superior à que a antecede. O passado deve ser valorizado como genitor do presente e é possível a previsão de um futuro inexoravelmente melhor. O avanço do inferior para o superior é uma lei, o que permite inferir que a civilização ocidental é superior às demais e, assim, deve-se valorizar positivamente o desenvolvimento econômico e tecnológico, bem como a ciência e a razão ocidental, e assim o fez a elite ludovicense do final do século XIX e meados do século XX.

O século XIX foi embalado pela fé no progresso que se faz presente nas mais diversas correntes de pensamento e funciona também como um dos motores para o desenvolvimento do capitalismo.

Encontram-se fragmentos desta percepção no *Fausto* de Goethe. Há aí, o arquétipo do indivíduo crente no progresso, do homem realizador do progresso. Daquele que, diante das forças da natureza, não se conforma em deixá-las sem que estas se submetam aos seus interesses e necessidades. Todos os esforços e sacrifícios, sem medida, são tributos cobrados pelo progresso para sua plena realização.

*Golpes sob o sol ressoavam,
Mas em vão; em noite fria
Mil luzinhas enxameavam,
Diques vias no outro dia.
Carne humana ao luar sangrava,
De ais escoava a dor mortal,
Fluía ao mar um mar de lava,
De manhã era um canal.⁴¹⁹*

Aqui, configura-se uma ilustração desta relação entre o progresso e o sacrifício humano. É este espírito, que Marshall Berman⁴²⁰ chama de fáustico, que se entranha por todos os cantos do século XIX.

Na *Dialética do Esclarecimento*, Adorno e Horkheimer apontam para a relação estabelecida entre a noção burguesa de progresso e a concepção iluminista de razão que favoreceu a dominação da natureza e do próprio homem.

⁴¹⁹ GOETHE, J. *Fausto*, 1987, p. 421.

⁴²⁰ Ver BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*, 1986.

A crítica realizada por esses autores diz respeito aos rumos tomados pelo esclarecimento que se transformou num conhecimento positivista e mitificador. Nessa direção, pensar o progresso implicaria, portanto, a compreensão daquilo que está sendo posto enquanto progresso, pensar de forma crítica determinadas verdades discursivas que se impõem como perspectiva única.

A partir dessa acepção, pode-se destacar a crítica ao progresso feita por Walter Benjamin, na qual o autor a realiza a partir do uso de um quadro de Paul Klee, elaborando uma alegoria para pensar tal conceito.

*Há um quadro de Paul Klee intitulado 'Angelus Novus'. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não consegue mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso.*⁴²¹

Para o autor, há um equívoco na relação entre progresso técnico e científico e o progresso da humanidade. O progresso técnico e científico, uma vez parceiro da razão dominadora, desvincula-se de seu potencial de emancipação do homem. Sua crítica parte de um materialismo histórico que rompe radicalmente com a ideologia do progresso. Em seu texto *Sobre o conceito da história*, levanta importantes considerações sobre a fé no progresso da humanidade e sobre a concepção de história que dela resulta. Ao analisar o processo de ascensão nazi-

⁴²¹ BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, 1994, p. 226.

fascista, Benjamin demonstra que a fé ingênua nesta noção foi um dos elementos responsáveis pela gestação de uma concepção de história que deixou os trabalhadores alemães desarmados para enfrentar o embate com as forças do totalitarismo. Para ele, é relevante, portanto, não se pensar o progresso e o bem estar social como elementos indissociáveis, bem como questionar que o primeiro gera, necessariamente, o segundo.

Acreditar no progresso, segundo Benjamin, significa sustentar a ideia de que a história transcorre num tempo vazio e homogêneo que vai sendo realizado linearmente pelos fatos, numa relação causal. Essa concepção de história é totalmente insustentável para esse autor.

Na narrativa poética de Gullar a história não transcorre de forma linear, vazia. O *Poema Sujo* é uma experiência temporal que a partir de uma digressão, digamos benjaminiana, o poeta empreende uma *flânerie* pela cidade da infância, mas a partir do presente que pressente o perigo da morte.

Neste poema, Gullar destaca as diferentes velocidades presentes na movimentação da cidade, e cita a contradição entre a velocidade das ruas, do tráfego intenso, a circulação do dinheiro e das mercadorias em detrimento da velocidade da cozinha, da velocidade do vento no quintal. É possível pensar estas referências tendo em vista as considerações de Simmel⁴²², ao apontar para o conflito existente entre o indivíduo e a sociedade, entre o ritmo interior desse indivíduo e o ritmo exterior, referente à cidade a sua volta. Para o filósofo, o pleno desenvolvimento da economia monetária acarreta a aceleração da velocidade da vida e a intensificação do ritmo em todas as suas manifestações.

No trecho, *Sem falar nos mortos que voam para trás*⁴²³, o poeta que parece influenciado por uma leitura benjaminiana, por suposto, ressuscita de forma crítica o discurso de um passado que é retomado no presente e que ainda hoje mantém um discurso oficial pautado naquele passado mítico, na valorização da concepção da *Atenas brasileira*. É possível dizer que o trecho anuncia o movimento dos que voam para trás, que se recusam a olhar a realidade objetiva

⁴²² Cf. SIMMEL, G. A metrópole e a vida mental. IN: VELHO, Octávio G. (org.). *O fenômeno urbano*, 1973.

⁴²³ GULLAR, F. Poema sujo. In: _____. *Toda poesia*, 1991.

da cidade. A própria inexistência da velocidade no sentido de mudança, na medida em que os vivos vivem a experiência mítica dos seus mortos afigura-se como um óbice ao próprio desenvolvimento ao isolamento estético literário da cidade naqueles anos 70, momento em que o poeta constrói seu olhar sobre os impasses da cidade.

Outro poema que evoca a cidade natal denomina-se *Uma fotografia aérea*, presente no livro *Dentro da noite veloz* e, nele, encontra-se uma memória da sua cidade natal. Essa presença constante da terra primeira nos faz retomar as palavras de Edward Said ao afirmar que “o exílio baseia-se na existência do amor pela terra natal e nos laços que nos ligam a ela – o que é verdade para todo exílio não é a perda da pátria e do amor à pátria, mas que a perda é inerente à própria existência de ambos”.⁴²⁴

São Luís, Macondo, como denomina o poeta, aparece por meio de uma fotografia aérea, na qual os espaços domésticos, o espaço urbano, o passado bem como o presente – personificado em palavras como meu rosto/agora sobrevoa – retomam a dialética interna presente no processo da rememoração, as lembranças aqui fazem os tempos se entrelaçarem como um mecanismo de defesa, ou mesmo, de resistência diante dos impasses proporcionados pelo exílio.

Torna-se imperioso destacar alguns fragmentos deste poema para concluir que São Luís reacende as lembranças do poeta e como esta mesma cidade se coloca como matriz de toda sua fatura poética, considerando o amadurecimento estético da poética de Gullar.

*Eu devo ter ouvido aquela tarde
um avião passar sobre a cidade
aberta como a palma da mão
entre palmeiras
e mangues
vazando no mar o sangue de seus rios
as horas
do dia tropical
aquela tarde vazando seus esgotos seus mortos
seus jardins*

⁴²⁴ SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: _____. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*, 2003, p.59.

*(no papel)*⁴²⁵

As imagens da cidade de origem estão presentes também no poema *A casa*⁴²⁶, de 1972.

[...]

Fala

talvez um rato

que nos ouvia de sob as tábuas

e conosco aprendeu a mentir

e amar

(no nosso desamparo de São Luís do Maranhão

na Camboa

dentro do sistema solar

entre constelações que da janela víamos

num relance)

Fala

talvez o rato morto fedendo até secar

E ninguém mais?

E o verão? e as chuvas

torrenciais? e a classe

operária? as poucas

festas de aniversário

não falam?

