

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS**

VIVIANE APARECIDA SANTOS

**E a carne se faz verbo em Ferreira Gullar: memória, engajamento e resistência
em prosa e verso**

Juiz de Fora

2016

VIVIANE APARECIDA SANTOS

**E a carne se faz verbo em Ferreira Gullar: memória, engajamento e resistência
em prosa e verso**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Terezinha Maria Scher Pereira

Juiz de Fora

2016

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Santos, Viviane Aparecida.

E a carne se faz verbo em Ferreira Gullar: memória, engajamento e resistência em prosa e verso / Viviane Aparecida Santos. -- 2016. 175 p.

Orientadora: Terezinha Maria Scher Pereira

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2016.

1. Crônica. 2. Poesia. 3. Engajamento. 4. Política. 5. Memória. I. Pereira, Terezinha Maria Scher, orient. II. Título.

Viviane Aparecida Santos

**E a carne se faz verbo em Ferreira Gullar: memória, engajamento e resistência
em prosa e verso**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Área de Concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovada em 29 de setembro 2016.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Terezinha Maria Scher Pereira (Orientadora)
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof^a. Dr^a. Maria Luiza Scher Pereira
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof^a. Dr^a. Maria Ângela de Araújo Resende
Universidade Federal de São João del-Rei

Prof^a. Dr^a. Silvina Liliana Carrizo
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof^a. Dr^a. Tânia Regina Oliveira Ramos
Universidade Federal de Santa Catarina

Aos meus pais.

AGRADECIMENTOS

A Deus, sem o qual seria impossível a realização deste trabalho. Obrigada, Senhor, por me manter de pé em momentos de quase naufrágio.

Aos meus pais, Heitor e Maria, a quem devo tudo que tenho e sou. Obrigada por serem meu exemplo, minha inspiração, meu porto seguro, meu bem maior. Obrigada pelo apoio, pelo incentivo, pelas orações e, principalmente, por seu amor incondicional. Esta vitória é muito mais de vocês do que minha!

À minha irmã, Ana Maria, pela paciência, por seu bom humor que ilumina meus dias, por sua cumplicidade e amor.

À minha irmã Andresa e minha avó Herondina, que já não estão aqui, infelizmente, mas onde quer que estejam sei que estão muito felizes por mim neste momento. Vocês estarão para sempre em meu coração.

Ao Douglas, meu melhor amigo, companheiro, confidente e meu amor. Obrigada pela paciência, pela compreensão e pelo incentivo nos dias mais atribulados deste percurso.

À Prof^a. Dr^a. Terezinha Scher, minha orientadora e também amiga ao longo desses quatro anos de pesquisa. Obrigada pelos direcionamentos, por sua generosidade e, acima de tudo, por acreditar no meu trabalho e no meu potencial.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFJF, aos coordenadores que passaram pelo Programa neste período, Prof. Dr. Rogério Ferreira, Prof^a. Dr^a. Ana Beatriz Gonçalves e Prof. Dr. Alexandre Faria, juntamente com as secretárias Gisele e Daniele, que sempre nos ofereceram o suporte necessário.

Às professoras que gentilmente aceitaram compor a banca. Prof^a. Dr^a. Maria Ângela de Araújo Resende, minha orientadora de mestrado, que jamais poderia estar de fora deste momento tão especial e único da minha vida acadêmica. Prof^a. Dr^a. Tânia

Regina Oliveira Ramos, que esteve presente em meu exame de qualificação e tanto contribuiu para os novos direcionamentos que tomamos a partir de então. Prof^a. Dr^a. Silvana Liliana Carrizo, minha professora no Doutorado e com quem muito pude aprender. Prof^a. Dr^a. Maria Luiza Scher Pereira, de quem não fui aluna, infelizmente, mas a quem muito admiro e com quem muito aprendi nos eventos dos quais participei.

Do mesmo modo agradeço aos professores suplentes da banca, que generosamente aceitaram nosso convite: Prof. Dr. Rogério de Souza Sérgio Ferreira, Prof^a. Dr^a. Teresinha Vânia Zimbrão da Silva, Prof^a. Dr^a. Eliana da Conceição Tolentino e Prof^a. Dr^a. Laura Barbosa Campos.

A meus professores do doutorado, pela competência, seriedade e respeito.

Aos amigos que me acompanharam durante esta trajetória, pelo apoio, trocas e desabafos.

A todos aqueles que, de alguma forma, contribuíram para a realização deste trabalho, meu muito obrigada!

Só o que não se sabe é poesia.

Ferreira Gullar

RESUMO

Este trabalho propõe o diálogo entre a crônica e a poesia de Ferreira Gullar. Para tanto, tomamos como objeto de pesquisa as crônicas publicadas pela *Folha de São Paulo* entre os anos de 2012 e 2014 e as obras *Dentro da noite veloz* (1975) e *Poema sujo* (1976). A partir da discussão do conceito de engajamento, procuramos, em um primeiro momento, focalizar a atuação política do poeta, em prosa e verso, fazendo um contraponto entre a atual perspectiva política de Gullar e sua postura política e poética dos anos 1960 e 1970, marcada pela militância e resistência, o que observamos em *Dentro da noite veloz* (1975). Em um segundo momento, tomamos, além das crônicas, *Poema sujo* (1976), em que observamos como é possível o resgate do próprio passado a partir de diferentes perspectivas discursivas e momentos históricos distintos. Verificamos, assim, que, em prosa e em verso, o poeta consegue, através da escrita, não apenas trazer à tona o próprio passado, pela memória, mas fazer da vida vivida um instrumento de intervenção política e representação de toda uma coletividade. O diálogo entre poesia e crônica em Ferreira Gullar se faz, portanto, não apenas possível, mas também fecundo e uma nova possibilidade de pesquisa no campo literário.

Palavras-chave: Crônica. Poesia. Engajamento. Política. Memória.

ABSTRACT

This paper proposes a dialogue between Ferreira Gullar's chronicle and poetry. To do so, the chronicles published by *Folha de São Paulo* between 2012 and 2014 and the books *Dentro da noite veloz* (1975) and *Poema sujo* (1976) were taken as objects of research. From a discussion of the concept of engagement, at a first stage, we focus on the poet's political involvement, in prose and poetry, creating a counterpoint between the poet's current political perspective and his political and poetic position in the 1960's and 1970's, characterized by militancy and resistance, which can be observed in *Dentro da noite veloz* (1975). At a second stage, besides the chronicles, we take *Poema sujo* (1976), in which we observe that it is possible to have one's own rescue of the past through different discursive perspectives and different moments in history. Hence, it is observed that, in prose and poetry, not only can the poet bring out his own past, through memory, but he can also turn his lived life into an instrument of political intervention and representation of a whole collectivity. The dialogue between Ferreira Gullar's poetry and chronicle is, therefore, not only possible, but also fruitful and a new possibility of research in the literary field.

Key words: Chronicle. Poetry. Engagement. Politics. Memory.

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| Introdução..... | 10 |
| | |
| Capítulo 1 | |
| Gullar transita entre prosa e poesia no campo (minado) da política..... | 16 |
| 1.1 O poeta se faz cronista e a crônica se faz política: Ferreira Gullar permanece atuante como homem político de seu tempo e de seu país..... | 18 |
| 1.2 <i>Dentro da noite veloz</i> : contextos..... | 40 |
| 1.3 Engajamento, militância e poesia dentro de uma noite veloz..... | 63 |
| | |
| Capítulo 2 | |
| Olhos no passado pela ótica do presente: tempos que se entrelaçam nas tessituras da memória..... | 96 |
| 2.1 <i>Poema sujo</i> : a poética da resistência no palco da memória..... | 97 |
| 2.2 Diálogos..... | 123 |
| | |
| Considerações finais..... | 164 |
| | |
| Bibliografia..... | 168 |

INTRODUÇÃO

Adentrar o mosaico construído por Ferreira Gullar em prosa e verso. Propor um diálogo entre crônica e poesia. Eis os objetivos desta tese. E a partir deles, apresentar esse mosaico de lembranças – vividas e inventadas –, de ideologias antigas e recentes, de História e história, de poesia e prosa. E em tudo, a Literatura, a “arte que existe porque a vida não basta”, como diria o próprio Gullar. Temos condições e podemos, a partir das crônicas, e do diálogo estabelecido entre elas e a poesia, revisitar o “museu” de tudo que foi construído por Ferreira Gullar. De tudo um pouco. De História. De poesia. De biografia.

Construiremos nas próximas linhas um texto cheio de pretéritos e de “presentes”, de História do Brasil, a de ontem e a de hoje. E nesse jogo entre passado e presente, entre lembrança e esquecimento, traremos à cena aquilo que foi, aquilo que é e aquilo que foi e ainda é. A vida vivida, a vida inventada e a vida historiografada. Dualidades. Complexidades. Opiniões convergentes e divergentes partindo do mesmo autor, escritor, crítico de arte, cronista, poeta.

O que podemos adiantar, desde já, é que a escrita de Gullar, seja em prosa ou verso, é uma escrita visceral. Independentemente do que expresse, de como se expresse. Em toda a tese percorreremos os caminhos de sua memória, memória que se desdobra em história, em política, em crítica, em arte. Ao colocarmos no papel a sua visão pessoal e intelectual sobre momentos importantes da História do Brasil, faremos um contraponto entre a história de quem viveu e a História com H maiúsculo, dita “oficial”.

E por ser tão densa, a obra de Gullar se faz uma fonte inesgotável de investigação literária. Exatamente por isso, nesta tese temos a oportunidade de aprofundar, ainda mais e sob novas perspectivas, o estudo sobre esse autor que também foi empreendido em nível de Iniciação Científica (FAPEMIG – 2005/2006) e Mestrado (CAPES – 2007/2009).

A escolha que novamente fazemos pela obra do maranhense se justifica pelo fato de sua produção sempre suscitar novas reflexões e caminhos teóricos ainda não delineados satisfatoriamente. E por assim ser, trazemos neste trabalho a proposta que para nós significa não apenas um avanço na pesquisa que vem sendo feita ao longo de toda uma vida acadêmica, mas uma nova possibilidade de pesquisa no campo literário. Propomos, então, o diálogo entre crônica e poesia em

Ferreira Gullar. Um diálogo, na nossa concepção, não apenas possível, mas também fecundo.

Partimos da hipótese de que podemos refletir sobre memória, história, engajamento, resistência e atuação política a partir do diálogo entre ambas as formas de escrita, porque elas se complementam para a construção da reflexão quando se trata de Ferreira Gullar. São memórias da infância, de São Luís do Maranhão, do exílio, da ditadura; memória afetiva, social, política. Uma mistura da vida vivida, da vida recriada no papel e da vida que se faz História com H maiúsculo. A vida que se transforma em versos, que se transforma em prosa, em prosa sobre versos.

A “originalidade” de nosso trabalho está justamente no diálogo a que nos propomos a partir de agora. “Originalidade” entre aspas porque temos consciência de que, por mais que não tenhamos encontrado trabalho semelhante ao nosso durante o estudo empreendido, a verdadeira “originalidade” – se é que ela existe – está no olhar que direcionamos ao objeto que se faz *corpus* desta pesquisa. Exatamente por isso, preferimos a denominação “diferencial” quando nos referimos à contribuição que pretendemos oferecer através desta tese. Portanto, nosso diferencial está em buscarmos nesse diálogo uma forma de reflexão teórica e crítica, e a relevância desta pesquisa decorre do fato dela constituir uma nova possibilidade de investigação literária.

A fim de materializarmos nossa hipótese de dialogar poesia e prosa em Ferreira Gullar, primeiramente escolhemos como objeto duas obras poéticas publicadas pelo maranhense nos anos 1970: *Dentro da noite veloz* (1975) e *Poema sujo* (1976)¹. Em seguida, partindo da leitura das crônicas escritas pelo maranhense entre 2009 e 2015, fizemos um recorte temporal e definimos como objeto de análise as que foram publicadas pela *Folha de São Paulo* entre 2012 e 2014. Assim determinado, num universo de mais de 150 crônicas, elegemos aquelas pertinentes ao diálogo pretendido para então termos condições de delinear o trabalho.

Cada capítulo da tese terá um ponto especial que norteará a discussão, o que, no nosso entendimento, possibilitará uma reflexão mais clara e elucidativa. Sendo assim, a primeira etapa do trabalho consistirá em promover o diálogo entre

¹ Na Introdução, referenciamos as obras em seus respectivos anos de publicação, porém durante os capítulos utilizaremos a edição publicada em 2004, *Toda poesia*.

poesia e prosa em Ferreira Gullar a partir da análise de *Dentro da noite veloz* (1975) e das crônicas publicadas entre 2012 e 2014 cuja temática esteja voltada para a atuação política do maranhense.

Ao direcionarmos nossa leitura à obra *Dentro da noite veloz*, que reúne poemas escritos entre 1962 e 1975, identificamos no livro uma forte expressividade política e social. A partir desse dado, selecionamos, entre as crônicas do recorte, aquelas cuja temática fosse predominantemente política, ou seja, que expressassem a atuação de Gullar como homem político de seu tempo e de seu país.

Portanto, a primeira parte do trabalho dará ênfase à postura política de Gullar, seja através dos poemas que escrevera nos anos 1960 e 1970, seja atualmente por meio das crônicas semanais. Partindo do presente para o passado, faremos no primeiro capítulo uma inversão, começando do hoje para o ontem, da visão atual para a anterior. Nesse intuito, faremos uma viagem ao universo político e poético de Gullar, passando por seus posicionamentos atuais e por sua militância que contaminou toda uma geração.

O segundo capítulo, por sua vez, terá como foco o diálogo entre as crônicas publicadas entre 2012 e 2014 pela *Folha* e *Poema sujo*, escrito em 1975, quando o poeta se encontrava exilado na Argentina. Nessa etapa, porém, partiremos de outra perspectiva para construir nosso estudo: a memória. Através da análise das crônicas em apreço e também do extenso poema, nota-se que Gullar faz uma visita ao passado pessoal. Em prosa e verso, ele passa por São Luís do Maranhão, a cidade natal, e, através da escrita, rememora a família, a infância, os amigos da velha ilha nordestina, as ruas, os cheiros, a beleza e a pobreza do lugar de origem.

Nessa etapa abordaremos, portanto, a relação entre a vida vivida e a vida inventada que se materializa no terreno da memória, ambas constituindo a matéria poética de Ferreira Gullar, seja em prosa ou em verso. Se no capítulo anterior partimos do presente em direção ao passado, agora o diálogo se dá simultaneamente. Neste mesclamos passado e presente, prosa e verso, em todas as acepções que nos foram possíveis pesquisar no campo da memória: memória pessoal e coletiva; memória da infância, do exílio, da ditadura; memória afetiva, social, histórica e política.

Convém ressaltar, porém, que, embora reconheçamos o caráter memorialista inegável de *Poema sujo*, também daremos ênfase à sua expressividade política e social. Nesse sentido, a análise empreendida neste capítulo vai além da investigação literária no que concerne à memória, uma vez que a profundidade temática do poema nos permite enveredar por caminhos diversos e ainda não trilhados suficientemente. As indagações presentes na obra são resultado de um momento único vivido pelo poeta e, por isso mesmo, não podemos limitar nossa análise a um único campo de investigação.

Como método de trabalho, optamos por partir do texto, por imergir no texto que se faz objeto para então buscarmos a fundamentação teórica necessária a um trabalho de pesquisa. A partir da imersão na poesia e na crônica de Ferreira Gullar, trilharemos os caminhos teóricos pertinentes à pesquisa, aqueles que elucidarão a nossa reflexão na tentativa de responder as questões que agora se colocam diante de nós. Questões que em momentos outros não fizeram parte de nosso estudo, mas que agora se tornam temas de nossa análise; traços que antes não foram percebidos ou estudados suficientemente constituem, no presente, peças fundamentais em nosso trabalho de pesquisa.

Nesse sentido, a fim de construir a elaboração teórica desta hipótese de pesquisa, recorreremos às reflexões de alguns pensadores que funcionarão como o arcabouço teórico que elucidará o trabalho. Especificamente no capítulo primeiro, partimos das reflexões empreendidas Benoit Denis (2002) e Heloísa Buarque de Hollanda (1992) acerca da relação entre literatura e engajamento, para então nos voltarmos às ideias de Jean Paul Sartre (2004), que traz uma conceituação do termo “engajamento”, e de Roland Barthes (2003), com quem estabelecemos um diálogo sobre a arte engajada e o conceito de “real”. As teorias de Antonio Candido (2000) no que tange ao contexto social em que se inserem as obras, bem como o “olhar político” lançado às artes por Beatriz Sarlo (2007) também contribuíram sobremaneira para a construção do capítulo.

Adotamos, ainda, como referenciais teóricos os estudos aprofundados da poesia e da obra de Ferreira Gullar que foram empreendidos por Alcides Villaça (1984), Eleonora Ziller Camenietzki (2004/2006) e Maria Zaira Turchi (1985). Além disso, recorreremos às entrevistas do poeta concedidas a Luciano Trigo (2004) e

Marcelo Ridenti (1996), sendo que deste último também consideramos outros estudos a que tivemos acesso.

Já no segundo capítulo, buscamos como suporte teórico as reflexões sobre o exílio empreendidas por Edward Said (2003); as teorias de Márcio Seligman-Silva (2005) no que tange à literatura de testemunho; e os teóricos cujas ideias iluminaram a pesquisa no que concerne à questão da memória: Walter Benjamin (1994/2000), Paul Ricoeur (2007), Michael Pollak (1989), Maurice Halbwachs (1952/1975/1990) e Henri Bergson (1990). Consideramos, ainda, algumas informações sobre o exílio de Gullar que estão presentes em *Rabo de foguete* – os anos de exílio, único livro de memórias escrito pelo poeta e publicado pela primeira vez em 1998.

Apesar de todo esse aparato teórico cuidadosamente selecionado, reiteramos que é a partir do texto, da poética de Gullar, de sua poesia densa e forte, bem como de sua prosa presente nas crônicas, que teremos condições levantar as teorias que nos levarão a construir uma pesquisa madura e relevante ao conhecimento literário. Afinal, impor uma teoria desvinculada de nosso objeto de pesquisa seria o mesmo que mutilar a poesia e a escrita de Gullar, o que nos conduziria a uma análise vazia de sua poética, distante de sua consciência crítica e sua sensibilidade lírica.

As teorias a que recorreremos cumprem o papel de nos levar à construção de um pensamento crítico e embasado teoricamente, no entanto, durante toda a análise procuraremos desenvolver interpretações teóricas e também críticas no intuito de edificar uma visão própria, diferenciada, que de fato contribua para a construção do conhecimento no âmbito literário. Assim, muitas reflexões aqui apresentadas resultam da análise decorrente da imersão no texto e, sobretudo, do que a escrita de Gullar é capaz de suscitar.

CAPÍTULO 1

Gullar transita entre prosa e poesía no campo (minado) da política

1.1 O poeta se faz cronista e a crônica se faz política: Ferreira Gullar permanece atuante como homem político de seu tempo e de seu país

O tempo presente delineará as linhas mestras desta seção. A partir da leitura de mais de 150 crônicas, publicadas pela *Folha de São Paulo* entre 2012 e 2014, elegemos aquelas predominantemente políticas e, por isso mesmo, pertinentes a esta etapa do trabalho, que pretende enfatizar outra esfera da atuação de Ferreira Gullar: o homem político. Ao longo do capítulo, faremos referência a várias delas e alguns trechos aparecerão com o intuito de ilustrar o pensamento atual de Gullar.

Através das crônicas escolhidas, observaremos como o cronista revisita seu passado sob a ótica do presente e como esse passado interferiu (e ainda interfere) decisivamente em sua obra. A partir da hipótese que nos propusemos a pesquisar, que é o diálogo entre prosa e poesia em Ferreira Gullar, as primeiras questões já se colocam diante de nós, e procuraremos respondê-las ao longo deste capítulo. Perguntamo-nos, pois, desde então: será que o Ferreira Gullar que escreve as crônicas hoje é o mesmo que escreveu os versos de *Dentro da noite veloz*? Será que as ideias defendidas por ele tão veementemente no passado através dos versos encontram ecos em seu discurso atual nas crônicas?

Nas crônicas escolhidas como objeto deste capítulo, nota-se como o poeta revisita o passado, no presente, e o confronta com o presente, neste caso, em especial, passado e presente no âmbito político. Gullar reflete sobre as mais variadas questões em suas crônicas, vai dos anos de infância aos tempos de ditadura, passando pela sua experiência de clandestinidade e exílio. Percorre pelo cenário político anterior e atual. Questiona a “não aparição” de vários nomes (inclusive o seu) na exposição que homenageava os que lutaram contra a ditadura. Por que tais nomes não foram mencionados?

Como homem político que é, o maranhense se utiliza de fatos do dia a dia para então posicionar-se politicamente. No entanto, exatamente por seu espírito crítico e senso político inquestionáveis, Gullar consegue, em seus textos semanais, ultrapassar a dimensão da crônica como gênero, indo muito além da exposição de fatos cotidianos que segue uma determinada ordem cronológica. Ferreira Gullar leva o leitor a refletir sobre uma série de questões políticas, existenciais, sociais,

artísticas e literárias, ainda que seja para discordar dele. O leitor não consegue manter-se indiferente à escrita do maranhense.

Gullar coloca em xeque a administração municipal do Rio de Janeiro e também a federal, denunciando a inação do governo diante dos problemas enfrentados pela população. Embora, em virtude de nosso recorte temporal, nos limitemos ao que Gullar expõe sobre o governo Dilma, perceberemos que em várias crônicas também aparece Luiz Inácio Lula da Silva. Ao mesmo tempo, o cronista não tem receio de se colocar diante de temas polêmicos, como a legalização das drogas e a internação manicomial. O caos por que passa a saúde brasileira, pública ou privada, também se faz tema de suas crônicas.

Na crônica “Do tango ao tangolomango”², publicada no dia 1º de janeiro de 2012, Gullar relembra seu exílio na Argentina. Apesar das circunstâncias, o poeta afirma que Buenos Aires muito o ajudara a enfrentar aquele momento tão conturbado de sua vida. Mais adiante, Gullar reflete sobre a situação da América Latina hoje, sobretudo a partir da perspectiva do que ele chama de “neopopulismo”, cujo protagonista seria o venezuelano Hugo Chávez.

De acordo com o cronista, o neopopulismo “é um regime que se vale da desigualdade social para, com medidas assistencialistas, impor-se diante do povo como seu salvador”. (GULLAR, 2012)³. Como poderíamos esperar, levando-se em conta os atuais posicionamentos de Gullar acerca da política brasileira, o maranhense afirma que o ex-presidente Lula seguiu os passos de Chávez, porém, como o Brasil é diferente da Venezuela, Lula não conseguiu exercer o terceiro mandato.

Para o cronista, o neopopulismo, adotado por Lula em seus dois mandatos, “se alimenta de uma permanente manipulação dos setores mais pobres da população, o seu principal adversário é a imprensa, que traz a público informações e críticas, que desagradam o regime”. (GULLAR, 2012)⁴. Ora, Gullar se “esquece” de mencionar apenas um detalhe: a mídia mente e manipula tanto ou mais do que muitos políticos. Nesse sentido, a imprensa traz a público “informações e críticas”

² GULLAR, Ferreira. Do tango ao tangolomango. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 1º de janeiro de 2012. Caderno Ilustrada, E10.

³ GULLAR, Ferreira. Do tango ao tangolomango. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 1º de janeiro de 2012. Caderno Ilustrada, E10.

⁴ GULLAR, Ferreira. Do tango ao tangolomango. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 1º de janeiro de 2012. Caderno Ilustrada, E10.

muitas vezes duvidosas, infundadas, distorcidas, precipitadas e até mesmo mentirosas, e o faz descaradamente.

Essa ideia do neopopulismo encontra ecos em outras crônicas de nosso recorte, como, por exemplo, na crônica intitulada “Tentativa de compreensão”⁵, publicada em 31 de março de 2013. Nela, Gullar explica que, para entender o atual neopopulismo, cuja definição (segundo ele) já colocamos acima, deve-se lembrar o que ocorreu logo após a Revolução Cubana, de 1959. Ainda tomando a Venezuela como exemplo, o maranhense critica ferrenhamente a forma esquerdista de governar, a qual, segundo ele, tem um discurso que funciona apenas na teoria, uma vez que, na prática, se vê forçada a fazer acordos e concessões que tanto afirma abominar. Gullar reconhece que, para governar, é preciso fazer concessões, no entanto, sua crítica se refere à contradição que existe em um governo que, sendo de esquerda, repudia, na teoria, os princípios capitalistas, mas se rende a eles na prática. De acordo com o cronista,

a tomada do poder pelos guerrilheiros de Fidel Castro levou alguns setores da esquerda latino-americana a embarcar na aventura da luta armada, de desastrosas consequências. Os Estados Unidos, que haviam aprendido a lição cubana, trataram de induzir os militares da região a substituir governos eleitos por ditaduras militares. Nesse quadro, a exceção foi a chegada ao poder, pelo voto, de um partido de esquerda, elegendo Salvador Allende, no Chile, com o apoio da Democracia Cristã, que dele se afastou quando o viu refém da extrema esquerda. O resultado disso foi o que se conhece: Allende foi deposto e morto, dando lugar à ditadura de Augusto Pinochet. Todos os movimentos guerrilheiros foram sistematicamente dizimados nos diversos países onde surgiram, e com eles a esquerda moderada. As ditaduras militares, durante décadas, lançando mão da tortura e eliminação física dos adversários, tornaram inviável a vida democrática nesses países. Mas se desgastaram e tiveram que, finalmente, devolver o poder aos civis. (...) Não obstante, aqui como noutros países, esse retorno à democracia não significou o abandono, por todos, dos propósitos revolucionários. (...) Esse é um fenômeno curioso, especialmente porque se manteve mesmo após a derrocada do sistema socialista mundial e quando, com o fim da união Soviética, o regime cubano entrou em visível decadência e passou a fazer concessões ao capital norte-americano, que, então, voltou a explorar a hotelaria e o turismo, o que, para os revolucionários de 59, havia transformado Cuba num prostíbulo. (...) Esse é o dilema dos neopopulistas latino-americanos: usam discurso de esquerda e governam fazendo acordos e concessões que sempre condenaram. No discurso de Hugo Chávez, por exemplo, os Estados Unidos apareciam como o capeta, mas é para eles que a Venezuela vende quase todo o seu petróleo. (GULLAR, 2013)⁶.

⁵ GULLAR, Ferreira. Tentativa de compreensão. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 31 de março de 2013. Caderno Ilustrada, E12.

⁶ GULLAR, Ferreira. Tentativa de compreensão. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 31 de março de 2013. Caderno Ilustrada, E12.

No dia 1º de setembro de 2013, Gullar retoma essa mesma concepção do neopopulismo na crônica “O mundo muda”⁷, porém, desta vez, antes de falar sobre o populismo em si, Gullar aponta quando e em que contexto surgiram os ideais da esquerda. Segundo ele, tais ideais surgiram em meados do século XIX, mas só se concretizaram no início do século XX, com a Revolução de 1917. Nesse período nasceu a União Soviética e, com ela, o ideal comunista passou de utopia a realidade. A sociedade igualitária parecia um sonho que poderia, enfim, se tornar real. No entanto, a deflagração da Segunda Guerra Mundial atrapalhou o processo e uniu a União Soviética a países capitalistas, adiando o conflito entre socialismo e capitalismo.

Terminada a Guerra, o mundo presenciou a Guerra Fria, quando o capitalismo derrotou o socialismo, levando ao fim da União Soviética e do sistema comunista. A partir de então, o sonho revolucionário dos partidos comunistas se desfez, uma vez que não era mais possível lutar por um ideal de sociedade que fracassara. Gullar então afirma que, apesar de ser o socialismo hoje uma “utopia”, é muito difícil, para muitos, abrir mão de utopias quando se acredita nelas por toda uma vida. Para o maranhense,

tais utopias equivalem a crenças religiosas, de que dificilmente as pessoas abrem mão. Elas são, ademais, tanto uma como outra, o que dá sentido à existência. Para alguns é isso, para outros, a afirmação de valores ideológicos aos quais entregaram a vida. Há aí, sem dúvida, uma mistura de autoafirmação e autoengano. Isso explica o que aconteceu com as esquerdas em diferentes países, inclusive o Brasil. Deve-se observar que quanto mais radical for o militante, mais dificilmente admitirá que o seu sonho acabou. (...) E então nasce o neopopulismo, que é, no fundo, a tentativa de manter o poder, dentro do regime capitalista, mas contra ele. (GULLAR, 2013)⁸.

Mais adiante, ainda nessa crônica, Gullar critica, novamente, os governos Lula e Dilma, afirmando ser o governo petista “ambivalente” e, por isso mesmo, contraditório, uma vez que “governa com a direita e finge que é de esquerda”. (GULLAR, 2013)⁹. Para o cronista, a esquerda radical passou por um “esvaziamento ideológico” e no futuro quem governará o país será uma geração não ideológica, que não herdou os posicionamentos utópicos postulados por Karl Marx.

⁷ GULLAR, Ferreira. O mundo muda. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 1º de setembro de 2013. Caderno Ilustrada, E8.

⁸ GULLAR, Ferreira. O mundo muda. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 1º de setembro de 2013. Caderno Ilustrada, E8.

⁹ GULLAR, Ferreira. O mundo muda. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 1º de setembro de 2013. Caderno Ilustrada, E8.

Na crônica “Arte de enganar pobres”¹⁰, de 27 de abril de 2014, Gullar retoma o termo neopopulismo, porém desta vez faz uma diferenciação entre populismo e neopopulismo. Segundo ele, “neopopulismo” é o populismo que surgiu na América Latina há alguns anos, e tal termo é utilizado por ele para diferenciar do populismo de décadas atrás, originário da direita, como o populismo de Peron, na Argentina, e de Getúlio Vargas, no Brasil. Para o cronista, o populismo atual, ou neopopulismo, se quer socialista, de esquerda, sendo inclusive chamado de “socialismo bolivariano” por Hugo Chávez. Entretanto, Gullar entende que o neopopulismo

de fato, não é nem socialismo nem de esquerda, mas sim uma contrafação do projeto revolucionário que, em nosso continente, após o fim da União soviética, ficou num beco sem saída: não podia insistir na pregação de uma ideologia que fracassara nem converter-se ao capitalismo, contra o qual pregava. Por algum tempo, o PT ainda teimou em sua pregação esquerdista, mas, em face das sucessivas derrotas de Lula como candidato à Presidência da República, teve que mudar o discurso e, ao chegar ao governo, seguir as determinações do regime capitalista. Mas teve a esperteza de usar o poder para ampliar ao máximo o assistencialismo, em suas diversas formas, desde o Bolsa Família até medidas econômicas para ampliar o consumo por parte das camadas mais pobres. (...) O neopopulismo é isso: distribuir benesses às camadas mais pobres da população para ganhar-lhe os votos e manter-se indefinidamente no poder. (GULLAR, 2014)¹¹.

Diante desse conceito “formulado” por Ferreira Gullar nas crônicas, recorreremos a alguns materiais produzidos por estudiosos do termo, a fim de melhor compreendermos essa acepção. De acordo com o *Dicionário do pensamento marxista* (2001), editado por Tom Bottomore, “populismo” é o um “conceito polissêmico, usado para designar movimentos sociais e políticos bastante distintos, bem como políticas do Estado e ideologias as mais diversas.” (BOTTOMORE, 2001, p.290). Porém, um dos contextos em que o termo tem sido usado, e que é o mais pertinente ao nosso trabalho, é aquele que se refere aos países da América Latina,

onde ele constitui uma estratégia política empregada pelas débeis burguesias locais para forjar alianças com as classes subordinadas (...). Os casos paradigmáticos de populismo na América Latina, nesse sentido, são os do Brasil, sob Vargas e seus herdeiros, e o peronismo na Argentina. (...) Uma característica essencial do populismo (...) é a sua retórica, que visa à mobilização do apoio entre os grupos subalternos da sociedade e seu caráter manipulador de controle de grupos “marginais”. (...) esse tipo de populismo gira essencialmente em torno de um estilo de política baseado na atração pessoal de um líder e na fidelidade pessoal a ele, que têm seu

¹⁰ GULLAR, Ferreira. Arte de enganar pobres. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 27 de abril de 2014. Caderno Ilustrada, E10.

¹¹ GULLAR, Ferreira. Arte de enganar pobres. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 27 de abril de 2014. Caderno Ilustrada, E10.

fundamento num elaborado sistema de proteções e paternalismo. (BOTTOMORE, 2001, p.290).

Além do conceito do dicionário, também nos apoiamos nos estudos empreendidos pelo professor argentino Ernesto Laclau. Se, por um lado, Gullar critica tão duramente o que ele chama de “neopopulismo”, por outro, Ernesto Laclau, em *Política e ideologia na teoria marxista: capitalismo, fascismo e populismo* (1979) e *A razão populista* (2005/2013)¹², vem trazer um novo olhar sobre o termo “populismo” e desse modo ressignificar o fenômeno que se espalhou pela América Latina nas últimas décadas.

Nascido em Buenos Aires em 1935 e falecido em 2014, Laclau foi um dos teóricos políticos mais influentes e respeitados da atualidade, sendo reconhecido internacionalmente. Licenciado em História pela Universidade de Buenos Aires e radicado na Inglaterra desde a década de 1970, foi professor emérito da Universidade de Essex. Na instituição, onde fez seu doutorado, fundou e dirigiu o Programa de Ideologia e Análise de Discurso e também o Centro de Estudos Teóricos em Humanidades e Ciências Sociais, que se tornaram referências internacionais na área.

O teórico argentino se coloca contrário à ideia que se tem e se difunde acerca do populismo, inclusive àquela defendida por Ferreira Gullar. Laclau amplia o conceito de populismo, definindo-o como um “um modo de construir o político” que pode ser adotado tanto pela direita quanto pela esquerda, uma vez que o populismo não defende nem representa nenhuma ideologia específica. O que existe é uma lógica populista que pressupõe a divisão da sociedade entre a esfera que representa as demandas sociais e a que representa o poder institucionalizado pelo sistema. A lógica populista consiste, portanto, na ideia de que existe uma alternativa diante do sistema vigente.

Laclau (2013) afirma que, para se compreender o populismo, é necessário “resgatá-lo de sua posição marginal no interior do discurso das ciências sociais”. (LACLAU, 2013, p.55). De acordo com o teórico, esse resgate não teria como finalidade desvendar o referencial que guia o populismo, mas justamente o contrário,

¹² Durante o trabalho de pesquisa, tivemos acesso às versões em português e espanhol de *A razão populista*, sendo que *La Razón Populista* data de 2005, quando foi publicada também em inglês (*On Populist Reason*) e a versão em português foi publicada em 2013.

ou seja, chegar-se ao entendimento de que o populismo não possui uma unidade referencial própria, uma vez que ele é apenas uma forma de “construir o político”.

Nesse âmbito, o povo seria, na concepção do argentino, uma categoria política e não social, sendo ele marcado por uma tensão constante entre sua universalidade e sua parcialidade: “Es esta contaminación entre la universalidad del *populus* y la parcialidad de la *plebs* [“los de abajo”] donde descansa la peculiaridad del pueblo como actor histórico. La lógica de su constitución es lo que hemos denominado razón populista.” (LACLAU, 2005, p. 278).

Da tensão entre universalidade e parcialidade resulta o discurso populista. Esse discurso se torna urgente em tempos de crise de hegemonia, quando há maiores interpelações populares e democráticas e os embates entre o povo e os blocos de poder se fazem mais evidentes.

É neste sentido que a presença de elementos populares em um discurso não é suficiente para caracterizá-lo como populista. O populismo começa no ponto em que os elementos popular-democráticos se apresentam como opção antagônica face à ideologia do bloco dominante. (LACLAU, 1979, p. 179).

Isso significa que o populismo ganha forma quando alguma classe ou fração dela articula interpelações populares contra o bloco de poder dominante. As demandas oriundas de diversos setores resultam em uma situação denominada “pré-populista”, ou seja, o momento em que o terreno é preparado para o surgimento do populismo, que é quando o poder instituído não consegue dar conta de tais demandas. Nessa perspectiva, a base do populismo é a interpelação dos poderosos por aqueles que constituem a base da pirâmide social, ou seja, trata-se de uma ruptura com o sistema institucionalista ou liberal, que canaliza as demandas por meio de mecanismos individuais e não de massa.

Para melhor explicar a questão das demandas sociais, Laclau (2013) as classifica em demandas democráticas e demandas populares. As demandas democráticas seriam demandas isoladas, independentemente de serem atendidas. Por outro lado, as demandas populares possuem uma amplitude maior, uma vez que se articulam numa relação de equivalência. São exatamente as demandas populares que podem vir a constituir o “povo”. O argentino exemplifica sua teoria nestes termos:

Imagine uma grande massa de migrantes agrários que vão morar nas periferias de uma grande cidade industrial em desenvolvimento. Surgem problemas habitacionais, e as pessoas por eles afetadas solicitam algum tipo de solução às autoridades locais. Aqui temos uma demanda que inicialmente talvez seja apenas uma solicitação. Se ela for atendida, o problema termina aí. Caso contrário, as pessoas podem começar a perceber que seus vizinhos têm outras demandas que também não foram atendidas: problemas com água, a saúde, a escola e etc. Caso a situação permaneça imutável durante algum tempo, ocorrerá um acúmulo de demandas não atendidas e uma crescente inabilidade do sistema institucional em absorvê-las de modo diferenciado (cada uma delas isolada das outras). Estabelece-se entre elas uma relação de equivalência. O resultado, caso a situação não seja contornada por fatores externos, poderia facilmente ser um abismo cada vez maior a separar o sistema institucional das pessoas. (LACLAU, 2013, p.123).

Partindo do exemplo acima, percebemos que inicialmente as demandas estão isoladas, não se articulam para se fazerem notar. Porém, à medida que tais demandas começam a se acumular, cria-se uma cadeia de equivalências, o que resulta em um verdadeiro confronto com o sistema. Há, assim, uma divisão interna da sociedade entre o povo e o poder. Nesse sentido,

(...) toda mobilização por um objetivo parcial será percebida não somente como relacionada com a reivindicação ou os objetivos concretos dessa luta, mas também como um ato de oposição ao sistema. Esse último fato é o que estabelece o laço entre uma variedade de lutas e mobilizações concretas ou parciais – todas são vistas como relacionadas entre si, não porque seus objetivos *concretos* estejam intrinsecamente ligados, mas porque são encaradas como equivalentes em sua confrontação com o regime repressivo. O que estabelece sua unidade não é (...) algo positivo que elas partilham, mas negativo: sua oposição a um inimigo comum. (LACLAU, 2013, p.73).

Deve-se considerar, no entanto, que a lógica populista só é concretizada quando as demandas representam algo que não se identifique com a parcialidade de nenhuma delas, o que Laclau chama de “significante vazio”. Ao voltar seu estudo da lógica populista principalmente ao que se refere às classes dominadas, o professor defende que

o populismo não é (...) expressão do atraso ideológico de uma classe dominada, mas, ao contrário, uma expressão do momento em que o poder articulatório desta classe se impõe hegemonicamente sobre o resto da sociedade. Este é o primeiro movimento da dialética entre povo e classe: as classes não podem afirmar sua hegemonia sem articular o povo a seu discurso; e **a forma específica desta articulação, no caso de uma classe que, para afirmar sua hegemonia, tem que entrar em confronto com o bloco de poder em seu conjunto, será o populismo.** (LACLAU, 1979, p. 201, grifo nosso).