A rede suja, a bilha

na janela, o girassol

no saguão chamando contra o muro

as formigas

no cimento da cozinha

Bizuza

morta

Maria Lúcia, Adi, Papai

mortos

*não falam*⁴²⁷

Uma explosão revolucionária, onde vertigem e lucidez se harmonizam diante da dor da derrota instaurada pela ditadura militar. Imagens que mais parecem uma inquietude geral daqueles que se encontram na condição de exilado. Ao nomear a cidade em seu lirismo, o poeta estabelece uma luta com o

⁴²⁵ GULLAR, F. Dentro da noite veloz, In._____. *Toda poesia*,1991, pp.199-202.

⁴²⁶ *Idem, Ibidem*, pp.76-78

⁴²⁷ *Idem, Ibidem*, pp. 66-70.

espaço ao seu redor que lhe retira a sociabilidade. O que fazer com o sentimento de frustração, de derrota, da dor e do medo da prisão e, possivelmente, da morte? A resposta encontrada por ele se materializou na escrita que evoca a casa, as memórias aqui surgem como um refúgio seguro, mas conscientemente, crítico. Aqui, o poeta enfrenta o presente trazendo o passado para este embate, ou mesmo, combate.

Voltando ao *Poema sujo*, o poeta termina suas linhas refletindo como a cidade está nele e vice-versa num movimento de dialética e lirismo que pode ser lido no seguinte fragmento:

*O homem não está na cidade
como uma árvore está num livro
quando um vento ali a folheia*

*a cidade está no homem
mas não da mesma maneira
que um pássaro está numa árvore
não da mesma maneira que um pássaro
(a imagem dele)
estava na água
e nem da mesma maneira
que o susto do pássaro
está no pássaro que eu escrevo*

*a cidade está no homem
quase como a árvore voa
no pássaro que a deixa*

*cada coisa está em outra
de sua própria maneira
e de maneira distinta
de como está em si mesma*

*a cidade não está no homem
do mesmo modo que em suas
quitandas praças e ruas⁴²⁸*

A cidade está no poeta de diferentes modos, os tempos aqui se entrecruzam no momento que fulgura a morte. Diante desse desalento, o passado

⁴²⁸ GULLAR, F. Poema sujo. In: _____. *Toda poesia*, 1991, pp.273-274.

salta no presente. Nesse sentido, a dialética interna do poema é construída a partir dos aspectos da própria vida. A construção desse fragmento se dá a partir da leitura realizada pelo poeta sobre Hegel, considerando que no “*ramo da árvore continha o particular e o universal*”.⁴²⁹ O universal e o particular estão presentes na medida em que escreve “eu estou na cidade e a cidade está em mim”. A cidade da infância volta nesse processo de memória porque a infância é constituinte do sujeito. E, no momento do perigo as referências primeiras voltam com muita força. As imagens poéticas transcorrem evidenciando os laços entre o indivíduo e a história. Aqui, os movimentos de consciência, traduzem-se em linguagem⁴³⁰ e, nesse sentido,

*a permuta é clara: o ganho do presente está em alimentar-se do que é mais vivo no passado; o ganho do passado é revitalizar-se na forma atualizadora que lhe dá o presente. Uma coisa está em outra é também a expressão síntese desses dois tempos que se encontram na poesia. A simultaneidade atinge uma dialética, na consciência que a elabora, ao mesmo tempo em que serve à obsessiva natureza do corpo que quer participar de todas as coisas, as sujas e as belas.*⁴³¹

O poeta está na cidade, na quitanda do pai, a cidade está nele, ele é a cidade perdida no limbo do espaço-temporal cujas lembranças se cruzam aos problemas do presente e aos do passado. Esse movimento dialético expõe a difícil condição humana experimentada no exílio.

Escrever o *Poema sujo* foi para Gullar a própria experiência de vida diante da morte anunciada pela ditadura argentina e do acúmulo de traumas desencadeados pelas ditaduras da América latina que o atravessou durante o seu exílio. Pois, “*diante da realidade esmagadora, de um lugar sem saída e desencantado, escrever poesia é a única forma de resistir*”.⁴³² E, nessa direção,

⁴²⁹ GULLAR, F. *Poema sujo lido*. DVD. Instituto Moreira Sales, 2010.

⁴³⁰ Cf. VILLAÇA, Alcides. Gullar: a luz e seus avessos. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*, 1998, p. 90.

⁴³¹ VILLAÇA, A. *A poesia de Ferreira Gullar*, 1984, p.159.

⁴³² CAMENÍETZKI, Eleonora Ziller. O poeta, o poema e a sinfonia. In: *Revista Poesia Sempre*. 2004, p.47.

escrever sobre sua cidade natal, rememorar sua infância nos becos e esquinas de velha São Luís é um ato de resistência diante da dor da perseguição, do desamparo e do desterro. *O Poema sujo* é, portanto, nesse sentido, a expressão máxima da crise e da opressão vivida pelo seu autor, mas também é o momento de libertação total de sua poesia e do próprio poeta. O caráter trágico da experiência humana vem à tona na sua mais estruturante linguagem artística e literária.

A cidade da infância é lembrada pelos perfumes de jasmim, mas também como vítima do desenvolvimento econômico como herança tanto autoritária quanto traumática de um processo de colonização escravocrata, além das implicações da ditadura militar com suas práticas autoritárias em favor de uma elite econômica. O perder-se pelas ruas de São Luís por meio das lembranças lhe permite indagações críticas feitas no agora da rememoração e, assim, compreender melhor aquela cidade. A cidade assim como outros elementos, tais como o pai e o corpo, também é um lugar de identidade e de resistência política diante da sensação de vazio e abandono de sua própria identidade. Nesse sentido, ao nomear a cidade, isto lhe confere existência no seu degredo.

Falar da cidade é não perdê-la, assim sendo, é não perder-se diante do flagelo impellido pelo exílio. A cidade para o poeta não se apresenta como um labirinto, ao contrário, ela é uma saída encontrada, um refúgio, a casa, um nome. Aqui, o homem, a cidade e as coisas são palavras que se recuperam dentro da linguagem em busca de uma outra realidade que irrompe com aquela imposta ao poeta.

Durante os meses nos quais o poeta ficou mergulhando escrevendo este poema, ele entrou num estado de imersão que lhe permitiu criar outra ordem, diferente daquela que estava ao seu redor em Buenos Aires. Em outras palavras, a ordem política foi substituída pela ordem poética, como nas palavras dele, “*a vida é pouca, a vida não basta*”⁴³³ daí a necessidade da ruptura da ordem por meio da poesia.

⁴³³ GULLAR, F. *Poema sujo lido*. DVD. Instituto Moreira Sales, 2010.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio dos itinerários poéticos percorridos por Gullar, reitera-se que a vida pessoal, social e política do poeta estão imbricadas e elas se entrecruzam em sua fatura poética e aqui sua poesia foi o ponto de partida para as análises de uma memória do exílio que alude à história recente da ditadura militar brasileira. Ao ler os primeiros poemas do autor até aqueles escritos no exílio, pode-se ver um processo de transformação empreendido em sua fatura poética essencialmente como consequência da experiência do desterro.

O poeta deixou a sua terra natal, sua ilha e partiu para o Rio de Janeiro para romper com o isolamento em que se encontrava. Com o livro *A Luta corporal* o poeta se inseriu na cena da paisagem literária nacional e, nele, pode-se perceber uma luta que implicava por um lado a poesia como expressão de sua própria existência e, por outro, uma necessidade de responder às indagações cingidas pela vida. Neste livro, encontra-se, portanto, uma busca da própria linguagem do poeta e que também continua sendo realizada em *Vil Metal*. Neste último, é possível perceber uma articulação temporal permeada pela vida e pela linguagem do poeta.

Nos primeiros livros como *A Luta Corporal* e *Vil Metal* parece haver como disse João Luiz Lafetá, uma

exploração da subjetividade (que) é intensa e como os poemas parecem dirigir-se todos, através dos muitos prismas temáticos, para uma constante pergunta sobre o 'eu', até chegar a desintegrar a linguagem, levando-a ao limite extremo do solipsismo.⁴³⁴

A desintegração da linguagem em seu limite final vai sendo vista nos poemas concretos e neoconcretos. A poesia concreta buscou apreender as mudanças de percepção e sensibilidade que as transformações econômicas

⁴³⁴ LAFETÀ, João Luiz. Traduzir-se: ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar. In: _____. *A dimensão da noite e outros ensaios*, 2004, p.199.

proporcionavam nos principais centros urbanos do país. Abandonando a perspectiva de considerar a linguagem como um fim em si mesma, Gullar passou a realizar uma poesia dita neoconcreta rompendo com o movimento concreto de então. O concretismo e o neoconcretismo permitiram ao poeta a construção de uma poética de vanguarda que foi bastante aplaudida na cena da paisagem nacional e, mesmo que tenha durado pouco tempo na experiência do poeta, foi uma fase significativa para uma concepção de história da vanguarda brasileira. Gullar, no final dos anos 50 e início dos anos 60, ao ler Karl Marx e vivenciar a agitação política da época, vislumbrou num projeto revolucionário a possibilidade de usar a poesia como instrumento de luta revolucionária. Nesta fase utilizou os poemas de cordel e os poemas que lhe eram demandados pelo CPC como instrumento político, mesmo que isso tenha lhe custado o empobrecimento da sua poética.

Os itinerários percorridos por Gullar o fazem desembocar naquilo que Alfredo Bosi, no livro *História concisa da literatura brasileira*, chama de poesia social, opção participante, ou ainda, poesia voltada para as tensões sociais, referindo-se à poesia construída nos primeiros na década de 60 e que para muitos foi entendida como poesia populista, na medida em que ela lidava com imagens idealizadas vinculadas à classe operária e à ideia de revolução. Essa poesia ao falar da realidade de forma a utilizar uma ideologia que pregava a ação distanciou-se de um rigor poético. Entretanto, entre os anos de 64 a 69 quando o poeta participava do Grupo Opinião, passou a se preocupar novamente com a questão de um rigor estético associado às indagações políticas. Os escritos de Gullar na década de 60 associados à militância política o colocaram na mira do Estado e, assim, passou a ser perseguido pela ditadura militar. Com o AI-5, fase de maior endurecimento do Estado contra as esquerdas, o poeta foi obrigado a ficar na condição de clandestino dentro de seu próprio país e, diante do perigo da prisão, da tortura e, possivelmente, da morte como era comum acontecer aos revolucionários presos naquela época, viu-se obrigado a rumar para o estrangeiro assumindo, assim, a condição de exilado.

Justamente os poemas escritos em território estrangeiro e aqueles construídos no seu retorno para o Brasil, mas que tratam do desterro é que foram tomados como objeto da análise aqui empreendida e o que se pode perceber é que a poesia participante cedeu lugar a outro tipo de poesia, àquela que foi sendo construída diante do desenraizamento e das peculiaridades que constituem a experiência do exílio. Diante da derrota política e, convivendo com as agruras do desterro, a poesia de Gullar passou a ser um lugar de refúgio e de resistência política. E, nesse momento, em que os traumas e as dores dessa experiência parecem quase insuportáveis, é também o momento no qual ele recupera a lírica e amadurece sua linguagem poética.

A complexidade poética dos poemas escritos nesse período traz uma memória de um tempo marcado pelo horror das ditaduras militares que ocorreram na América Latina e, especificamente, no Brasil. Considerar todos os dramas e os traumas dessa experiência e perceber como tal evento atravessou sua vida, considerando também as implicações desse processo para sua família, nos coloca diante de uma poesia que pode ser lida como um registro rigoroso e relevante para que lembremos a necessidade de uma reconstrução da memória desse período nefasto pelo qual passaram inúmeros brasileiros nesse convívio com um Estado autoritário de ações violentas e anticonstitucionais. Ao realizar uma análise destes poemas, considerando o trabalho de memória ali empreendido pelo poeta, foi relevante não perder de vista que o ato de recordar implica uma reconstrução do passado que vai sendo realizada na medida em que ele é reescrito no tempo presente.

Durante o Golpe militar no Brasil, inúmeras pessoas foram obrigadas a deixar o país e os traumas deixados por essa experiência são reais e necessitam ser superados. Isso pode ser visto nas palavras do próprio do poeta:

eu acredito que, para todos que o viveram, o exílio foi uma coisa muito ruim. É claro que para muitas pessoas ele é mais duro, mais difícil!! Isso depende muito do temperamento de cada pessoa, do apego com sua terra, e as pessoas que deixou no país. Mas eu não consegui ver ninguém contente. Ninguém conformado e

*achando que deveria ficar no exílio, mesmo aqueles que conseguiram construir um tipo de vida suportável, os que estavam com suas famílias e conseguiram trabalhar com uma remuneração suficiente para manter a família e educar seus filhos. Mas estas pessoas manifestavam descontentamento permanente e até evitam de falar sobre essas coisas. Eu, por exemplo, estava sempre a manifestar meu descontentamento, quando eu me chateava e entrava em estado de depressão me manifestava claramente, e em nenhum momento me iludia, procurando criar a ilusão de que tudo estava bem. Sempre que a circunstância tornava a coisa evidente, o cara abria a boca e dizia tudo o que estava sentindo. Eu me lembro de que certa vez um exilado, que sempre se dizia contente, no dia em que eu decidi sair do Peru para Argentina chamou-me para uma conversa e manifestou todo o seu desespero. O exílio foi muito duro para todo mundo.*⁴³⁵

Na poética de Ferreira Gullar restam as marcas da experiência deste desterro. Entretanto, cabe destacar que a maneira que ele encontrou para lidar com este evento-limite foi tomar a escrita como o único lugar seguro, construindo por meio dela mecanismos de sobrevivência e de resistência política. Por meio da escrita, ele recolheu fragmentos de suas lembranças na busca pela própria existência. Com isso, ele não pretendia reproduzir a realidade passada, mas recuperar a memória como um instrumento de poder no qual o ato de lembrar se faz no tempo do presente. E, a partir destas lembranças, a história individual se entrelaça à história social e à política, ou ainda, a poética de Gullar condensa os micros e macroprocessos dentro da concepção de Norbert Elias.

Além dele, muitas outras pessoas foram obrigadas a se afastar da cena política brasileira nas décadas de 60 e 70 como nos lembra Rollemberg⁴³⁶ e, dentre elas, algumas sucumbiram diante desta experiência, ante à dor e aos traumas, optaram pelo suicídio e, outras considerados subversivas e que permaneceram no Brasil foram perseguidas e muitas destas pessoas são tidas

⁴³⁵ FELÍCIO, Brasigóis. Ferreira Gullar: em luta corporal com a tirania. *Jornal O Popular*, 07 set. 80, p. 26.