Populismo é, portanto, segundo o argentino, uma forma de interpelação popular que articula seu discurso de maneira contrária ao bloco de poder. Para Laclau, o populismo precede o político, uma vez que ele possibilita a efetivação deste através da compreensão dos dispositivos de representação social, o que é fundamental para o funcionamento democrático de uma sociedade.

Para o teórico, o populismo deve ser visto como uma forma de representação político-discursiva, uma vez que considera o discurso um instrumento através do qual os jogos de linguagem se integram a ações concretas. Como qualquer luta política, o populismo mobiliza jogos de linguagem guiados pelo controle hegemônico do campo político.

De acordo com o teórico, o populismo não é bom nem ruim por si só, é apenas uma maneira de se fazer política que considera o “povo” não como a soma dos indivíduos que compõem uma sociedade, mas a soma daqueles que estão à margem e, por isso mesmo, precisam de uma representação.

Exatamente por isso, na visão de Laclau, a atuação e supremacia do populismo na América Latina têm sido positivas para o continente, pois a participação da população nas decisões políticas fortalece a democracia e impede que esta seja reduzida a um sistema administrativo tecnocrático influenciado por interesses econômicos. Nessa direção, as práticas populistas não podem ser tidas como dispensáveis e tampouco absurdas, ingênuas ou meramente voltadas à angariação de votos, uma vez que elas contribuem, e muito, para a construção de uma sociedade mais democrática e ciente de seus direitos.

Na crônica “Da fala ao grunhido”¹³, de 25 de março de 2012, Gullar admite que sua mudança de postura ao longo dos anos pode causar certo estranhamento ao leitor: “desconfio que, depois de desfrutar durante quase toda a vida da fama de rebelde, estou sendo tido, por certa gente, como conservador e reacionário. (GULLAR, 2012)¹⁴. Desenvolvendo seu raciocínio, o cronista afirma que atualmente é muito mais fácil escolher a posição política que se pretende assumir. Para ele, “hoje é comum ser a favor de tudo o que, ontem, era contestado. (...) quando ser de

¹³ GULLAR, Ferreira. Da fala ao grunhido. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 25 de março de 2012. Caderno Ilustrada, E8.

¹⁴ GULLAR, Ferreira. Da fala ao grunhido. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 25 de março de 2012. Caderno Ilustrada, E8.

esquerda dava cadeia, só alguns poucos assumiam essa posição; já agora, quando dá até emprego, todo mundo se diz de esquerda”. (GULLAR, 2012)¹⁵.

De fato, não são poucos os que estranham a mudança ideológica e, sobretudo política, de Ferreira Gullar. Ao escolhermos como objeto de análise as suas crônicas, sobretudo as de cunho político, o choque é inevitável. O pensamento atual de Gullar em nada se parece com o daquele poeta engajado dos anos 1960, 1970 e 1980, que fazia da poesia uma forma de protesto político e social, demonstrando ao mesmo tempo coragem, inteligência e sensibilidade lírica.

Na crônica “Não basta ter razão”¹⁶, publicada em 03 de fevereiro de 2013, Gullar também aborda alguns pontos discutidos na crônica “O mundo muda”, à qual já nos referimos. Em 03/02/2013, ao falar sobre o seu desligamento do Partido Comunista Brasileiro, o qual agora ele define como “ilusão”, o maranhense reconhece que é muito difícil para alguém que tomou o marxismo como doutrina durante toda a vida, abrir mão de suas convicções políticas e não mais enxergar o socialismo como solução dos problemas. Por outro lado, ele afirma: “Entendo, mas não aprovo. Tampouco lhe reconheço o direito de acusar quem o faça de ‘vendido ao capitalismo.’ Aí já é dupla hipocrisia”. (GULLAR, 2013)¹⁷.

Gullar explica nesta crônica como se tornou marxista e como se deu a sua ligação com o Partido Comunista Brasileiro (PCB). O momento histórico da época colaborou para tal aproximação, uma vez que o poeta havia se envolvido na luta pela reforma agrária e depois, com o Centro Popular de Cultura (CPC), que estava ligado à União Nacional dos Estudantes (UNE) e fora idealizado por artistas e intelectuais de esquerda. Exatamente no dia em que ocorreu o golpe militar, Gullar filiou-se ao PCB. Com o início da ditadura militar no Brasil, sobretudo a partir da promulgação do AI-5, intensificou-se a repressão contra os opositores ao Regime, principalmente comunistas, de maneira que Gullar, em nome da própria sobrevivência, foi obrigado a sair do país e partiu para a URSS.

Segundo o cronista, no período em que esteve na URSS, ele mal pôde conhecer a vida dos soviéticos, uma vez que convivia somente com militantes

¹⁵ GULLAR, Ferreira. Da fala ao grunhido. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 25 de março de 2012. Caderno Ilustrada, E8.

¹⁶ GULLAR, Ferreira. Não basta ter razão. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 03 de fevereiro de 2013. Caderno Ilustrada, E10.

¹⁷ GULLAR, Ferreira. Não basta ter razão. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 03 de fevereiro de 2013. Caderno Ilustrada, E10.

brasileiros. Saindo de Moscou, foi para Santiago do Chile, chegando pouco antes da queda de Salvador Allende. Em um determinado ponto da crônica, Gullar relata como ocorreu o seu “choque de realidade” no que se refere ao socialismo e sua ideologia, segundo ele, utópica e inconsistente:

Mergulhado no conflito ideológico que opunha as duas potências antagônicas – URSS e EUA –, não me foi possível ver com maior clareza o que de fato acontecia nem muito menos os erros cometidos também por nós, adversários do imperialismo norte-americano. Isso se tornou evidente para mim, anos mais tarde, quando o sistema socialista ruiu como um castelo de cartas. Tornou-se então impossível não ver o que de fato ocorria. O regime soviético não ruíra porque um exército inimigo invadira o país. Pelo contrário, foi o povo russo mesmo que pôs fim ao sistema e o fez porque ele fracassara economicamente. Não obstante, muitos companheiros se negavam a aceitar essa evidência. Passaram a atribuir a Gorbatchov a culpa pelo fim do comunismo, como se isso fosse possível. A verdade é que as pessoas, de modo geral, têm dificuldade em admitir que erraram, que passaram anos de sua vida (e alguns pagaram caro por isso) acreditando numa ilusão. (GULLAR, 2013)¹⁸.

No entanto, o fato de Gullar reconhecer a inconsistência do socialismo não significa que ele não perceba as mazelas do capitalismo. Para o cronista, o sistema capitalista está longe de ser o ideal, uma vez que tal sistema fundamenta-se na exploração, no lucro e na desigualdade. Por outro lado, de acordo com o maranhense, sua vantagem consiste no fato de termos liberdade para sairmos dele, se assim o quisermos, bem como criticá-lo e mudar o governante através do voto. Continuando sua reflexão, Gullar defende que o capitalismo

é dinâmico e criativo porque é a expressão da necessidade humana de tudo fazer para melhorar de vida. Como poderia competir com isso um regime cujo processo econômico era dirigido por meia dúzia de burocratas, os quais, em nome do Partido Comunista, tudo determinavam e decidiam? (GULLAR, 2013)¹⁹.

A partir de afirmações tão contundentes e refletindo sobre elas, somos levados a questionar: será que realmente temos “liberdade” para sair do sistema capitalista quando decidirmos? É, de fato, possível sair dele? Por outro lado, será mesmo que um sistema baseado na desigualdade e na exploração é a melhor alternativa que temos?

¹⁸ GULLAR, Ferreira. Não basta ter razão. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 03 de fevereiro de 2013. Caderno Ilustrada, E10.

¹⁹ GULLAR, Ferreira. Não basta ter razão. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 03 de fevereiro de 2013. Caderno Ilustrada, E10.

Na crônica publicada em 06 de outubro de 2013, “Para onde vamos?”²⁰ Gullar reitera a dicotomia socialismo x capitalismo sob essa mesma ótica, reconhecendo o fracasso da ideologia socialista, porém apontando a deficiência do sistema capitalista. Em meio a essa reflexão sobre o capitalismo e suas mazelas, o cronista expõe sua opinião sobre a real necessidade do dinheiro para essa sociedade consumista cujo sistema baseia-se no lucro máximo.

Que o sonho da sociedade comunista, onde todos seriam iguais em direitos e propriedades, acabou, não é novidade para ninguém. (...) E o capitalismo? Para onde vai o capitalismo? É difícil dizer para onde ele vai, mas, no meu modo de ver, ele vai mal. (...) Não há nenhuma novidade em dizer-se que o capitalismo é o regime da exploração. E isso independe do empresário capitalista, que pode ser um feroz explorador ou um patrão generoso. Independe, porque a exploração é inerente ao sistema, voltado para o lucro máximo. (...) E o mais louco de tudo isso é que o capitalista individualmente pode acumular bilhões de dólares em sua conta bancária. Mas de que lhe serve tanto dinheiro? Quem necessita de bilhões de dólares para viver? Ninguém precisa. (...) O que o capitalismo tem de bom é que ele estimula a produção de riqueza e isso pode ajudar a melhorar a vida das pessoas, mas desde que não se perca a noção de que o sentido da vida é outro. (GULLAR, 2013)²¹.

Em 21 de abril de 2013, Gullar mais uma vez refere-se ao Partido Comunista na crônica “Ah, se não fosse a realidade”²². No texto, Gullar relembra uma conversa com uma jovem universitária que lhe pedira a sua opinião sobre o PC do B. O poeta responde-lhe que hoje em dia está desatualizado no que diz respeito às ideias mais recentes do partido, mas que, no passado, era contra seu radicalismo. A jovem argumenta que o radicalismo é justamente o único instrumento capaz de transformar a sociedade capitalista.

O poeta, então, questiona se a moça não acha difícil acontecer uma revolução hoje em dia, depois de tudo que aconteceu no mundo, afinal, o sistema socialista chegou a ser, no passado, a segunda maior potência militar e econômica e, apesar disso, fracassou. “Acha você que, agora, quando já quase nada existe daquele poder, é que vocês aqui no Brasil vão fazer a revolução e recomeçar tudo

²⁰ GULLAR, Ferreira. Para onde vamos? **Folha de São Paulo**, São Paulo, 06 de outubro de 2013. Caderno Ilustrada, E10.

²¹ GULLAR, Ferreira. Para onde vamos? **Folha de São Paulo**, São Paulo, 06 de outubro de 2013. Caderno Ilustrada, E10.

²² GULLAR, Ferreira. Ah, se não fosse a realidade. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 21 de abril de 2013. Caderno Ilustrada, E10.

de novo?” (GULLAR, 2013)²³, indaga-lhe Gullar. A universitária não se dá por vencida e defende veementemente a ideologia socialista.

Através da lembrança dessa conversa com a jovem, Gullar revela sua opinião sobre o “Partidão” e demonstra toda a sua desilusão em relação a ele. Se para os companheiros do poeta que ainda acreditam no socialismo como solução o Partido Comunista é uma ilusão, uma utopia, para Gullar é desilusão e “um partido sem maior expressão na vida política brasileira”. (GULLAR, 2013)²⁴.

O cronista não consegue compreender como uma moça tão jovem pode acreditar em um partido cuja ideologia fracassara no século passado. E arremata: “que pessoas de minha geração, por terem militado na esquerda, ainda se mantenham fiéis àquelas convicções ideológicas, dá para entender. Mas jovens (...) insistirem num sonho revolucionário que há muito já se dissipou, é, no mínimo, surpreendente.” (GULLAR, 2013)²⁵.

Em diversas crônicas Gullar relembra sua trajetória política, seja no período que antecedeu o golpe militar, sejam os meses em que teve se submeter à clandestinidade ou os anos de exílio; em todas elas, as agruras vividas e relatadas por ele nas crônicas foram decorrentes da ditadura militar, que não poupava aqueles que se colocavam contrários a ela. Na crônica “Ao apagar das luzes”²⁶, de 30 de março de 2014, o poeta expõe o contexto em que se encontrava quando se deu o golpe militar e em que circunstâncias tornou-se um militante do Partido Comunista Brasileiro (PCB):

Estava eu na sucursal do jornal “O Estado de S. Paulo”, no Rio, quando chegou a notícia de que o general Mourão Filho, comandante da Quarta Divisão de Infantaria, sediada em Juiz de Fora, havia se sublevado contra o presidente João Goulart. Era o dia 31 de março de 1964. Imediatamente, entrei em contato com os companheiros do Centro Popular de Cultura (CPC), certo de que devíamos nos reunir naquela noite para ver que atitude tomar. (...) decidiu-se convocar os artistas e intelectuais para encontrarmos um modo de resistir à tentativa de golpe. (...) ao acordarmos, a televisão informou que os militares rebeldes haviam tomado o Forte de Copacabana. (...) Na noite daquele dia, realizou-se uma reunião com Marcos Jaimovich, assistente do PCB junto ao CPC. O golpe estava consumado, Jango

²³ GULLAR, Ferreira. Ah, se não fosse a realidade. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 21 de abril de 2013. Caderno Ilustrada, E10.

²⁴ GULLAR, Ferreira. Ah, se não fosse a realidade. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 21 de abril de 2013. Caderno Ilustrada, E10.

²⁵ GULLAR, Ferreira. Ah, se não fosse a realidade. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 21 de abril de 2013. Caderno Ilustrada, E10.

²⁶ GULLAR, Ferreira. Ao apagar das luzes. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 30 de março de 2014. Caderno Ilustrada, E12.

deixara Brasília e fora para Porto Alegre (...). (...) pedi ao Marcos que comunicasse à direção do PCB que, a partir daquele momento, eu me considerava membro do partido. É que, com o fim do CPC, o que nos restava era a luta clandestina contra a ditadura que nascia. (GULLAR, 2014)²⁷.

A partir de então, Gullar, juntamente com a classe artística e intelectual do país, começa sua luta clandestina contra o golpe militar e a resistência ao Regime. Nesse momento, surge um grupo que teve grande relevância nessa luta, que é o Grupo Opinião, surgido a partir do “show opinião”, escrito por Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Armando Costa e estreado oito meses depois do golpe. De acordo com Ferreira Gullar, na crônica “Lembrando por lembrar”²⁸, publicada em 16 de junho de 2013, o Grupo Opinião marcou a vida teatral brasileira daquela época, sobretudo por sua postura política. Segundo ele, “o Grupo Opinião foi o novo nome do Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE (União Nacional de Estudantes), entidade essencialmente política, extinta por isso mesmo pelo golpe.” (GULLAR, 2013)²⁹.

Como grande parte dos membros do CPC era militante do Partido Comunista, este passou a dar assistência ao grupo, ou seja, havia uma ligação entre o Grupo Opinião e o Partido Comunista. No entanto, enquanto grupos radicais, ligados à UNE, tentavam promover conflitos entre a população e a polícia, o Opinião pretendia realizar uma manifestação massiva com o apoio da Igreja Católica (a parte dela voltada à esquerda, obviamente) e outras organizações sociais contrárias ao Regime Militar.

Exatamente por essa atuação do Grupo Opinião e seus intelectuais de esquerda, na crônica “Resistência à ditadura”³⁰, publicada em 02 de março de 2014, Gullar demonstra seu descontentamento diante da exposição “Resistir é preciso”, organizada pelo Ministério da Cultura e pelo Instituto Vladimir Herzog no Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB) do Rio de Janeiro. Embora o maranhense faça elogios à exposição, ele afirma que faltaram nomes importantes que atuaram na

²⁷ GULLAR, Ferreira. Ao apagar das luzes. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 30 de março de 2014. Caderno Ilustrada, E12.

²⁸ GULLAR, Ferreira. Lembrando por lembrar. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 16 de junho de 2013. Caderno Ilustrada, E10.

²⁹ GULLAR, Ferreira. Lembrando por lembrar. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 16 de junho de 2013. Caderno Ilustrada, E10.

³⁰ GULLAR, Ferreira. Resistência à ditadura. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 02 de março de 2014. Caderno Ilustrada, C9.

resistência à ditadura de forma pacífica, nomes que sequer foram citados na ocasião, mas que ele, Gullar, faz questão de citar. Segundo ele,

se sente falta de referência a personalidades e atividades que desempenharam importante papel na luta de resistência ao regime autoritário. Lembrei-me, por exemplo do show “opinião”, escrito por Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa e Paulo Pontes, dirigido por Augusto Boal e interpretado por Nara Leão, Zé Kéti e João do Vale. Esse show foi a primeira manifestação de resistência ao regime militar, pois estreou no dia 11 de dezembro de 1964, isto é, oito meses após o golpe. (...) Porque não há qualquer menção a ele na exposição? (...) Sem dúvida alguma, ao se falar do regime autoritário, não se pode esquecer aqueles militantes que escolheram a luta armada como o caminho correto para combatê-lo. (...) A exposição faz referência a eles e particularmente aos que foram mortos pela repressão. Está certo. O que não está certo é não fazer qualquer referência àqueles que, optando pela luta pacífica, foram igualmente presos, torturados e mortos. Basta dizer que, de 1972 a 1974, um terço do Comitê Central do PCB foi assassinado, mas a exposição, se não me engano, não alude a eles. Lula, porém, aparece ali como um exemplo de resistente. Está certo, mas por que não aparecem outros líderes como Fernando Henrique, José Serra, Miguel Arraes e tantos outros? Deve ter havido alguma razão para isso, mas não sei qual seria. (GULLAR, 2014)³¹.

Como se sabe, após a instauração da ditadura, intelectuais, artistas e políticos de esquerda passaram a ser perseguidos, presos, torturados e, muitas vezes, mortos pelos militares, e não foi diferente com Gullar. Para garantir a própria sobrevivência, o poeta se vê obrigado a viver na clandestinidade durante dez meses, e na crônica “Às vezes”³², de 13 de maio de 2012, o poeta explica como decidiu passar da vida clandestina ao exílio:

Quando estava na clandestinidade e precisava ganhar a vida, assinava artigos na imprensa alternativa com o nome de Frederico Marques (Frederico, de Engels; e Marques, de Marx), para enganar e sacanear a repressão. Mas aí os militares invadiram minha casa à minha procura, prenderam a Thereza, depois soltaram. Decidimos que era melhor eu ir para a União Soviética até que o processo aberto contra mim fosse julgado. Fui e lá, no Instituto Marxista-leninista, como todos os alunos eram clandestinos, tive de mudar de nome outra vez e passei a me chamar Cláudio. De Moscou, fui para Santiago do Chile; de lá, para Lima e depois para Buenos Aires, onde vivi os derradeiros anos de meu exílio. (GULLAR, 2012)³³.

³¹ GULLAR, Ferreira. Resistência à ditadura. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 02 de março de 2014. Caderno Ilustrada, C9.

³² GULLAR, Ferreira. Às vezes. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 13 de maio de 2012. Caderno Ilustrada, E8.

³³ GULLAR, Ferreira. Às vezes. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 13 de maio de 2012. Caderno Ilustrada, E8.

Dois anos depois, em 19 de janeiro de 2014, na crônica “Gélidas lembranças”³⁴, Gullar relembra um fato específico ocorrido em Moscou, durante o seu exílio, quando lá fazia um inverno rigoroso. A memória de Gullar é acionada em cada detalhe rememorado, numa mistura de memória pessoal e, por que não, política.

Eu, que nasci numa cidade tropical, que ali me criei a uma temperatura média de 27 a 30 graus Celsius – isso nos períodos mais amenos –, não é que um dia me encontrei na cidade de Moscou enfrentando uma temperatura de dez graus abaixo de zero? Avalia só como me sentia ali eu que, no inverno carioca, se o frio chegasse a 16 graus, pensava que ia virar picolé. É nisso que dá se meter em política. (...) querendo ou não, a memória insistia em me levar para Moscou, onde, naquele ano de 1970, o inverno chegava. (...) Antes de dormir, imaginava o futuro que me esperava naquela cidade que nada tinha a ver com minha origem tropical. (...) **Claro que um comunista está no mundo para o que der e vier, razão pela qual evitava formular a pergunta que de vez em quando assomava à mente: que diabo vim eu fazer nesta cidade gelada?** (GULLAR, 2014, grifo nosso)³⁵.

Gullar reafirma o desprendimento de um militante comunista, mas ao mesmo tempo questiona o porquê de estar em uma cidade tão distante e tão diferente da sua. Se tomarmos o livro *Rabo de foguete* – os anos do exílio (2003), teremos uma dimensão maior do que ocorreu durante os quase sete anos de vida desenraizada pelos quais passou o poeta. Publicado pela primeira vez em 1998, *Rabo de foguete* foi o único livro de memórias escrito por Ferreira Gullar, sendo que a obra limita-se a um período específico, o exílio. Na verdade, o livro compreende o período que vai da clandestinidade vivida pelo poeta até a sua volta para o Rio de Janeiro. Na crônica publicada no dia 1º de dezembro de 2013, “Vivido e apagado”³⁶, Gullar afirma: “quando o escrevi, em 1998, aquela parte do passado ainda estava viva em mim.” (GULLAR, 2013)³⁷.

A partir do contato com as crônicas acima, sobretudo as que se referem à atual visão de Gullar sobre o Partido Comunista e as duras críticas que ele faz ao atual governo do PT, percebemos que o Gullar de hoje em muito se difere do Gullar que escreveu *Dentro da noite veloz* (1975) e *Poema sujo* (1976), objeto de análise

³⁴ GULLAR, Ferreira. Gélidas lembranças. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 19 de janeiro de 2014. Caderno Ilustrada, E8.

³⁵ GULLAR, Ferreira. Gélidas lembranças. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 19 de janeiro de 2014. Caderno Ilustrada, E8.

³⁶ GULLAR, Ferreira. Vivido e apagado. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 1º de dezembro de 2013. Caderno Ilustrada, E10.

³⁷ GULLAR, Ferreira. Vivido e apagado. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 1º de dezembro de 2013. Caderno Ilustrada, E10.

do próximo capítulo. Atualmente não se vê no discurso do poeta uma sutil mudança de tom, mas uma verdadeira e radical transformação política.

Sem dúvida, não podemos ignorar os fatos históricos ocorridos a partir da década de 1980, os quais influíram decisivamente nos rumos tomados pelo Brasil e pelo mundo, em sua dimensão política, econômica e social. A ditadura militar terminou, vieram as Diretas Já, uma nova Constituição foi promulgada em 1988 e no ano seguinte ocorreu a primeira eleição presidencial pelo voto direto, depois de mais de 20 anos de regime antidemocrático. Nesse mesmo ano, 1989, no cenário mundial, tivemos o fim da Guerra Fria, em que os Estados Unidos derrotaram a antiga União Soviética, culminando na vitória do capitalismo sobre o socialismo. Assim presenciamos a queda do Muro de Berlim em 1989.

Diante de tantas transformações, poderíamos justificar o temporário silêncio poético de Gullar, já que entre *Barulhos* (1987) e *Muitas vozes* (1999) há um intervalo de 12 anos. Afinal, os anos 1980 marcaram o fim de uma era da qual muitos representantes da classe intelectual foram vítimas, inclusive Gullar, e a restauração de uma nova ordem, a do sistema democrático. Aliado a isso, tivemos a derrota de Lula para Collor em 1989, a entrada inevitável e definitiva da tecnologia ao nosso cotidiano e a presença da globalização. Ambas, a tecnologia e a globalização, embora tenham democratizado a cultura e a informação, também contribuíram para a construção de uma sociedade cada vez mais fragmentada, consumista e de valores descartáveis.

Nesse momento, muitos intelectuais, artistas, poetas e músicos se calaram, como aponta Marilena Chauí em *O silêncio dos intelectuais* (2006). Houve uma desilusão com o PT por parte de muitos deles, uma vez que o Partido dos Trabalhadores não mais se posicionava ideologicamente de maneira tão contundente como na época de seu surgimento. Conseqüentemente, a muitos desses intelectuais só restou afastar-se do alcance da população, refugiando-se em universidades ou em lugares alternativos.

Mas nem todos ficaram em silêncio por muito tempo, Gullar, por exemplo, continuou a expor sua visão política através de crônicas e entrevistas diversas, porém agora adotando uma postura completamente diferente. Há que se considerar, naturalmente, que ninguém é e nem deve se sentir obrigado a manter as mesmas concepções de mundo durante toda a vida, pois somos seres em constante

processo de construção do pensamento. No entanto, as mudanças pelas quais passamos geralmente são coerentes com a nossa essência e visão de mundo de maneira geral, o que, nitidamente, não percebemos em Ferreira Gullar.

Em relação à ideologia socialista, por exemplo, todos sabemos que atualmente ela é considerada ultrapassada. No entanto, é no mínimo intrigante que um intelectual militante de esquerda durante tantos anos, filiado ao Partido Comunista e, por isso mesmo, exilado por quase sete anos, agora se renda ao modelo neoliberal, que declaradamente defende privatizações, é contrário a projetos assistencialistas e a cotas nas universidades (isso quando não se contrapõe diretamente ao próprio ensino público e gratuito), iniciativas que comprovadamente contribuíram e contribuem para o avanço do país em âmbito nacional e internacional.

Os intelectuais que romperam com o marxismo, em sua maioria, persistem na luta contra o imperialismo capitalista. Eles não se envergonham de seu passado de luta nem consideram sua ideologia da época uma ingenuidade ou “ilusão”. A desilusão com o Partido dos Trabalhadores justifica a falta de apoio às candidaturas de Lula e Dilma nas últimas eleições presidenciais, mas não o apoio a Fernando Henrique Cardoso, Geraldo Alckimin, José Serra e, mais recentemente, a Aécio Neves, todos do PSDB, o maior partido neoliberal do país, que se curva ao modelo capitalista norte-americano.

Ferreira Gullar nos anos 1980 fez uma homenagem ao Partido Comunista Brasileiro, através do poema “Sessenta anos do PCB”, declarando que “o PCB não se tornou o maior partido do Ocidente/ nem mesmo do Brasil./ Mas quem contar a história de nosso povo e seus heróis/ tem que falar dele./ Ou estará mentindo”. (GULLAR, 2004, p.361). Hoje, esse mesmo poeta sente vergonha de ter lutado por esse partido, ele olha para o próprio passado e enxerga “miopia política” e “imaturidade” na ideologia antes defendida por ele com tanta coragem e desprendimento. No entanto, o que ele se “esquece” é que a obra que ele produziu enquanto era “míope”, “sonhador” e “imaturado”, o *Poema Sujo* (1976), que fez dele um dos poetas mais renomados e respeitados do país.

Passando a temas mais cotidianos, porém ainda no âmbito político, na crônica “A bolsa e a vida”³⁸, de 08 de dezembro de 2013, Gullar fala sobre a situação da saúde do país e, mais especificamente, sobre os planos de saúde, cujos valores são muito altos, quando analisamos sua ineficiência e até mesmo descaso para com aqueles que se sacrificam para ter uma saúde de qualidade. Frente ao caos que infelizmente assola a saúde pública brasileira, muitas pessoas recorrem aos planos de saúde na esperança de serem atendidas mais rapidamente e com qualidade, porém não é isso o que sempre acontece.

Ocorre que os planos de saúde também estão saturados, devido ao número crescente de pessoas que procuram por tal serviço; além disso, tais empresas pagam mal aos médicos, levando-os a priorizarem os atendimentos particulares. Diante desse cenário, o poeta-cronista defende que, nesse contexto de saturação e ineficiência, “os mais prejudicados são os idosos, que pagam muito mais caro que os demais, têm necessidade de recorrer aos planos com mais frequência e nem sempre são atendidos em tempo.” (GULLAR, 2013)³⁹. Para ilustrar sua indignação, Gullar cita o exemplo de um idoso a quem chama de “Pedro”, que passou por uma série de dificuldades para encontrar uma clínica que realizasse um raio-x panorâmico e até aquela data tinha conseguido apenas agendar o procedimento para dali a um mês e meio, mesmo pagando R\$1.700,00 por mês ao plano de saúde.

Outro tema bastante recorrente (e polêmico) nas crônicas de Gullar é a legalização das drogas. O cronista sempre se declarou contrário a qualquer tipo de legalização, seja da maconha ou de outras drogas mais pesadas, simplesmente por acreditar que legalizar não irá resolver o problema do tráfico e tampouco dos viciados. Segundo ele, a única solução para esse problema está na conscientização em massa sobre os malefícios causados pelas drogas. Na crônica “Drogas: qual a alternativa?”⁴⁰, de 10 de junho de 2012, Gullar defende seu ponto de vista nestes termos:

³⁸ GULLAR, Ferreira. A bolsa e a vida. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 08 de dezembro de 2013. Caderno Ilustrada, E12.

³⁹ GULLAR, Ferreira. A bolsa e a vida. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 08 de dezembro de 2013. Caderno Ilustrada, E12.

⁴⁰ GULLAR, Ferreira. Drogas: qual a alternativa? **Folha de São Paulo**, São Paulo, 10 de junho de 2012. Caderno Ilustrada, E8.

Um dos argumentos usados pelos defensores da liberação das drogas é o de que a repressão não deu os resultados esperados, uma vez que o tráfico, em lugar de diminuir, aumentou. Já discuti esse argumento, que me parece descabido. Basta raciocinar: desde que a humanidade existe, combate-se a criminalidade e, não obstante, ela não acabou. Pelo contrário, aumentou. Devemos concluir, então, que a Justiça fracassou e que, por isso, o certo é acabar com ela? Claro que não. (...) Acreditar que a legalização das drogas fará com que essas organizações clandestinas se tornem, de repente, empresas legais é excesso de boa-fé. (...) o caminho certo é batalhar para reduzir o número de consumidores de drogas, e isso só será possível se as autoridades, em nível nacional e internacional, se dispuserem a promover um trabalho sistemático de esclarecimento e educação dos jovens para mostrar-lhes que as drogas só os levarão à autodestruição. (GULLAR, 2012)⁴¹.

No ano seguinte, em 04 de agosto de 2013, Gullar fala novamente sobre a legalização das drogas através da crônica “Uma questão de bom senso”⁴², ressaltando o estado de alerta constante em que se encontram os pais cujos filhos são viciados. O cronista viveu na carne essa experiência, como pai de três filhos usuários de drogas, chegando, inclusive, a perder um deles para o vício. Ele diz que o pai, ao ver o filho drogado, não reconhece o filho criado por ele com tanto amor, pois uma pessoa drogada é capaz de tudo. Gullar contesta:

E mesmo assim há quem seja a favor da liberação das drogas. Conheço muito bem o argumento que usam para justificá-la: como a repressão não acabou com o tráfico e o consumo, a liberação pode ser a solução do problema. Um argumento simplista, que não se sustenta, pois é o mesmo que propor o fim da repressão à criminalidade em geral. O argumento seria o mesmo: por que insistir em combater o crime, se isso se faz há séculos e não se acabou com ele? Fora isso, pergunto: se não é proibida a venda de cigarros e bebidas, por que há tráfico dessas mercadorias? E pedras preciosas, é proibido vendê-las? Não é, no entanto, existe tráfico de pedras preciosas. E ainda assim os defensores da liberação das drogas acham que com isso acabariam com o problema. (GULLAR, 2013)⁴³.

Como se pode observar, o maranhense reafirma nessa crônica que a solução está em reduzir o número de usuários das drogas que circulam no país, afinal, “não pode haver produção e venda de mercadoria que ninguém compra.” (GULLAR, 2013)⁴⁴. Sem usuários, o tráfico perde sua força. Desse modo, faz-se necessário

⁴¹ GULLAR, Ferreira. Drogas: qual a alternativa? **Folha de São Paulo**, São Paulo, 10 de junho de 2012. Caderno Ilustrada, E8.

⁴² GULLAR, Ferreira. Uma questão de bom senso. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 04 de agosto de 2013. Caderno Ilustrada, E8.

⁴³ GULLAR, Ferreira. Uma questão de bom senso. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 04 de agosto de 2013. Caderno Ilustrada, E8.

⁴⁴ GULLAR, Ferreira. Uma questão de bom senso. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 04 de agosto de 2013. Caderno Ilustrada, E8.

conscientizar a população, sobretudo os jovens, dos malefícios que as drogas trazem ao organismo humano, o que não é uma tarefa fácil.

Finalmente, chegamos a mais um tema bastante atual e também polêmico discutido por Gullar através de algumas crônicas, que é a internação manicomial. Em 2009, Gullar já se manifestara contrário à Lei 10.216, de 2001, que visa à reforma psiquiátrica. Essa lei garante os direitos do portador de transtornos mentais, postulando que a internação deve ocorrer somente quando todos os outros recursos não forem suficientes, ou seja, essa lei está focada na reinserção social do paciente e não em seu afastamento do convívio social. A lei não proibiu a internação do paciente, porém estimulou a redução de leitos nos hospitais psiquiátricos públicos.

Não somente através das crônicas, mas também em algumas entrevistas, Gullar critica duramente essa lei, dizendo que só quem vive a situação sabe o que significa conviver com uma pessoa em surto psicótico. Segundo ele, em entrevista à Revista *Época*⁴⁵, nenhum pai ou mãe interna um filho e fica feliz com isso, como se tivesse se livrado de um problema. É um sofrimento, na verdade, ele diz, mas algo precisa ser feito para conter uma pessoa em crise. Gullar admite que a lei até é bem intencionada, mas, segundo ele, na prática ela não funciona, pois, com a redução de leitos nos hospitais públicos, quem pode pagar, interna o filho em uma clínica particular, mas e quem não pode?

Nessa mesma entrevista, Gullar também critica o movimento antimanicomial, bem como a “psiquiatria democrática”, a qual, segundo ele, “pressupõe que as pessoas internam seus parentes para cercear a liberdade deles. Segundo essa linha, o cara não é doido. Ele é um dissidente.” Gullar, como pai de dois filhos esquizofrênicos, defende veementemente que a internação muitas vezes não é uma opção, mas uma necessidade, já que “ninguém aguenta uma pessoa em estado de delírio dentro de casa”.

Seguindo essa linha de pensamento, em 16 de fevereiro de 2014, após a morte do cineasta e jornalista Eduardo Coutinho, morto pelo próprio filho dentro de casa, Gullar retoma a ideia da necessidade da internação psiquiátrica através da

⁴⁵ A entrevista na íntegra pode ser encontrada no link: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI75200-15257,00-NINGUEM+AGUENTA+UMA+PESSOA+BR+DELIRANTE+DENTRO+DE+CASA.html>>. Acesso em: 18 nov. 2014.

crônica “Tragédia desnecessária”⁴⁶. Como veio a público pouco tempo depois, o filho de Coutinho, Daniel, 41 anos, sofria de transtornos mentais e era usuário de drogas. Fora de si, matou o pai a facadas e tentou fazer o mesmo com a mãe e consigo mesmo, porém não conseguiu. Daniel confessou o crime, mas não foi preso e sim internado em uma clínica psiquiátrica, pois foi constatado através de exames médicos que ele sofria de um transtorno esquizotípico, ou seja, um tipo de esquizofrenia. Ficou provado que Daniel agira em um momento em que estava tomado por um surto, não sendo capaz de discernir o que estava fazendo.

No texto, Gullar afirma ter “ouvido dizer” que Coutinho não admitia o transtorno mental do filho e, por isso, nunca o tratara como uma pessoa doente e tampouco procurara ajuda médica e/ou psiquiátrica. O poeta não chega a afirmar que isso seja verdade, mas diz que, caso seja, não seria a primeira vez que uma família considera a doença mental como uma “maldição” e, portanto, algo a ser escondido da sociedade, em vez de ser tratada adequadamente. Para o cronista,

esse tipo de comportamento decorre quase sempre de uma visão preconceituosa da doença mental (...). Era assim no passado. Hoje, no entanto, são pessoas avançadas que negam a existência da doença mental. Segundo elas, trata-se apenas de um relacionamento diferente com o mundo real. Admitir que alguém é louco seria nada mais nada menos que um preconceito. Certamente, quem pensa assim nunca viveu de fato o problema. Como pega bem mostrar-se avançado, aberto, antirrepressivo, muita gente não apenas nega que a loucura seja doença como, coerentemente, se opõe à internação nos chamados "manicômios". Criaram até um movimento que se intitula "antimanicomial", que visa, de fato, acabar com as clínicas psiquiátricas, uma vez que o que se chama de manicômio não existe mais. (GULLAR, 2014)⁴⁷.

Gullar foi, e ainda é, duramente criticado por manter essa postura em relação à internação psiquiátrica, sobretudo pelos órgãos de defesa dos direitos dos portadores de deficiência mental. De acordo com tais órgãos, Gullar ignora o lado da inserção social do doente e simplesmente transfere ao hospital a responsabilidade sobre o esquizofrênico. Sob essa ótica, portanto, não se deve simplesmente internar o paciente em uma clínica ou hospital psiquiátrico e esquecê-lo por lá, mas contribuir para a sua recuperação tanto através da terapia familiar, em que se conversa sobre o problema, quanto por meio do encaminhamento a um Centro de Atendimento Psicossocial (CAP). Nesse sentido, a internação permanece somente no momento

⁴⁶ GULLAR, Ferreira. Tragédia desnecessária. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 16 de fevereiro de 2014. Caderno Ilustrada, E8.

⁴⁷ GULLAR, Ferreira. Tragédia desnecessária. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 16 de fevereiro de 2014. Caderno Ilustrada, E8.

da crise, depois o paciente retorna ao convívio social, porém amparado pela equipe do CAP mais próximo de sua casa.

Após o estudo e análise das crônicas apresentadas, podemos ter uma visão panorâmica acerca da atual postura de Ferreira Gullar no que refere às questões políticas e assim se descortina uma das peças que constitui o mosaico intelectual do maranhense. Nas seções seguintes deste capítulo, porém, faremos uma viagem aos anos 1960 e 1970, quando a poesia de Gullar se fez um forte instrumento de militância política e poética. Entraremos *Dentro da noite veloz* da poesia do maranhense e então percorreremos os caminhos trilhados por Ferreira Gullar numa época em que ele acreditava que lutar por uma sociedade mais justa através da poesia não era utopia.

1.2 *Dentro da noite veloz*: contextos

Na poesia de Gullar encontrada em *Dentro da noite veloz*, nota-se um fazer poético que se concretiza a partir do que socialmente se impõe ao sujeito lírico, o que resulta em uma produção essencialmente social, política e também realista. Por outro lado, conforme aponta Izacyl Ferreira (2005), devemos estar atentos ao fato de que

(...) fazer poesia realista não é apenas expor a nu o que se vê e pode ser exposto com jornalismo. Fazer poesia assim, realista e clara, é opor-se ao subjetivismo fechado (...). (...) não implica em descartar o amor individualizado numa mulher ou numa saudade. Implica em expressar a vida vista e vivida, ao alcance do leitor, com a sabedoria do fazer. (FERREIRA, 2005)⁴⁸.

É exatamente essa “vida vista e vivida”, associada à “sabedoria do fazer”, que encontramos na poesia de Ferreira Gullar. A palavra é a bandeira do poeta, sua forma de revolução, sua voz escrita e inscrita no papel. Mas não nos enganemos: apesar da influência dos fatores sociais, históricos e políticos em sua poesia e desta

⁴⁸ FERREIRA, Izacyl Guimarães. Ferreira Gullar e a poesia necessária: homenagem aos 75 anos do poeta (setembro de 2005). Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/izacyl18.html>>. Acesso em: 16 jun. 2014

na sociedade, da relação evidente entre o povo e o poema, não pretendemos partir do contexto para o texto como método de pesquisa, mas justamente o contrário.