⁴³⁶ Cf. ROLLEMBERG, Denise. *Exílio: entre raízes e radares*, 1999, p. 50.

como desaparecidos políticos. Inúmeros são os nomes que personificam a lista dos desaparecidos políticos no Brasil.⁴³⁷ Segundo Janaína Teles,

*cerca de 50 mil pessoas foram presas somente nos primeiros meses de ditadura; milhares de presos políticos foram submetidos a torturas; há pelo menos 426 mortos e desaparecidos políticos; 7.367 pessoas acusadas e 10.034 afetadas na fase de inquérito, em 707 processos na Justiça Militar por crimes contra a segurança nacional; houve quatro condenações à pena de morte; 130 banidos; 4.862 cassados; 6.592 militares atingidos; milhares de exilados; e centenas de camponeses assassinados. Até o momento, foi possível chegar à soma de 388 mortos e desaparecidos políticos no país. A soma totaliza 426 nomes, incluindo-se os mortos e desaparecidos no exterior e os que morreram em decorrência de sequelas de tortura ou de acidentes.*⁴³⁸

Estes números ainda podem aumentar, pois, segundo a autora, ainda não foram esgotados todas as possibilidades de investigação da repressão política no Brasil. Mas cabe lembrar que as conseqüências dessa repressão não podem ser mensuradas, pois os traumas e as perdas são difíceis de serem expressadas. No caso específico aqui estudado, percebeu-se a dificuldade do poeta em narrar as dores desse evento-limite. Em muitos momentos, o poeta utilizou-se de subterfúgios para fugir da dor e sair do evento traumático e, nesse sentido, foi criando uma resistência política mesmo no momento de maior perda da esperança e do perigo da morte. Mas deve-se também levar em conta que a arte da memória segundo Seligmann-Silva está marcada pela tarefa paradoxal que envolve o ato de representar - na medida em que “*se trata aqui de um dever tanto*

⁴³⁷Ver COMISSÃO ESPECIAL SOBRE MORTOS E DESAPARECIDOS POLÍTICOS. *Direito à memória e à verdade*. Brasília: Secretaria Especial dos Direitos Humanos, 2007. No *Dossiê dos Mortos e Desaparecidos Políticos a partir de 1964*, realizado com o apoio da Comissão de Familiares de Mortos e Desaparecidos Políticos, do Instituto de Estudos da Violência do Estado – IEVE e do Grupo Tortura Nunca Mais – RJ e PE 1964, com prefácio de Dom Paulo Evaristo Arns e publicado pela Imprensa Oficial do Estado, encontra-se uma relação de nomes dos desaparecidos políticos no Brasil, bem como o nome daqueles que morreram no exílio.

⁴³⁸ TELES, Janaína de A. Entre o luto e a melancolia: a luta dos familiares de mortos e desaparecidos políticos no Brasil. In: SANTOS, Cecília M.; TELES, Edson; _____. (orgs.). *Desarquivando a ditadura: memória e justiça no Brasil*, V.I, 2009, p. 151-152.

*ditado por uma necessidade pessoal como também de ordem moral” - e os limites da própria linguagem para descrever tais eventos.*⁴³⁹

As narrativas de Ferreira Gullar escritas no exílio foram tomadas aqui como um testemunho, ele foi *“aquele que viu com os próprios olhos”*, uma testemunha direta, como diria Gagnebin.⁴⁴⁰ Pois, ao narrar, por exemplo, em *Rabo de Foguete* sua experiência vivida no exílio, o poeta realizou um trabalho de memória no qual há uma dimensão política na medida em que seu testemunho rompe com uma política do esquecimento, ou mesmo, com o emudecimento de um período da história recente brasileira.

Atualmente no Brasil, diferente de outros países da América Latina, parece existir ainda um determinado silêncio sobre o tema da ditadura militar. Não obstante os estudos científicos, em boa parte, se restringem ao campo acadêmico, o cinema trouxe sua contribuição com alguns filmes que discutem essa problemática a partir de diferentes aspectos, a literatura também se coloca ainda como um campo profícuo para inúmeras análises, no entanto, uma memória coletiva sobre este tema esbarra numa política do esquecimento. E aquilo que Márcio Seligmann-Silva denomina como “teor testemunhal” está presente em muitas obras dentro do Brasil, na literatura, na música e na pintura. São muitas as vozes que precisam narrar o que viveram, o que sentiram e o que sofreram para que não percamos de vista a compreensão de que a memória é um lugar de poder como nos lembra Foucault e, nesse sentido, tais narrativas trazem a possibilidade de sanar as feridas tanto no sentido pessoal quanto social que foram abertas pela ditadura militar brasileira. Lembrar e narrar, construções feitas do tempo do agora, permitem aos sujeitos sanar seus traumas, mas também evitar que novas catástrofes sejam realizadas.

A violência que foi instaurada no Brasil na época da ditadura militar precisa ser analisada no tempo presente, porque as sequelas desse evento são inúmeras. Assim, os discursos seriam obrigatoriamente avaliados e, conseqüentemente, não se poderia mais justificar determinadas práticas

⁴³⁹ SELIGMANN-SILVA, Márcio. Escrituras da história e da memória. In: _____. (org.) *Palavra e imagem: memória e escritura*, 2006, p. 212.

⁴⁴⁰ GAGNEBIN, J. M. *Memória, história, testemunho*, 2004, p.93.

realizadas naquele período, como foi o caso, por exemplo, da tortura, que sempre foi justificada sob a alegação de que era aplicada aos suspeitos de subversão atribuindo, nesse sentido, às vítimas a responsabilidade deste ato. Nessa direção, é necessário que os debates e discursos sejam refletidos de forma mais ampla para que em nenhum momento do futuro um regime de exceção seja colocado como possibilidade. Faz-se necessário também que as punições às pessoas responsáveis por este evento sejam efetuadas e, nesse sentido, não se trata de vingança ou ressentimento - como querem alguns dos envolvidos neste processo - mas de deixar transcórrer uma história que insiste em ser negada ou desconsiderada. E o Estado brasileiro, as Forças Armadas e a polícia, enquanto detentores e centralizadores da violência e do poder - como diria Norbert Elias em o *Processo civilizador* - devem atuar de maneira a materializar a referida justiça, deixando de lado o conservadorismo político de seus integrantes e permitindo ao país realizar, de maneira coletiva, o trabalho de luto em relação à ditadura militar.

OBRA DE FERREIRA GULLAR⁴⁴¹

Poesia

Um pouco acima do chão – 1949
A luta corporal – 1954
Poemas – 1958
João Boa-Morte, cabra marcado pra morrer (cordel) – 1962
Quem matou Aparecida? (cordel) – 1962
História de um valente (cordel) - 1966
A luta corporal e novos poemas – 1966
Por você por mim – 1968
Dentro da noite veloz – 1975
Poema sujo – 1976
Na vertigem do dia – 1980
Crime na flora ou Ordem e progresso – 1986
Barulhos – 1987
O formigueiro – 1991
Muitas vozes – 1999
Um gato chamado gatinho – 2002 (infantil)
O rei que mora no mar – 2001 (infantil)
Em alguma parte alguma – 2010

Crônicas

A estranha vida banal – 1989
O menino e o arco-íris – 2001
As melhores crônicas de Ferreira Gullar – 2005

Contos

Gamação – 1996
Cidades inventadas – 1997
Touro encantado – 2003

Memórias

Rabo de foguete – 1998

Ensaaios

Teoria do não-objeto – 1959
Cultura posta em questão – 1965
Vanguarda e subdesenvolvimento – 1969
Augusto dos Anjos ou morte e vida nordestina – 1977
Uma luz do chão – 1978
Sobre arte – 1983
Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta – 1985

⁴⁴¹ A data ao lado das obras refere-se ao ano de sua publicação.

Indagações de hoje – 1989
Argumentação contra a morte da arte – 1993
O grupo Frente e a reação neoconcreta – 1998
Cultura posta em questão/Vanguarda e subdesenvolvimento – 2002
Relâmpagos – 2003

Teatro

Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come (com Oduvaldo Vianna Filho) – 1966
A saída, Onde fica a saída? (com Antônio Carlos da Fontoura e Armando Costa, coleção espetáculo) – 1967
Dr. Getúlio, sua vida e sua glória (com Dias Gomes) – 1968
Um rubi no umbigo – 1978

Televisão

Araponga (com Dias Gomes e Lauro César Muniz) – 1990
As noivas de Copacabana (com Dias Gomes e Marcílio Moraes) - 1992

Traduções da Literatura

Fábulas, de La Fontaine – 1997
As mil e uma noites – 2000
Don Quixote de la Mancha, de Cervantes – 2002

Traduções do Teatro

Urubu rei, de Alfred Jarry – 1972
Cyrano de Bergerac, de Edmond Rostand – 1985
Le pays des éléphants, de Louis-Charles – 1989

Traduções de Ensaios

Rembrandt, de Jean Genet – 2002
Van Gogh, de Antonin Artaud – 2003
O paraíso de Cézanne, de Philippe Sollers – 2004

Antologias

Antologia poética – 1977

BIBLIOGRAFIA SOBRE FERREIRA GULLAR

- ANTENORE, A. A poesia surge do espanto. In: *Revista Bravo*, mar. 2009.
- BOSI, Alfredo. "Roteiro do poeta". In: *Os melhores poemas de Ferreira Gullar*. Global, 1982.
- CAMENIETZKI, Eleonora Ziller. *Poesia e política: a trajetória de Ferreira Gullar*. Rio de Janeiro: Revan, 2006.
- _____. O poeta, o poema e a sinfonia. In: *Revista Poesia Sempre*. Dossiê Gullar, p. 47, ano 12, n.18, set. 2004.
- CORRÊA, Carlos Augusto. O corpo-a-corpo de uma luta: uma síntese do tempo. *Revista Vozes*, Rio de Janeiro, dez. 1980.
- DIAS, Ângela Maria. A cidade no poema – a fala íntima do tempo coletivo. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, jan./mar. 1985.
- DOSSIÊ GULLAR. In: *Revista poesia Sempre*. Ano.12, n.18, set. 2004.
- FERREIRA Gullar segundo Vinicius de Moraes In: *Revista Poesia Sempre*. ano.12, n.18, set. 2004.
- FONSECA, Orlando. *Na vertigem da alegoria: militância poética de Ferreira Gullar*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 1997.
- GULLAR, F. Entrevista concedida à *Revista Poesia Sempre*. n. 09, 1998. Disponível em: <<http://literal.terra.com.br>>. Acesso em: 19 mai. 2009.
- GULLAR, F. Entrevista concedida à *Revista Idiosincrasia*, 30 ago. 2006. Disponível em:<www.portalliteral.com.br>. Acesso em: 4 mai. 2009.
- GULLAR, F. Entrevista concedida à Marcelo Ridenti, 23 jan. 1996. Texto impresso.
- GULLAR, F. Entrevista concedida à Gilfrancisco Santos. Disponível em:<<http://.versoeprosa.ning.br>>. Acesso em: 19 mai. 2009.
- GULLAR, F. Entrevista de Ferreira Gullar à Rodney Caetano. Disponível em: <rascunho.rpc.com.br>. Acesso em: 28 abr. 2009.
- GULLAR, F. Entrevista de Ferreira Gullar concedida à Antonio Fernando de Franceschi. In: Poema sujo lido por Ferreira Gullar. DVD produzido pelo Instituto Moreira Sales. 2010.
- GUYER, Leland. "Ferreira Gullar: an introduction" In: *Dirty poem*. Nova York: University Press of America, 1990.

HOLLANDA, Sérgio Buarque. "Apresentação" In: *Toda poesia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

JUNQUEIRA, Ivan. "Gullar e poesia social" In: *O signo e a sibila*. Topbooks, 1993.

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

LEMINSKI, Paulo. Resgatando seu passado. *Revista Isto é*, 10 set. 86.

MUNHOZ, Solange C. do Nascimento. *Narrar a vida à margem: o exílio em la casa y el viento, Héctor Tizón, em estado de memória, de Tunuca Mercado, e rabo de foguete de Ferreira Gullar*. 2006. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Filosofia, letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

NUÑEZ, Ángel. Os 50 anos de Ferreira Gullar. *Leia Livros*, São Paulo, set. 1980.

PERIGORD, Carlos Maurício. Lendo o Poema Sujo, *Revista Isto é*, out. 1976.

SANT'ANNA, Afonso Romano. O calor da voz. *Revista Veja*, 10 dez.1975.

SITE Oficial de Ferreira Gullar. Disponível em: <<http://portalliteral.terra.com.br>>. Acesso em: 11 nov. 2008.

SITE da UFMG. Nº 1534 - Ano 32. Boletim Informativo. Língua concreta (e afiada) Miguel Arcanjo Prado. Disponível em:< www.ufmg.com.br>. Acesso em: 08. jun. 2006.

STERNBERG, Ricardo da Silveira Lobo. Memory and history in Ferreira Gullar's Poema Sujo. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, v. XIV, n.1, Toronto, 1989.

TOLENTINO, Bruno. Vibra o drama da poesia. *Revista Bravo*, n.21, São Paulo: jun.1999.

TRIGO, Luciano. O poema tem que ser um relâmpago. In: Dossiê. *Revista Poesia Sempre*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, ano 12, n.18, set. 2004, p. 14.

TURCHI, Maria Z. *Ferreira Gullar: a busca da poesia*. Rio de Janeiro: Presença, 1985.

VENTURA, Zuenir. Um travo triste por trás do risco selvagem. *Revista Veja*, 25 abr. 1979.

VILLAÇA, Alcides. Gullar: a luz e seus avessos. CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. Instituto Moreira Salles. São Paulo, n.06, set. 1998. Semestral.

_____. Muitas vozes: algumas notas. TERESA- REVISTA DE LITERATURA BRASILEIRA. Instituto de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, n.01, set. 2000. Semestral.

Teses e Dissertações

ALEIXO, Isabel Cristina Pereira. *O tempo como unidade na poesia de Ferreira Gullar*. Rio de Janeiro: PUC, 1991.

DAMAZO, Francisco Antonio Ferreira Tito. *Ferreira Gullar: uma poética do sujo*. São José do Rio Preto: Universidade Estadual Paulista, 1997.

FERREIRA, Luzilá Gonçalves. *A obra poética de Ferreira Gullar: uma literatura*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1984.

PERES, Lygia Rodrigues Vianna. *A dinâmica da vida e o dinamismo para a morte*. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 1997.

VILLAÇA, Alcides Celso de Oliveira. *A poesia de Ferreira Gullar*. Tese. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1984.

Artigos de Jornais

ARRIGUCCI JR, Davi. Tudo é exílio. *Folha de São Paulo*, Jornal de Resenhas, 14 nov. 1998.

BANDEIRA, Manuel. Gullar concreto. *Jornal do Brasil*, 1958.

BRASIL, Assis. Uma nova canção do exílio. *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro, out. 1977.

BRASIL, Assis. Gullar, uma poesia de corpo inteiro. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 24 jan.1976. Disponível em:< <http://portalliteral.terra.com.br/>>. Acesso em: 11 mai.2009.

BIRMAN, Daniela. Experiência de descoberta da arte com Gullar. *O Globo*, 27 mar. 2003.

BRANCO, Carlos Castelo. Ferreira Gullar – A Luta Corporal. *Diário Carioca*, 9 mai. 1954.

BRASIGÓIS, Felício. Ferreira Gullar: em luta corporal com a tirania. *Jornal O Popular*, 7 set. 80, p. 26.

CAETANO, Maria do Rosário. A vanguarda, a vida e o verso de Ferreira Gullar. *O Estado de São Paulo*, 2 dez. 2001.

CAETANO, Rodney. O resmungão necessário. *Jornal de Literatura do Brasil*, Curitiba. Disponível em: <www.resmungos.com.br>. Acesso em: 11 fev.2009.

CAMPOS, Paulo Mendes. Ferreira Gullar – O Poema Sujo, a pátria distante. *Jornal do Brasil*, 14 set. 1976.

COELHO, Eduardo Prado Coelho. A turva mão do sopro contra o muro. *Suplemento Leituras, Público*, Lisboa, 20 mai. 2000.

COM Gullar volta a poética da realidade. *O Estado de São Paulo*, 28 set. 77.

COSTA, C. Longa licença poética chega ao fim. *Jornal do Brasil*. 29 mai. 99. Disponível em: <www.portalliteral.com.br>. Acesso em: 15 jun. 2009.

FERREIRA, Luizilá Gonçalves. Gullar: Obra poética. *Diário de Pernambuco*, Recife, 28 jun. 1985.

FERREIRA Gullar conta tudo!!!. *Jornal de Poesia. Revista Agulha*. Disponível em: <www.revista.agulha.nom.br>. Acesso: 17 mai. 2008.