Reconhecemos que em vários dos poemas adiante analisados, bem como nas crônicas, o contexto se fará presente e influirá de maneira inegável na escrita, porém o que focalizamos neste trabalho é a escrita em si e a maneira como um determinado contexto – seja ele pessoal, político ou artístico – pode ser focado em diferentes linguagens, tempos e perspectivas. Partimos do pressuposto de que tanto a poesia como a prosa de Gullar não se justificam pelo contexto, mas pelo texto, pela forma como o poeta faz uso da linguagem para expor sua subjetividade, sem cair na vala do subjetivismo fechado e abstrato.

Por outro lado, não podemos deixar de reconhecer os posicionamentos de Antonio Candido que, no livro *Literatura e sociedade* (2000), defende que só haverá coerência na análise de uma obra quando houver uma fusão entre

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. (CANDIDO, 2000, p.4).

Desse modo, Candido aponta a relação que pode existir entre a obra e o ambiente que a cerca ao afirmar que “o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*”. (CANDIDO, 2000, p.14).

Ao direcionarmos nosso olhar ao nosso objeto de pesquisa, verificamos que tanto nas crônicas como em *Dentro da noite veloz* existe essa fusão entre o externo e o interno, o que resulta em pontos de encontro entre a biografia de Ferreira Gullar e as memórias do sujeito poético. Partindo desse princípio, observamos a relação intrínseca e inegável que existe entre a biografia de Gullar e a escrita por ele produzida, seja em prosa ou verso, sobretudo quando esta desnuda o momento histórico e político vivenciado não apenas pelo maranhense, mas por toda uma geração “fatigada de mentiras”.

Para Antonio Candido (2000), há fatores socioculturais que exercem grande influência na produção artística. Ele destaca, especialmente, três grupos de fatores, que são a estrutura social, os valores e ideologias e as técnicas de comunicação.

Assim, os primeiros se manifestam mais visivelmente na definição da posição social do artista, ou na configuração de grupos receptores; os segundos, na forma e conteúdo da obra; os terceiros, na sua fatura e transmissão. Eles marcam, em todo o caso, os quatro momentos da produção, pois: a) o artista, sob o impulso de uma necessidade interior, orienta-o segundo os padrões da sua época, b) escolhe certos temas, c) usa certas formas e d) a síntese resultante age sobre o meio. (CANDIDO, 2000, p.31).

Embora o objetivo principal do poeta não seja transpor fielmente a realidade – até mesmo pelo fato disso não ser possível, como bem nos explica Roland Barthes (2003) – é evidente que a produção ficcional muitas vezes recupera imagens que se encontram não somente na subjetividade daquele que escreve, mas também nas vivências de toda uma sociedade que, inegavelmente, se vê reconhecida no texto. Desse modo, de acordo com Candido, torna-se neutra a dicotomia entre literatura e sociedade, entre análise literária e análise sociológica, uma vez que a literatura não precisa – nem deve – ser vista como a transposição do real, mas nem por isso se afasta completamente da realidade.

De acordo com Eleonora Ziller Camenietzki (2006), o vínculo entre expressão artística e engajamento social começa a fazer sentido para Ferreira Gullar a partir da década de 1960, mais precisamente em 1961, com a posse de Jânio Quadros e a ida de Gullar para Brasília. Nesse ano, Gullar fora nomeado presidente da Fundação Cultural de Brasília e, por isso mesmo, passou a incentivar a arte popular e de vanguarda. Com a renúncia de Jânio Quadros, Gullar retorna ao Rio de Janeiro, porém a influência de Brasília no que diz respeito à luta engajada através da escrita acompanhou o maranhense, fazendo com que ele modificasse sua postura política e poética.

Gullar se viu forçado a repensar sua postura poética porque, depois de desintegrar a linguagem através da experiência no plano da vanguarda e da poesia neoconcreta, não havia muito o que fazer. Depois de implodir a sintaxe, sobretudo a partir da escrita de *A luta corporal* (1954) era preciso encontrar algum caminho possível para se expressar.

Em relação à política, a visão de mundo do poeta mudou radicalmente depois que, ainda em Brasília, ele leu um livro intitulado *O pensamento de Karl Marx*, cujo autor era um padre católico francês. O impacto de tal leitura foi tão forte que, a partir de então, Gullar aderiu à ideologia marxista. Obviamente, o momento político

favoreceu essa mudança de postura, afinal, o início dos anos 1960 foi marcado pela renúncia de Jânio Quadros, a posse de João Goulart (que logo seria derrubado pelos militares), e a luta pela reforma agrária e contra a dominação imperialista. Nessa mesma época, era crescente o número de artistas, intelectuais e estudantes que se filiavam aos partidos políticos, principalmente ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), que atingiu grande destaque na cena política dos anos 1960.

É nesse contexto que Gullar volta para o Rio de Janeiro, ciente de que já não podia mais continuar sua experiência no plano da vanguarda, a qual possuía um caráter existencial, mas também não podia expressar-se desintegrando a linguagem. O momento exigia não apenas uma tomada de consciência política, mas, sobretudo, uma atitude: era a hora de se engajar política e esteticamente, tanto através da poesia quanto da atuação no CPC (Centro Popular de Cultura) e no Partido Comunista Brasileiro (PCB).

A partir das leituras de Marx e a ruptura com a estética de vanguarda, Gullar sentiu-se impulsionado a escrever poemas e ensaios voltados ao social, no intuito de conscientizar politicamente as massas. De acordo com Marcelo Ridenti (2010), naquele momento o maranhense estava seguindo o movimento mundial de afirmação política e cultural que ocorreu nos países subdesenvolvidos na década de 1960, uma vez que a tentativa de construção de uma consciência revolucionária brasileira “não deixava de ser uma variante de um fenômeno que ocorreu em todo o mundo”. (RIDENTI, 2010a, p.13). Nessa época, Gullar escrevia seus poemas sob a ótica do Partido Comunista Brasileiro, perspectiva cujo intuito era

popularizar a arte e a cultura brasileira, registrando a vida do povo, aproximando-se do que se supunha que 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. (RIDENTI, 2010a, p.12).

Gullar se deu conta de que naquele momento não era pertinente fazer uma poesia distante da realidade, algo abstrato ou espacial. Era preciso escrever, sim, mas algo que representasse a voz daqueles que não eram ouvidos ou eram silenciados diariamente, era preciso fazer política, engajar-se, falar da fome, da

miséria, da injustiça, do latifúndio, da reforma agrária. A partir de então, o poeta assume um compromisso com as classes menos favorecidas, dando-lhes voz e vez em seus poemas. Gullar passa, então, a enxergar a poesia como um instrumento não apenas de conscientização, mas de intervenção política.

O projeto do Centro Popular de Cultura (CPC), no qual Gullar se envolvera de maneira atuante, tinha o objetivo de transmitir ideias subversivas à população, “educando-a” política e ideologicamente. De acordo com Heloísa Buarque de Hollanda (1992, p.18), “os membros do CPC optaram *por ser povo, por ser parte integrante do povo, destacamentos de seu exército no front cultural*”. O projeto, que estava voltado para uma ação cultural direcionada às ruas, teve na ousadia e na irreverência suas principais qualidades, uma vez que seu maior intento era impulsionar uma transformação radical do país através da arte popular revolucionária. Para Hollanda (1992, p.19), “trata-se, claramente, de uma concepção de arte como instrumento de *tomada de poder*. Não há lugar aqui para os ‘artistas de minorias’ ou para qualquer produção que não faça opção de público em termos de ‘povo’”.

O principal objetivo do CPC, que era formado por artistas e intelectuais de esquerda, era libertar o povo da alienação através da conscientização política. Nessa perspectiva, a cultura era concebida como algo essencialmente político e, por isso, era preciso conscientizar a população através dela. Para tanto, os intelectuais e artistas que integravam o CPC tentaram produzir uma cultura voltada para o povo e que pertencesse de fato ao Brasil, com o intuito de fazer com que o povo tivesse uma visão mais crítica e consciente sobre a cultura popular e sobre si mesmo. Nessa direção, “a ‘arte popular revolucionária’ do CPC parece, então, uma saída conceitual para um problema político e um nome diferente para a espécie de mecenato ideológico que via de regra marca as produções engajadas.” (HOLLANDA, 1992, p.19).

Quando ingressou no CPC, Gullar percebeu que se quisesse continuar naquele projeto teria que estudar muito sobre o Brasil, pois, até então, estava completamente alheio à situação de seu país. A partir desse momento, o poeta dedicou-se a aprender mais sobre a realidade brasileira e, conseqüentemente, seus versos passaram a representar a voz daqueles que não a tinham.

A recuperação do discurso perdido no neoconcretismo se deu através da literatura de cordel, que atualmente Gullar nem considera literatura. No entanto, independente de sua concepção atual sobre aquela produção, fato é que o cordel foi a maneira encontrada por ele de recuperar o discurso e se expressar novamente. Ao relembrar aquele período de sua trajetória, Gullar afirma:

Foi um recomeço para mim, ainda que ao escrever o poema não me achasse fazendo literatura. Dei o melhor de mim, mas tinha uma concepção mais sofisticada de literatura e não podia achar que aquilo fosse literatura. No meu entender estava fazendo política e era assim que seguiria em frente. **Não queria mais saber de literatura, não queria mais continuar poeta, passaria a usar meus conhecimentos para conscientizar as pessoas.** (GULLAR; NOVAES, 2003, p.62, grifo nosso).

Tal forma de expressão estava vinculada à produção populista da época e ao projeto do CPC de aproximar a arte das pessoas “comuns”. A literatura de cordel produzida por Ferreira Gullar foi um importante instrumento de conscientização política, uma produção pertinente ao momento histórico e político que o país atravessava. Além disso, foi através dela que a militância política e poética do maranhense atingiu sua expressão máxima.

Os poemas de cordel tinham a intenção de levar as pessoas a se conscientizarem de que somente a ação política poderia mudar a situação do país naquele momento. Nos início dos anos 1960, Gullar escreveu e publicou pelo CPC três poemas de cordel, “João Boa-Morte, cabra marcado para morrer” (1962), “Quem matou Aparecida?” (1962) e “História de um valente” (1966). Há ainda o cordel “Peleja de Zé Molesta com Tio Sam”, escrito nessa mesma época, mas publicado apenas em 1980. Em todos, ele encarnava o papel de um cantador de feira para transmitir ideias subversivas a seus leitores e conscientizá-los politicamente. Gullar fez da literatura de cordel a sua revolução, através do engajamento literário, político e social.

Ao ser entrevistado por Luciano Trigo, Gullar afirma que quando fez as primeiras leituras sobre o Partido Comunista, ainda na adolescência, quando morava em São Luís, uma das coisas que o incomodou foi o fato de que, segundo a perspectiva do partido, a poesia deveria assumir um tom político, ou seja, a arte poética deveria ter certa carga ideológica. Até a escrita dos cordéis, sua poesia jamais se relacionara com a política, no entanto, a partir do momento que se sentiu

impelido a engajar-se, sua poética ganhou um novo tom, sobretudo a partir das leituras sobre Marx. Mas não somente 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 entrei para a luta social pela reforma agrária e pela mudança da sociedade. (TRIGO, 2004, p.30).

Na verdade, Gullar se viu frustrado diante da renúncia de Jânio Quadros e passou a não mais ver sentido em escrever poemas no plano das vanguardas. Foi quando enveredou pelo campo da poesia política. Ao falar sobre a influência que sua ida para Brasília exerceu na poesia que produziu posteriormente, o poeta declara:

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.⁴⁹

O projeto revolucionário do PCB atraiu um grande número de artistas e intelectuais, entre eles Ferreira Gullar. É nesse contexto que Gullar escreve os poemas de cordel, num tempo em que havia esperança nas ligas camponesas e organização dos trabalhadores através de sindicatos. Nesse contexto de tomada de consciência, a linguagem do cordel era a mais adequada, se o intuito era conscientizar politicamente a massa. Ridenti (2010) afirma que a questão do latifúndio e da reforma agrária sempre foram recorrentes no meio político e intelectual, de maneira que

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. (RIDENTI, 2010a, p.91).

⁴⁹ Entrevista de Ferreira Gullar à Revista *Poesia Sempre*, 1998, p.397.

Segundo Alcides Villaça (1984), a poesia produzida por Ferreira Gullar durante sua atuação no CPC revela “mais a presença de um poeta do que propriamente da poesia”. (VILLAÇA, 1984, p.89). A respeito dessa atuação, o poeta declara:

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. (...) 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. (TRIGO, 2004, p. 30).

Pela afirmação acima, notamos que, depois do golpe militar, Gullar se deu conta de que a poesia estritamente engajada não seria suficiente para fazer a “revolução”, o que o leva a questionar novamente a própria linguagem poética que adotara. Percebemos, então, que depois de 1964, Gullar passa por um processo de transição em sua poética, de modo que, mesmo tendo a política como elemento importante em sua poesia, o eu lírico é recuperado e a qualidade estética restabelecida.

Vale ressaltar que, embora o maranhense não reconheça o cordel como literatura, ele nunca o excluiu de sua ontologia poética. Ainda que não tenham uma elevada qualidade estética, podemos atribuir aos romances de cordel um valor histórico considerável. Se não se pode reconhecer valor estético nesta poesia, podemos então situá-la no registro de documento histórico, afinal, ao entrelaçar poesia e política de forma tão contundente, houve uma perda na qualidade estética, mas ao mesmo tempo um ganho em termos de conscientização política, que era o objetivo desse tipo de produção.

Na literatura de cordel, a descentralização da poética do maranhense se deu em favor de uma ação política, num momento em que “a consciência do eu lírico se pretendia anônima (na medida em que desejava identificar-se com a generalidade dos trabalhadores espoliados)”. (VILLAÇA, 1984, p.115). Por isso mesmo,

consideramos os seus romances de cordel como a arma ideológica usada pelo poeta diante do aparelho repressor do Estado, ou seja, uma poesia de cunho social e não panfletária.

O primeiro poema, “João Boa-Morte, cabra marcado para morrer”, de 1962, conta a história do lavrador paraibano Pedro João Boa-Morte. O homem, que “tinha mulher e seis filhos/ (...) trabalhava noite e dia/ nas terras do fazendeiro./ Mal dormia, mal comia,/ mal recebia dinheiro”. (GULLAR, 2004, p.111-112). Diante dessa condição de explorado, João entrou em confronto com o patrão, que não só o demitiu como o impediu de conseguir trabalho em qualquer outra fazenda.

Desesperado, sem ter como sustentar os filhos e a mulher, João planeja matá-los e matar-se em seguida. Porém, ao conhecer Chico Vaqueiro, que é outro lavrador, ele muda de ideia e se convence de que o problema está no latifúndio e “que o camponês vencerá/ pela força da união” (GULLAR, 2004, p.122), ou seja, a solução está em lutar pela reforma agrária através das Ligas Camponesas, pois “é entrando para as Ligas/ que ele derrota o patrão”. (GULLAR, 2004, p.122).

“Quem matou Aparecida?”, segundo poema de cordel de Gullar, também de 1962, trata da história de uma favelada do Rio de Janeiro que trabalha de babá para uma família em Ipanema. Nessa casa, ela se envolve sexualmente com o patrão, engravida dele e em seguida é acusada de roubo pela patroa. A jovem é presa e espancada na cadeia. Quando descobrem que ela está grávida, os guardas a deixam sair da prisão, “pra evitar complicação.” (GULLAR, 2004, p.128). Aparecida volta para a favela e arruma outro emprego, desta vez de doméstica, porém é demitida quando o filho nasce.

Passando fome, a jovem começa a se prostituir. Certo tempo depois, casa-se com um operário que, durante uma greve, desaparece e nunca mais volta. O filho morre de fome e Aparecida, em um momento de aflição extrema, atea fogo ao próprio corpo. Diante dessa história, o poema pergunta: “Quem matou Aparecida?/ Quem foi que armou seu braço/ para dar cabo da vida?/ Foi ela que escolheu isso/ ou a isso foi conduzida?” (GULLAR, 2004, p.132). E a resposta vem ao final do poema: “Quem ateou fogo às vestes/ dessa menina infeliz/ foi esse mundo sinistro/ que ela nem fez nem quis”. (GULLAR, 2004, 133).

“História de um valente”, de 1966, foi escrito sob encomenda, a pedido do Partido Comunista Brasileiro, com o intuito de contribuir para a libertação de Gregório Bezerra, um dos grandes representantes nordestinos da esfera comunista brasileira que havia sido preso em Recife em 1964. No poema são narradas muitas cenas de tortura pelas quais passou o nordestino “feito de ferro e de flor”. (GULLAR, 2004, 143). De acordo com o poema, Bezerra “foi preso pelo Governo/ dito “revolucionário”,/ espancado e torturado,/ mais que Cristo no Calvário,/ só porque dedica a vida/ ao movimento operário/ e à luta dos camponeses/ contra o latifundiário.” (GULLAR, 2004, p.143). Gullar não assumiu a autoria desse cordel à época de sua publicação, em função do Regime Militar:

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.⁵⁰

Finalmente chegamos ao quarto romance de cordel de Gullar, “Peleja de Zé Molesta com Tio Sam”, escrito pouco antes do golpe militar, mas publicado apenas em 1980. Através desse cordel pode-se discutir a questão nacional, uma vez que ele promove a reflexão sobre a influência estrangeira, sobretudo a norte-americana, na economia brasileira. O cordel reflete, ainda, sobre o lugar ocupado pelo Brasil no cenário mundial e expõe a ideia que o americano tem do povo brasileiro.

Temos nesse cordel a história de Zé Molesta, cantador cearense que representa os povos explorados que não se curvam ao imperialismo norte-americano. Molesta desafia Tio Sam no edifício da Organização das Nações Unidas (ONU), o que resulta em um confronto entre o brasileiro e o norte-americano. O encontro dos dois acontece em Nova Iorque, quando Tio Sam tenta comprar o brasileiro cearense: “Virou-se pra Zé Molesta/ e lhe disse: ‘Tome um dólar,/ que brasileiro só presta/ para receber esmola’”. (GULLAR, 2004, p.136). O nordestino recusa a oferta, dizendo que o dólar do americano não compra a sua opinião. A partir de então, Tio Sam revela sua postura preconceituosa e racista em relação ao brasileiro:

“Vê-se logo que ele é filho
de negro e de português.”
(...)
“Quem nasce naquelas bandas

⁵⁰ Entrevista de Ferreira Gullar à Revista *Poesia Sempre*, 1998, p.28.

já se sabe que não presta,
 se não se vende pra nós
 morre de fome e moléstia.
 Se esse caboclo se atreve
 meto-lhe um tiro na testa.
 Não gosto de discutir
 com negro metido a besta”
 (GULLAR, 2004, p.136-137).

Tio Sam manifesta, ainda, seu apoio às ditaduras, quando afirma que “felizmente ainda existem/ alguns brasileiros bons/ como Eugênio Gudín/ e o Gouveia de Bulhões.” (GULLAR, 2004, p.137). Esses dois nomes não são mencionados por acaso. Tanto Eugênio Gudín quanto Gouveia de Bulhões tiveram uma atuação bastante significativa na economia brasileira do século XX, sobretudo no que se refere aos investimentos estrangeiros e ao Fundo Monetário Internacional (FMI) e ambos eram favoráveis às ditaduras.

Zé Molesta derrota o americano com suas ideias, desmoralizando-o. O nordestino desmascara as mazelas de um país que se mantém rico graças à miséria de outros povos: “Na minha terra de fato/ morre-se muito de fome/ mas o arroz que plantamos/ é você mesmo quem come,/ a riqueza que criamos/ você mesmo é quem consome.” (GULLAR, 2004, p.137).

Além da desmoralização verbal, Tio Sam também é derrotado fisicamente através dos golpes de capoeira lançados pelo nordestino. Após golpeá-lo, Zé Molesta foge e some na multidão. Através desse cordel, o poeta consegue destronar a figura de Tio Sam, desmistificando o poder opressor do capital.

Nos quatro cordéis a experiência de Gullar como nordestino aparece com muita expressividade, numa

tentativa feita pelo poeta de identificar a sua própria à voz do camponês, da doméstica, do cantador (...). 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. (VILLAÇA, 1984, p.103)

Nos romances de cordel, “o poema é o instrumento da interferência do eu na realidade social – vista como processo conflituoso dos interesses de classes.” (VILLAÇA, 1984, p.88). Para tanto, o poeta faz uso de uma forma poética simples para transmitir seu conteúdo revolucionário a partir da ótica marxista. O intuito era

fazer com que o povo entendesse como funciona a exploração no modelo capitalista. Evidenciar os interesses da classe opressora de forma didática, através de uma arte direcionada ao povo, era uma das estratégias do CPC para conscientizar politicamente as massas. Nesse âmbito,

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. (HOLLANDA, 1992, p.19-20).

A literatura de cordel produzida por Ferreira Gullar funcionou como um instrumento contra o poder dominante da época. Essa poesia, portanto, provém da necessidade de lutar contra as injustiças sociais e a opressão. Mais tarde, o poeta abandona a estética simples dos poemas de cordel vinculados ao CPC e reelabora a sua linguagem, atingindo um amadurecimento em sua poética. Retomando o tom lírico em sua poesia, alcança a complexidade dos poemas que integram a obra *Dentro da noite veloz*, de 1975. Sua escrita dessa época mantém-se ligada à realidade do sujeito histórico, porém agora se materializa sob outra perspectiva.

Ao falarmos de engajamento em Ferreira Gullar, é importante ressaltar sua atuação no campo da crítica da cultura. O maranhense, além de poeta, é um grande estudioso e crítico dos movimentos culturais e artísticos do século XX e em vários ensaios ele expõe sua análise crítica no que se refere à cultura, tanto brasileira quanto estrangeira.

Como dito anteriormente, ao se engajar no CPC, Gullar passou a estudar mais sobre cultura e, a partir de então, ele se sentiu mais confortável para abordar essa temática através de dois ensaios, *Cultura posta em questão*, de 1963, e *Vanguarda e subdesenvolvimento*, publicado em 1969. Em ambos ele expõe sua concepção de cultura, arte, literatura e engajamento. É importante falarmos sobre essas produções porque foi nesse contexto ideológico e a partir de tais concepções que surgiu a obra *Dentro da noite veloz*.

Cultura posta em questão foi escrito em 1963, quando Gullar foi eleito presidente do CPC, e publicado em 1964, pouco antes do golpe militar e de Gullar filiar-se ao PCB. O maranhense levou os primeiros exemplares para São Luís, onde fez o lançamento da obra, e na volta, antes de chegar ao Rio, fez um segundo

lançamento em Recife, no início de março de 1964. Sucede que no final desse mesmo mês deu-se o golpe e a primeira tiragem, que estava na Editora Universitária da UNE, foi apreendida e queimada, esgotando a primeira edição do ensaio. Desse modo, restaram apenas os livros que estavam com o poeta e os que foram vendidos em São Luís e Recife, já que a segunda edição veio a público somente em 1965.

Nesse ensaio Gullar faz uma reflexão sobre temas relacionados à arte e à cultura popular, posicionando-se acerca da influência que as artes providas de outros países exercem sobre nossa cultura e nossa intelectualidade. Do mesmo modo, Gullar aponta a maneira como ocorre a relação entre a arte e os acontecimentos sociais, políticos e culturais que envolvem as massas. Para o poeta, naquele momento, a arte deveria engajar-se política e socialmente, de maneira que a classe artística tinha a obrigação de adotar uma postura mais comprometida e voltada à cultura popular.

Cultura posta em questão apresenta um conceito de cultura popular que está em consonância com as ideias defendidas pelo CPC, assim como é coerente com o espírito da época. O ensaio é fruto tanto do contexto político em que foi escrito quanto do momento de ruptura pelo qual passava o poeta, uma vez que ele tinha acabado de romper com os concretistas e criado o movimento neoconcreto. Nesse âmbito,

a cultura popular é, em suma, a tomada de consciência da realidade brasileira. Cultura popular é compreender que o problema do analfabetismo, como o da deficiência de vagas nas universidades, não está desligado da condição de miséria do camponês, nem da dominação imperialista sobre a economia do país. Cultura popular é compreender que as dificuldades por que passa a indústria do livro, como a estreiteza do campo aberto às atividades intelectuais, são frutos da deficiência do ensino e da cultura, mantidos como privilégios de uma reduzida faixa da população. (...) Cultura popular é, portanto, antes de mais nada, consciência revolucionária. (GULLAR, 2006a, p.23).

A partir de tal definição de cultura, observamos que, para Gullar, a cultura popular tem o poder de transformar a realidade a partir da conscientização política e revolucionária. Mais adiante, o poeta afirma que é responsabilidade dos intelectuais conscientizar o povo da necessidade e urgência dessa transformação, ou seja, cabe a eles desmitificar o conceito de cultura como algo inatingível. A concepção de cultura proferida por Gullar e endossada pelo CPC é aquela que está próxima ao povo, que está a serviço do povo, que é feita para e pelo povo.

Quando se fala em cultura popular acentua-se a necessidade de pôr a cultura a serviço do povo, isto é, dos interesses efetivos do país. Em suma, deixa-se clara a separação entre uma cultura desligada do povo, não-popular, e outra que se volta para ele e, com isso, coloca-se o problema da responsabilidade social do intelectual, o que obriga a uma opção. Não se trata de teorizar sobre a cultura em geral, mas de agir sobre a cultura presente procurando transformá-la, estendê-la, aprofundá-la. (GULLAR, 2006a, p.21).

Passando ao campo da arte, Gullar a concebe, naquele ensaio, como um instrumento de conscientização política, chegando a afirmar que “o caráter cultural da arte tende a ser substituído pelo caráter político”. (GULLAR, 2006a, p.19). Segundo o ensaísta, não é possível ao intelectual que produz arte desvencilhá-la dos problemas sociais por que passa a população, ou seja, não havia possibilidade de separar arte e política naquele momento.

Ao abordar outra vertente do campo das artes, que seria a influência externa sobre a nossa cultura, Gullar afirma que tal influência atua como um instrumento de dominação imperialista. Nessa direção, a arte vinda de fora só seria aceitável se o povo tivesse consciência crítica para absorver somente aquilo que lhe fosse útil e pertinente à sua realidade. No entanto, “não se trata de usar de discriminação contra os produtos culturais importados, mas colocar em termos objetivos as necessidades de nosso próprio desenvolvimento cultural”. (GULLAR, 2006a, p.36).

Segundo o maranhense, não podemos simplesmente absorver uma determinada arte ou corrente de pensamento provinda de outro país sem antes questionarmos sua real utilidade para nós e nosso contexto social, político, estético e cultural. Não se pode permitir, portanto, que algo vindo de fora molde nossa forma de pensar e agir a partir de uma perspectiva que não nos pertence.

Para Gullar, “não existe arte que não exprima, direta ou indiretamente, explícita ou implicitamente, uma ideologia” (GULLAR, 2006a, p.43). Exatamente por isso, ao falar sobre as vanguardas europeias, ele aponta esse cuidado que deve ser tomado, uma vez que nossa concepção de vida e de mundo é muito diferente da dos europeus. Afinal, não existe “hoje no mundo uma única realidade internacional da qual todos os povos participam na mesma medida.” (GULLAR, 2006a, p.37).

Essa ideia de Gullar a respeito da ideologia presente em toda forma de arte encontra ecos na teoria de Mikhail Bakhtin (2002) no que se refere ao discurso e seu caráter ideológico. De acordo com o teórico russo,

Todo discurso é ideológico, independentemente da consciência que o sujeito julga possuir de si e do mundo. O seu lugar será desvelado a partir do que ele escreve ou fala, portanto toda obra é ideológica e todo discurso o é também. A ideologia não é uma explicação objetiva, mas é apreendida daquilo que as palavras e os gestos significam. A palavra é o fenômeno ideológico por excelência. (BAKHTIN, 2002, p.36).

Ao refletir sobre literatura e, mais especificamente, sobre literatura engajada, Gullar vincula a produção literária à questão social e traz à tona o preconceito que existe contra a poesia que nasce da realidade, a qual, muitas vezes é vista como inferior. Seguindo essa linha de raciocínio, ele então questiona: “O poema politicamente engajado será inevitavelmente ruim? A poesia é sempre fruto de uma visão ingênua do mundo? (...) só pode a poesia exprimir perplexidades ou pode também exprimir uma consciência clara do mundo?” (GULLAR, 2006a, p.100).

Gullar defende que, sendo a literatura um dos campos que exprimem as experiências humanas, não existe problema em expor a realidade através dela, sobretudo em momentos cuja realidade social fala mais alto do que a literária. Para o ensaísta, “o Brasil que os modernistas descobriram era um Brasil lírico. O Brasil que hoje se nos descobre é um Brasil político. Para cada momento, uma poesia”. (GULLAR, 2006a, p.103).

A partir dessa concepção de literatura elaborada por Gullar nos anos 1960, parece-nos pertinente e fundamental ao trabalho colocar em discussão o conceito de engajamento. À luz das teorias propostas por Benoit Denis (2002), encontramos a seguinte definição para o verbo “engajar”: “Engajar significa colocar ou dar em penhor” (DENIS, 2002, p.31), ou seja, engajar-se, segundo Denis, é o mesmo que “dar a sua pessoa ou a sua palavra em penhor, servir de caução e, por conseguinte, ligar-se por uma promessa ou juramento (...)” (DENIS, 2002, p.26).

Podemos, então, pressupor que o engajamento carrega em si uma espécie de “acordo” entre as partes. No caso da literatura, especificamente, esse acordo seria entre o literário e o social, isto é, a expectativa por parte da sociedade em relação à literatura e a influência que esta pode exercer sobre as diversas esferas sociais. Nessa perspectiva, o engajamento pode ser concebido como “o ponto onde se encontram e se ligam o individual e o coletivo, onde a pessoa traduz em atos e para os outros a escolha que ela fez para ela mesma”. (DENIS, 2002, p.33).

Partindo desse princípio, concebemos o escritor engajado como aquele que está comprometido com a realidade social. Nessa direção, a literatura engajada vai além de sua dimensão particular, uma vez que está a serviço da sociedade e não de si mesma. Denis (2002) ressalta que o engajamento “põe em evidência a relevância de uma decisão de ordem moral, na qual o indivíduo empreende a sua ação prática de acordo com suas convicções íntimas, e isso inevitavelmente comporta riscos”. (DENIS, 2002, p.33). Em outras palavras, identificamos “na literatura engajada a ação e a participação”. (DENIS, 2002, p. 37). Tal participação é contrária à postura descomprometida daqueles que não fazem de sua arte um instrumento de intervenção social e política.

O termo “engajamento”, segundo o crítico francês, foi concebido pelos artistas, sobretudo escritores, a partir de 1945. No entanto, a ideia de engajamento é muito anterior a essa época, surgindo na segunda metade do século XIX, fazendo-se presente em todo o século XX e até hoje sendo alvo de debates, trabalhos e discussões.

Denis (2002) afirma que a configuração específica de engajamento dentro da literatura, quando esta passou a se interessar pelas causas sociais e políticas, ocorre a partir da criação de um campo literário autônomo – a partir da segunda metade do século XIX – e da presença mais assertiva dos intelectuais – a partir da primeira metade do século XX. Segundo ele, a autonomia do campo literário, somada à atuação do intelectual, resultou em duas respostas que interferiram não apenas na literatura, mas em todo o contexto social e político mundial.

A primeira delas é a da vanguarda, cujo pressuposto está na homologia estrutural entre ruptura estética e revolução política. Nesse âmbito, os artistas de vanguarda se autodefinem revolucionários, devido ao seu desejo de ruptura, de maneira que acreditam que cabe a eles, e não aos políticos, o papel de determinar os rumos da revolução, bem como a responsabilidade de promover a transformação social e política. A segunda resposta vem dos escritores engajados, que se propõem a produzir obras comprometidas com as causas sociais. Nesse sentido,

(...) o escritor engajado entende participar plenamente e diretamente, através das suas obras, no processo revolucionário, e não mais simbolicamente, pela mediação de uma homologia estrutural. Isto quer dizer que, diferentemente da atitude da vanguarda, que, nesse ponto, é por essência preocupada com a preservação da especificidade da literatura e

da arte, a posição do escritor engajado questiona a autonomia do campo literário (...). (DENIS, 2002, p.24-25).

A partir do questionamento da autonomia do campo literário, o que pretende o escritor engajado é fazer de sua obra um instrumento de revolução, de luta, de representatividade do coletivo. Priorizando a articulação entre o literário e o social, adotou-se, então, principalmente na Europa, uma nova postura por parte dos intelectuais diante das questões sociais e políticas. O escritor, de modo especial, passou a querer “assenhorear-se da vida da coletividade” (DENIS, 2002, p.24); afinal, diante da realidade de uma sociedade desigual, é preciso que ele, “o escritor engajado, encontre o seu lugar e assuma o seu papel”. (SARTRE, 2004, p.42).

A partir desse momento há uma politização da literatura, fenômeno que culmina na divisão entre escritores engajados e não engajados, entre direita e esquerda. Nesse processo, campo político e campo literário entram em conflito, ora se fundem, ora se confrontam. Diante desse cenário de polarizações ideológicas que levam o intelectual a engajar-se ou não, Jean Paul Sartre (2004) posiciona-se enfatizando que a arte seria uma forma de reestruturar a estabilidade política do mundo pós-guerra e, nesse processo, a atuação engajada dos artistas seria fundamental. Para o filósofo, até mesmo o silêncio pode ser considerado uma forma de engajamento, ou seja, não engajar-se é, de certa forma, também assumir uma postura política, no caso, a opção pela negligência. Sartre afirma que

o escritor “engajado” sabe que a palavra é ação: sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar. Ele abandonou o sonho impossível de fazer uma pintura imparcial da sociedade e da condição humana. O homem é o ser em face de quem nenhum outro ser pode manter a imparcialidade, nem mesmo Deus. (SARTRE, 2004, p.20-21).

Para Sartre (2004), o escritor engajado é o escritor de seu tempo, aquele que escreve para o tempo presente: “Já que o escritor não tem nenhum meio de se evadir, nós queremos que ele abrace estreitamente a sua época; ela é a sua chance única: ela é feita para ele e ele é feito para ela”. (SARTRE, 2004, p.38). Há que se ressaltar, no entanto, que a escrita baseada no tempo presente só é possível a partir de uma consciência histórica e que uma determinada postura política e ideológica só pode ser assumida a partir das questões que se colocam diante do sujeito naquele momento, ou seja, o presente não só dita o tom do discurso engajado, como também interfere na forma de o escritor apreender a realidade que o cerca para

então posicionar-se de maneira engajada. Afinal, “escrever se identifica com o projeto de mudar o mundo, e para que a literatura seja um autêntico empreendimento de mudança do real, é preciso que o escritor em nada falte com o seu tempo”. (SARTRE, 2004, p.35).

Sartre (2004) reflete, ainda, sobre o projeto ético ao qual se submete o escritor engajado. Segundo tal projeto, há sempre, por parte do escritor engajado, a busca por uma ética alternativa, que nem sempre está em consonância com a ética literária. Sendo a arte engajada o resultado de um momento histórico social e uma forma de representação da coletividade, o engajamento, segundo o filósofo, só se justifica quando se opõe a políticas opressoras e combate os poderes constituídos.

Por outro lado, Sartre (2004) enfatiza que não necessariamente a literatura engajada é também política. No entanto, ao esbarrar nas questões morais e éticas da coletividade, torna-se praticamente inevitável não atingir a dimensão política. Ao tocarmos na questão do caráter político da literatura engajada, torna-se pertinente expor a diferenciação estabelecida por Benoit Denis (2002) entre literatura engajada e literatura militante:

A primeira vem à política porque é nesse terreno que a visão do homem e do mundo da qual ela é portadora se concretiza, enquanto a segunda já é, desde o início, política (...) é esse traço essencial que o engajamento sartreano herdou do personalismo: a sua dimensão voluntária e refletida, já que para Sartre não há literatura desengajada (...). (DENIS, 2002, p.35).

Rolland Barthes (2003), por sua vez, não enxerga no engajamento a única forma eficaz de ação do escritor, negando a polaridade entre arte engajada e arte pela arte. Segundo ele, os anos pós-guerra foram justamente o período em que muitos artistas, escritores e intelectuais optaram pelo afastamento de conflitos de ordem social e política, não se expressando de maneira explícita, e isso não representa nenhum demérito em suas obras. Pelo contrário,

o desengajamento do escritor era de fato a forma mais autêntica do engajamento literário, aquela pela qual a literatura realiza plenamente a sua função primordial: separar-se integralmente do mundo, suspender de alguma forma a sua realidade, para melhor interrogá-lo e fazer pesar sobre ele um questionamento sem resposta, que é o único capaz de verdadeiramente atingir o dado. (BARTHES, 2003, p.140).

O francês chega, inclusive, a fazer uma distinção entre “escritor” e “escrevente” na literatura: “O escritor cumpre uma função, o escrevente, uma atividade”. (BARTHES, 2003, p.207). Nessa direção,

(...) o escritor é um homem que absorve radicalmente o porquê do mundo num “como escrever” (...) ele concebe a literatura como fim, o mundo reenvia-lha como meio: e é nesta decepção infinita que o escritor reencontra o mundo, um mundo estranho, aliás, visto que a literatura o representa como uma questão, nunca, em definitivo, como uma resposta. (BARTHES, 2003, p.208).

Nessa perspectiva, o escritor, para Barthes, não está interessado em responder ou explicar objetivamente nenhuma questão, mas apenas refletir sobre suas inquietações inexplicáveis. Assim, a necessidade de comprometimento de sua obra com as causas sociais torna-se menor, uma vez que não há uma exata correspondência entre os questionamentos do escritor e a realidade presente que motiva a escrita engajada.

Por outro lado, temos na figura do escrevente aquele que explica, que ensina, que reduz a sua escrita a um instrumento de comunicação e transmissão do pensamento. Diante desse quadro, inferimos que Barthes forja esse “tipo bastardo de escritor/escrevente” para demonstrar que não há uma definição conceitual precisa do “verdadeiro escritor”, já que “formalmente, a sua fala está livre, subtraída à instituição da linguagem literária, e, contudo, encerrada nessa mesma liberdade, ela segrega as suas próprias regras, sob a forma de uma escrita comum.” (BARTHES, 2003, p.214).

Identificamos em *Dentro da noite veloz* o engajamento como tentativa de mudança social. No início da produção de Gullar reconhecemos um engajamento poético-existencial e, posteriormente, o engajamento político-social, quando sua poesia transforma-se em um instrumento de luta e resistência. Esta fase é classificada por Maria Zaira Turchi como “lirismo solidário” (TURCHI, 1985, p.83), ou seja, a fase engajada do poeta, em que ele assume um compromisso com a ação revolucionária através da poesia.

Em 1969, o maranhense lança o ensaio *Vanguarda e subdesenvolvimento*, baseado em artigos publicados na Revista Civilização Brasileira. Nesse ensaio, o poeta novamente traz à cena a questão cultural, o que demonstra o momento de efervescência política e cultural vivido pelo poeta, porém nesse trabalho ele adota

uma postura menos radical. No ensaio, Gullar demonstra um refinamento teórico em relação ao trabalho anterior e aborda a questão do poder econômico sobre as artes. Além disso, agora o poeta não relaciona necessariamente arte e engajamento político e ideológico, reconhecendo, inclusive, a autonomia do fazer artístico.