FONTELA, Orides. Entre o lírico e o social. *O Estado de São Paulo*, 8 nov. 1987.

FONTA, Sérgio. Poemas que vieram para ficar. *Balaio. Jornal de Ipanema*. Dez. 1976. Disponível em: <www.portalliteral.com.br>. Acesso em: 4 ago. 2009.

GUYER, Leland. Exile and the sense de place in Ferreira Gullar's "Dirty Poem". *Landscape, Culture and Globalization: view from Brazil*, Macalester International, v.5, Minnemosata, EUA, 1997.

LAMEGO, Valéria; ARAGÃO, Helena. Ferreira Gullar – O poeta e o crítico. *Veredas*, mar. 2003.

LOUZEIRO, José. Considerações em torno do Poema Sujo. *Diário de São Paulo*, 10 mar. 1978.

MARQUES, Fernando. Dilemas sociais da criação artísticas. *O Globo*, 08 mar. 2003.

MARTINS, Wilson. Um poeta político. *Jornal do Brasil*, 17 jan. 1981.

_____. Paradoxo da poesia. *Jornal do Brasil*, 21 jul. 1979.

MELO NETO, João Cabral de. Notas sobre os livros de poesia. *A Vanguarda*, Rio de Janeiro, 1954.

MORAES, Vinicius. Poema sujo de vida. *Revista Manchete*, 1976. Disponível em: <www.portalliteral.com.br>. Acesso em: 2 ago. 2009.

NAME, Daniela. O jovem Gullar. *O Globo*, 2 set. 2000.

PEREIRA Paulo Celso. Sábios Resmungos. *Jornal do Brasil*, 26 dez. 04.

PIZA, Daniel. O melhor livro de poesia da década. *Gazeta Mercantil*. Fim de Semana, 4 jun.1991.

_____. Gullar enterra arte contemporânea. *Folha de São Paulo*, 18 abr. 1993.

PY, Fernando. Memórias do exílio. *Jornal Popular*, Petrópolis, 3 dez. 1998.

ROCHA, Glauber, *Folha de São Paulo*, mar. 1977. Disponível em: <www.portalliteral.com.br>. Acesso em: 2 ago. 2009.

ROUANET, Sérgio Paulo. Por que o moderno envelhece? *Folha de São Paulo*, São Paulo, 15 jul. 1992. Cad. Mais!

SCHULER, Donald. O precário consciente de Gullar. *O Estado de São Paulo*, 28 jan.1982.

_____. Ferreira Gullar: teórico da literatura. *Zero Hora*, 12 dez. 1981.

SEVCENKO, Nicolau. Benjamin, a inteligência radical. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 1 set. 1985.

TITO, Edison. Ferreira Gullar: compromisso e poesia. *Jornal de Brasília*. 04 out. 77. Disponível em: <www.portalliteral.com.br>. Acesso em 13 mai. 2009.

DVD

Poema sujo lido por Ferreira Gullar. DVD produzido pelo Instituto Moreira Sales. 2010.

Entrevista de Ferreira Gullar ao Programa Roda Viva. DVD produzido pela TV Cultura. 2001.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. Progresso. In: _____. *Palavras e sinais*. Petrópolis: Vozes, 1995.

_____. "Crítica cultural e sociedade". In: _____. *Prismas*. Trad. Augustin Wernet e Jorge de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

_____. *Notas de literatura I*. São Paulo: Livraria Duas Cidades/Ed. 34, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. Política do exílio. In: *Revista de Estudos Sociais*. Universidad de Los Andes. n. 08, Enero, 2001.

ALMEIDA, Alfredo W. Berno de. *A ideologia da decadência: uma leitura antropológica da história da agricultura no Maranhão*. São Luís: FIPES, 1982.

ALONSO, S. L. Trauma e fantasia: encontros entre imagens e conceitos: reflexões sobre temporalidades. In: BARTUCCI, G. (org.). *Psicanálise, cinema e estéticas da subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2000, p. 195.

ANDERSON, Perry. Marshall Berman - modernidade e revolução. In: _____. *Afinidades seletivas*. São Paulo: Boitempo, 2002.

ANDRADE, Everaldo de O. A liberdade nasce da luta: o surgimento da OSI na crise da ditadura. In: SANTOS, C. M.; TELES, E.; TELES, J de A. (orgs.) *Desarquivando a ditadura: memória e justiça no Brasil*. v.I, 2009.

ANDRADE, Oswald. Manifesto da poesia Pau-Brasil. In: COTINHO, Afrânio. *Caminhos do pensamento crítico*. v. I. Rio de Janeiro: Americana, 1974.

ANDRADE ap. SOARES, Flávio. *O Estado do Maranhão*, 22 jul. 2001.

ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

ARGAN, Giulio C. *Arte moderna. Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ARRUDA, Maria Arminda do N. *Metrópole e cultura: São Paulo no meio século XX*. Bauru: EDUSC, 2001.

BARROS, Manuel. *Memórias inventadas – a infância*. São Paulo: Planeta, 2003.

BARROS, Valdenira. *Imagens do moderno em São Luís*. São Luís, 2001.

BASTOS, E. Rugai; RIDENTI, Marcelo; ROLLAND, Denis (orgs.) *Intelectuais: sociedade e política, Brasil-França*. São Paulo: Cortez, 2003.

BECO Catarina Mina: homenagem a uma mulher à frente de seu tempo. *Cazumba – Jornal turístico e cultural do Maranhão*. Disponível em: <www.jornalcazumba.com.br> Acesso em: 03 abr. 2008.

BENEDETTI, Mário. *El escritor latino americano y La revolucion possible*. 3. Ed. México: Nueva Imagem, 1997.

_____. *Andamios*. Buenos Aires: Seix Barral, 1996.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1969.

_____. *Documentos de cultura. Documentos de barbárie*. Seleção e apresentação de Wille Bolle. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1986.

_____. *As passagens*. Belo Horizonte/São Paulo: Ed. da UFMG/ Imprensa Oficial, 2006.

_____. *A origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BETTO, Frei. *Batismo de sangue*. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.

BOBBIO, Noberto et al. *Dicionário de política*. 6. ed. Brasília: Ed. da UNB, 1994.

BOLLE, Willi. *Fisionomia da metrópole moderna*. São Paulo: FAPESP/ EDUSP, 1994.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

_____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1979.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

- _____. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.
- _____. *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.
- BRASIL, Assis. *A poesia maranhense no século XX*. Rio de Janeiro: Sioge/Imago, 1994.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.
- CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CANDIDO, Antonio. *Iniciação à literatura brasileira*. São Paulo: Humanitas Publicações, 1997.
- _____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2002.
- _____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- _____. *Formação da literatura brasileira – momentos decisivos*. 5. ed. São Paulo: EDUSP/Itatiaia, 1975.
- CANDIDO, Alfredo. *Presença da literatura brasileira*. Rio de Janeiro/São Paulo: Difel, v. III, 1997.
- CAROS AMIGOS. Edição especial “O golpe de 64”. São Paulo: Casa amarela, n.19, Mar., 2004.
- CARUTH, Cathy (ed.). *Trauma – Explorations in Memory*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995.
- _____. *Unclaimed Experience – Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996.
- _____. Modalidades do despertar traumático. In: NESTROVSKI, A.; SELIGMANN-SILVA, M. *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.
- CELAN, Paul. Tradução Modesto Carone. In: GUINSBURG J.; TAVARES, Zulmira R. *Quatro mil anos de poesia*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

COELHO, Teixeira (Org.). *A modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1988.

COMISSÃO ESPECIAL SOBRE MORTOS E DESAPARECIDOS POLÍTICOS. *Direito à memória e à verdade*. Brasília: Secretaria Especial dos Direitos Humanos, 2007.

CONDORCET, Jean-Antonio-Nicolas de Caritat. *Esboço de um quadro histórico dos progressos do espírito humano*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1993.