Nesse ensaio, Gullar reflete sobre as vanguardas e como se dá seus efeitos em um país que se encontra em subdesenvolvimento. Seguindo essa linha e fazendo uma revisão histórica dos principais movimentos artísticos no país, o maranhense procura demonstrar como essas correntes chegavam distorcidas ao Brasil e influenciavam nossas questões internas. Tal reflexão o leva a alguns questionamentos, como, por exemplo: “Essas concepções de vanguarda artística correspondem a uma necessidade efetiva das sociedades subdesenvolvidas? (...) O que é ‘vanguarda’ num país desenvolvido será obrigatoriamente vanguarda num país subdesenvolvido?” (GULLAR, 2006a, p.184-185).

Para o ensaísta, a vanguarda não tem a mesma repercussão em momentos e lugares diferentes porque a (in)eficácia de um movimento depende de uma série de fatores internos próprios de uma determinada localidade e de seu nível de (sub)desenvolvimento, ou seja, “a melhor arte de um país subdesenvolvido é aquela que parte de sua realidade específica, de sua particularidade”. (GULLAR, 2006a, p.234). Como defende Lafetá, “Ferreira Gullar cobra dos artistas, a cada instante, a consciência do subdesenvolvimento, do imperialismo e da luta de classes como *condição concreta* para a representação estética válida da sociedade brasileira”. (LAFETÁ, 1982, p.101).

Para Gullar, apenas a partir do Modernismo que o Brasil passou a ter movimentos realmente brasileiros, pois até então “para a intelectualidade, avançar era assimilar as novas ideias que surgiam na Europa, ainda que tais ideias significassem a continuação da dependência cultural”. (GULLAR, 2006a, p.169).

Cultura posta em questão e Vanguarda e subdesenvolvimento trazem concepções que não fazem parte do contexto atual, no entanto, muitos posicionamentos ali expostos são bastante relevantes para que se possa, ainda hoje, refletir sobre o papel da arte na cultura brasileira.

A partir das ideias expostas em ambos os ensaios, inferimos que as considerações presentes nos textos se aplicam à obra *Dentro da noite veloz* (2004).

Dentro da realidade de um país subdesenvolvido, a arte se volta para a própria realidade, partindo do particular para o universal. É nesse contexto que o livro é publicado em 1975, em plena ditadura militar e com Gullar exilado em Buenos Aires.

Ao contrário do que pode acontecer quando se aborda temáticas de caráter social, que é o risco de cair no texto panfletário, Gullar consegue construir em *Dentro da noite veloz* uma poesia que reafirma seu compromisso com as classes populares e ainda assim mantém alta qualidade estética.

Heloísa Buarque de Hollanda (1992), ao apontar os posicionamentos de Walter Benjamin acerca da relação entre engajamento e qualidade literária, afirma que, para o filósofo alemão, “uma obra, apesar de politicamente engajada, deve apresentar qualidade literária”. (HOLLANDA, 1992, p.27). Para Benjamin, nas palavras de Hollanda, “o engajamento de uma obra só pode ser politicamente correto se a obra for literariamente correta. Ou seja: o engajamento político contém uma opção literária.” (HOLLANDA, 1992, p.27). São essas características que verificamos na poesia de *Dentro da noite veloz*: engajamento político e qualidade literária. Exatamente por isso, verificamos que, em Ferreira Gullar, engajamento e qualidade estética não se excluem, ao contrário, se complementam. Na poesia de Gullar, arte e política se articulam na elaboração estética.

Essa mesma ideia encontra ecos nas reflexões realizadas pela professora argentina de literatura Beatriz Sarlo. Ao debruçar-se sobre a importância do olhar político sobre a arte, mais precisamente dentro do contexto literário, a argentina reitera, também à luz das teorias benjaminianas, que “o olhar político não exclui (...) a dimensão estética, antes se relaciona com ela em sua origem, colocando-a (...) no seu próprio centro.” (SARLO, 1997, p.59).

Segundo ela, quando se lança um olhar político sobre a arte, esta ultrapassa a dimensão de si mesma para então voltar-se ao coletivo, dando representatividade àqueles cujas vozes foram (e são) silenciadas pelas mais variadas esferas de poder e dominação. Ao refletir sobre o papel do intelectual, sobretudo o intelectual de esquerda, Sarlo aponta que “um intelectual (talvez se devesse acrescentar: de esquerda) *empresta* seus olhos e seus ouvidos ao novo e se empenha em escutar os rumores diferenciados da sociedade no terreno da arte.” (SARLO, 1997, p.60).

Assim, olhar politicamente é pôr as dissidências no centro do foco, o traço oposicionista da arte frente aos discursos (...) estabelecidos. Um olhar

político aguça a percepção das diferenças como qualidades alternativas frente às linhas respaldadas pela tradição estética ou pela inércia (...) do mercado. (...) olhar politicamente a arte supõe descobrir as fissuras no consolidado, as rupturas que podem indicar a mudança tanto nas estéticas quanto no sistema de relações entre a arte, a cultura em suas formas prático-institucionais e a sociedade. (SARLO, 1997, p.60-61).

De acordo com a professora argentina, o olhar político, que não se curva a nenhuma forma de paternalismo estético, não está preocupado em “organizar um cânone”, mas, sobretudo, em dar espaço às propostas que ainda estão em suspenso, às iniciativas não concretizadas, às exceções que nem sempre são aceitas em nome de uma “tradição estética”. O olhar político não é excludente, uma vez que enxerga as diferenças como algo que acrescenta e não que desestabiliza uma ordem estabelecida.

Nesse sentido, a partir do olhar político lançado sobre a arte, essas diferenças são reivindicadas em diferentes vertentes de atuação artística, seja nas estratégias discursivas, nas relações entre criador e público, na concepção que se tem sobre o lugar e a função da arte ou sobre as formas através das quais ocorre a transmissão do saber. Em todas essas esferas, o novo é bem vindo e não uma ameaça. Nessa direção, “o olhar político não é regido pela perspectiva de um senso comum estético coletivo, construção aceita a partir do hábito e das formas de sensibilidade que este favorece.” (SARLO, 1997, p. 61).

É justamente esse “olhar político” apontado por Beatriz Sarlo que identificamos na poesia de Gullar em *Dentro da noite veloz*. Por esse motivo, não podemos atribuir à poesia ali presente o caráter populista, apontado por Heloísa Buarque de Hollanda como aquele que tem por objetivo “adestrar” o povo. Ao contrário, a poesia de Gullar é aquela que se coloca ao lado do povo porque faz parte dele, e não uma farsa produzida por um intelectual que arditosamente se coloca ao lado do povo sem sequer conhecer sua realidade. Como diria Benjamin, nas palavras de Hollanda, “o escritor [populista] opta (...) por uma solidariedade ‘espiritual’ com o povo. No entanto, permanece a percepção de uma *distância* entre o intelectual e o povo, que transparece na poesia populista (...).” (HOLLANDA, 1992, p.23).

Em Ferreira Gullar encontramos o oposto. Num momento em que surgiam tantas poesias populistas, no pior sentido do termo, aquelas transvestidas de revolucionárias, porém vazias de real significado em termos de comprometimento, o

maranhense constrói uma poesia diferente, popular, mas não populista. Sua poesia é popular porque “em termos de estética, de temas humanos, [está] baseada na certeza de que tudo aquilo que é verdadeiro serve ao povo, de que o uso apaixonado da verdade é o instrumento por excelência de humanização da vida.” (HOLLANDA, 1992, p.20).

Pelo equilíbrio que deve haver entre engajamento e qualidade literária, não podemos perder de vista que o engajamento modernista e pós-modernista é feito a partir do engajamento formal. O modernista tem um compromisso com a forma e é crítico em relação à cultura, exatamente o que percebemos em Ferreira Gullar.

Nesse âmbito, a poesia moderna se configura como aquela que, mais do que o mundo e os sentimentos, representa primeiramente a si mesma e, nessa busca, traz à tona a definição problemática das coisas e do próprio homem, que se encontra fragmentado. O poeta moderno tem consciência de que a poesia não é capaz de iluminar todos os pontos obscuros da existência.

Após a II Guerra Mundial, a concepção de um mundo fragmentado influenciou diretamente as produções poéticas, que passaram a expressar a negação do mundo, a busca de sentido das coisas, o ser humano dilacerado. Daí o tom sombrio e negativo presente na poesia moderna.

A experiência poética e estética de Mallarmé, Rimbaud e Baudelaire, ao final do século XIX, sinalizam para a experiência do homem e do artista moderno. O poeta moderno não carrega consigo nenhuma ilusão ou ingenuidade, porque ele sabe que a poesia jamais reconstituirá os cacos da essência humana, que está aos pedaços em sua fragmentação. No entanto, mesmo consciente de tudo isso, o poeta moderno busca uma experimentação da linguagem até seu último grau, lançando mão de todos os recursos e fazendo da poesia e do texto construções de linguagem que questionam a própria linguagem, a própria palavra, sendo esta a responsável por reinventar o mundo e o homem.

Num momento em que a poesia é abafada pela modernidade, tornando-se descartável diante de um sistema capitalista e desigual, a literatura aparece como uma forma de reumanização da sociedade. Assim, a poesia já não pode mais representar somente a beleza estética dos versos, ela *precisa* se colocar e se engajar, fazendo de seu texto um instrumento de crítica social, usando a experiência

humana, a hipocrisia humana, a desigualdade, a miséria, a fome, o lixo social como matéria-prima de sua criação.

Como nos lembra Eleonora Ziller Camenietzki (2004), em 1975, Ferreira Gullar testemunha o processo de militarização da América Latina. Exilado, sozinho, sob ameaça da morte, sem esperança e sem rumo, o poeta se vê num impasse: ainda faz sentido abraçar as convicções em que acreditava ou seria melhor abandoná-las? O que fazer diante de uma realidade esmagadora e cruel, cercada por ditaduras, opressão, censura e medo? Ao poeta, não restou outra saída senão escrever poesia como uma forma de resistência. Desse modo, o escritor tenta resistir à fragmentação do mundo ao seu redor através de uma atuação poética revolucionária, que resulta na produção de poemas ousados e questionadores. É nesse contexto que surge, em 1975, a obra *Dentro da noite veloz*.

1.3 Engajamento, militância e poesia dentro de uma noite veloz

Os poemas que constituem a obra *Dentro da noite veloz* foram escritos entre 1962 e 1975, ou seja, parte deles foi escrita no período que antecedeu o golpe militar e outra parte foi produzida durante o tempo da ditadura, inclusive quando Gullar se encontrava exilado. Em nosso estudo verificamos que os poemas escritos entre 1962 e 1964 são aqueles mais voltados ao engajamento do poeta, em que ele faz da poesia um instrumento de intervenção política. Naqueles produzidos entre 1964 e 1969 observamos uma preocupação no que se refere à estética frente às indagações políticas do poeta. Já os escritos entre 1970 e 1975 contemplam o período do exílio.

Encontramos na maioria dos poemas de *Dentro da noite veloz* um sujeito histórico em sintonia com o sujeito poético, porém, vale ressaltar que essa consonância não é uma obrigação, uma vez que esses sujeitos não são o mesmo. Nessa perspectiva, podemos entender que, mesmo assumindo uma postura política nos poemas, o poeta não se deixa aprisionar no panfletarismo estético.

De acordo com Alcides Villaça, a poesia de *Dentro da noite veloz* “expressa esse trânsito de um cotidiano esvaziado pela fatalidade do exílio desenraizador, diante do qual um poema é, a um só tempo, resistência íntima e impotência prática – mas sempre a luta para fazer convergir poesia/ paixão/ revolução”. (VILLAÇA, 1984, p.105).

No livro, observamos, logo de início, certo pessimismo, ou mesmo um realismo, que perpassa toda a obra, visto que ela se insere em um contexto histórico bastante conturbado e, também, na estética modernista. Conforme mencionamos, além da experimentação da linguagem, outra característica da poesia moderna é seu caráter de negatividade, o que evidencia a posição pessimista e a inclinação ao fragmentário, ao obscuro, à crítica a uma visão idealizada da poesia.

A partir de uma apropriação particular da linguagem, Gullar resgata, em *Dentro da noite veloz*, o eu lírico, ausente nos poemas de cordel. Como “a poesia é o presente” (GULLAR, 2004, p.216), o poeta transpõe para os poemas os fatos cotidianos daquele momento. No entanto, como afirma Maria Zaira Turchi (1985, p.98),

embora engajados às questões sociais, os poemas valorizam profundamente a questão estética. A poesia é arrancada das palavras e frases simples, aparentemente banais, do cotidiano em que o poeta está inserido. Ferreira Gullar abandona a linguagem dos cantadores das feiras do Nordeste, que coloca numa posição de narrador “de fora”, para dizer “de dentro” o mundo de que faz parte, assumindo sua própria linguagem de poeta marcado por fortes experiências poéticas.

Nesse processo, cidadão e poeta se unem para a construção do verso, garantindo a qualidade estética e, ao mesmo tempo, tomando como matéria poética o presente do Regime Militar. No entanto, esse presente que se faz verso e poesia não se limita a uma mera reflexão individualista e subjetiva, ao contrário, a obra configura-se como uma construção lírica atenta à relação entre o povo e poema.

Sua poesia não revela uma experiência isolada, mas a história de um grupo, de um povo, de uma multidão sem voz que não pode ser silenciada também na literatura. Trata-se de uma busca de algo universal, abrangente, que incorpora o “outro” como sujeito da obra, tanto quanto o sujeito lírico que ali se expressa. De acordo com Lafetá, “as composições dessa época têm como principal característica

a procura de equilíbrio entre a expressão dos sentimentos subjetivos e a comunicação da visão de mundo.” (LAFETÁ, 1982, p.118).

Como sabemos, o poema é uma construção de linguagem, o resultado de uma elaboração literária, o fruto da relação entre o vivido e o inventado. Sendo assim, não podemos – nem devemos – esperar dele um retrato da realidade, como um documento histórico, por exemplo. Ao refletir sobre a tentativa (frustrada) da literatura de representar o real, Roland Barthes (2003) se coloca nestes termos:

Desde a Antiguidade até às tentativas de vanguarda, a literatura preocupa-se em representar alguma coisa. O quê? Direi brutalmente: o real. O real não é representável, e é por os homens quererem continuamente representá-lo com palavras que existe uma história da literatura. O fato de o real não ser representável – mas apenas demonstrável – pode ser dito de várias formas: quer como Lacan, definindo-o como o impossível, aquilo que não pode ser atingido e que escapa ao discurso, quer em termos topológicos, quando constatamos que se não pode fazer coincidir uma ordem pluridimensional (o real) com uma ordem unidimensional (a linguagem). (BARTHES, 2003, p.22-23).

Verifica-se, portanto, a impossibilidade da literatura de apreender o real de maneira racional e exata. Se, por um lado, isso pode significar uma certa decepção por parte daqueles que veem na literatura um instrumento de apreensão da realidade, por outro, é justamente essa impossibilidade que motiva muitos escritores a buscar no real a sua matéria poética. Seguindo essa linha de raciocínio, pode-se inferir que, através da linguagem e do discurso na literatura, é possível uma aproximação do real e não uma representação decifrável dele como numa ciência exata. A literatura, portanto, não representa o real, porém nos instiga a refletir sobre o real que lhe escapa.

Paradoxalmente, quando nos deparamos com os poemas “Maio 1964” e “Agosto 1964”, é inegável a carga histórica e política ali presente. Os poemas são contaminados pelos acontecimentos daquele período, seja o mês seguinte ao golpe ou alguns meses depois. O que se percebe, ao ler os poemas, é que o sujeito poético expõe como o Regime, já no seu início, conseguiu mudar a vida das pessoas, interferindo em sua liberdade e direitos fundamentais:

Na leiteria a tarde se reparte
em iogurtes, coalhadas, copos
de leite
e no espelho meu rosto. São
quatro horas da tarde, em maio.

Tenho 33 anos e uma gastrite. Amo

a vida
 que é cheia de crianças, de flores
 e mulheres, a vida
 esse direito de estar no mundo,
 ter dois pés e mãos, uma cara
 e a fome de tudo, a esperança.
 Esse direito de todos
 Que **nenhum ato
 institucional ou constitucional
 pode cassar ou legar.**
 (GULLAR, 2004, p.169, grifo nosso)

Apesar de se tratar de uma construção de linguagem, há uma correspondência evidente e imediata com o Brasil do pós-golpe de 1964. Ao lermos o poema, verificamos a referência não apenas ao mês e ao ano, maio de 1964, mas também à hora em que o poema foi escrito e à idade do sujeito lírico, “coincidentemente” a mesma idade em que o poeta se encontrava em maio de 1964, 33 anos.

A imagem no espelho leva o sujeito poético a uma reflexão existencial e política, pois, ao mesmo tempo em que ele “ama a vida”, que é “cheia de crianças, flores e mulheres”, há também a referência à brutalidade dos atos institucionais e constitucionais, que podem “cassar ou legar” os direitos dos cidadãos. No entanto, esses mesmos atos não podem cassar o “direito de estar no mundo”, a “fome de tudo” e tampouco a esperança em dias melhores, mesmo em tempos difíceis.

Em “Agosto 1964”, percebemos um sujeito poético inserido em um contexto de ditadura, no qual a liberdade de expressão é cerceada paulatinamente. Diante desse cenário, o sonho socialista de um militante do PCB se transforma em desilusão e desamparo.

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

O ônibus sacoleja. **Adeus, Rimbaud,**
 relógio de lilases, **concretismo,**
neoconcretismo, ficções da juventude, adeus,
 que a vida
 eu a compro à vista aos donos do mundo.
Ao peso dos impostos, o verso sufoca,
a poesia agora responde a inquérito policial-militar.

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

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

um poema
uma bandeira.
(GULLAR, 2004, p.170, grifos nossos).

O sujeito poético presente nesses versos evidencia de forma crítica um contexto que não lhe agrada e ao qual não pode ser indiferente. Os versos “Volto do trabalho, a noite em meio,/ fatigado de mentiras.” (GULLAR, 2004, p.170) têm muito a dizer porque apresentam um trabalhador que, voltando do trabalho, de ônibus, à noite, não expõe o seu cansaço físico, mas o cansaço de um homem “fatigado de mentiras”.

Que mentiras são essas? A resposta está nos versos acima, no espaço fantasioso e hipócrita que não é possível a todos, sobretudo em plena ditadura militar. O eu lírico viaja “Entre lojas de flores e de sapatos, bares,/ mercados, butiques” (GULLAR, 2004, p.170), mas esse cenário, do qual somente a sociedade burguesa pode desfrutar, é uma mentira para os demais, uma fantasia que disfarça e mascara a verdadeira realidade que oprime e massacra todos os outros, sem piedade.

Inferimos, ainda, que no verso “O ônibus sacoleja”, o verbo “sacolejar” pode se referir não somente ao transporte coletivo, sobretudo em virtude dos acontecimentos de 1964, já que se trata de um poema datado. Podemos, desse modo, interpretar o sacolejar do ônibus como uma metáfora dos abalos sociais e políticos decorrentes do golpe militar, abalos que se refletem na postura assumida pelo sujeito poético desiludido e fatigado.

Esse sacolejar leva o sujeito lírico a fazer uma revisão de sua trajetória poética à qual dá “adeus”. Ele se lembra de Rimbaud, um dos precursores da poesia moderna, ao lado de Baudelaire e Mallarmé, ao despedir-se de suas utopias do passado: “Adeus, Rimbaud,/ relógio de lilases, concretismo,/ neoconcretismo,/ ficções da juventude,/ adeus,/ que a vida/ eu compro à vista aos donos do mundo”. (GULLAR, 2004, p.170).

A fase “vanguardista” do poeta, quando se rendeu à poesia concreta e neoconcreta, se transformara em “ficções da juventude” e a poesia agora tem que se

submeter a “inquérito policial-militar”, o que evidencia uma arte que, naquele momento, tornara-se vítima da censura. Ainda assim, essa mesma arte converte-se em “um artefato”, por tornar-se um instrumento de luta e resistência, e também em “uma bandeira”, por ser capaz de representar a causa social de todo um povo. “Agosto 1964” é muito mais do que uma construção poética pertencente ao poeta, é uma obra de cunho social que representa toda uma coletividade, a luta de um povo, por isso mesmo converte-se em uma arma de combate às mazelas sociais, uma “bandeira” de revolução.

No entanto, apesar de abandonar as “ficções da juventude”, o sujeito lírico não abandona seus ideais, não perde as esperanças diante da vida, seu “reduto” e seu “reino”: “Digo adeus à ilusão/ mas não ao mundo. Mas não à vida,/ meu reduto e meu reino.” (GULLAR, 2004, p.170). É interessante observar que o eu lírico parte do individual, “Digo adeus à ilusão”, para chegar a um coletivo, “Do salário injusto,/ da punição injusta,/ da humilhação, da tortura,/ do terror,/ **retiramos** algo e com ele **construímos** um artefato/ um poema/ uma bandeira.” (GULLAR, 2004, p.170, grifos nossos). Percebemos, desse modo, a transformação de uma identidade individual em uma identidade coletiva e nacional.

Ao “retirar algo” de todas as injustiças ocorridas naquele período e fazer delas “um artefato, um poema, uma bandeira”, o sujeito lírico demonstra ter esperança, mesmo diante de um cenário tão desanimador, injusto e cruel. Em um momento em que a dignidade humana é colocada em segundo plano, a poesia surge como um instrumento de “redenção” da condição humana. Justamente por isso, mesmo “fatigado de mentiras”, o adeus à ilusão e às “ficções da juventude” não significa um adeus à vida, afinal, “como dois e dois são quatro/ sei que a vida vale a pena/ embora o pão seja caro/ e a liberdade pequena”. (GULLAR, 2004, p.171).

Ao contrapormos os primeiros versos do poema, “Entre lojas de flores e de sapatos, bares,/ mercados, butiques,/ viajo/ num ônibus Estrada de Ferro – Leblon.” (GULLAR, 2004, p.170) aos últimos, “Do salário injusto,/ da punição injusta,/ da humilhação, da tortura,/ do terror,/ retiramos algo e com ele construímos um artefato/ um poema/ uma bandeira” (GULLAR, 2004, p.170), verificamos a existência de duas realidades antagônicas que se fazem presentes no universo do sujeito poético. Dessa forma, na mesma realidade onde existem “lojas de flores e de sapatos, bares,/ mercados, butiques”, há também “o salário injusto, a punição injusta, a

humilhação, a tortura e o terror”, ou seja, o cenário que se coloca diante do poeta em agosto de 1964 e que inspira o eu lírico é um sistema repressor, injusto e desigual.

Apesar de Gullar estampar em seus versos a “realidade” do país na época – “realidade” entre aspas por não ser objetivo primeiro da poesia “captar o real”, como já observamos através da ótica de Barthes (2003) – não há prejuízo algum em sua qualidade estética. Ao contrário, o poeta se envolveu em uma militância que contaminou, seus versos se tornaram lemas contra a ditadura e as injustiças daquela época. A sua poesia, embora tenha a vida vivida como matéria poética, não está revestida de amargura e ressentimento, pelo contrário, o sujeito lírico sempre reitera o valor que a vida tem, independentemente do que aconteça, tanto que a palavra “vida” é uma das mais recorrentes em *Dentro da noite veloz*.

Outro traço percebido em *Dentro da noite veloz* é seu memorialismo poético. Através desse recurso, o maranhense transforma em poesia as recordações de seus primeiros anos de vida e, nesse processo, São Luís, a cidade da infância, torna-se matéria poética de vários versos da poesia de Gullar. Mas não apenas a cidade, também pessoas, lugares, situações e momentos são eternizados pela construção poética. “Praia do Caju”, por exemplo, traz à tona a aproximação entre o passado e o presente, entre o sujeito lírico que agora recorda e o menino que um dia ele foi:

Nesta tarde de férias, disponível, podes
se quiseres, relembrar.
Mas nada acenderá de novo
o lume
que na carne das horas se perdeu.

Ah, se perdeu!
Nas águas da piscina se perdeu
sob as folhas da tarde
nas vozes conversando na varanda
no riso de Marília no vermelho
guarda-sol esquecido na calçada.

(...)

Caminhas no passado e no presente.

Aquela porta, o batente de pedra,
o cimento da calçada, até a falha do cimento. **Não sabes já
se lembras, se descobres.**
**E com surpresa vêes o poste, o muro,
a esquina, o gato na janela,
em soluços quase te perguntas
onde está o menino
igual àquele que cruza a rua agora,
franzino assim, moreno assim.**

Se tudo continua, a porta
a calçada a platibanda,
onde está o menino que também
aqui esteve? aqui nesta calçada
se sentou?

E chegas à amurada. O sol é quente
como era, a esta hora. Lá embaixo
a lama fede igual, a poça de água negra
a mesma água o mesmo
urubu pousado ao lado a mesma
lata velha que enferruja.
Entre dois braços d'água
esplende a croa do Anil.

(...)

(GULLAR, 2004, p.182-183, grifos nossos)

A Praia do Caju é uma das praias mais bonitas do nordeste brasileiro e um dos lugares onde o poeta viveu sua infância. A partir da menção a esse lugar paradisíaco, a memória do sujeito poético é acionada para então tomarmos conhecimento de outras esferas dessa lembrança. A praia em si torna-se apenas uma referência, um instrumento que desperta a memória, uma vez que poucas informações sobre ela nos são transmitidas. No entanto, a memória daí decorrente consegue construir um mapa não apenas geográfico, mas também social e afetivo, um mosaico mesmo de memórias de um sujeito lírico adulto que se vê menino ao visualizar uma criança sentada na calçada, um menino franzino e moreno, como o próprio Ferreira Gullar.

O eu lírico de “Praia do Caju” já não sabe se está se lembrando do passado que viveu, ao recordar-se do menino que um dia ele foi, ou se está descobrindo esse menino agora, no presente. Afinal, ele “caminha no passado e no presente” e a tensão entre passado e presente é tamanha que confunde e mistura o que é lembrança e o que é descoberta. Independente disso, entre lembrança, descoberta e invenção, a infância se torna o lugar da poesia e a poesia se torna o lugar da infância.

Interessante que, apesar de o poema procurar “recuperar”, através da memória, um tempo que passou, já que há a referência à terra natal e à infância, ao mesmo tempo o sujeito poético sabe que “o que passou passou/ e não há força/ capaz de mudar isto./ (..)podes,/ se quiseres, relembrar/ Mas nada acenderá de novo/ o lume/ que na carne das horas se perdeu”. (GULLAR, 2004, p.182).

Há que se ressaltar, ainda, o caráter social, e por isso político, também presente em “Praia do Caju”. Se, por outro lado, aquela praia é um lugar paradisíaco, por outro, a referência a ela nos traz o contraste com outro cenário nada parecido com este, um cenário que descortina uma realidade de pobreza, sujeira e miséria, o rio é podre e a lama fede.

Em vários outros poemas, a obra denuncia claramente as injustiças ocorridas no país e, sobretudo, no nordeste, região de origem do poeta. “Poema brasileiro”, por exemplo, é um dos que carregam em si um forte caráter social e político, denunciando um dado estatístico do estado do Piauí à época. Há apenas a informação de que 78% das crianças que nascem naquele estado morrem antes de completar oito anos, mas a repetição dessa estatística é tão contundente e elaborada de maneira tão cirúrgica que atinge o leitor como um golpe mortal:

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

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

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

antes de completar 8 anos de idade
antes de completar 8 anos de idade
antes de completar 8 anos de idade
antes de completar 8 anos de idade
(GULLAR, 2004, p.159)

O poema nos leva a uma série de reflexões que vão além do dado estatístico presente nele. Em relação ao título, “Poema brasileiro”, inferimos que, embora o poema se refira especificamente ao Piauí e à mortalidade infantil daquele estado, essa realidade é também brasileira, uma vez que através dessa referência é possível visualizar o retrato do Brasil, marcado pela mortalidade infantil na segunda metade do século XX.

O enunciado do poema, uma única frase repetida três vezes, através de quinze versos, pode ser comparado a uma notícia de jornal que não é captada em toda a sua profundidade dramática e cruel. No entanto, o domínio que o poeta tem

da linguagem é tamanho que é impossível ao leitor não se desconcertar diante de uma trágica realidade que é a morte de crianças antes dos oito anos de idade.

O maranhense se apropria da linguagem de maneira ímpar, revelando um fato que se fosse expresso em uma linguagem comum ou automática, como uma notícia mesmo, não surtiria muito efeito. Mas “Poema brasileiro” é profundo, atordoia e incomoda o leitor, denunciando não apenas a mortalidade infantil, mas o descaso por parte das produções jornalísticas, que simplesmente apresentam o fato sem sequer questionar o que estão noticiando. É exatamente por isso que é preciso repetir três vezes, em quinze versos, a inaceitável informação de que 78% das crianças morrem antes dos oito anos, e essa repetição é tão intensa, tão cirurgicamente cortante que dispensa maiores explicações: depois de um golpe desses, o poema não precisa dizer mais nada.

Percebe-se, ainda, que tal repetição traz musicalidade ao poema, através de um ritmo cada vez mais eloquente. Tal ritmo poderia estar relacionado à urgência do eu lírico em denunciar a mortalidade infantil. Nesse contexto, podemos ir além e relacionar “Poema brasileiro” ao poema “Meus oito anos”, de Casimiro de Abreu (1839-1860), inserido no livro *As primaveras* (1972):

Oh! que saudades que tenho
Da aurora da minha vida,
Da minha infância querida
Que os anos não trazem mais!
Que amor, que sonhos, que flores,
Naquelas tardes fagueiras
À sombra das bananeiras,
Debaixo dos laranjais!

Como são belos os dias
Do despontar da existência!
— Respira a alma inocência
Como perfumes a flor;
O mar é — lago sereno,
O céu — um manto azulado,
O mundo — um sonho dourado,
A vida — um hino d'amor!

Que auroras, que sol, que vida,
Que noites de melodia
Naquela doce alegria,
Naquele ingênuo folgar!
O céu bordado d'estrelas,
A terra de aromas cheia
As ondas beijando a areia
E a lua beijando o mar!

Oh! dias da minha infância!

Oh! meu céu de primavera!
 Que doce a vida não era
 Nessa risonha manhã!
 Em vez das mágoas de agora,
 Eu tinha nessas delícias
 De minha mãe as carícias
 E beijos de minha irmã!
 Livre filho das montanhas,
 Eu ia bem satisfeito,
 Da camisa aberto o peito,
 — Pés descalços, braços nus —
 Correndo pelas campinas
 A roda das cachoeiras,
 Atrás das asas ligeiras
 Das borboletas azuis!

Naqueles tempos ditosos
 Ia colher as pitangas,
 Trepava a tirar as mangas,
 Brincava à beira do mar;
 Rezava às Ave-Marias,
 Achava o céu sempre lindo,
 Adormecia sorrindo
 E despertava a cantar!

Oh! que saudades que tenho
 Da aurora da minha vida,
 Da minha infância querida
 Que os anos não trazem mais!
 — Que amor, que sonhos, que flores,
 Naquelas tardes fagueiras
 A sombra das bananeiras,
 Debaixo dos laranjais!
 (ABREU, 1972, p.38-40)

Vale enfatizar que não desconsideramos aqui a idealização romântica de Casimiro de Abreu, apenas estabelecemos a relação entre “Poema brasileiro” e “Meus oito anos” porque este último, ainda que dentro da estética romântica, representa tudo aquilo que a criança piauiense não desfrutará se fizer parte dos 78% que morrem antes de completarem oito anos de idade. O que mais nos chama a atenção na relação que pode ser estabelecida entre os dois poemas é a coincidência da idade, os mesmos oito anos. Enquanto o poeta romântico constrói um sujeito lírico que relembra as peripécias da infância, já que se trata de um poema que aponta para a lembrança e a memória, o dado estatístico de mortalidade infantil da cidade nordestina anula essa possibilidade.

Preocupado em dar voz às classes oprimidas, o poeta militante continua a denunciar a podridão social, refletida em uma realidade injusta e dilacerante. Não há mais espaço para construções poéticas ingênuas. A poesia assume, e *precisa* assumir, irremediavelmente, a partir daquele momento, a forma de protesto e

resistência ao processo de desumanização em que se encontra a sociedade capitalista.

“A Bomba Suja” é mais um exemplo de poesia que cumpre o papel denunciador em *Dentro da noite veloz*. Trata-se de um fazer poético preocupado em mostrar, sem maquiagem, a desigualdade, a fome, a miséria e injustiça social. O eu lírico não abandona sua subjetividade, mas se apropria da linguagem para também expor o que lhe é exterior:

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

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

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

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

Por exemplo, **a diarreia,
no Rio Grande do Norte,
de cem crianças que nascem,
setenta e seis leva à morte.**
É como uma bomba D
que explode dentro do homem
quando se dispara, lenta,
a espoleta da fome.

É uma bomba-relógio
(o relógio é o coração)
que enquanto o homem trabalha
vai preparando a explosão.

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

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

**Não é uma bomba limpa:
é uma bomba suja e mansa**

**que elimina sem barulho
vários milhões de crianças.**

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

**Cabe agora perguntar
quem é que faz essa fome,
quem foi que ligou a bomba
ao coração desse homem.**

Quem é que rouba a esse homem
o cereal que ele planta,
quem come o arroz que ele colhe
se ele o colhe e não janta.

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

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

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

E sobretudo é preciso
trabalhar com segurança
pra dentro de cada homem
trocar a arma de fome
pela arma da esperança.
(GULLAR, 2004, p.156-158, grifos nossos).

Através desses versos, a poesia de Gullar assume o caráter realista. O poeta é chamado à luta e não *pode* dizer não, não *pode* deixar de lado seu compromisso com as classes oprimidas e sem voz, não *pode* deixar de denunciar a fome, a miséria, o latifúndio, a mortalidade infantil, mais uma vez. Assim, a poesia se transforma em um instrumento de crítica e denúncia social, uma voz que não se cala diante de tantas injustiças.

O poema, entretanto, vai além da denúncia, quando questiona de onde vem a miséria e a fome, “Cabe agora perguntar/ quem é que faz essa fome,/ quem foi que ligou a bomba/ ao coração desse homem.” (GULLAR, 2004, p.157). Logo em seguida, o sujeito poético sugere a resposta para tal questionamento: “Quem faz

café virar dólar/ e faz arroz virar fome/ é o mesmo que põe a bomba/ suja no corpo do homem.” (GULLAR, 2004, p.157).

Seguindo essa mesma linha da denúncia social, destacamos mais três poemas em *Dentro da noite veloz*: “O açúcar”, “Não há vagas” e “No mundo há muitas armadilhas”.

No poema “O açúcar” há uma explícita denúncia social, quando o sujeito lírico, ao tomar seu café da manhã, questiona a origem do açúcar que adoça seu café. De onde ele veio? Quem o produziu? Eis os versos:

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

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

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

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

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

Em usinas escuras,
**homens de vida amarga
e dura
produziram este açúcar
branco e puro
com que adoço meu café esta manhã em Ipanema.**
(GULLAR, 2004, p.165-166, grifos nossos).

No poema acima, o sujeito poético se lembra daqueles que, apesar de produzirem o açúcar, são “homens de vida amarga”, porque “não sabem ler e

morrem de fome”. Enquanto isso, ele, o eu lírico, toma tranquilamente o seu café, adoçado pelo açúcar produzido em terras distantes por homens miseráveis. Mais uma vez, Gullar, através da poesia, dá voz àqueles que não a têm, àqueles que sequer são lembrados pela classe média, o que faz do poema uma verdadeira provocação aos que, assim como o poeta, confortavelmente tomam seu café da manhã adoçado por um açúcar “puro e afável ao paladar”, enquanto milhares, senão milhões, de verdadeiros escravos são dilacerados pelo latifúndio.

Nessa mesma direção segue o poema “Não há vagas”, no qual a função metaliterária é muito nítida. Nesse poema verificamos uma crítica contundente à poesia, que por vezes exclui de seus versos temas relacionados ao mundo real para dedicar-se a temas abstratos e distantes da realidade social:

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

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

– porque o poema, senhores,
está fechado: “não há vagas”

**Só cabe no poema
o homem sem estômago
a mulher de nuvens
a fruta sem preço**

O poema, senhores,
não fede
nem cheira.
(GULLAR, 2004, p.162, grifos nossos).

Esse poema, que é um dos primeiros da obra, reflete a influência do CPC e a busca por uma conscientização política. Nesses versos, a poesia toma o partido do povo trabalhador, tornando-se uma forma de luta. Gullar denuncia as contradições e mazelas do capitalismo, a desigualdade entre as classes e as regiões do país. Segundo Villaça (1984, p.115-116),

o lado do sujeito quer identificar-se com o lado do social que seu afeto elegeu: 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.

Irônico, o sujeito lírico declara que só cabem no poema “o homem sem estômago”, “a mulher de nuvens” e “a fruta sem preço”, obviamente fazendo uma crítica à poesia que contempla somente o que está distante do cotidiano das pessoas, não se preocupando em trazer à tona aquilo que faz parte de sua realidade, como o preço do feijão, do arroz, do gás, da carne e do pão. Através dessa ironia, o eu lírico sugere que tanto a arte quanto a literatura não estão preocupadas com a realidade, que a literatura está olhando para trás, ao invés de olhar para frente. Exatamente por isso, o sujeito poético convoca a classe artística, sobretudo os poetas, a assumir também a causa revolucionária, produzindo sua arte em favor do povo, do homem comum e de sua luta diária.

Em “No mundo há muitas armadilhas”, mais uma vez vem à tona a denúncia do caos social em que se encontra a população brasileira em plena ditadura militar:

**No mundo há muitas armadilhas
e o que é armadilha pode ser refúgio
e o que é refúgio pode ser armadilha**

Tua janela por exemplo
aberta para o céu
e uma estrela a te dizer que o homem é nada
ou a manhã espumando na praia
a bater antes de Cabral, antes de Tróia
(há quatro séculos Tomás Bequimão
tomou a cidade, criou uma milícia popular
e depois foi traído, preso, enforcado)

**No mundo há muitas armadilhas
e muitas bocas a te dizer
que a vida é pouca
que a vida é louca
E por que não a Bomba? te perguntam.**

**Por que não a Bomba para acabar com tudo, já
que a vida é louca?**

Contudo, olhas o teu filho, o bichinho
que não sabe
que afoito se entranha à vida e quer
a vida
e busca o sol, a bola, fascinado vê
o avião e indaga e indaga

**A vida é pouca
a vida é louca
mas não há senão ela.**

E não te mataste, essa é a verdade.

Estás preso à vida como numa jaula.

Estamos todos presos

nesta jaula que Gagárin foi o primeiro a ver
de fora e nos dizer: é azul.

E já o sabíamos, tanto
que não te mataste e não vais
te matar
e aguentarás até o fim.

**O certo é que nesta jaula há os que têm
e os que não têm
há os que têm tanto que sozinhos poderiam
alimentar a cidade
e os que não têm nem para o almoço de hoje**

A estrela mente
o mar sofisma. De fato,
o homem está preso à vida e precisa viver
**o homem tem fome
e precisa comer**
o homem tem filhos
e precisa criá-los
Há muitas armadilhas no mundo e é preciso quebrá-las.
(GULLAR, 2004, p.163-164, grifos nossos).

Nos versos acima, o sujeito lírico, ao falar que “no mundo há muitas armadilhas”, deixa claro o seu descontentamento diante das mazelas embutidas em um sistema ditatorial que oprime, massacra e limita cada vez a mais a liberdade humana. Mesmo não falando explicitamente quais seriam essas armadilhas, embora exponha cruamente a desigualdade social do país, nosso conhecimento histórico nos leva a inferir que a sociedade brasileira, naquele momento, estava cercada por armadilhas, sejam elas econômicas, políticas, culturais ou sociais. Essas armadilhas se concretizam enquanto a vida segue desigual e o povo perde a sua dignidade.

Impossibilitado de agir, o homem cai na armadilha que lhe rouba a liberdade e lhe diz que “a vida é pouca”, porque está enjaulada dentro de uma ditadura. Enquanto isso, aumenta o exército de famintos num país onde impera a impunidade

e a violência, onde crianças trabalham desde cedo ou morrem antes de completar oito anos de idade, onde o latifúndio faz ricos cada vez mais ricos e pobres cada vez mais miseráveis. Nessa “jaula”, que é a própria vida quando é “pouca”, há os que têm muito e os que não têm nem para o almoço. Mas como “desenjaular” esse homem que “está preso à vida e precisa viver”? Como quebrar essas armadilhas? Para Gullar, poeta e cidadão consciente e preocupado com o seu país, sem dúvida, um dos caminhos, naquele período, é a luta revolucionária travada através das palavras.

A um poeta tão preocupado com os destinos do país, é imprescindível uma construção poética atenta à relação entre o povo e o poema. Convém destacar, porém, que o “povo” que aparece nos poemas aqui analisados não é aquele definido pela maioria dos dicionários como o “conjunto dos habitantes de uma nação ou de uma localidade”⁵¹. O povo que se faz poesia na obra de Gullar refere-se a um conceito elaborado a partir da concepção marxista, uma vez que o poeta, à época da produção dos poemas em questão, era adepto à ideologia de Karl Marx.

Através do artigo “A noção marxista de povo”⁵², escrito pelo historiador e mestre em ciência política pela Unicamp Augusto Buonicore (2006), tomamos conhecimento da noção de povo a partir do eixo marxista, que é o que nos interessa aqui registrar. De acordo com o historiador,

para os marxistas o povo brasileiro não seria uma determinação do clima, da raça ou mesmo da cultura trazidas pelas três raças formadoras (portuguesa, africana e indígena). (...) A sociedade – e, por conseguinte, o povo brasileiro – seria o resultado do processo complexo e contraditório da nossa formação econômica, política e social. Como esses diversos fatores que compõem uma sociedade estão em constante desenvolvimento, o povo também não pode ser considerado uma realidade estanque. As contribuições dos marxistas foram, em primeiro lugar, negar a existência de uma essência geral do povo brasileiro – e, por sinal, em qualquer outro povo no mundo; em segundo lugar, constatar que o povo não forma um todo homogêneo e está dividido em classes, frações de classe e categorias sociais em constante disputa. A existência das classes e da luta entre elas impõe dificuldades às teses idealistas sobre o caráter nacional de um povo. Estas tendem pensar o povo de maneira homogênea, sem contradições significativas. É justamente aqui que reside a diferença entre as interpretações burguesa e comunista. Para os marxistas nenhum povo é, essencialmente, alegre ou triste, teórico ou prático, organizado ou

⁵¹ Definição do Dicionário Aurélio em sua versão digital. Disponível em: <<https://dicionariodoaurelio.com/povo>>. Acesso em: 15 fev. 2015

⁵² BUONICORE, Augusto. A noção marxista de povo. Disponível em: <http://www.vermelho.org.br/coluna.php?id_coluna_texto=64&id_coluna=10>. Acesso em: 21 fev. 2015.

desorganizado. E, principalmente, nenhum povo é melhor ou pior do que outro. (BUONICORE, 2006)⁵³.

É a partir dessa ótica marxista que Ferreira Gullar traz o povo à cena poética em vários poemas doravante analisados. Nesse âmbito, destacamos inicialmente “Meu povo, meu poema”, primeiro poema de *Dentro da noite veloz* no qual percebemos nitidamente a relação entre o povo e o fazer artístico do poeta:

Meu povo e meu poema crescem juntos

como cresce no fruto
a árvore nova

No povo meu poema vai nascendo

como no canavial
nasce verde o açúcar

No povo meu poema está maduro

como o sol
Ona garganta do futuro

Meu povo em meu poema

se reflete

como a espiga se funde em terra fértil

Ao povo seu poema aqui devolvo

menos como quem canta
do que planta
(GULLAR, 2004, p.155, grifos nossos).

Através dos versos acima, verificamos que o povo e o poema estão intrinsecamente ligados, entrelaçados numa só voz, mas não uma voz poética, que “canta”, e sim uma voz que “planta”, que trabalha, que dá frutos. Esse poema só reforça o que temos apresentado em cada análise deste capítulo, ou seja, que a poesia de Gullar, em *Dentro da noite veloz*, é essencialmente social e engajada.

De acordo com os versos acima, o povo e o poema “crescem juntos”, uma vez que é no povo que ele nasce e amadurece; o povo é, portanto, a matéria poética do poema, que nele se reflete. Finalmente, ao povo é devolvido o poema e a poesia se torna então a voz do povo, o reflexo de suas aspirações, agruras e sonhos.

Indo mais além, estabelecemos a relação entre “Meu povo, meu poema” e “Meu povo, meu abismo”, presente em *Barulhos* (1987):

⁵³ BUONICORE, Augusto. A noção marxista de povo. Disponível em: <http://www.vermelho.org.br/coluna.php?id_coluna_texto=64&id_coluna=10>. Acesso em: 21 fev. 2015.

Meu povo é meu abismo

Nele me perco;
a sua tanta dor me deixa
surdo e cego.

Meu povo é meu castigo

meu flagelo:
seu desamparo,
meu erro.

Meu povo é meu destino

meu futuro:
se ele não vira em mim
veneno ou canto –
apenas morro.

(GULLAR, 2004, p.377, grifos nossos).

No poema acima, a relação entre o povo e o sujeito lírico parece tornar-se mais intensa e dramática: em “Meu povo, meu poema” havia o povo e o poema, um povo que crescia junto com o poema; agora, em “Meu povo, meu abismo” o povo é o poema, o povo é o abismo, o castigo e o destino do sujeito poético, a sua razão de existir.

Nesse momento, a relação entre o eu lírico e o poema atinge sua expressão máxima, chegando ao ponto de haver a própria personificação do poema e da poesia, como verificamos em diversas passagens de “O lampejo”, também presente em *Barulhos* (1987):

O poema não voa de asa-delta
não mora na Barra
não frequenta o Maksoud.
Pra falar a verdade, o poema não voa:
anda a pé
e acaba de ser expulso da fazenda Itupu
pela polícia.

**Come mal dorme mal cheira a suor,
parece demais com o povo:**

**é assaltante?
é posseiro?
é vagabundo?**

**frequentemente o detêm para averiguações
às vezes o espancam
às vezes o matam
às vezes o resgatam
da merda**

por um dia
e o fazem sorrir diante das câmeras da TV
de banho tomado.

**O poema se vende
se corrompe**

confia no governo
desconfia

de repente se zanga
e quebra trezentos ônibus nas ruas de Salvador.

**O poema é confuso
 mas tem o rosto da história brasileira:**

tisnado de sol
 cavado de aflições
 e no fundo do olhar, no mais fundo,
 detrás de todo o amargor,

**guarda um lampejo
 um diamante
 duro como um homem**

e é isso que obriga o exército a se manter de prontidão.

(GULLAR, 2004, p.356-357, grifos nossos).

A partir desse poema, observamos o quanto poema e povo se confundem: quem mais, senão o povo – feito poema – come mal, é detido, espancado, morto ou resgatado? Quem, senão o povo, se vende, se corrompe, confia no governo para mais tarde desconfiar e ser capaz de quebrar trezentos ônibus em Salvador? No entanto, apesar da fome, da repressão e da corrupção, é preciso lembrar que o poema guarda um lampejo, uma esperança, que emana justamente do povo.

O poema “Voltas para casa” também faz alusão à coletividade quando expõe a figura do trabalhador comum em sua volta para casa, o que representa o dia a dia de milhões de brasileiros:

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

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

Os namorados vão ao cinema.

As empregadas surgem das entradas de serviço.

Caminhas na calçada escura.

**Consumiste o dia numa sala fechada,
 lidando com papéis e números.**

Telefonaste, escreveste,
 irritações e simpatias surgiram e desapareceram
 no fluir dessas horas. **E caminhas,**

agora, vazio,

como se nada acontecera.

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

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

**A vida é bela
mas não a tua. Não a de Pedro,
de Antônio, de Jorge, de Júlio,
de Lúcia, de Miriam, de Luísa...**

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

Tua casa está ali. A janela
acesa no terceiro andar. As crianças
ainda não dormiram.
Terá o mundo de ser para elas
este logro? **Não será
teu dever mudá-lo?**

Apertas o botão da cigarra.
Amanhã ainda não será outro dia.
(GULLAR, 2004, p.160-161, grifos nossos).

Esse poema é muito emblemático porque, ao expor o dia de trabalho de um homem comum e o vazio que ele sente ao voltar para casa, há não apenas o retrato do cotidiano de todo um povo, que passa a ter relevância dentro da poesia, mas também uma série de questionamentos a partir do vazio sentido pelo eu lírico ao chegar em casa. Em meio a tantas atividades corriqueiras automáticas de um trabalhador, como falar ao telefone ou lidar com papéis ou números, a vida para. Mas desde quando parou?

E mais: o eu lírico revela que “a vida é bela”, mas não a do trabalhador comum que volta para casa, como Pedro, Antônio, Jorge, Lúcia ou Luísa, que representam outras pessoas comuns que trabalham e voltam para casa mecanicamente e vazias, trabalhadores que também são explorados e vítimas de um sistema que massacra e oprime, como uma guerra. Mas, ao final, ainda há outro questionamento: será que não é dever daquele cidadão comum mudar esse quadro para deixar um mundo diferente a seus filhos? Afinal, se nada for feito, “amanhã ainda não será outro dia” porque tudo estará igual e o vazio será o mesmo.

“Homem comum” é outro poema que segue essa mesma linha, mostrando, através da figura de um homem comum, o retrato de uma multidão:

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

pânico
 feito a chama de um maçarico
 e pode
 subitamente
 cessar.

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

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

Mas a poesia é rara e não comove
 nem move o pau-de-arara.
Quero, por isso, falar com você,
de homem para homem,
apoiar-me em você
oferecer-lhe o meu braço
que o tempo é pouco
e o latifúndio está aí, matando.

(...)

Homem comum, igual
 a você,
 cruza a Avenida sob a pressão do imperialismo.
A sombra do latifúndio
mancha a paisagem
turva as águas do mar
e a infância nos volta
à boca, amarga,
suja de lama e de fome.
Mas somos muitos milhões de homens
comuns
e podemos formar uma muralha
 com nossos corpos de sonho e margaridas.
 (GULLAR, 2004, p.167-168, grifos nossos).

A figura de um homem comum retrata, novamente, a coletividade: como não nos identificarmos todos com “um homem de carne e de memória, de osso e

esquecimento”? Ao mesmo tempo, o convite ao engajamento permanece latente, uma vez que não há outro sentido na vida senão “lutarmos juntos por um mundo melhor”. (GULLAR, 2004, p.167). Para o sujeito lírico, “a poesia é rara e não comove” (GULLAR, 2004, p.168), no entanto, é através dela que o poeta se coloca como homem e cidadão, construindo um eu lírico que, ao mesmo tempo em que alerta sobre as injustiças do país, sobretudo o latifúndio, também se lembra de sua infância amarga e faminta. Os últimos versos do poema reiteram a ideia do coletivo, do povo e seu poder de resistência e transformação, afinal, “somos muitos milhões de homens/ comuns/ e podemos formar uma muralha/ com nossos corpos de sonho e margaridas”. (GULLAR, 2004, p.168).

Se *Dentro da noite veloz* é o livro que retrata o homem comum, também é a obra que fala do mito. O nome da obra também se faz título de um dos poemas, que diz respeito à morte de Che Guevara, ressaltando a importância do revolucionário no cenário político latino-americano. O poema está dividido em oito partes, sendo que cada uma delas enfatiza um episódio da morte do guerrilheiro socialista que se transformou em herói. Em algumas partes há versos livres, em outras, versos regulares, como um coro. A parte III, por exemplo, parece um coro a preannunciar a morte do herói, aconselhando-o a entregar-se à prisão enquanto ainda há tempo:

///

Ernesto Che Guevara
 teu fim está perto
 não basta estar certo
 pra vencer a batalha

Ernesto Che Guevara
 entrega-te à prisão
 não basta ter razão
 pra não morrer de bala
 Ernesto Che Guevara
 não estejas iludido
 a bala entra em teu corpo
 como em qualquer bandido

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

Ernesto Che Guevara
 é chegada a tua hora
 e o povo ignora
 se por ele lutavas.
 (GULLAR, 2004, p.196)

Na parte V, esse mesmo coro revela que o herói guerrilheiro não morreu em combate, mas foi covardemente assassinado pelo inimigo:

(...)
Não morrerá das feridas
 ganhas no combate
mas de mão assassina
 que o abate

Não morrerá das feridas
 ganhas a céu aberto
mas de um golpe escondido
 ao nascer do dia
 (...)
 (GULLAR, 2004, p.198, grifos nossos).

É interessante ressaltar que esse coro, que até então fazia uso do pronome “tu” (“é chegada a *tua* hora”), na parte VII passa a usar o pronome “nós”, o que confirma o caráter de coletividade já encontrado em vários poemas de *Dentro da noite veloz*. No entanto, a coletividade neste poema é ainda mais ampla, uma vez que se refere a toda a América Latina, que está imersa em uma noite veloz, veloz porque sedenta de justiça, veloz porque não pode mais esperar:

VII
 Súbito vimos ao mundo
 e nos chamamos Ernesto
 Súbito vimos ao mundo
 e estamos
 na América Latina
 (GULLAR, 2004, p.201).

A referência à luta e à morte de Che Guevara leva o eu lírico a refletir sobre o sentido de tanta luta, de tanto sofrimento, sobre o sentido da vida, enfim:

Mas a vida onde está?
 nos perguntamos
Nas tavernas?
nas eternas
tardes tardas?
nas favelas
onde a história fede a merda?
no cinema?
na fêmea caverna de sonhos
e de urina?
ou na ingrata
faina do poema?

(...)

Quero de fato viver.
 Mas **onde está essa imunda**
vida mesmo imunda?

(...)

A vida muda como a cor dos frutos
lentamente
e para sempre
A vida muda como a flor em fruto
velozmente
(...)
a vida muda
a vida muda o morto em multidão
(GULLAR, 2004, p.201-202, grifos nossos).

As respostas para a pergunta “a vida onde está?” apresentam muitas imagens, seja a “taverna”, a “favela”, o “cinema” ou a “faina do poema”. Percebemos que a maioria dessas imagens está relacionada a algo ruim, podre, sujo, a uma vida “imunda” que não se sabe onde está. Independentemente de onde esteja, entretanto, é uma vida que tem o poder de mudar, lentamente e para sempre, não apenas a cor dos frutos ou a flor em fruto, mas nós mesmos em nossa essência.

Dentro da noite veloz nos faz pensar também sobre o papel da poesia e nos revela ainda a síntese do pensamento de Gullar na época. Através do poema “A poesia”, o sujeito lírico ironiza as teorizações antes formuladas na cena literária, criticando os cientistas da linguagem e zombando da ideia da poesia pura, aquela que não tem vínculo algum com a realidade, porque “é proibido/ misturar o poema com Ipanema”. (GULLAR, 2004, p.223). Qual seria, então, a poesia ideal? Aquela que “não sabe a fel nem sabe a mel:/ é de papel”. (GULLAR, 2004, p.223). Aquela “que não tem passado nem futuro” (GULLAR, 2004, p.223) e por isso mesmo não “responde a inquérito policial-militar” (GULLAR, 2004, p.170).

Mas, afinal, “Onde está/ a poesia? indaga-se/ por toda parte. E a poesia/ vai à esquina comprar jornal./ Cientistas esquartejam Puchkin e Baudelaire./ Exegetas desmontam a máquina da linguagem./ A poesia ri”. (GULLAR, 2004, p.223). Continuando sua ironia, o sujeito lírico traz ao poema alguns versos de uma famosa cantiga popular, “O anel que tu me deste/ era vidro e se quebrou,/ o amor que tu me tinhas/ era pouco e se acabou” (GULLAR, 2004, p.224), para em seguida questionar esses versos e nos levar a uma reflexão ao mesmo tempo existencial, política e poética:

Era pouco? era muito?
Era uma fome azul e navalha
uma vertigem de cabelos dentes
cheiros que traspassam o metal
e me impedem de viver ainda

Era pouco? Era louco,
 um mergulho
 no fundo de tua seda aberta em flor embaixo
 onde eu morria
 Branca e verde
 branca e verde
 brancabrancabrancabranca

E agora

recostada no divã da sala
 depois de tudo
 a poesia ri de mim
 (...)

O amor

(era muito? era pouco?
 era calmo? era louco?)

passa

(...)
 (GULLAR, 2004, p.224)

Quando diz que o amor passa, o poema nos leva a refletir sobre a finitude das coisas e dos sentimentos também. Do mesmo modo que o amor passa, “a infância/ passa/ a ambulância/ passa” (GULLAR, 2004, p.224), ou seja, ele não acabou porque era pouco, muito ou louco, mas porque tudo tem um ciclo a cumprir. A vida passa, “real e efêmera (na penumbra da tarde)/ como a primavera”. (GULLAR, 2004, p.224). E se assim é, por que querer então “deter a vida com palavras” (GULLAR, 2004, p.224) através da poesia? Não é esta a sua finalidade, nos diz o poema, é justamente o oposto, seu papel é “libertá-la,/ fazê-la voz e fogo em nossa voz.” (GULLAR, 2004, p.225).

Gullar termina esse poema com as palavras “poesia”, “paixão”, “revolução”, uma em cada verso. Esse final nos leva a pensar sobre o significado da poesia para ele naquele momento. Ao mesmo tempo em que é paixão, que emociona e comove, a poesia também promove uma revolução através da palavra, pois suscita o desejo de querer transformar uma realidade, ao mesmo tempo em que nos leva a pensar sobre nosso papel no mundo.

Finalmente, chegamos à relação entre a poesia de *Dentro da noite veloz* e o período de ditadura vivido pelo poeta, que culminou em seu exílio. Nessa última parte de nossa análise dos poemas da obra, apresentaremos aqueles que comprovam essa relação.

No poema “Boato”, escrito em 1967, ano inscrito no próprio poema, observamos o conflito em que se encontra o poeta diante do regime militar:

Espalharam por aí que o poema
 (...)

que o poema só aceita
 a palavra perfeita
 ou rarefeita
 ou quando muito aceita a palavra neutra
 (...)

Mas como, gente
se estamos em janeiro de 1967
 (...)

Como ser neutro, fazer
um poema neutro
se há ditadura em meu país
 e estou infeliz?
 (GULLAR, 2004, p.190, grifos nossos).

Em “Ei pessoal”, escrito em 1970, quando o poeta se encontrava na clandestinidade, as lembranças do passado insurgem no presente e se fazem poesia. Diante da falta de liberdade que é imposta a Gullar, o passado histórico se mistura ao passado pessoal, entrelaçando os horrores vividos no século XX, sobretudo em decorrência da guerra, e as figuras e imagens que fazem parte do mosaico da infância do poeta: Maria Lúcia, Esmagado, Raimundinho, Dodô, a fábrica, a quitanda do pai:

A fábrica apitava às 11 horas
 por cima do capinzal
 As máquinas paravam de repente
 sobre flores de chita
 (...)

A fábrica apitava às 11 horas
 sobre flores abertas
 As máquinas paravam de repente
 sobre a vida

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?
 (...)

(GULLAR, 2004, p.208-209).

Em 1971, é escrito o poema “Madrugada”, e nele o poeta revela sua condição de clandestino, na qual permaneceu durante 10 meses antes de partir para o exílio

nesse mesmo ano. Percebemos nesse poema um sujeito poético que, mesmo quando se volta à própria subjetividade, não abandona seu olhar crítico sobre a realidade do país, “dividido em classes”:

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 classes**
(GULLAR, 2004, p.218, grifos nossos).

Verificamos, assim, que em grande parte dos poemas que compõem a obra há 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. (VILLAÇA, 1984, p.104).

O poema “Exílio”, além de referir-se à condição de exilado do poeta, mostra nitidamente o sentimento de desalento e solidão em que se encontra o sujeito que vive a experiência do desterro, uma sensação de alienação da própria vida, como se ela tivesse sido usurpada violentamente:

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 quente
(GULLAR, 2004, p.221, grifo nosso).

Nesse poema, identificamos um sujeito lírico em sintonia com o sujeito histórico que se encontra no exílio. Esse sujeito se lembra de seu país, de sua cidade, de seu bairro e sua casa. Assim aparecem as árvores, as tardes quentes da cidade, os móveis da casa, a sombra, os cheiros e as pessoas com que ele conviveu, que são representados pelo pronome “eles”. Tudo continua lá, menos ele.

Os outros continuam vivendo suas vidas e, o pior, vivendo a vida do sujeito poético. Daí reconhecemos o quão intenso é o sentimento de solidão vivido pelo exilado, que se sente distante da própria vida.

“Dois poemas chilenos” (GULLAR, 2004, p.226) é outra produção da obra que ilustra o exílio de Gullar. O poema na verdade se divide em dois e ambos se referem ao cenário político do Chile em 1973. O país sul-americano no início da década de 1970 passou por muitas transformações políticas que culminaram na queda do então presidente Salvador Allende, morto em 1973, e a instauração de um regime militar, assim como ocorreu na maioria dos países sul-americanos. Temos, então, a presente releitura, pela poesia, daquele período da história chilena:

/

**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**

//

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**
 esta manhã **as metralhadoras**
da tirania que chega
 para nos matar

E tu, amigo,
 já nem as podes escutar
 (GULLAR, 2004, p.226, grifos nossos).

Embora o poema seja, acima de tudo, uma construção poética, é impossível ler “Dois poemas chilenos” e não atentar para a relação entre a biografia do poeta e as memórias do sujeito poético criado por ele. A biografia de Gullar nos diz que ele permaneceu em Santiago entre o outono e a primavera de 1973, tal como o eu lírico, e presenciou a queda do governo de Salvador Allende.

Logo de início, observamos que os dois poemas encontram-se separados pelo transcorrer do tempo, uma vez que o primeiro refere-se ao outono e o segundo, à primavera. Os poemas podem se complementar, mas também podem ser lidos separadamente.

No primeiro poema da sequência, temos um movimento controverso: enquanto o eu lírico chega a Santiago, capital do Chile, existe um movimento de partida do que compõe aquela realidade: tanto o outono quanto os latifúndios – metáfora referente às famílias endinheiradas do país – “fogem feito ladrão”, como se a capital chilena quisesse se afastar do eu lírico. O trocadilho “dólares e dolores”, presente na referência à fuga dos latifúndios, refere-se ao que se carrega quando se foge: dinheiro e sentimentos, muitas vezes pesados. No final, temos a repetição de “Quando cheguei a Santiago”, o que atribui musicalidade ao poema, porém agora o eu lírico data precisamente o momento em que se deu essa chegada, maio, afirmando que chegara “em plena revolução”, ou seja, em meio ao caos absoluto, do qual é impossível sair ileso.

Já no segundo poema, quem chega a Santiago é a estação da primavera. Porém, agora, quem parte é Salvador Allende, presidente deposto – e morto – na primavera de 1973. Os gorjeios que se fazem ouvir naquele momento são os de metralhadoras da tirania. O poema II tem um ritmo construído por repetições e rimas bem marcadas, como a repetição, por três vezes, da expressão “tu, amigo”, referindo-se a Allende. Na verdade, toda a elegia é dedicada ao presidente chileno, pessoa com quem o sujeito lírico parece ter uma forte ligação afetiva.

No poema II também visualizamos o cenário decorrente não apenas da queda do governo Allende, mas também da ditadura feroz que se fez presente em território chileno e do desamparo vivido pelo sujeito histórico, exilado e ameaçado de morte. A queda do “amigo” Salvador Allende significou muito mais que a deposição de um governo, representou a derrota moral e política dos intelectuais de esquerda e de todo um sistema democrático e livre.

Em 1974 Gullar escreve, na cidade de Buenos Aires, o último poema de *Dentro da noite veloz*, “Ao nível do fogo”. Nos versos desse poema visualizamos novamente o cenário do exílio em que o poeta se encontrava: o fogo das bombas em Santiago e em Buenos Aires, a ameaça da morte, a esperança escura como a noite. Partindo da realidade do sujeito histórico, a poesia ali presente parece querer

conferir uma identidade a ele, que está “à beira da morte”, “ao nível do fogo/ e entre fogos”. (GULLAR, 2004, p.228).

Ao nível do fogo e
e entre fogos (em Santiago
do Chile, em
Buenos Aires, em)

falo
à beira da morte
como os vegetais
com seu motor de água
como as aves
movidas a vento,
como a noite (ou a esperança)
com suas hélices

de hidrogênio
(GULLAR, 2004, p.228-229).

A escrita produzida no exílio é marcada pela necessidade de se afirmar e superar a ideia constante da morte. Nesse processo, a memória atua no fazer poético em pleno exílio como um elemento de reterritorialização através da linguagem, num momento de desenraizamento total. Segundo Alcides Villaça, em *Dentro da noite veloz*, “ao discurso internamente inflamado pela memória sucedeu a reflexão tensa, balizada pela avaliação política”. (VILLAÇA, 1998, p.88).

Ao final deste capítulo, podemos dizer que *Dentro da noite veloz* é o que há de mais político dentro da poética de Ferreira Gullar. O eu lírico se move dentro dessa “noite veloz” em meio a muitos elementos que atuam de maneira decisiva na poesia ali presente: memória, resistência, engajamento, exílio, vida, morte. Tudo se conflui para a construção do verso.

Como afirmamos no início do capítulo, temos consciência de que os dados biográficos do sujeito histórico não são suficientes para justificar a escritura dos poemas da obra, porém é quase impossível não recorrer a esses dados em *Dentro da noite veloz*. Sabemos que a poesia não é um reflexo da realidade, mas uma forma de interpretá-la, e interpretar não é traduzir. Por isso mesmo, a nossa busca aqui pretendida não é pelo “real” em si, mas pelo real recriado, reinventado por um sujeito poético que é também invenção. Basta-nos, portanto, entender que a poesia produzida por Ferreira Gullar transcende sua experiência pessoal e ultrapassa qualquer dado biográfico, porque só assim ela alcança o drama humano e consegue falar às pessoas.

Após a leitura e análise dos poemas apresentados neste capítulo, inferimos que cada um deles só veio reafirmar que *Dentro da noite veloz* possui um forte caráter social e engajado, uma vez que sua poesia é movida pela militância política e poética de Gullar. Trata-se de um fazer poético que expressou de maneira singular as lutas, os anseios e as agruras de todo um povo num momento em que não existia qualquer possibilidade de democracia e liberdade.

Conhecemos, portanto, através do diálogo entre passado e presente, entre poesia e prosa, a face do Gullar que foi e a face do Gullar que é. Contrapomos o Gullar desiludido de hoje ao Gullar que acreditava ser a poesia uma forma de revolução. É justamente esse o objetivo desta etapa do trabalho.

CAPÍTULO 2

**Olhos no passado pela ótica do presente: tempos que se entrelaçam nas
tessituras da memória**

Diante da realidade esmagadora, de um lugar sem saída e desencanto, escrever poesia é a única forma de resistir.

Eleonora Ziller Camenietzki

O diálogo entre poesia e crônica em Ferreira Gullar também se estabelece nesta etapa do trabalho, porém agora sob outro viés. Neste capítulo focalizaremos *Poema sujo*, escrito em 1975, e novamente as crônicas escritas entre 2012 e 2014, conforme nosso recorte. No entanto, esta esfera da pesquisa assume uma dimensão diferente da que buscamos no capítulo anterior, uma vez que, ao tomarmos como eixo o *Poema sujo*, outras questões se colocam diante de nós. Assim, além do caráter político e social que encontramos na obra, também destacaremos o caráter memorialista presente tanto nas crônicas quanto no extenso poema.

Desde já, verificamos, em prosa e verso analisados, que em ambos o poeta faz uma visita ao passado, seja referindo-se à cidade natal, São Luís do Maranhão, seja mencionando a família, os amigos ou a pobreza de sua terra de infância e juventude. Por outro lado, nas crônicas, o maranhense se recorda tanto do passado da infância quanto de um passado mais recente, ao mencionar fatos cotidianos de sua vida no Rio de Janeiro que se transformaram em temas de suas crônicas semanais.

Ao longo deste capítulo pretendemos demonstrar que Ferreira Gullar consegue estabelecer, em diferentes perspectivas discursivas e momentos históricos distintos, uma estreita relação entre a vida vivida e a vida inventada, ambas tendo a memória como fio condutor.

2.1 *Poema sujo*: a poética da resistência no palco da memória

Poema sujo foi escrito entre maio e outubro de 1975, quando Gullar se encontrava exilado em Buenos Aires, ou seja, sua escritura se deu quando tanto o Brasil quanto a Argentina viviam seus anos de ditadura militar. A obra é considerada uma das mais importantes produções literárias brasileiras do século XX e a repercussão do poema foge ao contexto regional e até mesmo nacional, devido à

amplitude de sua temática. “Partindo de uma evocação da meninice em São Luís do Maranhão, sua cidade natal, [*Poema sujo*] atinge uma universalidade como não se via na poesia brasileira desde que Drummond escreveu *Sentimento do mundo* e *A rosa do povo*”, é o que afirma Vinícius de Moraes⁵⁴.

O poema revela o amadurecimento poético de Ferreira Gullar, o qual foi alcançado a partir do percurso de todo o itinerário pessoal, político e estético do maranhense. A trajetória de um poeta que foi do lirismo ao concretismo, passou pelos cordéis e novamente voltou a expressar-se através do lirismo representa a busca constante por uma linguagem poética própria, a partir de experimentações de novas sintaxes e formas de expressão. De acordo com Livia Fortes (2008), em *Poema sujo* há o

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. (FORTES, 2008, p.189).

Poema sujo procura reconstruir o passado não apenas de um sujeito em particular, mas de toda uma coletividade inserida em um mesmo contexto social, político e histórico. O poema é o resultado de um momento conturbado vivido pelo poeta – o exílio e suas mazelas – em que ele viu na escrita a única forma de sobreviver. Ferreira Gullar, enquanto sujeito histórico, poderia desaparecer a qualquer momento, mas o sujeito lírico presente no poema sobreviveria. E sobreviveu.

Poema sujo é a obra que obteve maior destaque entre todas produzidas pelo maranhense e, devido ao contexto em que foi escrito, pode ser lido como o testemunho de uma época que marcou violentamente a vida de muitos, sobretudo daqueles que, como Gullar, foram obrigados a deixar seu país de origem e partir rumo ao exílio.

Num momento em que a liberdade não mais existe, artistas e intelectuais dos anos 1960 e 1970 procuram dar conta desse período sombrio de nossa história através de uma linguagem que, ao mesmo tempo, traga à tona o passado e ilumine o presente. Diante desse quadro, entram em cena não somente a poesia, mas

⁵⁴ Ferreira Gullar segundo Vinicius de Moraes In: Revista *Poesia Sempre*, 2004, p.37.

também o teatro, a música, o cinema, todas essas formas de cultura procurando responder a uma demanda social que julgavam pertencer aos artistas e intelectuais.

Porém, naquela época, quem se voltava contra o governo ditatorial não permanecia impune. Não foi à toa que Gullar foi parar no exílio. A partir de seu engajamento intelectual e sua atuação política, Ferreira Gullar foi preso, interrogado, sua família foi ameaçada, até que, não encontrando outra solução, mergulhou na clandestinidade durante 10 meses e, em seguida, partiu para o exílio. Foram quase sete anos de vida desenraizada, longe de suas referências sociais, geográficas, históricas e familiares. Gullar viveu em Moscou, Chile, Peru e Argentina, onde escreveu *Poema sujo* em 1975.

Nesse contexto de ditadura, censura e perda crescente de direitos, muitos artistas passaram a inserir em suas obras os elementos que compunham a realidade da época, assumindo um compromisso com a sociedade e com o momento histórico e político por que passava a sociedade brasileira. Ferreira Gullar, em especial, posicionou-se mais incisivamente engajado em duas de suas obras, *Dentro da noite veloz* e *Poema sujo*, embora ele não reconheça nesta última o caráter engajado. Naquele momento, fazer uso das formas prestigiadas da linguagem não era suficiente, era preciso responder às demandas sociais de seu tempo, envolvendo-se com os problemas do povo e aproximando-se dele.

Nessa época, era necessário tomar uma posição, escolher um lado, ninguém podia ficar “em cima do muro”, afinal, o povo não apenas recebia a arte produzida, mas era “educado” por ela. Nessa direção, espetáculos de entretenimento se transformavam em verdadeiras arenas políticas e de toda essa situação resulta a poesia daquele momento, a partir de uma forte reflexão política e estética.

Com a promulgação do Ato Institucional nº 5, em 1968, o mais duro golpe em meio ao golpe que ocorrera em 1964, a intelectualidade e a cultura brasileiras viveram seus “anos de chumbo”. Através do 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”. (GASPARI, 2002b, p.36).

Naquele mesmo período, a tortura foi a “manifestação mais crua da essência repressiva que o Estado assumiu na sua obsessão desmobilizadora da sociedade”

(GASPARI, 2002b, p.129), sendo usada durante interrogatórios aos cidadãos considerados corruptos ou subversivos. Entretanto, vale enfatizar 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”. (GASPARI, 2002b, p.135). Diante desse quadro, à maioria dos artistas e intelectuais considerados subversivos restaram o isolamento e a clandestinidade. Sem alternativa, muitos deles partiram para o exílio, como aconteceu com Ferreira Gullar.

Exilado por quase sete anos, Gullar passou por quatro países estrangeiros, vivenciou e testemunhou golpes das mais diversas ordens, conheceu e conviveu com idiomas e culturas diferentes. Longe de tudo, sozinho, desamparado e sob ameaça constante da morte, o poeta se debruça sobre a escrita no intuito de construir, através da linguagem, uma âncora na qual possa apoiar as referências de sua experiência humana e poética. Exatamente por isso, enganam-se aqueles que pensam que conseguiram aprisionar o maranhense. Gullar jamais se submeteu à clausura de um determinado estilo, passando sempre por transformações temáticas e estéticas, e quando foi oprimido pelo exílio, o poeta respondeu com a mais reconhecida obra de sua carreira.

Nesse processo, a palavra se torna o refúgio do poeta como uma forma de escapar do medo, assumindo, assim, um lugar de luta, de resistência e resgate da própria identidade, esvaçada pelo exílio. A memória, resgatada pela poesia, consegue dar um sentido à vida do poeta naquele momento, fazendo-o viver e, por que não, transcender através da escrita. Como já disse o próprio Gullar, “acho que o poeta constrói um corpo fora dele, um corpo para não morrer”⁵⁵. Afinal, no mundo da linguagem, é possível sobreviver à morte.

Em *Poema sujo* encontramos o lirismo e o político, posto que em Gullar estas esferas não se excluem. O extenso poema pode ser visto como uma prestação de contas a si mesmo e a seu tempo, tanto em termos de consciência política quanto de qualidade estética. A voz do sujeito lírico assume, então, um tom menos romântico para traduzir a voz do poeta do tempo presente e da pátria ausente. Na concepção de Gullar naquele momento, *Poema sujo* seria seu último feito.

⁵⁵ Entrevista de Ferreira Gullar à Revista *Poesia Sempre*, 1998, p.383.

Poema sujo foi lançado, sem Gullar, no Rio de Janeiro em 1976, em uma reunião promovida por seu amigo e também poeta Vinícius de Moraes, que define a obra como

um dos mais importantes poemas desse meio século (...) 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 humana, do cheiro acre do amor dos corpos, do fervilhar dos germes da vida e dos vermes da morte⁵⁶.

Segundo Alcides Villaça (1984), a publicação da obra em território nacional representou 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. (VILLAÇA, 1984, p.145).

Se Ferreira Gullar se viu obrigado a sair do Brasil por conta de sua atuação política e poética, que incomodava aqueles que usurparam o poder entre as décadas de 1960 e 1980, foi esta mesma poesia que o salvou e o trouxe de volta a seu país. *Poema sujo* conseguiu mobilizar aqueles que se sentiram tocados pelo poema, de maneira que a partir de seu lançamento começou uma verdadeira mobilização em favor do retorno do poeta.

Quando o poema foi lançado, vários intelectuais e artistas começaram a se mobilizar com o intuito de conseguir garantias por parte dos militares de que o poeta voltaria sem maiores complicações. Gullar, antes de retornar ao seu país, anunciou a sua volta à imprensa, aos órgãos nacionais e internacionais ligados ao governo, como uma tentativa de manter-se vivo.

No entanto, no dia seguinte ao que desembarcara no Rio de Janeiro, Gullar foi levado para o Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) e, em seguida, para o Destacamento de Operações de Informações – Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI). O poeta foi preso, interrogado e torturado por 72 horas ininterruptas, porém, como muita gente havia ficado sabendo de seu retorno e que

⁵⁶ Ferreira Gullar segundo Vinicius de Moraes. In: Revista *Poesia Sempre*, 2004, p.37-38.

ele estava em poder dos militares naquele momento, acabou sendo solto novamente. Inferimos, assim, que não é exagero algum quando o poeta afirma em *Rabo de foguete* que o poema o salvou. E o salvou duas vezes, quando estava exilado, sem perspectiva alguma de sobrevivência, e quando pôde retornar ao seu país de origem. O poema, que é “sujo”, conseguiu passar a vida a limpo e trazer o poeta de volta depois de quase sete anos de exílio.

Poema sujo só é “sujo” porque é fruto de uma “sujeira” materializada num golpe que massacrou a muitos de todas as formas: pela tortura, pelas ameaças, pela repressão, pela censura, pelo exílio. É “sujo” em virtude da omissão verbal e explícita daquele momento histórico, mas é ao mesmo tempo limpo, por ser uma tentativa desesperada de varrer toda a sujeira que se instalara no país e parecia não ter fim. “Sujo” porque carrega em si a miséria, a pobreza, aquilo que as pessoas fingem não ver ou não existir, mas que, ao se fazer poesia, torna-se uma tentativa de passar a vida a limpo.

Gullar, em entrevista concedida à Revista *Poesia Sempre*, explica o que o levou intitular a obra de “Poema sujo”. Segundo ele, há três razões pelas quais o poema recebeu esse nome:

(...) 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 (...) 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. (...) nesse sentido é que ele é **sujo estilisticamente, porque mistura prosa, ritmo e rima** – enfim, mistura tudo.⁵⁷ (grifos nossos).

O sujo aparece como uma força intensa, através da qual o poeta parece extravasar os sentimentos mais reprimidos, mais escondidos, as mazelas mais silenciadas, a sujeira da paisagem visual e também a sujeira moral. Nessa perspectiva,

⁵⁷ Entrevista de Ferreira Gullar à Revista *Poesia sempre*, 1998, p.388.

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. (VILLAÇA, 1984, p.159-160).