CORRÊA, Rossini. *O modernismo no Maranhão*. Brasília: Corrêa e Corrêa Editores, 1989.

_____. *Formação social do Maranhão: o presente de uma arqueologia*. Recife: PIMES, 1982.

_____. *Atenas brasileira: a cultura maranhense na civilização nacional*. Brasília: Thesaurus/Corrêa & Corrêa, 2001.

COSTA, Wagner Cabral da. *A raposa e o canguru: crises políticas e estratégia periférica no Maranhão (1945/1970)*. Disponível em: < <http://www.fundaj.gov.br>>. Acesso em: 15 out. 2010.

CRUZ, Arlete Nogueira. *Nomes e nuvens – ligeiras considerações em torno da paisagem literária maranhense – 1889/1996*. São Luís: Unigraf, 2003.

DIAS, Ângela Maria. A cidade no poema. Perfis/ Problemas na Literatura Brasileira, *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n.80, jan./mar. 1985.

DIAS, Fernando Correia. *João Alphonsus: tempo e modo*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1965.

DOSSIÊ DOS MORTOS E DESAPARECIDOS POLÍTICOS A PARTIR DE 1964. Equipe responsável: Comissão de Familiares de Mortos e Desaparecidos Políticos, Instituto de Estudo da Violência do Estado – IEVE e Grupo Tortura Nunca Mais – RJ e PE. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1995.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ELIAS, Norbert. *Sobre o tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. *A sociedade dos indivíduos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

_____. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

_____. *O processo civilizador: uma história dos costumes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

FACINA, Adriana. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Jorge Zahar, 2004.

FAUSTINO, Mário. *De Anchieta aos concretos*. Maria Eugêncina Boaventura (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

FELMAN, Shoshana. "Educação e crise, ou as vicissitudes do ensinar". Trad. Cláudia Valladão de Mattos. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). *Catástrofe e Representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

_____. *The Juridical Unconscious. Trials and Traumas in the Twentieth Century*. Cambridge: Harvard University Press, 2002.

FICO, Carlos. *Além do golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Record, 2004.

FLORES JÚNIOR, Wilson José. *Modernização pelo avesso: a São Paulo da década de 20 em os Contos de Belazarte de Mário de Andrade*. In: PENJON, Jacqueline; PASTA JR., José. *Littérature et modernisation au Brésil*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, [sd].

FORTES, Lívia S. *O trabalho da escritura e rememoração de Ferreira Gullar em Poema sujo (1975) durante o exílio (1971-1977)*. In: BRITTO, Clóvis C.; SANTOS, Robson dos (orgs.). *Escrita e sociedade: estudos de sociologia da literatura*. Goiania: Ed. da UCG, 2008.

FOUCAUL, M. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

_____. *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. Rio de Janeiro: Vozes, 1977.

_____. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. *História da sexualidade 1: a vontade do saber*. 3. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

FRANCHETTI, Paulo. *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta*. 3. ed. Campinas: Ed. UNICAMP, 1993.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Trad. Marilene Carone. In: *Novos Estudos Cebrap*, n. 32, mar. 1992.

_____. *O mal-estar na civilização*. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

_____. *Para além do princípio do prazer*. Lisboa: Relógio d'Água, 2009.

_____. Totem e Tabu. *Obras Completas*. v. XIII. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

GAGNEBIN, Jeanne M. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

_____. Do conceito de razão em Adorno. In: _____. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. *Walter Benjamin – os cacos da história*. 2 ed. Trad. Sônia Salzstein. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. A (im) possibilidade da poesia. In: *Cult*, n. 23, São Paulo, jun. 1999.

_____. Palavras para Hurbinek. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). *Catástrofe e Representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

_____. História, memória, testemunho. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia. *Memória e (res) sentimento – indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2001.

_____. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada: as ilusões armadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. São Paulo: Ed. UNESP, 1991.

GINZBURG, Jaime. A ditadura militar e a literatura brasileira: tragicidade, sinistro e impasse. In: SANTOS, C. M.; TELES, E.; TELES, J. de A. (orgs.). *Desarquivando a ditadura: memória e justiça no Brasil*. v.II. São Paulo: Hucitec, 2009.

_____. (org.). “Dossiê Literatura e testemunho. In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 27, Brasília, jan./jun. 2006.

_____. Conceito de melancolia. In: *Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre*, n. 20, jun. 2001.

_____. Theodor Adorno e a poesia em tempos sombrios. *Alea: Estudos Neolatinos*, v.5, n.1, Rio de Janeiro, jan./jul. 2003. Disponível <www.artecapital.net>. Acesso em: 12 set. 2010.

_____. (org.) Dossiê Literatura e autoritarismo. In: *Letras*, Santa Maria, UFSM, n. 22, jan./jun. 2001.

_____. (org.). Dossiê Literatura, violência e direitos humanos. In: *Letras*, Santa Maria, UFSM, n. 16, jan./jun. 1998.

GOETHE, Johann W. *Fausto*. Trad. Rolando Roque da Silva. São Paulo/Rio de Janeiro: Difel, 1975.

GOLDMANN, Lucien. *A sociologia do romance*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

GRUPO DE DISCUSSÃO DITADURA MILITAR. Disponível em: <<http://forum.politica.blog.uol.com.br>>. Acesso em 13 set. 2008.

GULLAR, Ferreira. *Rabo de Foguete: os anos de exílio*. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

_____. *Etapas da arte contemporânea. Do cubismo ao neoconcretismo*. São Paulo: Studio Nobel, 1985.

_____. *Vanguarda e subdesenvolvimento. Ensaios sobre a arte*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1969.

_____. *Toda poesia (1950-1987)*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

_____. *A estranha vida banal*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

_____. *Um pouco acima do chão*. São Luís: Ed. AML, 1999.

_____. *Cidades inventadas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

_____. *Muitas Vozes*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

_____. *O formigueiro*. São Paulo: Europa, 1991.

_____. *Melhores crônicas*. Seleção e prefácio Augusto Sérgio Bastos. São Paulo: Global, 2004.

_____. *Dentro da noite veloz*. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998

_____. *Crime na flora, ou, na ordem e progresso*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

_____. *Touro encantado*. São Paulo: Salamandra, 1989.

_____. CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. São Paulo: Instituto Moreira Salles, set. 1998, n. 6. Semestral.

_____. *Ferreira Gullar*. Seleção de textos Beth Brait. São Paulo: Abril Educação, 1981.

_____. *Em alguma parte alguma*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. Nenhuma normalização do passado. *Folha de São Paulo*. São Paulo: 18 set. 1987. Folhetim.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

HOLANDA, Sérgio de (org.) *História geral da civilização brasileira*. t. II, v. I, 2. ed. São Paulo: Difel, 1965.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960-1970*. 5. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

IANNI, Octavio. *A idéia de Brasil moderno*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Estado e planejamento econômico no Brasil (1930-1970)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

_____. *Sociologia e literatura*. Campinas: IFCH/UNICAMP, Coleção Primeira Versão, n.72, 1997.

KOTHE, Flávio R. (org.). *Walter Benjamin: sociologia*. São Paulo: Ática, 1991. Coleção Grandes Cientistas Sociais.

KUCINSK, Bernardo. *Jornalistas e revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa*. São Paulo: Scritta, 1991.

LAUTERWEIN, Andrea. *Anselm Kiefer e la poesie de Paul Celan*. Paris: Regard, 2006.

LEGOFF, Jaques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão. São Paulo: Ed. UNICAMP, 1994.

LEIS e negócios. Disponível em <<http://colunistas.ig.com.br/leisenegocios>>. Acesso em: 30. Ago., 2010.

Letras de músicas. Disponível em: < www.google.com.br>. Acesso em: 26 jun. 2007.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

LYNCH, Kevin. *The image of the city*. Cambridge: Massachussets, MIT Press, 1960.