Naquela época – e durante muitos anos depois – não se reconheceu o caráter político da obra. A crítica demorou a admitir que exista no poema mais do que a explosão de uma subjetividade introspectiva e poética. Apesar de reconhecermos que *Poema sujo* não é resultado de uma intenção política específica, visto que não apresenta explicitamente um caráter ideológico, também não podemos considerá-lo uma obra meramente memorialista.

Contrariando a postura defendida pela maioria dos estudos aos quais tivemos acesso no decorrer da pesquisa, assim como as declarações do próprio Ferreira Gullar no que diz respeito à obra, sustentamos neste capítulo a hipótese de que, apesar de o poeta não considerar o tom político do extenso poema, o texto fala por si e responde politicamente a uma realidade social vivida não apenas pelo maranhense, mas por toda uma geração.

O poeta reitera a predominância do caráter memorialista da obra em detrimento de seu cunho político e social, afirmando que as circunstâncias daquele momento que eram políticas e não o poema. Apesar disso, nos “atrevemos” a inferir – e embasar essa inferência teoricamente – que o poema atinge uma dimensão que vai além da perspectiva memorialista.

Ora, não pode ser meramente memorialista um poema escrito em pleno exílio por um sujeito ameaçado, encurralado, preso fora de seu país, quando esse mesmo sujeito sempre teve – e ainda tem – uma considerável atuação política para além de sua atividade poética. Como diria Jean Paul Sartre (2004, p.89), “nenhum intelectual é neutro, e o poeta é um intelectual por associação natural”. Assim, escrever na condição em que o poeta se encontrava – exilado, ameaçado, perdido e sem esperança no futuro – é mais do que fazer poesia, é um ato político através da arte e a partir dela. Nesse sentido, localizamos o *Poema sujo* no entre-lugar entre o político e o estético.

Como defende Davi Arrigucci Jr. (2002), o lirismo de Gullar nunca foi “puro”, uma vez que sempre esteve impregnado de reflexão, drama e pensamento crítico, o que nunca interferiu em sua densidade e qualidade estética. Encontramos em

Poema sujo essas três ocorrências, embora poeta afirme que o poema não está ligado à questão política. Verificamos, sem muito esforço, por várias vezes o coletivo se sobrepôr ao individual, a partir de uma confluência de imagens e elementos que representam toda uma coletividade. Nesse sentido, ao refletir sobre a lírica de Drummond, Arrigucci (2002) consegue também estender-se ao lirismo de Ferreira Gullar e o faz nestes termos:

A forma reflexiva que a lírica assume compreende o desempenho que o pensamento desencadeia dentro dela, pois define a atitude básica do sujeito lírico, interferindo na relação que este mantém com o mundo exterior, ao mesmo tempo em que cava mais fundo na própria subjetividade: o resultado desse processo é o adensamento do lirismo pelo esforço meditativo, que casa um esquema de ideias à expressão dos sentimentos. (ARRIGUCCI, 2002, p.49).

Para Edward Said (2003), o exílio pode ser compreendido como uma “punição política contemporânea”. (SAID, 2003, p.48). No caso de Gullar, essa “punição” levou-o à escrita de um poema completamente diferente de tudo o que havia feito, ou seja, a uma verdadeira ruptura com o estilo que adotara até então. O sujeito lírico de *Poema sujo* faz uso de uma linguagem pouco apropriada ou pelo menos pouco usual a um texto poético. E essa linguagem é mais um aspecto que nos leva a reconhecer o caráter também político da obra, para além de suas associações de memória. Podemos justificar essa ruptura a partir de mais uma afirmação de Said (2003), segundo a qual “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.” (SAID, 2003, p.60).

Segundo o teórico, essa “força desestabilizadora”, ao entrar em erupção, leva o exilado a superar seus limites e, no caso do poeta, a força avassaladora do exílio resultou em uma atuação ainda maior de uma consciência crítica que o fez transformar a poesia em um instrumento de sobrevivência. Na obra verificamos uma explosão de subjetividade misturada às marcas de um determinado contexto social, histórico e político. Afinal,

diante da realidade esmagadora, de um lugar sem saída e desencanto, **escrever poesia é a única forma de resistir.** (...) O entrelaçamento entre a política e a poesia é tão antigo quanto a própria poesia. (...) 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. (CAMÉNIETZKI, 2004, p.47, grifo nosso).

Identificamos nos poemas escritos por Ferreira Gullar no contexto do exílio – sobretudo o *Poema sujo*, nosso objeto de análise – um testemunho expressivo de uma época ainda pouco estudada no meio acadêmico. Diante do isolamento, do abandono e do vazio provocados pelo exílio, o poeta visualizou na escrita a maneira pela qual poderia enfrentar aquela situação, encontrando na palavra o seu estilo próprio de se expressar.

Ao analisarmos os poemas produzidos durante o exílio, como fizemos no primeiro capítulo, e agora o *Poema sujo*, reconhecemos em tais produções o que Márcio Seligman-Silva (2005) denomina “teor testemunhal”. Segundo o crítico,

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 freudiana do trauma, de um evento que justamente resiste à representação. (SELLIGMANN-SILVA, 2005, p.85).

Ao estudar a literatura do testemunho, Seligmann-Silva (2005) busca nos relatos de sobreviventes dos campos de concentração nazista enfatizar a luta contra o esquecimento das violências sofridas. Como se pode observar acima, o crítico reconhece a dificuldade da linguagem em captar o “real”, que, neste âmbito, deve ser compreendido não como uma transposição fiel da realidade, uma vez que o trauma “resiste à representação”.

Seligmann-Silva, em diversos escritos, discute o conceito de testemunho a partir do limite entre o literário, o descritivo e o ficcional. O teórico desenvolve um panorama sobre a literatura do testemunho, enfatizando os estudos realizados na Europa e também a literatura que vem sendo discutida na América Latina desde os anos 1960. Partindo da análise das catástrofes que o mundo presenciou ao longo do século XX, o autor faz uma distinção entre os estudos que abordam os testemunhos de sobreviventes de campos de concentração e os que se voltam aos países latino-americanos. De acordo com o crítico, existem, portanto,

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. (SELLIGMANN-SILVA, 2005, p.86).

Embora não reconheça o testemunho como um gênero literário específico, uma vez que ele aparece na literatura sob diversas modalidades, Seligmann-Silva (2005) afirma que a palavra “testimonio” diz respeito a um gênero literário surgido nos anos 1960 na América de língua espanhola. A literatura de “testimonio” refere-se, assim, à literatura que traz à tona a história das minorias, dos excluídos, a partir do eixo não oficial. Segundo 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”. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.89).

Para o teórico, o testemunho através da linguagem possibilita que o trauma sofrido seja transformado a partir de uma experiência artística, uma vez que a arte reorganiza o “real”. Nesse sentido, o testemunho permite dois movimentos: um deles vai no sentido do esquecimento, ao mergulhar na linguagem através de uma “fuga para frente”; já o outro possibilita a “libertação da cena traumática”. (SELIGMANN-SILVA, 2000, p.90).

Assim, a lembrança instituída a partir do testemunho propicia, por um lado, a cicatrização das feridas deixadas pelo trauma de uma situação-limite e, por outro, impede que novas feridas sejam abertas. Esses dois movimentos resultam na dialética entre memória e esquecimento, já que “a memória é apenas uma outra forma de esquecimento e (...) o esquecimento é uma forma de memória escondida”. (FREUD *apud* HUYSSSEN, 2000, p.18).

Seligmann-Silva (2000) refere-se às catástrofes-limites ocorridas no século XX para justificar a importância e necessidade da literatura do testemunho e, nessa perspectiva, aplicamos o conceito de testemunho também à realidade latino-americana, quando pensamos nas ditaduras militares ocorridas nos países dessa localidade e nos traumas daí decorrentes.

Segundo o crítico, ainda são incipientes os estudos sobre a literatura do testemunho e, por isso mesmo, há uma necessidade e urgência de novas pesquisas sobre o “teor testemunhal”, uma vez que a literatura do testemunho permite uma nova abordagem da produção artística e literária.

Partindo do pressuposto de que o caráter testemunhal está ligado a obras produzidas a partir de um evento-limite, identificamos na obra de Ferreira Gullar produzida no exílio, ou em função dele, o “teor testemunhal” de que fala Seligmann-Silva. Nessa direção, consideramos que grande parte dos poemas de *Dentro da noite veloz* (1975), assim como o *Poema sujo* (1976) e *Rabo de foguete* (1998), livro no qual o poeta narra suas memórias do exílio, podem ser lidos como o testemunho dos acontecimentos vividos durante a ditadura que se instaurou na América Latina e, mais precisamente, no Brasil, entre as décadas de 1960 e 1980.

Como o objeto deste capítulo é o *Poema sujo*, para ele se volta nossa análise e assim, mais especificamente, o alocamos no tipo de produção literária de cunho memorialista com uma expressiva carga de engajamento, porém altamente preocupada com a qualidade estética e literária, havendo, portanto, a fusão de uma criteriosa elaboração poética e uma forte dimensão de transgressão da linguagem. Essa transgressão se dá não apenas pela linguagem adotada, que é tida como “suja” e “inadequada” a uma produção poética, mas, principalmente, pelo fato de a obra ser uma resposta a um momento político pelo qual passava o sujeito histórico, daí seu caráter testemunhal.

Ao analisarmos a estrutura do *Poema sujo* mais profundamente, perceberemos que nele há traços da paradoxal liberdade do poeta em meio à prisão do exílio. Naquele momento não havia liberdade para se deslocar no plano físico, material, mas havia liberdade de linguagem, de construção poética. O poeta não era livre, mas os versos poderiam ser – e são. E esses versos, livres, expressam uma verdadeira libertinagem do estilo, uma ruptura não apenas com a ordem estabelecida, mas com a própria condição de exilado.

Nesse sentido, inferimos que a transgressão presente em *Poema sujo* se revela em várias frentes: no uso recorrente de uma linguagem considerada “inapropriada” à poesia; numa lírica carregada de angústia e indignação; nos versos livres, que muito se assemelham à prosa; no testemunho de uma coletividade a partir da memória do sujeito histórico. Apesar de tudo isso, o ritmo flui e o testemunho ali presente em nada subtrai o valor estético da obra, pois há uma unidade em todos os elementos que compõem a linguagem do poema.

A escrita de *Poema sujo* pode ser vista como o testemunho de um cidadão que sobreviveu, mesmo tendo experimentado todo o trauma decorrente da

experiência do exílio. O testemunho, transformado em arte, envolve a relação entre o real e simbólico, o passado e o presente, o vivido e o recriado pela linguagem. Afinal,

(...) 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. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.64).

Pensar o passado é, antes de tudo, envolver-se em um jogo entre lembrar e esquecer. O processo de rememoração inclui o recorte do que é lembrado e o que é esquecido de forma consciente ou inconsciente. Nesse sentido, em um movimento contra o esquecimento, a memória se torna um trabalho de interpretação do passado feito no presente e, por isso mesmo,

lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado, “tal como foi” (...). A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. (BOSI, 1979, p.17).

Em *Poema sujo* temos um passado rememorado e interpretado no presente. Assim, o poema evoca a experiência mais íntima do sujeito histórico, porém sem desvincular-se da realidade histórica e social da época. Daí percebemos a importância do contexto social em que se insere o indivíduo, uma vez que não se pode dissociar o indivíduo de sua realidade.

Observamos no poema um movimento dialético em que, por um lado, existe o testemunho do menino que viveu o passado rememorado – e, por que não, reinventado – e, por outro lado, o adulto que, no presente, não apenas interpreta esse passado, como avalia o contexto social e político daquele momento. Esse movimento entrelaça memória pessoal, coletiva e histórica.

Ao nos debruçarmos sobre o estudo da memória, buscamos em alguns pensadores da atualidade o arcabouço teórico que elucidaria nossa pesquisa. Paul Ricoeur (2007), em seus estudos sobre a memória e seus desdobramentos, propõe uma reflexão acerca da memória individual (ou pessoal) e da memória coletiva. O teórico francês questiona a validade tanto do discurso que aceita como verdade as

ações dos protagonistas como aquele que reconhece como verdadeiras as vozes da coletividade.

Segundo Ricoeur (2007), a relação entre memória individual e memória coletiva é tensa e o cruzamento desses dois discursos é por vezes conflituoso. Diante disso, o teórico faz uma série de questionamentos acerca da legitimidade (ou ilegitimidade) dos discursos que se pretendem memorialistas, ressaltando a tensão entre memória pessoal e memória coletiva:

Se não se sabe o que significa a prova da memória na presença viva de uma imagem das coisas passadas, nem o que significa partir em busca de uma lembrança perdida ou reencontrada, como se pode legitimamente indagar a quem atribuir essa prova e essa busca? A memória é primordialmente pessoal ou coletiva? A quem é legítimo atribuir o *pathos* correspondente à recepção da lembrança e a *práxis* em que consiste a busca da lembrança? Por que a memória haveria de ser atribuída apenas a mim, a ti, a ela ou ele, ao singular das três pessoas gramaticais (...) e por que essa atribuição não se faria diretamente a nós, a vós, a eles? (RICOEUR, 2007, p.105).

Essas perguntas nos fazem questionar a “autoridade” presente ou ausente em um discurso que se quer memorialista. Afinal, o que legitima tal categoria de discurso? Quem é o verdadeiro sujeito das ações de memória, os protagonistas ou a coletividade? A fim de melhor explicitar seu ponto de vista e embasar seus questionamentos, Ricoeur remonta à época de Platão e Aristóteles a fim de elaborar seu posicionamento teórico. Para construir sua análise, o francês passa pelo campo da sociologia e da filosofia, buscando um equilíbrio entre o conceito de consciência coletiva e o de subjetividade.

Segundo ele, “nem Platão nem Aristóteles, nem qualquer dos antigos considerou como uma questão prévia a de saber quem se lembra, antes indagam o que significa ter ou buscar uma lembrança”. (RICOEUR, 2007, p.30). Nesse sentido, não interessa quem lembrou e tampouco se o que foi lembrado corresponde ao “real”, o que importa é a vida lembrada por aquele que viveu. Assim, o que é relevante para aquele “que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência”. (BENJAMIN, 1994, p.37).

Sendo assim, percebemos que o conflito entre os dois discursos de memória (o pessoal e o coletivo) é de difícil compreensão e, sobretudo, resolução, sendo, portanto, necessário um “exame de funcionamento interno de cada um dos discursos sustentados de um lado e de outro”. (RICOEUR, 2007, p.398). Nesse

sentido, “deve-se lançar pontes entre os dois discursos, na esperança de dar credibilidade à hipótese de uma constituição distinta, porém mútua e cruzada, da memória individual e da memória coletiva”. (RICOEUR, 2007, p.105).

Ainda recorrendo à filosofia, Ricoeur (2007) procura, de certa forma, desconstruir o estatuto da história como sujeito de si mesma, pois é nesse estatuto que reside o conflito entre memória individual e memória coletiva. Nesse intuito, o teórico recorre aos escritos de Santo Agostinho na tentativa de descrever os procedimentos de uma consciência que se volta ao próprio interior, tomando a si mesma como referência. Partindo do pressuposto de que “ao se lembrar de algo, alguém se lembra de si” (RICOEUR, 2007, p.105), uma nova perspectiva se descortina diante do teórico: a memória não pode ser enclausurada em si mesma. Afinal, quem se lembra de si, fatalmente se lembra de outros, uma vez que a memória de si sempre carrega traços de memórias alheias.

Verificamos, sob essa ótica, uma associação entre a memória individual e a memória coletiva, porque esse “algo” que é lembrado não é, nem pode ser, um elemento isolado que pertence unicamente ao sujeito que lembra. No entanto, ao referir-se a Santo Agostinho, Ricoeur (2007) expõe uma denominação do que seria o caráter privado da memória, em que prevalece a especificidade do eu:

Primeiro, a memória parece de fato ser radicalmente singular: minhas lembranças não são as suas. Não se pode transferir as lembranças de um passado de um para a memória do outro. Enquanto minha, a memória é um modelo de minhadade, de possessão privada, para todas as experiências vivenciadas pelo sujeito. Em seguida, o vínculo original da consciência com o passado parece residir na memória. Foi dito com Aristóteles, diz-se de novo com Santo Agostinho, a memória é passado, e esse passado é o de minhas impressões; nesse sentido, esse passado é meu passado. (RICOEUR, 2007, p.107).

As palavras do próprio Agostinho vêm reforçar as apreensões de Ricoeur no que diz respeito à posição do filósofo:

sou **eu que me lembro, eu**, o meu espírito. Não é de admirar que esteja longe de mim tudo o que não sou eu. Todavia, **que há mais perto de mim do que eu mesmo?** Oh! Nem sequer chego a compreender a força da minha memória, sem a qual não poderia pronunciar o meu próprio nome! (AGOSTINHO, 1973, p.207, grifos nossos).

Diante do exposto, podemos nos questionar: será mesmo que o “meu passado” é somente “meu”? Será possível haver realmente essa delimitação entre a memória de um e a memória dos outros? Parece-nos difícil não cair na armadilha

presente na memória individual, porque, embora a memória pessoal consiga sustentar a permanência da identidade individual da pessoa que constrói o discurso memorialista, essa mesma memória não pode negar a existência da ligação com a memória de outros sujeitos que constituem essa mesma identidade. Assim, as lembranças de si em algum momento irão, inevitavelmente, esbarrar nas lembranças de algo que é também coletivo, que é também do outro. A memória individual pode ser considerada, portanto, o ponto de partida para a memória coletiva, já que o “si mesmo” carrega o outro que o completa.

Santo Agostinho (1973) se destaca dentro do campo do estudo da memória porque, em suas reflexões, sobretudo nos livros X e XI das *Confissões*, ele consegue estabelecer uma relação entre a análise da memória e a do tempo:

Quando dele [do tempo] falamos, compreendemos o que dizemos. Compreendemos também o que nos dizem quando dele nos falam. O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém me perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei. (AGOSTINHO, 1973, p.244).

Agostinho parte do pressuposto de que o homem é duplo, uma vez que, segundo ele, possui corpo e alma. De acordo com o filósofo, “o primeiro é exterior, a outra interior. Destas duas substâncias, a qual eu deveria perguntar quem é o meu Deus, que já tinha procurado com o corpo, desde a terra ao céu, até onde pude enviar, como mensageiros, os raios dos meus olhos?” (AGOSTINHO, 1973, p.199). Respondendo ao próprio questionamento, ele diz que não é através do corpo que ele encontrará Deus, mas pela alma, a qual, segundo ele, é superior ao corpo “porque vivificas a matéria do teu corpo, dando-lhe vida, o que nenhum corpo pode fazer a outro corpo”. (AGOSTINHO, 1973, p.199).

A partir de então, ele passa a refletir sobre a importância da memória nesse processo de encontro com Deus, de maneira a aproximar alma e memória:

Grande é a potência da memória, ó meu Deus! Tem não sei quê de horrendo, uma multiplicidade profunda e infinita. Mas isto é o espírito, sou eu mesmo. E que sou eu, ó meu Deus? Qual é a minha natureza? Uma vida variada de inumeráveis formas com amplidão imensa. Eis-me nos campos da minha memória, nos seus antros e cavernas sem número, repletas, ao infinito, de toda a espécie de coisas que lá estão gravadas, ou por imagens como os corpos, ou por si mesmas, como as ciências e as artes, ou, então, por não sei que noções e sinais, como os movimentos da alma, os quais, ainda quando não a agitam, se enraízam na memória, **posto que esteja na memória tudo o que está na alma**. (AGOSTINHO, 1973, p.207-208, grifo nosso).

Pelas palavras de Santo Agostinho, podemos inferir que, segundo ele, a memória faria uma espécie de “tradução” da alma, ou seja, o que é sentido através da alma é passado ao campo da memória para então ser assimilado. Nesse âmbito, rememorar seria retirar da memória aquilo que ela contém, mas que só contém porque antes foi apreendido pela alma e, por fim, transmitido à memória.

Ainda refletindo sobre a memória, Santo Agostinho retoma a noção de duplo quando nos apresenta dois tipos de memória, a sensitiva e a intelectual. De acordo com o filósofo, na memória sensitiva

se conservam distintas e classificadas todas as sensações que entram isoladamente pela sua porta. Por exemplo, a luz, as cores e as formas dos corpos penetram pelos olhos; todas as espécies de sons, pelos ouvidos; todos os cheiros pelo nariz; todos os sabores, pela boca. Enfim, pelo tato entra tudo o que é duro, mole, quente, frio, brando ou áspero, pesado ou leve, tanto extrínseco como intrínseco ao corpo. **O grande receptáculo da memória (...) recebe todas estas impressões, para as recordar e revistar quando for necessário.** Todavia, **não são os próprios objetos que entram, mas as suas imagens:** imagens das coisas sensíveis, sempre prestes a oferecer-se ao pensamento que as recorda (AGOSTINHO, 1973, p.201, grifos nossos).

Já a memória intelectual é aquela que não retém as imagens, “mas que sem imagens vemos no nosso interior tais como são em si mesmas”. (AGOSTINHO, 1973, p.203). A memória intelectual, portanto, está voltada à ideia que se tem sobre os objetos, à “realidade”, às noções das ciências e das artes, àquilo que não é percebido pelos sentidos. Vale ressaltar que um mesmo objeto pode “acionar” tanto a memória sensitiva quanto a memória intelectual, ou seja, pode-se ter a imagem dele e, ao mesmo tempo, a ideia que se tem sobre ele.

Associando memória e palavra, o filósofo afirma haver nesta última também um caráter de duplicidade, uma vez que ela serve “ou para ensinar ou para suscitar recordações nos outros ou em nós mesmos”. (AGOSTINHO, 1973, p.323). Nesse processo, a memória, aliada às palavras, “faz com que venham à mente as próprias coisas, das quais as palavras são sinais”. (AGOSTINHO, 1973, p.324).

Essa associação entre memória e palavra também encontramos em Maurice Halbwachs (1952), quando este procura demonstrar o caráter social da memória individual. Para o francês, não existem lembranças que não estejam ligadas às palavras. “Nós falamos nossas lembranças antes de as evocar; é a linguagem e todo

o sistema de convenções sociais que aí estão solidários que nos permitem, a cada instante, reconstruir nosso passado.” (HALBWACHS, 1952, p.279).

Agostinho faz, ainda, uma associação entre memória e identidade, ao mesmo tempo em que sinaliza sobre a memória coletiva:

Tudo isto realizo no imenso palácio da memória. Aí estão presentes o céu, a terra e o mar com todos os pormenores que neles pude perceber pelos sentidos, **exceto os que já esqueci.** É lá que me encontro a mim mesmo, e recordo as ações que fiz, o seu tempo, lugar, e até os sentimentos que me dominavam ao praticá-las. É lá que estão também **todos os conhecimentos que recordo, aprendidos ou pela experiência própria ou pela crença no testemunho de outrem.** (AGOSTINHO, 1973, p.201, grifos nossos).

Como não há definição exata e precisa no que refere à memória, a grande armadilha que se coloca é o esquecimento. Agostinho chega a afirmar que “se lembra do próprio esquecimento”, revelando a complexidade que existe no campo da memória.

Santo Agostinho, segundo as apreensões de Ricoeur (2007), concebe uma memória carregada de angústias e exigências do presente. Em meio a esse conflito, estabelece-se a relação entre presente e passado, que é indispensável ao exercício da memória. Afinal, o que é a memória senão o passado do presente e, ao mesmo tempo, o presente do passado? O próprio *Poema sujo* é um exemplo dessa complexa associação entre passado e presente, uma vez que sua lírica toma o tempo passado como uma possibilidade de ação no presente.

Nesse âmbito, para o crítico francês, a fenomenologia de Agostinho não consegue dar conta do problema do tempo presente, tempo que, nessa perspectiva, assume três faces: o presente da memória (ou do passado), o presente da expectativa (ou do futuro) e o presente da atenção (do presente). Essa dissociação dos sentidos do presente é feita através da *distentio*, termo cunhado por Santo Agostinho para referir-se à profundidade da alma, concebendo-a como o espaço de ocupação do tempo interior.

Diante desse quadro, Ricoeur (2007) questiona se tamanha experiência do presente não poderia interferir e comprometer a alteridade do passado, reacendendo a polêmica entre memória pessoal e memória coletiva. Agostinho, por sua vez, não reconhece na questão da memória uma oposição entre tempo público e tempo interior.

Apesar de Agostinho não reconhecer tal oposição, Ricoeur (2007) não apenas a reconhece como acredita haver uma contradição a partir dela, tanto que, além do tempo público e do tempo interior, o francês destaca, ainda, um terceiro tempo, que seria a articulação entre o tempo vivido, o tempo cosmológico e o tempo fenomenológico. Essa reflexão leva o crítico a pensar em uma questão mais específica no campo da memória, que seria a incorporação da memória individual nas atividades da memória coletiva, o que culminaria em uma consonância entre o tempo da alma e o tempo do mundo.

Reconhecemos em *Poema sujo* essa fusão de tempos, uma vez que o sujeito lírico reconstrói, no tempo presente, a poética que se volta para o tempo passado, na tentativa de equilibrar o público e o privado, o individual e o coletivo. Desse modo, a lírica do poema se faz política quando assume, através do sujeito histórico, a voz de uma coletividade, resultando numa fusão entre memória pessoal e coletiva.

Cabe, ainda, nesse contexto, a diferenciação entre memória e lembranças. Segundo Ricoeur (2007), as lembranças se organizam e se acomodam em blocos, de acordo com os seus níveis de sentido. A memória, por sua vez, possui a capacidade de percorrer o tempo, remontando a ele contínua ou descontinuamente. Em outras palavras, a memória propicia uma revisão de lembranças “postas em reserva”. Desse movimento entre memória e lembranças surge o embate entre o pessoal e o coletivo.

A partir da diferenciação entre memória e lembranças, podemos fazer uma segunda distinção, agora em relação às lembranças. De acordo com o francês, tais lembranças poderão ser evocadas ou simplesmente surgirem inconscientemente. Temos, assim, as lembranças “ordenadas”, ou seja, aquelas que são evocadas pelo sujeito, que não carregam em si culpa alguma e estão relacionadas à felicidade, posto que se trata de uma lembrança “provocada”; e também as lembranças “desordenadas”, isto é, aquelas que simplesmente aparecem, geralmente invasivas e ligadas ao sofrimento.

Walter Benjamin também nos remete à ideia de memória voluntária e involuntária. A memória voluntária seria aquela que parte da ação racional, do desejo individual de rememorar, enquanto a memória involuntária acontece quando as lembranças independem da vontade do sujeito.

Tanto a memória voluntária como a involuntária circundam o artista que pretende “reorganizar” o tempo através da memória. Sendo assim, em uma escrita memorialista há uma confluência de ambas as formas de lembrar, uma vez que algumas lembranças são evocadas, porém muitas outras aparecerem independentemente da vontade daquele que escreve.

Há que se considerar, também, que a memória é seletiva, como nos lembra Michael Pollak (1989), de maneira que vários acontecimentos são registrados de modo inconsciente. Assim, a memória é acionada tanto de forma consciente quanto inconsciente. O teórico defende, ainda, a relação entre memória e identidade, afirmando que

a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si. (POLLAK, 1989, p.204).

As teorias da memória levantadas por Maurice Halbwachs (1952/ 1975/ 1990) versam sobre a memória coletiva, também chamada de memória exterior, partindo, porém, da memória individual ou interior. Em seus estudos, o francês destaca o “sofrimento da memória em sua constante tentativa de estar no presente”. (HALBWACHS, 1975, p.139). Segundo ele, as memórias individuais são determinadas por construções coletivas, de modo que a memória mais pessoal ainda carrega em si traços de uma coletividade, uma vez que o ato de lembrar só pode ser construído socialmente.

Segundo o francês, “cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva”. (HALBWACHS, 1990, p.51). Nessa direção, a memória coletiva desempenha um papel crucial no processo individual de lembrar, já que, para Halbwachs, os acontecimentos mais facilmente lembrados são justamente aqueles que pertencem ao âmbito comum:

por mais estranho e paradoxal que isto possa parecer, as lembranças que nos são mais difíceis de evocar são aquelas que não concernem a não ser a nós, que constituem nosso bem mais exclusivo, como se elas não pudessem escapar aos outros senão na condição de escapar também a nós próprios. (HALBWACHS, 1990, p.49).

O teórico define memória coletiva como o conjunto dos acontecimentos que pertencem ao passado de determinado grupo, de modo que

no primeiro plano da memória de um grupo se destacam as lembranças dos acontecimentos e das lembranças que concernem ao maior número de seus membros e que resultam quer de sua própria vida, quer de suas relações com os grupos mais próximos, mais frequentemente em contato com ele. (HALBWACHS, 1990, p.45).

O destaque dado ao grupo quando se fala em memória reforça a associação entre memória e identidade, de maneira que distanciar-se do grupo a que pertence é, de certa forma, perder a própria identidade. A ligação entre memória e identidade acontece em Halbwachs também devido ao sentimento de perpetuação das lembranças, ainda que estas sejam modificadas durante o processo de transmissão:

De cada época de nossa vida, guardamos algumas lembranças, sem cessar reproduzidas, pelas quais se perpetua, como por efeito de uma filiação contínua, o sentimento de nossa identidade. Mas precisamente porque essas são repetições, porque vão sendo engajadas sucessivamente em sistemas de noções muito diferentes, nas diversas épocas de nossa vida, elas perdem sua forma e aspecto de outrora. (HALBWACHS, 1952, p.89).

Ao colocar em discussão o caráter social da memória, o teórico defende que

as ideias da sociedade tomam sempre corpo nas pessoas ou nos grupos; atrás de um título, uma virtude, uma qualidade, ela vê em seguida aqueles que os possuem; ora grupos e pessoas existem e deixam seus traços na memória dos homens. Não há, neste sentido, ideia social que não seja ao mesmo tempo uma lembrança da sociedade. (HALBWACHS, 1952, p.296).

Halbwachs destaca dois aspectos para os quais se volta a memória: de um lado, o presente, ponto de partida para o ato de recordar, e de outro, o passado, que é suscitado pelo presente. Nesse processo, passado e presente se articulam pela memória, uma vez que o ato de recordar acontece no presente, porém busca no passado os acontecimentos evocados. Como se parte da perspectiva atual para concretizar o propósito da recordação, a memória, que é seletiva, elege aquilo que irá recordar, a partir das percepções do presente, de modo que

não é o passado todo inteiro que exerce sobre nós uma pressão com vista a penetrar em nossa consciência. Não é mais a série cronológica dos estados passados que reproduziria exatamente os acontecimentos antigos, mas são aqueles únicos entre eles que correspondem a nossas preocupações atuais que podem reaparecer. **A razão de sua reaparição não está neles, mas na sua relação às ideias e percepções de hoje (...).** (HALBWACHS, 1990, p.141-142, grifos nossos).

Pelo trecho acima, Halbwachs não apenas reafirma a importância da esfera coletiva no ato de recordar, mas também enfatiza que essas lembranças coletivas são construídas somente a partir de estímulos atuais.

De acordo com o teórico, há uma interligação entre memória e história, uma vez que esta é constantemente atravessada pelo presente da memória. Nesse processo, a memória sai de seus recônditos individuais e se agrega à coletividade e, conseqüentemente, passa a ser uma peça possível no discurso histórico. Assim, a linguagem é o elemento primeiro que contribui para a formação do quadro social da memória coletiva e, nesse âmbito, a própria individualidade é construída a partir do que é comum a todos.

Em *Memória coletiva e memória histórica*, de 1975, o sociólogo faz uma diferenciação entre memória individual e memória coletiva, defendendo que, ao serem processadas, as lembranças se organizam de modos diferentes e nesse processo há uma fusão entre o individual e o coletivo. A organização das lembranças está relacionada à maneira como estas aparecem. Para alguns, as lembranças desejadas ou provocadas são mais recorrentes; para outros, as lembranças menos desejadas são as que mais aparecem.

O que se pode apreender, a partir das reflexões do teórico, é que tanto a memória individual quanto a coletiva se enriquecem com o passado histórico, o qual, de certa forma, passa a pertencer a todos. Foi a partir desse princípio que Santo Agostinho descobriu, posteriormente à época em que cogitava somente a existência da memória individual, uma nova forma de enxergar a memória: a leitura que ele fazia para si mesmo levava até ele também o sentimento, a história e o passado do outro que, de certa forma, também eram seus, admitindo-se, assim, a ideia da coletividade presente na memória.

Ao falarmos de memória coletiva e memória histórica, parece-nos pertinente a distinção entre literatura e história, uma vez que o passado assume diferentes papéis em cada âmbito desses. Na literatura, a memória mantém com o passado um vínculo de presente, de modo a torná-lo presente quando assim for de seu agrado, conectando histórias através de um sujeito ficcional. Já a história tem o papel de representar o passado, na busca (frustrada) de uma memória que se quer absoluta, “oficial”, sendo que, na verdade, nunca deixará de ser relativa, uma vez que apenas representa uma delimitação do passado a partir de uma determinada perspectiva do vivido.

Ao refletir sobre a importância da memória, Walter Benjamin (2000) a vê não como um instrumento para a realização de algo, mas como o próprio caminho, o próprio terreno. O filósofo expõe seu ponto de vista nestes termos:

(...) a memória não é um instrumento para a exploração do passado, e sim, seu palco. A memória é o meio daquilo que vivemos, assim como a terra é o meio dentro do qual jazem, soterradas, as cidades mortas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado tem de proceder como um homem que cava (...). (BENJAMIN, 2000, p.239)

De acordo com o alemão, o “homem que cava” deve fazer uso de uma “enxada cautelosa”, uma vez que a memória é como uma “terra escura” e é preciso cuidado ao escavar esse terreno. Ele conclui seu raciocínio dizendo que não basta ao memorialista registrar “o inventário de seus achados”, mas também deixar à mostra “a obscura felicidade do local achado”. (BENJAMIN, 2000, p.239)

Diante disso, depreendemos que, para Benjamin, a memória constitui um movimento dialético que parte do presente em direção ao passado e do passado em direção ao presente, mas não com o intuito de representar o passado e sim de reconstruí-lo. Nesse movimento, lembrar e esquecer são duas práticas construídas socialmente e lembrar não significa “recuperar” o passado, uma vez que a rememoração se dá em outro tempo e sob a ótica do presente daquele que lembra.

Desse jogo sutil entre lembrar e esquecer resulta no *Poema sujo* uma recriação dos fatos cotidianos através da linguagem e da poesia, ou seja, os fatos da realidade são inseridos na linguagem poética de modo a converter-se em uma estética também engajada e testemunhal. Gullar se utiliza de elementos do mundo real para construir sua poética e, na crueza das palavras, aparece uma profusão de imagens que alcança um ritmo vertiginoso conforme o poema se desenvolve.

A memória, como processo que é, abarca a ideia de lembrança e esquecimento, espaço e tempo, todos recriados pela perspectiva do presente. Nesse sentido, o passado é compreendido também como algo em movimento, uma vez que é constantemente recriado pela memória. O presente torna-se, então, um espaço repleto de “agoras”, já que “a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de agoras”. (BENJAMIN, 1994, p.229).

Observamos, assim, que, para Walter Benjamin, a teoria da história é uma teoria da memória, pois só é possível pensar o passado quando se está atento às transformações do presente, uma vez que a articulação entre passado e presente se dá no presente. O passado, portanto, deve ser articulado historicamente, e essa articulação não necessariamente nos leva a conhecer o passado “como de fato ele foi. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo”. (BENJAMIN, 1994, p.224).

Partindo dessa conjugação entre passado e presente, memória e invenção se fundem no poema, que busca na realidade os elementos que o compõem e os transforma através da linguagem e seus recursos estéticos. Assim, reconhecemos *Poema sujo* como uma produção memorialista e também engajada e testemunhal que transforma elementos do mundo real em atuantes estéticos de alto valor, uma vez que, mesmo referindo-se a um período de tempo e, de certa forma, sendo fruto desse momento, a obra não se limita a um fazer poético estritamente memorialista.

Por outro lado, convém ressaltar que o engajamento em excesso pode comprometer a qualidade estética da obra, no sentido de prejudicar ou até mesmo impedir sua permanência no campo literário com o decorrer do tempo, uma vez que o excesso de engajamento situa a obra em um momento específico e estático da história. Notamos que isso não acontece em *Poema sujo*, visto que o poema, mesmo depois de mais de 40 anos, ainda fala às pessoas, pois a obra carrega em si traços que fazem seus leitores se identificarem com a obra.

Poema sujo sobrevive até hoje porque, ao mesmo tempo em que sinaliza para um determinado tempo, mantém as condições estéticas que garantem a permanência de uma obra. Assim, o poema encontra o seu lugar na vida das pessoas e isso não muda com o passar do tempo. O ritmo, a sonoridade, as metáforas e a profundidade lírica do poema são qualidades que venceram o tempo e permanecerão sempre atuais, independente da época e do público leitor, que sempre traz novos sentidos à obra.

Os tempos histórico, político e social reportados no poema não encerram a sua “validade” naquele momento, uma vez que esse período pode ser compreendido sob diferentes perspectivas e em épocas distintas. Reiteramos nossa hipótese de que a poesia de *Poema sujo* é engajada e testemunhal, uma vez que denuncia duramente a realidade social de um povo massacrado e assim se torna uma

produção comprometida com o seu tempo. No entanto, muito mais do que engajada, muito mais do que a proposta de uma reflexão sobre o presente de sua escrita, a obra é a manifestação de sua própria referência, porque é, antes de qualquer coisa, poesia.

Independentemente da veracidade dos traços memorialistas presentes na obra – já que poesia é invenção – o caráter político e social de *Poema sujo* se faz notar em diversas passagens que ainda aparecerão neste capítulo. Esse caráter político que identificamos na obra nos leva a recorrer às teorias de Jan Mukarovsky (1981), estudioso da estética na arte, que nos traz o conceito de “extra-estético”. Nesse sentido, a confluência entre o estético e o “extra-estético” confere ao poema força estética e política, ambas transformadas em poesia pela linguagem. Segundo o crítico,

a função extra-estética da poesia não pertence aos problemas da poética, mas sim aos da sociologia da poesia. No entanto, isso não significa que o critério da função da obra não seja tomado em linha de conta ao assinalar-se a sua construção artística, pois que, já no processo da criação da obra, pode caber papel importante à ideia que o poeta tem acerca do efeito exterior dela. (MUKAROVSKY, 1981, p.172-173).

E assim flui a poesia de Ferreira Gullar em *Poema sujo*: temas do dia a dia, comuns e até mesmo corriqueiros, são incendiados pela chama da poesia. E por assim ser, *Poema sujo* possibilita a todos que o leem uma verdadeira experiência poética e não somente aos estudiosos da literatura, porque a poesia ali presente parte do cotidiano, do que é palpável e não de um poder superior muitas vezes inalcançável à compreensão dos leitores menos atentos.

Em nossa análise do *Poema sujo*, concebemos o eu lírico como um sujeito que parte da reflexão, da memória e da invenção para construir sua poética. Nesse processo, há uma reinvenção dos objetos reais e imaginados através da linguagem, resultando em uma poética da memória ao mesmo tempo engajada e reflexiva. Desse modo, a lírica, ao assumir também uma dimensão política, contribui para a transformação de uma ordem estabelecida, uma vez que o engajamento do intelectual se dá no intuito de garantir as liberdades cívicas e promover uma mudança nas condições de vida da sociedade. É quase impossível analisar a poética de *Poema sujo* sem passar pela história de sua luta.

Nesse sentido, objeto e invenção se colocam lado a lado constituindo uma mesma poética da memória. Memória pessoal e coletiva. Memória histórica e política. Nessa confluência de discursos presentes na obra, nos identificamos todos como um só. Um só povo, com os mesmos anseios e lutas, mutilado pelo mesmo golpe.

A poesia de Gullar presente no *Poema sujo* é aquela que está ligada tanto às perplexidades da experiência humana individual quanto à perspectiva coletiva de todo um povo. O maranhense constrói uma poesia singular e, ao mesmo tempo, plural. Singular porque traduz como poucas a experiência humana; singular porque é necessária, urgente. Plural porque ligada a tudo aquilo que compõe a existência: imagens, sons, cores, perdas, lembranças, vozes que falam diretamente ao poeta e se transformam em poesia.

Entre o barulho e o silêncio, o rebuscamento e o palavrão, presença e ausência, a poesia de Gullar se liga ao céu e também ao chão, ao alto e ao baixo, é uma poesia que se materializa na e pela linguagem, traduzindo em palavras um universo de imagens e sentimentos do repertório do poeta, seja a cidade natal, as memórias da infância, a luta engajada, o exílio, os filhos, a morte, a dor ou o amor. Tudo se transforma em poesia numa espécie de alquimia poética.

Numa escrita memorialista, um simples acontecimento pode lançar luz à memória adormecida e trazer à cena poética imagens, sensações e lembranças pertencentes ao passado, mas que, pela memória, se tornam novamente presentes. Numa viagem que vai do tempo presente a um passado longínquo, temos, então, um tempo partido, partido entre o ontem, o hoje e o amanhã incerto, tempo que se parte entre a luz do dia e a sombra da noite, tempo que carrega em si o abismo da poesia.

Em *Poema sujo*, o poeta tenta “captar” a abstração da memória a partir da materialidade da linguagem. Na verdade, podemos enxergar na obra a possibilidade do nascimento do poema juntamente com a linguagem, que pretende romper com norma estabelecida. Assim, a memória traz à tona, pela linguagem, elementos do passado e os torna presentes. Nesse sentido, uma imagem pode reaparecer na poesia com uma carga de intensidade diferente da que foi vivida, com uma nova roupagem, já que o tempo e a memória conseguem modificar a percepção do passado.

Gullar constrói em *Poema sujo* uma poesia visceral, uma vez que nela pode ser vista a fusão entre os elementos que compõem a matéria em si – o corpo orgânico, o “corpo fato”, que pode desaparecer a qualquer momento em função do exílio – e as lembranças, as percepções e sentimentos do sujeito poético. *Poema sujo* carrega em si a miséria dos desvalidos que compõem a realidade brasileira, mas também as impressões de um sujeito lírico apaixonado.

Identificamos na obra tanto o reflexo das perplexidades de sua própria experiência individual como a dimensão coletiva que representa um povo. Portanto, reconhecemos em Ferreira Gullar o amálgama de ambas as direções que podem conduzir a poesia, o que demonstra, ao mesmo tempo, seu compromisso ético e estético como poeta e cidadão. Afinal, “o poeta fala dos outros homens e pelos outros homens, mas só na medida em que fala de si mesmo, só na medida em que se confunde com os demais”. (GULLAR, 2006b, p.158).

Diante de tantas perdas – da pátria, da língua materna, da família, dos amigos, do convívio social, do exercício livre da profissão em solo nacional – algo em Ferreira Gullar permaneceu intacto: a poesia. A sua capacidade e habilidade de escrever poemas permaneceram inalteradas e, em solo estrangeiro, a língua materna ressurgiu carregada de força estética e consciência crítica.

“Como alguém que habita na clausura de um acontecimento extremo que o aproximou da morte” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.81), o poeta mergulha profundamente na escrita na tentativa de superar as perdas que vinha sofrendo em decorrência do exílio. Essa superação começa a se delinear a partir do diálogo entre passado e presente, tempos que se cruzam e se entrecruzam nas tessituras da memória, transformando-se em um testemunho de sobrevivência. Nesse sentido,

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. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.79).

Poema sujo surge, então, como uma forma de construir um horizonte de sentido para o poeta. O poema se torna, assim, o lugar do testemunho no qual o poeta procura reencontrar-se com a própria história, com o seu passado, sua

memória, sua infância, sua terra natal. Distante da própria realidade, que se encontra em outro país, o poema constrói, através da linguagem, uma outra realidade. No limiar do silêncio imposto pelo exílio, o emudecimento é rompido através da poesia.

É importante ressaltar que a poesia de cunho memorialista – que é o caso do *Poema sujo* – quando escrita no calor dos acontecimentos, assume uma conotação diferente da poesia escrita depois que passou o evento-limite. Diante da iminência da morte, a escrita de memórias através do poema, mais do que uma forma de expressão, torna-se um instrumento de luta e resistência. O exilado enfrenta dois tipos de fronteiras, a territorial e a da língua. E quando esse indivíduo decide colocar no papel as suas memórias, ele ultrapassa ambas as fronteiras, fazendo de sua escrita também um mecanismo de poder.

Poema sujo traz em si a lírica da perda e da desilusão a partir da ótica de um poeta cosmopolita nascido em São Luís, radicado no Rio de Janeiro e agora exilado, desgarrado de suas referências, sem esperança no futuro e longe de tudo aquilo que mais lhe faz falta. Exatamente por isso, verificamos no extenso poema uma “obra simultaneamente em regresso para São Luís e em progresso para todas as cidades e linguagens do mundo”. (SECCHIN, 2008, p.46). Assim, em meio a tantas perdas e, paradoxalmente, tantas possibilidades, a poesia resultante de todo esse contexto está sempre em busca do outro, seja o outro dentro de si – o eu desconhecido que habita cada um – ou o outro que está fora e se faz interlocutor.

2.2 Diálogos

Nesta seção que se inicia nos propomos a materializar o diálogo entre *Poema sujo* e as crônicas publicadas pela *Folha* entre 2012 e 2014. Embora reconheçamos o caráter social e político do extenso poema, no que se refere às crônicas, optamos por focalizar, neste capítulo, aquelas cujo caráter seja predominantemente memorialista ou que promovam uma reflexão sobre a poesia, uma vez que as mais voltadas à atuação política de Ferreira Gullar já foram analisadas no capítulo anterior. Ainda assim, ilustraremos com trechos do poema o seu caráter social e

político, pois essa ilustração corrobora a nossa hipótese de que *Poema sujo* vai além da dimensão memorialista.

Ao estabelecermos o diálogo entre as crônicas e o *Poema sujo*, verificamos que o maranhense faz da vida vivida o elemento central de sua poesia e também de suas crônicas semanais. Falando particularmente sobre sua poesia, no ensaio *Uma luz do chão*, Gullar nos mostra de que matéria é feita a sua poesia e assim percebemos que essa matéria poética também compõe as crônicas doravante analisadas:

Não, não há nenhuma poética universal: universal é a poesia, a vida mesma. Universal é Bizuza, cuja voz se apagou com a sua garganta desfeita há anos no fundo da terra. Universal é o quintal da casa, cheio de plantas, explodindo verde no dia maranhense, longe de Paris, de Londres, de Moscou. (...) E a história humana não se desenrola apenas nos campos de batalha e nos gabinetes presidenciais. Ela se desenrola também nos quintais, entre plantas e galinhas; nas ruas de subúrbios, nas casas de jogo, nos prostíbulos, nos colégios, nas ruínas, nos namoros de esquina. Disso que quis eu fazer a minha poesia, dessa matéria humilde e humilhada, dessa vida obscura e injustiçada, porque o canto não pode ser uma traição à vida, e só é justo cantar se o nosso canto arrasta consigo as pessoas e as coisas que não têm voz. (GULLAR, 2006b, p.142).

E assim a carne se faz verbo: a vida vivida, sofrida, inventada e recriada se inscreve no papel. Em meio a tudo isso, o trabalho persistente da memória atua de maneira inequívoca no *Poema sujo* e também nas crônicas semanais. Nos primeiros versos do poema, o sujeito lírico parece tatear a linguagem que delineará a distância entre o objeto referido e o mundo real. Assim, nesse início, o ritmo se sobrepõe ao conteúdo das palavras, as quais naquele momento ainda estão “desprovidas de conteúdo ao mais alto grau, e a partir daí, adquirem uma aparência de significação, uma ilusão de significação”. (TYNIA NOV, 1982, p.19).

Percebe-se que o ritmo do poema começa a se delinear a partir de sons fechados, guturais e vibrantes, que juntos constroem uma cadência comunicativa semelhante àquela atribuída às palavras, embora o poema seja constituído de versos brancos e livres. O poema se inicia com o que vem antes de tudo, antes da linguagem inteligível, antes dos sons compreensíveis e reconhecidos. Eis as suas primeiras linhas:

Turvo turvo
a turva
mão do sopro

contra o muro
 escuro
 menos menos
 menos que escuro
 menos que mole e duro menos que fosso e muro: menos que furo
 escuro
 mais que escuro:
 claro
 como água? como pluma? claro mais que claro claro: coisa alguma
 e tudo
 (ou quase)
 um bicho que o universo fabrica e vem sonhando desde as entranhas
 (GULLAR, 2004, p. 233).

Após os versos iniciais, que são o “umbigo do poema”, como já afirmara o próprio Ferreira Gullar, nos deparamos com a abrupta mudança de “escuro” para “claro”. A partir de então, essa “clareza” descortina o que até ali era apenas “turvo”: o nascimento da linguagem juntamente com o poema. No entanto, esse “claro” pode ser apenas uma ilusão, não algo a ser decifrado, posto que a poesia nunca é clara o suficiente e, por isso mesmo, inesgotável.

O que a princípio foi visto pelo poeta como “o poema final”, uma última centelha de memória, transforma-se, pela linguagem, na tentativa de transformar o passado em presente para permanecer vivo. Nessa busca pela sobrevivência, entram em cena dois sujeitos diferentes que atuam na construção do verso. Temos, primeiramente, o sujeito histórico, que é o próprio Ferreira Gullar, aquele que escreve e se inscreve no poema; e também o sujeito poético (ou lírico), que assume a voz do poema.

Essa relação entre sujeito histórico e sujeito poético delinea o curso do poema, que ora se faz político, ora se faz lírico. Percebemos na obra um sujeito histórico que se insere na lírica de maneira ficcional, de modo que, ao tomarmos o poema, reconhecemos nele não apenas o caráter memorialista, mas a desnudação da realidade do país.

O sujeito histórico está comprometido com seu tempo e com o seu país, mesmo estando fora dele; o sujeito poético nos convida à reflexão. José Ribamar Ferreira, o sujeito histórico, se insere no poema, mas não apenas para falar de si, já que também representa uma coletividade. O corpo sem o qual “não há José Ribamar Ferreira/ não há Ferreira Gullar” (GULLAR, 2004, p.239) poderia ser o corpo de qualquer outro indivíduo e não o dele especificamente. Partindo dessa referência a si mesmo como forma de representar o outro, o poema assume seu

caráter político e social, porque essa representação não é individual, interior, mas universal.

Nessa direção, a arte assume o papel de intermediadora entre o real e o inventado, entre político e o estético. O sujeito histórico tingiu o papel de seu pensamento político e social enquanto o sujeito lírico traz à tona as memórias de infância e adolescência em São Luís. Esse jogo literário resulta em uma poesia de alto valor estético e, ao mesmo tempo, comprometida com o social, ainda que seu autor não reconheça esse comprometimento na obra.

A partir desses primeiros versos, começa uma viagem ao passado que se quer presente. A memória entra em cena para tentar resgatar esse tempo que ficou para trás. Observamos, então, que a memória do poeta que constrói o *Poema sujo* se funde com a memória do sujeito poético. Nesse processo, a memória ali presente é mais que individual e mais que coletiva, é política. A realidade passada é recriada no presente na e pela poesia e volta a cada lembrança rememorada. Há uma luta contra a morte – a sua e a dos seus – através do exercício da memória.

No fragmento abaixo, encontramos uma verdadeira “escavação da memória”, como diria Walter Benjamin (1994), a busca desesperada por um nome perdido em uma gaveta. O que se percebe, nesse excerto, é um sujeito histórico que se faz lírico no intuito de lembrar os nomes das coisas que fazem parte de um passado longínquo. Nesse processo, memória e imaginação se juntam e trazem à tona a busca, especialmente empreendida neste trecho, pelo nome de uma mulher, ou, quem sabe, uma forma de evocar a própria poesia:

bela bela
 mais que bela
 mas como era o nome dela?
 Não era Helena nem Vera
 nem Nara nem Gabriela
 nem Tereza nem Maria
 Seu nome seu nome era...
 Perdeu-se na carne fria
 Perdeu-se na confusão de tanta noite e tanto dia
 perdeu-se na profusão das coisas acontecidas
 constelações de alfabeto
 noites escritas a giz
 pastilhas de aniversário
 domingos de futebol
 enterros cursos comícios
 roleta bilhar baralho
 mudou de cara e cabelos mudou de olhos e risos mudou de casa
 e de tempo: mas está comigo está
 perdido comigo

teu nome
em alguma gaveta
(GULLAR, 2004, p.234).

No fragmento acima, nota-se um esforço para a construção de imagens que buscam reconstruir um passado que insiste em escapar. O sujeito lírico rompe o trabalho consciente e coloca em cena uma profusão de imagens, palavras soltas, como se aquela enumeração aleatória pudesse vir em seu socorro.

Lembrar se o nome era Helena, Vera, Nara, Gabriela, Tereza ou Maria não é o âmago da questão, o que importa aqui registrar é a luta travada com as palavras, na e pela linguagem, para a reconstituição do passado através da memória e então recriá-lo pela poesia. Nesse sentido, o passado transformado em poesia é também invenção, e não a realidade “nua e crua”. Trata-se, portanto, de uma recriação imagética, ou seja, uma transposição do real, um real recriado, aquele que, de certo modo, se torna também ficção.

Um pouco mais adiante, o sujeito lírico novamente evoca objetos e cenas do mundo real na tentativa de trazer essa profusão de imagens e coisas para a poesia. Nesse exercício de memória, o poema reconstrói o passado, no presente, através de um movimento de lembranças evocadas e lembranças involuntárias:

Não sei de que tecido é feita minha carne e essa vertigem
que me arrasta por avenidas e vaginas entre cheiros de gás
e mijo a me consumir como um facho-corpo sem chama,
ou dentro de um ônibus
ou no bojo de um Boeing 707 acima do Atlântico
acima do arco-íris
perfeitamente fora
do rigor cronológico
sonhando
Garfos enferrujados facas cegas cadeiras furadas mesas gastas
balcões de quitanda pedras da Rua da Alegria beirais de casas
cobertos de limo muros de musgos palavras ditas à mesa do
jantar,
voais comigo
sobre continentes e mares
também rastejais comigo
pelos túneis das noites clandestinas
sob o céu constelado do país
entre fulgor e lepra
debaixo de lençóis de lama e de terror
vos esgueirais comigo, mesas velhas,
armários obsoletos gavetas perfumadas de passado,
dobrais comigo as esquinas do susto
e esperais esperais
que o dia venha
E depois de tanto

que importa um nome?
 Te cubro de flor, menina, e te dou todos os nomes do mundo:
 te chamo aurora
 te chamo água
 (GULLAR, 2004, p.235-236).

Pouco a pouco, a lírica atinge uma dimensão também política, assumindo um tom social e dialogando com toda uma coletividade. Outras lembranças aparecem e se tornam presentes sob a forma de palavras soltas e da predominância da linguagem prosaica sobre a poética. Esse movimento entre poesia e prosa parece demonstrar o livre fluxo do pensamento, que se revela através do caráter informativo, o que já sinaliza a intenção não apenas poética, mas também política.

Nesse processo, a memória do sujeito histórico se junta à imaginação do sujeito lírico, fazendo um jogo entre realidade vivida e realidade inventada. Temos, então, um cenário poético onde há uma mistura do vivido e do inventado, conjugando os elementos do mundo real e as lembranças de um menino que passou a infância em São Luís.

Nos versos abaixo, há uma evocação de eventos históricos que ocorreram durante a infância do poeta, sendo que um desses eventos se destaca nas lembranças do sujeito lírico: a Segunda Guerra Mundial. Nesse contexto de guerra, a batalha de Stalingrado ganha relevância, uma vez que nela ocorreu a primeira derrota do exército nazista. Essa batalha foi uma das mais sangrentas da história, levando à morte mais de dois milhões de pessoas. A memória do sujeito histórico evoca as lembranças do menino que, mesmo distante, mesmo vivendo na “cidade azul”, não poderia se furtar aos acontecimentos da época:

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 catalinas torpedea-
 mentos a quinta-coluna os fascistas os nazistas os comunistas o repórter
 esso a discussão na quitanda a querosene o sabão de andiroba o mercado
 negro o racionamento o blackout as montanhas de metais velhos o italia-
 no assassinado na Praça João Lisboa o cheiro de pólvora os canhões ale-
 mães troando nas noites de tempestade por cima da nossa casa. Stalin-
 grado 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 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 nas manchetes dos jornais
 (GULLAR, 2004, p.237).

Notamos que o sujeito lírico está predominantemente situado no tempo presente, ainda que o poema “funcione” a partir das engrenagens do passado. Essa escolha temporal poderia estar associada ao desejo do poeta de reacender esse passado, tornando-o presente, ainda que apenas na poesia, uma vez que através dela ele consegue, de alguma maneira, reviver esse passado.

A dualidade entre passado e presente também pode ser verificada em algumas crônicas de nosso recorte. Na crônica “Ah, ser somente o presente”⁵⁸, publicada no dia 08 de abril de 2012, Gullar reflete sobre essa dualidade de tempos dizendo que, embora o passado costume eventualmente vir à tona, por vezes trazendo algum tipo de sofrimento, não é ele quem determina o curso de nossa vida.

Segundo o cronista, “o passado constitui também o nosso presente, quer o lembremos ou não”. (GULLAR, 2012)⁵⁹. Desse modo, “porque somos o que vivemos, trazemos conosco lembranças muitas vezes dolorosas, que de repente emergem no presente”. (GULLAR, 2012)⁶⁰. Nessa reflexão sobre passado e presente, sobre o quanto o passado interfere no presente e em nossa concepção de nós mesmos, o poeta se recorda de certa manhã em que, ao entrar na sala de sua casa, depara-se com o sol matinal e apenas por esse motivo se sente extremamente feliz.

É nesse contexto que surgem os versos “ah, ser somente o presente, esta manhã, esta sala”, que mais tarde viriam a compor o poema “Extravio”, presente em *Muitas vozes* (1999). De acordo com o maranhense, deslocar-se completamente do passado é uma tarefa impossível de se cumprir, porém uma das funções da poesia é realizar o irrealizável através da palavra, tornando possível o impossível. No decorrer da crônica, o poeta expõe alguns fatos cotidianos que corroboram a ideia de que atualmente ele é um “homem sem passado”, uma vez que o próprio afirma

⁵⁸ GULLAR, Ferreira. Ah, ser somente o presente. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 08 de abril de 2012. Caderno Ilustrada, E10.

⁵⁹ GULLAR, Ferreira. Ah, ser somente o presente. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 08 de abril de 2012. Caderno Ilustrada, E10.

⁶⁰ GULLAR, Ferreira. Ah, ser somente o presente. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 08 de abril de 2012. Caderno Ilustrada, E10.

esquecer-se facilmente de tudo o que vê, ouve, lê ou faz, ou seja, agora ele é somente o presente, tal como os versos que compôs anos atrás.

Voltando ao poema, no trecho que segue há uma mudança de tom no que se refere à colocação temporal no poema. Após declarar a ausência da poesia, dizendo que ela “não existia ainda”, há uma profusão de imagens completamente desordenadas no tempo, sem qualquer indicação por parte do eu lírico de que se trata do presente ou do passado.

Mas a poesia não existia ainda.
 Plantas. Bichos. Cheiros. Roupas.
 Olhos. Braços. Seios. Bocas.
 Vidraça verde, jasmim.
 Bicicleta no domingo.
 Papagaios de papel.
 Retreta na praça.
 Luto.
 Homem morto no mercado
 sangue humano nos legumes.
 Mundo sem voz, coisa opaca.
 (GULLAR, 2004, p.237).

A partir do verso “a poesia não existia ainda”, tomamos conhecimento de que se trata do pretérito. No entanto, os elementos que aparecem depois não trazem nenhuma referência temporal, visto que há apenas uma enumeração de objetos e cenas do mundo real que ainda não eram objeto de poesia para o poeta. Nessa perspectiva, notamos no *Poema sujo* um sujeito lírico que constrói sua poética sob a égide do presente e do passado, tempos que são, paradoxalmente, heterogêneos e simultâneos.

Visualizamos, ainda, no trecho acima, dois movimentos distintos de linguagem, um em direção ao mundo real e outro direcionado ao mundo imaginativo, da invenção, construído pelo sujeito lírico. “Plantas”, “bichos”, “cheiros”, “roupas”, “olhos”, “braços”, “seios” e “bocas” são elementos do mundo real, porém por enquanto são apenas isso, pois, como ainda não existia a poesia para o sujeito poético, o mundo permanecia “sem voz”, “coisa opaca”. Apesar disso, essas imagens permanecem na memória do sujeito lírico e, agora sim, voltam em forma de poesia e se inserem no tempo presente.

Também nas crônicas encontramos reflexões sobre a poesia. Nas três crônicas que analisaremos a seguir, Gullar reflete sobre o fazer poético. Nas duas

primeiras, o cronista parte da concepção da influência determinante do acaso em nossa vida para então chegar à poesia; na terceira, a poesia já é o ponto de partida.

Na crônica “O acaso e o jogo”⁶¹, publicada no dia 10 de março de 2013, Gullar fala sobre a maneira como o acaso muitas vezes interfere decisivamente no curso dos acontecimentos. Por outro lado, embora reconheça a importância do acaso, o poeta pondera ao dizer que, “na maioria das vezes, o acaso é neutralizado ou aceito pela nossa necessidade, ou seja, o acaso não é tudo”. (GULLAR, 2013)⁶².

Passando ao campo da poesia, o maranhense afirma:

Até na poesia é assim: se é verdade que a primeira palavra que escrevo na página em branco surge, às vezes, sem que eu saiba por que, ela já determina a segunda palavra, a terceira e, assim, à medida que o poema ganha corpo e sentido, só entra nele a palavra necessária. No fundo, o que fazemos quase todo o tempo é transformar o casual em necessário. (GULLAR, 2013)⁶³.

A crônica “Necessidade”⁶⁴, publicada no dia 30 de novembro de 2014, retoma e amplia as ideias expostas por Gullar na crônica “O acaso e o jogo”. Em ambas o cronista fala sobre a importância e influência do acaso, tanto na vida quanto nas artes. De acordo com o maranhense, muitos acontecimentos na nossa vida resultam do acaso. “Acho fascinante – ainda que um tanto assustador – o fato de que o que pode nos acontecer seja imprevisível” (GULLAR, 2014)⁶⁵, diz o cronista.

Continuando seu raciocínio, Gullar discorre sobre a quantidade de acasos que determinam a criação de uma obra de arte, sejam fatores internos ou externos à realidade do artista. Ele retoma o exemplo do nascimento de um poema, quando há uma infinidade de possibilidades diante de uma folha em branco:

Antes de escrevê-lo, o poeta tem diante de si a página em branco e, numa página em branco, qualquer coisa pode ser escrita. Como o poema ainda não existe, o poeta não sabe o que vai escrever nem como começar a escrevê-lo. Diante da página em branco, ele se defronta com um número incalculável de probabilidades, mas, no momento em que escreve o

⁶¹ GULLAR, Ferreira. O acaso e o jogo. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 10 de março de 2013. Caderno Ilustrada, E10.

⁶² GULLAR, Ferreira. O acaso e o jogo. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 10 de março de 2013. Caderno Ilustrada, E10.

⁶³ GULLAR, Ferreira. O acaso e o jogo. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 10 de março de 2013. Caderno Ilustrada, E10.

⁶⁴ GULLAR, Ferreira. Necessidade. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 30 de novembro de 2014. Caderno Ilustrada, E10.

⁶⁵ GULLAR, Ferreira. Necessidade. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 30 de novembro de 2014. Caderno Ilustrada, E10.

primeiro verso, essa probabilidade – ou seja, o acaso – se reduz. (GULLAR, 2014)⁶⁶.

Desse modo, à medida que o poema é construído, o poder do acaso vai diminuindo, de maneira que passa a entrar nos versos somente o que é necessário à sua composição, o que se ajusta ao que se quer transmitir, afinal, “como na vida, o que realizamos e se mantém é o que se faz necessário. Isto é, trata-se de uma relação dialética entre o acaso e a necessidade.” (GULLAR, 2014)⁶⁷.

De acordo com o cronista, a influência do acaso pode ser verificada também na pintura: diante de uma tela em branco, o pintor pode produzir qualquer obra de arte, a partir das primeiras pinceladas. No entanto, “na pintura, ocorre algo que dificilmente ocorre no poema: o pintor pode, estando o quadro pronto, borrar tudo e começar de novo” (GULLAR, 2014)⁶⁸, o que não é possível no poema. Na pintura, o borrado não é apagado, mas se transforma em uma nova expressão, enquanto ao poeta só resta a opção de apagar, o que iria obrigá-lo a começar tudo de novo, ou seja, a produzir outro poema.

Gullar cita o exemplo de um poema que escreveu pouco antes de ir para o exílio. Quando chegou a seu destino, o poeta percebeu que havia perdido o poema. Decidiu então escrevê-lo novamente, acreditando ter reproduzido o que havia escrito antes de sair do país. Chegando ao Brasil, reencontrou o poema dado como perdido e qual foi sua surpresa ao constatar que o poema escrito no exílio era muito diferente do anterior, ou seja, ainda que seja o mesmo poeta e a mesma temática, há fatores circunstanciais que influenciam decisivamente na produção de um poema. Afinal,

o poema, como tudo o mais na vida, resulta de uma soma de fatores circunstanciais que se oferecem à opção do poeta no momento em que o escreve. Seu núcleo é, certamente, algo essencial que o poeta quer expressar, mas, como ainda não o fez, busca fazê-lo com as ideias e palavras que, naquela situação, lhe ocorrem. Logo, se o momento for outro, o poema não será exatamente o mesmo. (GULLAR, 2014)⁶⁹.

⁶⁶ GULLAR, Ferreira. Necessidade. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 30 de novembro de 2014. Caderno Ilustrada, E10.

⁶⁷ GULLAR, Ferreira. Necessidade. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 30 de novembro de 2014. Caderno Ilustrada, E10.

⁶⁸ GULLAR, Ferreira. Necessidade. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 30 de novembro de 2014. Caderno Ilustrada, E10.

⁶⁹ GULLAR, Ferreira. Necessidade. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 30 de novembro de 2014. Caderno Ilustrada, E10.

Chegamos, assim, ao fim da tríade de crônicas que se referem ao fazer poético quando nos voltamos à crônica “Na boca dos vizinhos”⁷⁰, publicada no dia 09 de junho de 2013. No texto, Gullar fala a respeito da repercussão que teve a notícia de um jornal de bairro que dizia que ele iria parar de escrever poesia. A partir do questionamento feito por uma caixa de supermercado e depois pela avó de um menino de 10 anos que lia e adorava os poemas de Gullar, o poeta expõe seu posicionamento acerca do processo de escrita.

Para o cronista, “escrever ou não escrever poesia não é coisa que se decida”. (GULLAR, 2013)⁷¹. Segundo ele, a sensação de que nada mais será escrito permanece a cada final de livro: “sempre que termino de escrever um livro de poemas, tenho a impressão de que não vou escrever mais, de que a fonte secou.” (GULLAR, 2013)⁷².

Ocorre que até hoje a fonte não secou. Ao longo de mais de 60 anos, sempre surgiu um novo tema, um novo “veio”, segundo ele, que passa a ser explorado até esgotar-se, porque

chega um momento em que o veio se esgota mesmo, percebo que não há mais nada a retirar dali. Dou o livro por concluído e aí vem a sensação de que não escreverei mais. Sim, porque se não descobrir outro veio, não terei o que escrever. Enquanto não o descubro, essa sensação se mantém até que, de repente, um belo dia, a poesia volta a me iluminar. (GULLAR, 2013)⁷³.

Ainda nesta crônica, Gullar afirma que desde 2009, quando escreveu o último poema para o livro *Em Alguma Parte Alguma* (2010), não escreveu mais nenhum poema. Ele diz que nunca passara tanto tempo sem escrever e não se sente motivado a tal prática. E tenta justificar a ausência de inspiração: “sempre digo que meus poemas nascem do espanto, ou seja, de algo que põe diante de mim um mundo sem explicação. É essa perplexidade que me faz escrever. Pode ser que, aos 82 anos de idade, já nada mais me espante na vida.” (GULLAR, 2013)⁷⁴.

⁷⁰ GULLAR, Ferreira. Na boca dos vizinhos. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 09 de junho de 2013. Caderno Ilustrada, E11.

⁷¹ GULLAR, Ferreira. Na boca dos vizinhos. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 09 de junho de 2013. Caderno Ilustrada, E11.

⁷² GULLAR, Ferreira. Na boca dos vizinhos. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 09 de junho de 2013. Caderno Ilustrada, E11.

⁷³ GULLAR, Ferreira. Na boca dos vizinhos. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 09 de junho de 2013. Caderno Ilustrada, E11.

⁷⁴ GULLAR, Ferreira. Na boca dos vizinhos. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 09 de junho de 2013. Caderno Ilustrada, E11.

Outro elemento muito forte que aparece no poema e que também dialoga com as crônicas em análise é o corpo. Atribuímos essa presença no poema devido à condição peculiar em que se encontrava o sujeito histórico que escreve. Exilado, desgarrado, distante de todos os seus referenciais de existência, o corpo – como instrumento de resistência e consciência de si e do mundo – se torna o meio através do qual há uma verdadeira busca da própria identidade. Esse corpo frágil, exposto, fragmentado, ameaçado pela sombra da morte, se faz objeto de reflexão no poema porque, no contexto de exílio, o corpo passa a ser o “lugar” do exilado. É a partir destes versos que se inicia uma profunda reflexão sobre o corpo:

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
 (GULLAR, 2004, p.237-238).

O corpo objeto se inscreve no corpo da escrita, transformando-se em um corpo-texto, um corpo menos frágil e não mais efêmero, posto que eternizado pela poesia. A escrita é mais forte do que o corpo e resiste ao tempo e à morte. E através dela, esse corpo-texto, múltiplo e inesgotável, questiona a própria existência e se torna o “lugar” da carne e do pensamento.

Também na crônica “Osso pensa?”⁷⁵, de 08 de setembro de 2013, o corpo aparece como um instrumento de reflexão, quando “esse osso que não vejo” ganha destaque no texto semanal. Como se pode observar através do estudo da obra de Gullar, uma das marcas de sua escrita é seu caráter existencialista, seus questionamentos de ordem filosófica, traço que não o abandonou em suas crônicas. Na referida crônica, o maranhense reflete sobre as circunstâncias em que nascem seus poemas, atribuindo ao “espanto” a existência de sua poesia. Mas, afinal, o que seria esse “espanto”? “Espanto é realmente a palavra que define esse estado mental

⁷⁵ GULLAR, Ferreira. Osso pensa? **Folha de São Paulo**. São Paulo, 08 de setembro de 2013. Caderno Ilustrada, E10.

em que, de repente, a realidade se mostra inexplicada” (GULLAR, 2013)⁷⁶, diz o cronista.

É assim que Gullar define a origem de seus poemas, que provêm de “um estado mental imprevisível” (GULLAR, 2013)⁷⁷, que pode ser provocado por qualquer acontecimento, por mais corriqueiro que seja. Tanto isso é verdade que na crônica em questão o poeta toma como exemplo o seu próprio fêmur, quando este se choca com o osso da bacia. Esse simples fato leva-o a uma série de questionamentos e reflexões filosóficas:

(...) eu sou esse osso? Esse osso sou eu? Formulo essa pergunta, mas e osso, ele pergunta? Possivelmente, nem mesmo Platão seria capaz de responder a essas indagações, ou as responderia, mas depois de surpreender-se com essa espantosa descoberta: eu não sou apenas consciência, ideias, a pessoa que fala e pensa; sou também um enorme osso que bate no outro do mesmo modo que uma pedra se choca com outra pedra. E isso sou eu? Até onde o meu fêmur participa dessa minha indagação? Osso pergunta? Não, não pergunta. Então devo concluir que sou uma consciência que pergunta e um osso que nada tem a ver com isso, é só matéria burra, como um mineral qualquer? Sou um ser consciente apoiado em osso que não tem nada a ver comigo? Mas como, se o sinto, se ele dói quando algo o atinge, e posso até morrer se quebra e infecciona? Ao que tudo indica, eu sou esse osso. Eu sou minha imaginação, meus desejos, minha reflexões, meus afetos e lembranças – e esse osso também. (GULLAR, 2013)⁷⁸.

Após tantos questionamentos, Gullar relaciona a poesia e a filosofia, dizendo que embora o espanto seja “a origem tanto do conhecimento quanto do poema” (GULLAR, 2013)⁷⁹, filosofia e poesia não são a mesma coisa:

Voltando à relação dos dois espantos – o do filósofo e o do poeta – vamos tentar deslindar o que os distingue e o que os aproxima. Até onde posso vislumbrar uma explicação para tal problema, diria que, no espanto, não há diferença entre o filósofo e o poeta, já que ambos são tomados, inesperadamente, da constatação de que não há explicação para o que acabam de perceber: osso pensa? Osso pergunta? A diferença, então, estaria depois dessa constatação, que é diferente no filósofo e no poeta. (...) o filósofo tem necessidade de explicar o fato que o espantou, e o poeta não; o poeta quer apenas dizer que se espantou, que aquilo não tem mesmo explicação; o que ele deseja, em suma, é registrar o inexplicável, afirmar o

⁷⁶ GULLAR, Ferreira. Osso pensa? **Folha de São Paulo**. São Paulo, 08 de setembro de 2013. Caderno Ilustrada, E10.

⁷⁷ GULLAR, Ferreira. Osso pensa? **Folha de São Paulo**. São Paulo, 08 de setembro de 2013. Caderno Ilustrada, E10.

⁷⁸ GULLAR, Ferreira. Osso pensa? **Folha de São Paulo**. São Paulo, 08 de setembro de 2013. Caderno Ilustrada, E10.

⁷⁹ GULLAR, Ferreira. Osso pensa? **Folha de São Paulo**. São Paulo, 08 de setembro de 2013. Caderno Ilustrada, E10.

insondável mistério da existência. (...) porque, para o poeta “só o que não se sabe é poesia”. (GULLAR, 2013)⁸⁰.

No poema há uma profunda reflexão sobre a finitude da existência. Nos fragmentos abaixo, observamos como o sujeito lírico reconhece a fragilidade do corpo biológico, “que pode um sabre rasgar/ um caco de vidro/ uma navalha”. (GULLAR, 2004, p.238). Mas por que aludir a essa fragilidade justamente naquele momento e naquele poema? Seria pelo fato do corpo do sujeito histórico estar seriamente ameaçado em função do exílio? O que significam realmente esse “sabre”, esse “caco de vidro” e essa “navalha”? Seria um corte físico ou na alma? Essa navalha não seria o próprio exílio, que corta laços, sonhos, projetos, que dilacera famílias inteiras (como fez com o próprio Gullar)?

(...)
corpo
que pode um sabre rasgar
um caco de vidro
uma navalha
 meu corpo cheio de sangue
 que o irriga como a um continente
 ou um jardim
 circulando por meus braços
 por meus dedos
 enquanto discuto caminho
lembro lembro
 meu sangue feito de gases que aspiro
 dos céus da cidade estrangeira
 com a ajuda dos plátanos
 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-se
 (GULLAR, 2004, p.238-239, grifos nossos).

⁸⁰ GULLAR, Ferreira. Osso pensa? **Folha de São Paulo**. São Paulo, 08 de setembro de 2013. Caderno Ilustrada, E10.

Na passagem acima, percebemos claramente o movimento ondulatório da memória, “lembro relembro”, assim sem vírgula ou qualquer outra pontuação, como se lembrar e relemburar fizessem parte de um mesmo processo. E fazem. Porque quem se lembra, quando faz o movimento de passar para o papel suas lembranças, o faz sob outra perspectiva, a do presente, que sem dúvida influencia e direciona os rumos que essa memória irá tomar.

Temos, também, a definição do corpo como um “objeto no espaço”, objeto este caracterizado em detalhes no poema: 1,70m de altura, barriga, pernas, pés, dedos e tornozelos. A descrição é feita tal qual um objeto, uma mercadoria. Por quê? Em nossa concepção, esse detalhamento, essa tomada do corpo como objeto em muito tem a ver com a condição de exilado que se impunha ao poeta. Afinal, o que é o exilado, senão um objeto no espaço, sem família, sem amigos, sem um lar?

Ainda na tentativa de se encontrar em terreno desconhecido, o corpo aparece mais uma vez descrito, localizado, porém agora traz também referências familiares. Notamos no trecho abaixo que, pela primeira vez, o poema menciona explicitamente o sujeito histórico que dá voz ao sujeito lírico. Agora sim, o sujeito histórico se materializa no poema, aparecendo com o nome que consta na certidão de nascimento e o nome que ele escolhera para se afirmar como poeta:

Corpo meu corpo corpo
que tem um nariz assim uma boca
dois olhos
e um certo jeito de sorrir
de falar
que minha mãe identifica como sendo de seu filho
que meu filho identifica
como sendo de seu pai
corpo que se para de funcionar provoca
um grave acontecimento na família
sem ele não há José Ribamar Ferreira
não há Ferreira Gullar
e muitas pequenas coisas acontecidas no planeta
estarão esquecidas para sempre

corpo-facho corpo-fátuo corpo-fato
(GULLAR, 2004, p.239-240).

Pelos versos acima, verificamos novamente o caráter político do poema, afinal, a inscrição do próprio nome na poesia, essa fusão entre sujeito poético e sujeito histórico pode ser vista como uma busca de afirmação pessoal através da linguagem. Essa autoafirmação é muito mais do que uma busca de reconstrução da

própria identidade, é um ato político. Nesse processo, “o centramento na imagem do corpo (...), como núcleo da experiência da subjetividade possibilita que surja dele o nome, a identidade, a identificação”. (CHIARA, 2003, p.175).

É exatamente por isso que esse corpo, antes um “objeto no espaço”, transforma-se agora em um “corpo-facho”, “corpo-fátuo”, “corpo-fato”. Inscrito na poesia, nomeado, como homem e como escritor, esse corpo, que é chama – posto que é “facho” – e ao mesmo tempo efêmero ou fugaz – já que é “fátuo” – agora se torna “fato”, real, inegável, e assim transcende a materialidade corpórea e resiste ao tempo e à morte.

No *Poema sujo*, o corpo produz uma memória física capaz de desencadear uma memória histórica, coletiva e também política, uma vez que “só retomando sua materialidade consegue-se atingir a imaterialidade desse eu que assina embaixo de um relato autobiográfico”. (CHIARA, 2003, p.171). Como afirma Alcides Villaça no prefácio da obra (edição de 1979, p.xvi), há no poema “uma obsessiva necessidade de participação do corpo em todas as coisas”, como que para concretizar e conferir autenticidade à própria existência. Traduzido em uma linguagem prosaica e explosiva, esse “corpo-facho/ corpo-fátuo/ corpo-fato” (GULLAR, 2004, p.240) torna-se o instrumento essencial na interpretação do mundo, o elemento intermediário entre o mundo e a consciência do poeta.