MARCUSE, H. *Eros e civilização*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

MARTINS, Manoel de Jesus Barros. *Rachaduras solares e epigonismos provincianos: sociedade e cultura no Maranhão neo-ateniense*. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2002.

MATOS, Olgária. A rosa de Paracelso In: NOVAIS, Adauto. *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. Walter Benjamin: a citação como esperança. Revista SEMEAR – Cátedra Padre Antonio Vieira de Estudos Portugueses. Rio/Lisboa, n. 6.

_____. Aufklärung na metrópole: Paris e a via láctea. In: BENJAMIN, W. *Passagens*. Organização Wille Bolle. Belo Horizonte: Ed. da UFMG/ Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

_____. Walter Benjamin e o zodíaco da vida. In: _____. *Benjaminianas*. São Paulo: Ed. UNESP, 2010

MEIRELES, Mário. *História do Maranhão*. 2. ed. São Luís: Fundação Cultural, 1980.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. 2. ed. Cotia- SP: Ateliê Editorial, 2001.

_____. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. 3. ed. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2002.

MEZAROBBA, Glenda. Anistia de 1979: o que restou da lei forjada pelo arbítrio? In: SANTOS, C. M.; TELES, E.; TELES, J. de Almeida (orgs.). *Desarquivando a ditadura: memória e justiça no Brasil*. São Paulo: Hucitec, 2009.

MICELI, Sérgio. *Nacional estrangeiro, história social e intelectual do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo, 2002.

_____. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: Difel, 1979.

_____. A força do sentido. In: BOURDIEU, P. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. Prefácio. In: CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

MORAES, Jomar. (org.) *Ana Jansen: rainha do Maranhão*. 3. ed. Imperatriz-MA: Ética, 2007.

MORAES, Vinicius. *Nova antologia poética*. Seleção e Organização Antonio Cícero e Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MORAES, Eduardo Jardim de. *A brasilidade modernista*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

NEGRI, Toni. *Exílio: seguido de valor e afeto*. Tradução de Renata Cordeiro. São Paulo: Iluminuras, 2001. Coleção Políticas da Imanência.

NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Marcio (orgs.). *Catástrofe e representação: ensaios*. São Paulo: Escuta, 2000.

NORA, Pierre. *Entre mémoire et histoire: la problématique des lieux*. In :_____. (org.). *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1984.

OLIVEIRA, Franklin. Itinerário de um poeta. In: *Toda poesia, de Ferreira Gullar*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PAIVA, Tatiana M. C. Memórias de uma herança: a experiência de filhos de exilados brasileiros da ditadura militar. In: SANTOS, Cecília M; TELES, Edson; TELES, Janaína de A. *Desarquivando a ditadura: memória e justiça no Brasil*. V.I, São Paulo: Hucitec, 2009.

PEREIRA, Robison R. Silva. *Maranhão Crisálida? Práticas discursivas e rede de relações sociais no Governo de José Sarney – 1966/1970*. Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. Ed. Ufscar, 2008.

PLATÃO. *O banquete: ou do amor*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1996.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: *Estudos Históricos*. v. 2, n.3. Rio de Janeiro, 1989.

_____. Memória e identidade social. In: *Estudos Históricos*. v. 5, n.10. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 1992.

PONTES, Heloísa. Cidades e intelectuais: os 'nova-iorquinos' da Partisan Review e os 'paulistas' de Clima entre 1930 e 1950. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. v.18, n.53, out., 2003.

QUEIROZ, Maria José de. *Os males da ausência, ou a literatura do exílio*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

RAMOS, Lilian Santiago. *Pequena história do Mal: Anselm Kiefer e Walter Benjamin*. Tese. FFLCH, Departamento de filosofia, USP, 2009.

REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Orgs.). *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)*. Bauru-SP: Ed. Edusc, 2004.

RELLA, Franco. *Il silenzio e le parole*. Milano: Feltrinelli, 1981.

REZENDE, Neide. *A semana de arte moderna*. São Paulo: Ática, 1993.

Revista Noigandres. Antologia: do verso à poesia concreta. n. 5. São Paulo: Massao Ohno, 1962.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papyrus, 1994.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução à era da TV*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2000.

_____. *Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

_____. *O fantasma da revolução brasileira*. 2. ed. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

ROLEMBERG, Denise. *Exílio: entre raízes e radares*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

_____. História, memória e verdade: em busca do universo dos homens. In: SANTOS, C. M.; TELES, E.; TELES, J. de A. (orgs.). *Desarquivando a ditadura: memória e justiça no Brasil*. v.II. São Paulo: Hucitec, 2009.

_____. Nômades, sedentários e metamorfoses: trajetórias de vidas no exílio. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTA, Rodrigo Patto Sá (Orgs.). *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)*. Bauru: Ed. Edusc, 2004.

SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: _____. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia da Letras, 2003.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

SARTRE, Jean-Paul. *O que é literatura*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1999.

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SECRETARIA DE CULTURA DO MARANHÃO. *Memória dos velhos. Depoimentos: uma contribuição à memória oral da cultura popular maranhense*. São Luís: Lithograf, 1997.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Anistia e (in) justiça no Brasil: o dever de justiça e a impunidade. In: SANTOS, C. M.; TELES, E.; TELES, J. de Almeida (orgs.). *Desarquivando a ditadura: memória e justiça no Brasil*. v.II, 2009.

_____. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. In: Projeto História, Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP, nº 30, "Guerra, império e revolução", jun. 2005a.

_____. *O local da diferença: ensaios sobre memória, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005b.

_____. Literatura de testemunho: os limites entre a construção e a ficção. In: *Letras*, Santa Maria, UFSM, nº 16, jan. / jun. 1998.

_____. A literatura do trauma. In: *Revista Cult*, nº 23, junho 1999.

_____. A história como trauma. In: NESTROVSKI, Arthur; _____ (orgs.). *Catástrofe e Representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

_____. Escrituras da história e da memória. In: _____. (org.) *Palavra e imagem: memória e escritura*. Chapecó: Argos, 2006.

_____. Anistia e (in) justiça no Brasil: o dever de justiça e impunidade. In: SANTOS, C. M.; TELES, E.; TELES, J. de A. (orgs.). *Desarquivando a ditadura: memória e justiça no Brasil*. v.II. São Paulo: Hucitec, 2009.

SIMMEL, G. A metrópole e a vida mental In: VELHO, Octávio G. (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1973.

SOARES, Flávio. *Jornal O Estado do Maranhão*, São Luís, 22 jul. 2001.

SONTAG, Susan. Sob o signo de Saturno. In: _____. *Sob o signo de Saturno*. 2 ed. Trad. Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. Porto Alegre: L&PM, 1986.

SOUZA, Jessé. *A modernização seletiva: uma reinterpretação do dilema brasileiro*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.

TARKOVISKI, A. A. *Esculpir o tempo*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TELES, Edson. Políticas do silêncio e interditos da memória na transição do consenso. In: SANTOS, C. M.; _____.; TELES, J. de Almeida (orgs.). *Desarquivando a ditadura: memória e justiça no Brasil*. v.II, São Paulo: Hucitec, 2009.

TELES, Janaína de A. Entre o luto e a melancolia: a luta dos familiares de mortos e desaparecidos políticos no Brasil. In: SANTOS, Cecília M.; TELES, Edson; _____. (orgs.). *Desarquivando a ditadura: memória e justiça no Brasil*. v.I, São Paulo: Hucitec, 2009.

WEBER, Max. A ciência como vocação. In: GERTH, H.; MILLS, W. (Orgs.) *Max Weber – ensaios de sociologia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1971.

_____. A objetividade do conhecimento nas ciências sociais. In: CONH, Gabriel (org.). *Weber*. São Paulo: Ática, 1986. Coleção grandes cientistas sociais.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

_____. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.

VENTURA, Zuenir. *1968. O ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

VIÑAR, Maren; VIÑAR, Marcelo. *Exílio e tortura*. Trad. Wladimir Barreto Lisboa. São Paulo: Escuta, 1992.