Henri Bergson (1990), em seus estudos acerca da memória, estabelece uma relação entre matéria e espírito e, nessa direção, identifica o corpo como um “centro de ação”, o “lugar” dos acontecimentos, ou seja, o instrumento através do qual o homem “percebe” o mundo. Segundo ele,

meu presente consiste na consciência que tenho de meu corpo. (...) **meu corpo é um centro de ação, o lugar onde as impressões recebidas escolhem inteligentemente seu caminho** para se transformarem em movimentos efetuados (...) **nosso corpo ocupa o centro (...) deste mundo material** (...). Se a matéria (...) deve ser definida como um presente que não cessa de recomeçar, nosso presente é a própria materialidade de nossa existência (BERGSON, 1990, p.114, grifos nossos).

Ao tomarmos *Poema sujo* como objeto de análise, percebemos que nele Ferreira Gullar constrói uma poética radical da materialidade centrada no corpo. Levando em consideração as circunstâncias em que a obra foi escrita, como bem nos explica o próprio Gullar no livro *Rabo de foguete*, verificamos que a iminência da morte foi o grande diferencial para a construção do poema. Um sujeito que pode

desaparecer para sempre a qualquer momento e tem a palavra como instrumento de trabalho, só pode enxergar na linguagem escrita uma forma de sobrevivência. Há, por parte do exilado, pelo menos em Gullar, uma necessidade de passar a vida a limpo, ainda que seja através de um “poema sujo”, um desejo de permanência, ainda que no verbo, através de um “exercício último da memória”. (BERGSON, 1990, p.123).

Dessa forma, é a memória que faz com que o exilado trabalhe a lembrança e forme os objetos materiais, conseguindo trazer à poesia as lembranças, unindo mundo material e mundo espiritual, passado e presente, para revelar e projetar o futuro, tão incerto naquele momento.

O corpo, como elemento essencial na descoberta do mundo, ao se tornar poesia representa uma busca desesperada pela própria identidade. Nessa direção, o sujeito histórico localiza o próprio corpo, agora sob outra perspectiva, mas ainda com o desejo de se autoafirmar como homem e como poeta. Assim, enfatiza, de forma clara e precisa, a sua origem familiar e geográfica, destacando a sua postura de “aliado da classe operária” e sua condição de “combatente clandestino”:

Mas sobretudo meu
 corpo
nordestino
 mas que isso
maranhense
 mais que isso
sanluisense
 mais que isso
ferreirense
newtoniense
alziense
 meu corpo nascido numa porta-e-janela da Rua dos Prazeres
 ao lado de uma padaria
 sob o signo de Virgo
 sob as balas do 24º BC
 na revolução de 30
 e que desde então segue pulsando como um relógio
 num tic tac que não se ouve
 (senão quando se cola o ouvido à altura do meu coração)
 tic tac tic tac
 (...)
pulsando há 45 anos
esse coração oculto
pulsando no meio da noite, da neve, da chuva
debaixo da capa, do paletó, da camisa
debaixo da pele, da carne

**combatente clandestino aliado da classe operária
meu coração de menino**
(GULLAR, 2004, p.240-241, grifos nossos).

Na construção da imagem de si mesmo, a lucidez do sujeito histórico procura alcançar a própria identidade. Para atingir essa localização tão almejada, o sujeito lírico menciona o lugar exato onde nasceu, o nome dos pais, o signo do zodíaco e até mesmo a revolução de 1930 se torna uma referência do ano de seu nascimento.

Assim, temos a imagem do corpo “nordestino”, “maranhense”, “sanluisense”, nesta ordem, partindo do mais geral até o mais particular. Mas há referências ainda mais próximas: “ferreirense”, “newtoniense”, “alzirense”. A partir do sobrenome da família, “Ferreira”, temos a alusão ao pai, Newton Ferreira, e por fim à mãe, Alzira Goulart. Novamente, o mais abrangente vai em direção ao mais íntimo, afinal, nada poderia ser mais íntimo daquele corpo do que a figura da própria mãe. Diante disso, perguntamo-nos, pois: o que significa toda essa tentativa de localização geográfica e familiar? Significa a tentativa de reconstrução de uma identidade esvaçada pelo exílio, a procura por um lugar seguro, uma âncora em meio ao vazio; significa a busca por um chão, uma referência, algo impossível a quem experimenta a realidade do desterro.

Mais adiante, ainda no trecho em destaque acima, temos outra alusão explícita ao sujeito histórico, o que reforça o caráter político da obra, mas desta vez a referência se dá quando ocorre a menção à idade do sujeito “real”, através do coração que pulsa há 45 anos (mesma idade de Gullar em 1975). Acentuando o tom político do poema, temos um sujeito lírico que se declara “combatente clandestino aliado da classe operária”, ou seja, há neste trecho não apenas a menção à condição de exilado do poeta, uma vez que é “clandestino”, mas também a sua postura engajada de “combatente”, daquele que se coloca ao lado do povo e luta por suas causas. Percebemos, então, a memória do menino misturada à memória do homem, do poeta, do militante, do clandestino.

Notamos, também, que essa alusão ao coração não se restringe à postura política do poeta, uma vez que há uma verdadeira “escavação” do terreno desse coração. Assim como anteriormente, o sujeito lírico parte do geral para o particular, esse “coração oculto” começa a ser descoberto “no meio da noite”, passa pela neve,

pela chuva, e vai para debaixo da capa, do paletó, da camisa e da pele, até chegar à carne.

O mais interessante é que, apesar de pagar caro por essa aliança à classe operária, esse mesmo coração clandestino, que pulsa há 45 anos, como um relógio, é ainda um “coração de menino”. Percebe-se, portanto, nos dois últimos versos em destaque, toda a perspectiva de resistência do sujeito histórico que se revela no combatente clandestino, no intelectual engajado, no militante político e por isso exilado, tudo isso envolto pela memória de um menino cujo coração aparece explicitamente no último verso.

A crônica “Sorte é comigo mesmo”⁸¹, publicada em 15 de abril de 2012, sugere o diálogo com o trecho do poema que destacamos acima quando Gullar expõe os motivos pelos quais se considera um homem de sorte. Primeiramente por ser filho de Newton Ferreira e Dona Zizi, apelido de Alzira Ribeiro Goulart; depois pelas amizades construídas na infância:

(...) dei sorte na vida. Isso a começar por ser filho de Newton Ferreira, então centroavante da seleção maranhense de futebol, e de Zizi, sensível à poesia e à pintura. Dei sorte por ter sido, na infância, amigo de Esmagado, Espírito e Canhoto, que jogavam pelada comigo na pracinha do Mercado Novo. Canhoto chegou à seleção brasileira, e Esmagado tornou-se ídolo da torcida maranhense. Antes, ele, Espírito e eu, o Periquito, surripiávamos copos nos botecos da cidade e os vendíamos a um quitandeiro da Camba. Com o dinheiro, aos domingos, íamos ao cinema Éden e jantávamos numa biosca ali perto. Isso sem falar nos tantos irmãos e irmãs que tive de cuja amizade desfruto até hoje. (GULLAR, 2012)⁸².

A sorte se estende até a vida adulta no Rio de Janeiro. O cronista fala sobre as amizades feitas em solo carioca, mencionando Mário Pedrosa, Otto Lara Resende, Fernando Sabino, Hélio Pellegrino e Millôr Fernandes. Ao referir-se à sua atuação no Teatro Opinião, o maranhense recorda o momento em que esteve mais próximo de Millôr, que foi durante a montagem da peça “Liberdade, Liberdade”, cuja autoria era de Millôr Fernandes e Flávio Rangel. A peça teve como inspiração a atuação do show “Opinião”, primeiro espetáculo a ter como objetivo contestar a ditadura militar.

⁸¹ GULLAR, Ferreira. Sorte é comigo mesmo. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 15 de abril de 2012. Caderno Ilustrada, E10.

⁸² GULLAR, Ferreira. Sorte é comigo mesmo. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 15 de abril de 2012. Caderno Ilustrada, E10.

De acordo com o cronista, mesmo contrariado, o regime não proibiu a apresentação da peça por receio de censurar gente ilustre. “A peça era constituída basicamente de frases em defesa da liberdade da autoria de filósofos e estadistas, de Platão a Voltaire e George Washington.” (GULLAR, 2012)⁸³. No entanto, Millôr, muito perspicaz, não limitou sua peça a frases de célebres autores, de maneira que, aproveitando do fato de as cadeiras rangerem de acordo com os movimentos do espectador, fez a seguinte “piada” em pleno espetáculo: “Neste momento, achamos fundamental que cada um tome uma posição definida, seja para a esquerda, seja para a direita. E que fique nela! Porque senão, companheiros, as cadeiras do teatro rangem muito e ninguém ouve nada.” (GULLAR, 2012)⁸⁴.

Como a peça foi um sucesso, a milícia ficou inconformada e mandou seus capangas armados tumultuarem o espetáculo, porém, a armadilha foi descoberta a tempo, de maneira que os capangas não conseguiram atrapalhar o andamento da peça até o dia em que uma bomba destruiu parte do teatro.

Na crônica publicada no dia 15 de junho de 2014, “Evocações de um perna de pau”⁸⁵, Gullar retoma a infância em São Luís e a figura do pai novamente se materializa na escrita:

antes de querer ser pintor e querer ser poeta, quis ser jogador de futebol... Sim, eu – também conhecido como Periquito –, o Esmagado, o Espírito, o Carroca e os demais jogadores de pelada da rua do Coqueiro. É que, diferentemente desses outros, pensava eu que trazia o futebol no sangue, já que meu pai, Newton Ferreira, antes de se tornar quitandeiro havia sido centroavante da seleção maranhense. (GULLAR, 2014)⁸⁶.

A figura paterna aparece na crônica como a grande responsável pelo sonho de infância do poeta de ser jogador de futebol. Os amigos da infância também ganham vida novamente quando a vida em São Luís é lembrada pelo cronista:

quando garoto, ele [o pai] me levava para assistir aos jogos de futebol. E assim foi que, muito cedo, comecei a jogar bola em frente ao Mercado Novo, onde já ele tinha uma quitanda. Dessas partidas participava a molecada do bairro, e nela se destacavam Canhoteiro e Esmagado. Canhoteiro, filho de um casal que vendia mingau de milho e de tapioca ali mesmo no mercado. Esse Canhoteiro é o mesmo que veio a se tornar

⁸³ GULLAR, Ferreira. Sorte é comigo mesmo. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 15 de abril de 2012. Caderno Ilustrada, E10.

⁸⁴ GULLAR, Ferreira. Sorte é comigo mesmo. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 15 de abril de 2012. Caderno Ilustrada, E10.

⁸⁵ GULLAR, Ferreira. Evocações de um perna de pau. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 15 de junho de 2014. Caderno Ilustrada, E8.

⁸⁶ GULLAR, Ferreira. Evocações de um perna de pau. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 15 de junho de 2014. Caderno Ilustrada, E8.

ponta-esquerda do São Paulo Futebol Clube e foi convocado para a seleção brasileira. (...) Já Esmagado não era apenas meu companheiro de peladas. Com maninho – mais conhecido como Espírito da Garagem da Bosta – formávamos um trio de ladrõezinhos que surrupiavam copos nos botequins e os vendiam para um quitandeiro da Camboa. Mas enquanto maninho era um perna de pau no futebol e eu, quase isso, Esmagado tinha o tino do craque e por isso mesmo fez carreira no futebol. Não chegou à seleção brasileira, como Canhoteiro, mas chegou à seleção maranhense. (GULLAR, 2014)⁸⁷.

Com o passar do tempo, o poeta percebeu que, ao contrário do que ele imaginava, ninguém “herda” o talento de ninguém, já que “poeta, jogador de futebol, ladrão e outros profissionais já nascem com seus respectivos talentos.” (GULLAR, 2014)⁸⁸.

No poema, a imagem do corpo também atinge a dimensão da sexualidade, porém não apenas por um interesse meramente hedonista, mas porque essa dimensão também abarca a reflexão sobre a fugacidade da vida, traço que também se revela na intensidade do prazer. Nesse sentido, o corpo e tudo o que ele produz – os sons, os cheiros, as sensações, as palavras – é tão intenso quanto frágil:

e as palavras
e as mentiras
**e os carinhos mais doces mais sacanas
mais sentidos**
para explodir como uma galáxia
de leite
no centro de tuas coxas no fundo
de tua noite ávida
**cheiros de umbigo e de vagina
graves cheiros indecifráveis
como símbolos
do corpo
do teu corpo do meu corpo**
(GULLAR, 2004, p.238, grifos nossos).

A alusão ao corpo é tão forte e marcante no poema que até mesmo quando o eu lírico se refere à cidade natal do poeta, São Luís do Maranhão, há uma fusão entre o corpo da cidade e o corpo do sujeito poético. Assim surge no poema, com toda a vivacidade, a velha ilha de São Luís. Escrever sobre a cidade natal, passar por suas ruas e becos através do poema é mais do que rememorar, é um ato de resistência diante do desespero, da solidão e do desamparo causados pelo exílio,

⁸⁷ GULLAR, Ferreira. Evocações de um perna de pau. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 15 de junho de 2014. Caderno Ilustrada, E8.

⁸⁸ GULLAR, Ferreira. Evocações de um perna de pau. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 15 de junho de 2014. Caderno Ilustrada, E8.

afinal, o “único lar realmente disponível (...), embora frágil e vulnerável, está na escrita”. (SAID, 2003, p.52). *Poema sujo* é, portanto e ao mesmo tempo, a expressão máxima da opressão vivida pelo poeta e o momento de maior liberdade de sua poesia.

A cidade nordestina se torna palco de grande parte do poema e sua atuação é tamanha que em muitos versos a percepção do próprio corpo se dá a partir da percepção do “corpo” da cidade. O poeta rememora e reconstrói as imagens da cidade natal, em suas ruas, suas cores, seus cheiros e suas dores. Nesse processo, o passado vem à tona como um turbilhão de percepções vividas de modo que, ao retomar o tempo da infância, o sujeito histórico parece tentar administrar o mosaico que é ele mesmo.

Não é difícil inferir o motivo de tal associação entre a cidade e o poeta, quando esse mesmo poeta se encontra no exílio. No momento do desterro, a cidade natal se torna a primeira referência do poeta e sua presença no poema é constante e inquestionável. São Luís é, ao mesmo tempo, verde e suja, úmida e canora. A cidade se personifica na poesia, ganha corpo e relevância a ponto de seu “corpo” confundir-se com o do poeta:

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 dos mirantes
 e dos campos de futebol
 verdes verdes verdes verdes
 ah sombra rumorejante
 que arrasto por outras ruas

**Desce profundo o relâmpago
 de tuas águas em meu corpo,**
 desce tão fundo e tão amplo
 e eu me pareço tão pouco
 pra tantas mortes e vidas
 que se desdobram
 no **escuro das claridades,**
 na minha nuca,
 no meu cotovelo, na minha arcada dentária
 no túmulo da minha boca
 palco de ressurreições
 inesperadas
 (minha cidade
 canora)
 de trevas que já não sei

**se são tuas se são minhas
mas nalgum ponto do corpo (do teu? do meu
corpo?)**

(GULLAR, 2004, p.275, grifos nossos).

Diante da experiência traumática do desterro e das ditaduras vivenciadas pelo poeta – a brasileira e a dos países latino-americanos pelos quais percorreu durante seu exílio – houve uma necessidade de retornar às lembranças da infância e adolescência em São Luís a partir da perspectiva do presente, na tentativa de recuperar no passado a identidade perdida no presente do exílio. Desse modo, compreendemos o recorte das imagens da terra natal em *Poema sujo* como uma forma de resistência política. Perante o vazio e abandono ocasionados pelo exílio, a cidade representa o lugar da identidade e também da resistência. De certa forma, nomear a cidade de origem é uma maneira de afirmar a própria existência.

Como já inferimos, no contexto do exílio, a escrita de memórias pode ser vista como uma forma de resistir e, nesse âmbito, concebemos a poesia presente em *Poema sujo* como um ato político dentro do contexto poético. Ao recriar a cidade natal, a obra salva do esquecimento as imagens da infância do poeta. Como “voltar para o lar está fora de questão” (SAID, 2003, p.52), o poeta encontra na evocação da terra natal uma maneira de amenizar a solidão decorrente da “perda de contato com a solidez e a satisfação da terra”. (SAID, 2003, p.52). Voltar-se para a terra de origem no momento de desterro é não perdê-la e não se perder em meio a tantas perdas. A cidade torna-se, então, um referencial, um refúgio, um abrigo num momento de dor e desespero.

Mais adiante, novamente aparece a cidade nordestina, porém agora é mostrada a sujeira da cidade, sujeira visual e moral. O poema revela, na crueza das palavras, a dor do sujeito poético diante dessa sujeira, sobretudo a sujeira das dores silenciadas, da desigualdade social, da fome, da miséria, daquilo que nem sempre se vê – ou nem sempre se quer ver – mas que se sente na própria carne:

**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 camisas 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
 durante a tarde
 durante a vida –
 cheios de flores
 de papel crepom
 já empoeiradas

minha cidade doída

(GULLAR, 2004, p.277, grifos nossos).

Numa mistura de sensibilidade lírica e consciência crítica, o poeta se volta à realidade das camadas mais baixas de São Luís. O sujeito poético nos apresenta a vida e o ambiente em que vivem os operários da Baixinha, antigo bairro operário de São Luís onde as casas (ou “palafitas” nas palavras do poema) eram construídas sobre o mangue. Essa gente, aparentemente invisível à poesia, se materializa no poema, que não hesita em expor a “miséria dos homens/ escravos de outros/ que ali vivem agora/ feito caranguejos.” (GULLAR, 2004, p.263). A alusão ao caranguejo não acontece por acaso. Assim como o crustáceo, essa gente miserável também vive na lama e não anda para frente, pois permanece “escrava”.

O sujeito histórico, que viveu na carne as agruras daquela realidade cruel e desigual, inscreve no poema a humilhação por que passam os que não têm voz, aqueles que “não os sustém a mesa/ mas a fome/ não os sustém a cama/ e sim o sono/ não os sustém o banco/ e sim o trabalho não pago”. (GULLAR, 2004, p.287).

Interessante notar que os problemas da cidade nordestina que são denunciados no poema poderiam estar presentes em qualquer cidade brasileira, daí identificarmos na obra seu caráter coletivo e também político. Eleonora Ziller Camenietzki (2004) afirma que

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. (CAMENIETZKI, 2004, p.48).

Ainda falando da cidade natal através de um lirismo carregado de forte conotação política, o poema traz uma reflexão sobre o fluir do tempo e, nesse ensejo, faz uma verdadeira denúncia da desigualdade que existe entre a “Baixinha”, bairro pobre de São Luís, e os bairros mais ricos da cidade. Nesse processo, as

vidas miseráveis são levadas para dentro do poema, em suas dores, seus cheiros, suas dificuldades, suas vozes silenciadas. Nessa parte do poema, a poesia nasce da lama, da sujeira social, da podridão do rio Anil. Assim, verificamos na obra a presença inegável do coletivo, o que confirma o seu caráter político.

Visualizamos em outra passagem a cidade da infância, mais uma vez nomeada, localizada em suas ruas e becos. Através de um jogo de palavras justapostas, acompanhamos o sujeito poético que nos apresenta as ruas de seu mosaico geográfico de São Luís. A memória do menino se mistura à topografia da cidade, tendo o passado como pano de fundo e o presente como ponto de partida para a construção dessa memória.

Beirando o estilo da prosa, temos um sujeito lírico que traz à cena a cidade rememorada, caminhando por suas ruas e becos na tentativa de se encontrar. A partir do percurso pelas ruas de São Luís, percebemos a fusão entre tempo e espaço, um tempo passado que assume a forma do presente e o espaço percorrido através da memória:

na Rua da estrela, escorrego
 no Beco do Precipício.
 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 adoço
 na do desterro me encontro
 na da Alegria me perco
 Na Rua do Carmo berro
 na Rua Direita erro
 e na da Aurora adormeço

(GULLAR, 2004, p.278).

Mais do que a tentativa de resgatar um passado que se foi, aqui a memória é um ato de sobrevivência. *Poema sujo* foi a experiência da vida diante da morte iminente, *Poema sujo* é a voz que recusa o silêncio imposto pelo exílio. São Luís torna-se, portanto, palco da luta do poeta em busca da afirmação da própria existência como homem e como escritor.

A cidade da infância também ressurgue nas crônicas semanais. Na crônica “Amar o perdido”⁸⁹, de 02 de setembro de 2012, Gullar faz uma viagem no tempo à época em que morava em São Luís. Colocando-se na terceira pessoa, o cronista começa o texto descrevendo em detalhes o cenário de sua infância:

O quintal, relativamente grande, ficava ao lado da casa e ao fundo das casas vizinhas, de muro baixo. Rente ao muro estavam as bananeiras, onde ele e suas irmãs se embrenhavam, brincando de esconde-esconde. Do lado do quintal, havia uma pitangueira e uma mangueira, cujos ramos se estendiam sobre a cerca que limitava com a residência de um coronel do Exército. A família era, no total, dez pessoas, o pai, a mãe e sete filhos (entre meninas e meninos) e uma tia da mãe, que cuidava da casa. (...) A casa era grande, tinha vários quartos, todos assoalhados. Assoalhos antigos, de tábuas corridas, debaixo das quais, às vezes, surgiam ratos, que ali se metiam pela fresta de alguma tábua apodrecida. (GULLAR, 2012)⁹⁰.

A casa ainda existe, segundo o poeta, embora tenha sido reformada. Essa informação também está presente no *Poema sujo*: “nossa casa/ cheia de nossas vozes/ tem agora outros moradores:/ ainda estás vivo e vês, e vês/ que não precisava estar aqui para ver”. (GULLAR, 2004, p.274). Em contrapartida, “nem o pai nem a mãe existem mais. As meninas e os meninos cresceram, foram cada um inventar sua própria vida: casaram-se, tiveram filhos e netos e alguns mudaram até mesmo de cidade.” (GULLAR, 2012)⁹¹. Ao final da crônica, ainda referindo-se a si mesmo na terceira pessoa, o cronista relata um fato específico ocorrido em sua infância do qual ainda se recorda, mesmo depois de muitos anos:

O menino, que hoje é um senhor idoso, não esquece o dia em que uma moeda sua caiu pela fresta do assoalho e sumiu. Ele não se conformou. Com um pé de cabra, arrancou uma das tábuas que estava quase solta e mergulhou debaixo do assoalho. Teve uma surpresa: foi como se tivesse passado a outro planeta, já que o chão, ali embaixo, era como um talco negro, em que seus pés afundaram até os tornozelos. Em pânico, conseguiu escapar daquele solo de pó, onde sua pequena moeda se perdera para sempre. Mas, pelo resto da vida, de quando em vez, em sonho, voltava, em prantos, àquele território lunar em busca da pequena moeda para sempre perdida. (GULLAR, 2012)⁹².

O tempo é outro elemento importante que surge no poema no curso da recordação. Nesse processo, tempo e memória se confluem para a construção dos

⁸⁹ GULLAR, Ferreira. Amar o perdido. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 02 de setembro de 2012. Caderno Ilustrada, E10.

⁹⁰ GULLAR, Ferreira. Amar o perdido. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 02 de setembro de 2012. Caderno Ilustrada, E10.

⁹¹ GULLAR, Ferreira. Amar o perdido. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 02 de setembro de 2012. Caderno Ilustrada, E10.

⁹² GULLAR, Ferreira. Amar o perdido. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 02 de setembro de 2012. Caderno Ilustrada, E10.

versos, uma vez que sem o tempo, a memória jamais seria possível. Nas “gavetas perfumadas de passado” (GULLAR, 2004, p.236) a sensação vertiginosa do tempo aparece na escritura do poema. Tempos que se misturam, tempo que leva à podridão, que leva as coisas a se apagarem (ou não) para sempre. O tempo do dia é diferente do tempo da noite, o tempo nos bairros ricos transcorre de maneira distinta do tempo que passa na periferia. E assim começa a se delinear a “matéria-tempo” no poema:

Muitos

muitos dias há num dia **só**
 porque as coisas mesmas
 os compõem
 com sua carne (ou ferro
 que nome tenha essa
matéria-tempo
suja ou
não)
 os compõem
 nos **silêncios aparentes** ou grossos
 como colchas de flanela
 ou água vertiginosamente imóvel
 (GULLAR, 2004, p.250, grifos nossos).

Destacamos no trecho acima a palavra “só” porque, no contexto de exílio em que o poema foi escrito, essa palavra assume um caráter ambíguo. Afinal, o que significa haver “muitos dias num dia só”? São muitos dias em um só dia ou muitos dias na solidão? Esses muitos dias se referem a quê exatamente? Ao tempo que não passa, como se um dia fossem muitos, aos dias do passado, aos da infância, aos da vida deixada para trás?

Independentemente das respostas a essas perguntas, fato é que o que compõe esses dias é a “matéria-tempo/ suja ou/ não” (GULLAR, 2004, p.250) porque o tempo que transcorre nem sempre é limpo, nem sempre contribui para que coisas boas aconteçam, pelo contrário. Por outro lado, essa “matéria-tempo” consegue silenciar apenas aparentemente, como destacamos, porque silêncio não significa consentimento, muitas vezes é uma imposição. Finalmente, temos a água, que “vertiginosamente imóvel” apodrece, “essas águas/ de tantos banhos de tarde”. (GULLAR, 2004, p.277).

E a mística do tempo continua, envolta na poética da memória. O passado ressurgue nos versos até chegar à data em que o poema é escrito: 22 de maio de

1975. Verificamos aí uma fusão do passado e do presente, de São Luís do Maranhão e de Buenos Aires, do tempo da infância e do tempo do exílio:

e era dia
 como era dia aquele
 dia
 na sala de nossa casa
 a mesa com a toalha as cadeiras o
 assoalho muito usado
 e o riso claro de Lucinha se embalando na rede
 com a morte já misturada
 na garganta
 sem que ninguém soubesse
 – e não importa –
 que eu debruçado no parapeito do alpendre
 via a terra preta no quintal
 e a galinha ciscando e bicando
 uma barata entre as plantas
 e neste caso **um dia-dois**
 o de dentro e o de fora
 da sala
um às minhas costas o outro
diante dos olhos
vazando um no outro
através de meu corpo
dias que vazam agora ambos em pleno coração
de Buenos Aires
às quatro horas desta tarde
de 22 de maio de 1975
 trinta anos depois
 (GULLAR, 2004, p.250-251, grifos nossos).

Destacamos alguns trechos acima porque eles reiteram a nossa hipótese de *Poema sujo* poder ser visto não somente como uma elevada construção poética, mas também como uma poesia que atinge a dimensão política. Primeiramente, há “um dia-dois/ o de dentro e o de fora” (GULLAR, 2004, 251), ou seja, o tempo que está dentro do sujeito histórico e o que está fora; ambos transcorrem simultaneamente, sendo que um está cada vez mais distante (o que está “às costas”) e outro está “diante dos olhos”. Passado e presente, agora simultâneos, atravessam o corpo do poeta, “vazando um no outro” através desse corpo, o que demonstra como a conjugação entre o passado e o presente atuou de maneira decisiva na forma como o poema se fez.

A conotação política se torna mais nítida nos versos seguintes, “dias que vazam agora ambos em pleno coração/ de Buenos Aires/ às quatro horas desta tarde/ de 22 de maio de 1975” (GULLAR, 2004, p.251). Nesse momento há a

referência exata ao tempo de escrita do poema, referência que não apenas localiza temporalmente a obra, mas expõe toda a conjuntura política do presente da época.

Por outro lado, o fluir do tempo não se restringe somente ao dia, pois

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 pardos

(...)

E assim as muitas noites
 parecem uma só
 ou no máximo duas:
 sendo a outra
 a noite de dentro de casa
 iluminada a luz elétrica

(...)

De noite, porque
 a luz é pouca,
 a gente tem a impressão
 de que o tempo não passa

ou pelo menos não escorre

(...)

Como se o tempo
 durante a noite
 ficasse parado junto
 com a escuridão e o cisco

(...)

A noite nos faz crer
 (dada a pouca luz)
 que o tempo é um troço
 auditivo
 (GULLAR, 2004, p.254-256, grifos nossos).

Ao abordar a questão do tempo, o poema assume outra vertente de reflexão. Nessa perspectiva, a noite transcorre de modo diferente do dia, a noite é mais lenta, nela “a gente tem a impressão/ de que o tempo não passa” (GULLAR, 2004, p.255).

objetos, nos afazeres, nos cheiros, nos sons, na história do poeta. Nesse processo, o passado soterrado se inscreve no presente, que reconstrói esse tempo que “os anos não trazem mais/ E trazem cada vez mais/ por ser alarme agora em minha carne”. (GULLAR, 2004, p.253). Exatamente por isso, 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. (TARKOVSKI, 1998, p.66).

Mais adiante, ainda refletindo sobre o fluir do tempo durante a noite, o poema assume mais claramente seu caráter social quando mostra a diferença que existe entre a noite nos bairros ricos e a noite na Baixinha:

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**

(...)
Mas **o que mais distancia
essa noite da Baixinha
das outras
é o cheiro: melhor dizendo
o mau cheiro**
que ela tem como certos animais
na sua carne de lodo

e daí poder dizer-se
que **a noite na Baixinha
não passa, não
transcorre:**

apodrece
(...)

Mas **para bem definir essa noite
da Baixinha
não se deve separá-la
da gente que vive ali**

(...)
**nem do mínimo salário
que aquela gente recebe**

(GULLAR, 2004, p.257-260, grifos nossos).

Pelos versos acima, verificamos a fusão entre criação lírica e consciência crítica, uma consciência que não tem medo de denunciar, de expor cruamente uma parte de São Luís “onde não há água encanada:/ ali/ o clarão contido sob a noite/ não é/ como na cidade/ o punho fechado da água dentro dos canos:/ é o punho/ da vida/ fechada dentro da lama”. (GULLAR, 2004, p.257).

A noite na Baixinha se divide em “duas noites medidas 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 longo do dia/ estendida/ como graxa/ por quilômetros de mangue”. (GULLAR, 2004, p.258-259). Assim, temos

uma noite medida na outra
 como a língua na boca
 eu diria
 como uma gaveta de armário
 medida no armário (mas
 embaixo: o membro na vagina)
 ou como roupas pretas
 sem uso dentro da gaveta
 ou como uma coisa suja
 (uma culpa)
 dentro de uma pessoa
 enfim como
 uma gaveta de lama
 dentro de um armário de lama,
assim
 talvez fosse a noite na Baixinha
 princesa negra e coroada
 apodrecendo nos mangues
**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
 (...)
**nem do mínimo salário
 que aquela gente recebe**
 (GULLAR, 2004, p.259-260, grifos nossos).

O fluir do tempo também aparece como matéria da crônica de Gullar. Na crônica “Alquimia na quitanda”⁹³, publicada no dia 29 de dezembro de 2013, o maranhense faz menção a uma lembrança específica de sua infância: as bananas.

⁹³ GULLAR, Ferreira. Alquimia na quitanda. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 29 de dezembro 2013. Caderno Ilustrada, C9.

Mais precisamente, o cronista reflete sobre o apodrecimento delas, uma vez que seu pai tinha uma quitanda e seu contato com as frutas era constante. Na verdade, embora frequentasse bastante a quitanda do pai, as bananas que apodreciam eram as da quitanda de uma mulata que vendia frutas na rua de trás. O fato é que, independente do local onde a fruta apodrecia, essa imagem veio à tona quando o poeta escreveu o *Poema sujo* de maneira que, ao se tornar poesia, tornou-se também parte do que é o poeta.

o que é verdade ou não, neste caso, pouco importa, porque **o que vale é o momento lembrado (ou inventado) em que as bananas apodrecem**. E mais que as bananas, o que importava mesmo era seu apodrecer, talvez porque o que conta, de fato, é que ele se torna poesia. **Essas bananas me vieram à lembrança quando escrevi o “Poema sujo”**. Jamais havia pensado nelas ao longo daqueles últimos 30 anos. Mas, **de repente, ao falar da quitanda de meu pai, me vieram à lembrança as bananas que, certo dia, vi dentro de um cesto**, sobre o qual vojavam moscas varejeiras, zunindo. Haverá coisa mais banal que bananas apodrecendo dentro de um cesto, certa tarde, na rua das Hortas, em São Luís do Maranhão? Pois é, não obstante entrei naquele barato e vi aquelas frutas enegrecidas pelo apodrecer, um fato fulgurante, quase cósmico, se se compara o chorume que pingava das frutas podres ao **processo geral que muda as coisas, que faz da vida morte e vice-versa. E essas bananas outras – não as da quitanda, mas as do poema – inseriram-se em mim, integraram-se em minha memória, em minha carne, de tal modo que são agora parte do que sou**. (...) uma parte de mim são agora **essas bananas que, no podre dourado da fantasia, me iluminaram, naquela tarde em Buenos Aires**. (GULLAR, 2013)⁹⁴.

Nesse sentido, as bananas que apodreciam na quitanda de dona Margarida ganharam outra dimensão através da poesia. Já que “a banana real é pouca”, essa mesma banana, transformada em matéria poética, volta não apenas como invenção poética, mas como parte da vida vivida. “Por isso, como se tornaram vida vivida, me fizeram escrever outros poemas, já que a memória inventada se junta à experiência real, quando novos momentos também se tornarão memória.” (GULLAR, 2013)⁹⁵.

“Entenderam agora por que costume dizer que a arte não revela a realidade e, sim, a inventa?” (GULLAR, 2013)⁹⁶ – pergunta o cronista. E Logo temos a resposta:

⁹⁴ GULLAR, Ferreira. Alquimia na quitanda. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 29 de dezembro 2013. Caderno Ilustrada, C9.

⁹⁵ GULLAR, Ferreira. Alquimia na quitanda. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 29 de dezembro 2013. Caderno Ilustrada, C9.

⁹⁶ GULLAR, Ferreira. Alquimia na quitanda. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 29 de dezembro 2013. Caderno Ilustrada, C9.

Porque a banana real é pouca, já que a gente a torna mais rica de significados e beleza. (...) **depois que as bananas podres surgiram no “Poema sujo”, numa situação de fato inventada por mim, e mais verdadeira que a verdadeira, incorporaram-se à memória do vivido**, de modo que, mais tarde, elas voltaram, não como invenção poética, mas como parte da vida efetivamente vivida por mim. Sim, porque **criar um poema é viver e viver mais intensamente que no correr dos dias**. (GULLAR, 2013, grifos nossos)⁹⁷.

De todo modo, assim como Gullar não sabe explicar como a lembrança das bananas podres voltou naquele dia em Buenos Aires, ele também não compreende por que, depois de cinco reincidências, essa lembrança simplesmente esgotou-se, cessou. Depois disso, “nenhum poema mais nasceu daquela experiência banal, vivida por um menino de uns dez anos de idade sob o calor do verão maranhense”. (GULLAR, 2013)⁹⁸.

A passagem do *Poema sujo* em que há essa menção às bananas podres é aquela em que o eu lírico afirma que

uma banana
 não apodrece do mesmo modo
 que muitas bananas
 dentro de
 uma tina

(...)

e as bananas
 fermentando
 trabalhando para o dono – como disse Marx –
 ao longo das horas mas num ritmo
 diferente (muito mais
 grosso) que o do relógio
 fazendo vinagre
 (GULLAR, 2004, 260-261).

Em *Poema sujo*, a cidade aparece no poema até os seus últimos versos. Através do trecho abaixo, observamos a reflexão sobre o pertencimento do poeta à cidade natal e, simultaneamente, o pertencimento da cidade ao poeta. Afinal, “a cidade está no homem” e “o homem está na cidade”, “como uma árvore/ está em qualquer uma de suas folhas/ (mesmo rolando longe dela)”. (GULLAR, 2004, p.290). Porém, o presente insiste em lembrá-lo que, apesar de pertencer à terra natal,

⁹⁷ GULLAR, Ferreira. Alquimia na quitanda. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 29 de dezembro 2013. Caderno Ilustrada, C9.

⁹⁸ GULLAR, Ferreira. Alquimia na quitanda. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 29 de dezembro 2013. Caderno Ilustrada, C9.

naquele momento ele “está em outra cidade”, uma referência explícita à sua condição de exilado:

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
 nem **como uma árvore**
está em qualquer uma de suas folhas
(mesmo rolando longe dela)
 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)
 esta/va 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 ruas

(GULLAR, 2004, p.290-291, grifos nossos).

O poeta enfrenta o presente retomando o passado e assim constrói uma dialética entre o particular e o universal porque “cada coisa está em outra/ de sua própria maneira”. (GULLAR, 2004, p.291). A cidade natal está no sujeito histórico de diferentes modos num momento de desalento e dor. Nesse processo, o passado se torna presente e é por ele modificado através do mecanismo da memória.

Nos versos em destaque observamos a dialética entre o universal e o particular, “a cidade está no homem” e “o homem está na cidade”, assim como a árvore está em suas folhas, mesmo naquelas que rolam para longe. A cidade da infância jamais poderia estar de fora do processo de rememoração porque a infância constitui o sujeito e no momento do desamparo e da solidão as primeiras referências geográficas, familiares e afetivas voltam com toda força. 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. (VILLAÇA, 1984, p.159).

Poema sujo contém uma poesia visceral que parte da reconstituição da infância do poeta em São Luís para, a partir dela, atravessar toda a sua experiência de vida. Como diria Santo Agostinho (1973), “a minha infância, que já não existe presentemente, existe no passado que já não é. Porém, a sua imagem, quando a evoco e se torna objeto de alguma descrição, vejo-a no tempo presente, porque ainda está na minha memória”. (AGOSTINHO, 1973, p.246).

A cidade recriada pela memória e pela poesia em *Poema sujo* transcende a dimensão regional e até mesmo nacional, atingindo uma escala universal. São Luís do Maranhão passa, assim, a representar não apenas a cidade nordestina, mas todos os lugares do mundo, em sua beleza e sujeira. O impacto gerado pelo livro foi tamanho que levou Otto Maria Carpeaux, um de nossos maiores críticos literários, a declarar que *Poema sujo* deveria chamar-se “poema nacional, porque encarna todas as experiências, vitórias, derrotas e esperanças do homem brasileiro”. (CARPEAUX, 1980, p.61).

Continuando sua viagem ao passado no poema, em outro trecho os versos alcançam a memória do menino que viajava de trem com o pai. Nessa passagem há, além da reprodução sonora do trem, representada pelas onomatopeias, os versos que mais tarde viriam a compor a letra da música “O Trenzinho Caipira”, de Villa-Lobos⁹⁹. Nos versos abaixo, encontramos a figura de um menino que sonha com a Bachiana nº 3, Tocata, e ao mesmo tempo revive a viagem feita com o pai:

⁹⁹ Na década de 1970, Edu Lobo utilizou um pequeno trecho do *Poema sujo*, no qual destacamos no fragmento citado, e assim fez uma adaptação do Trenzinho Caipira, composição de Villa-Lobos, feita

tchi tchi
 trã trã trã
 tarã TARÃ TARÃ TARÃ
 tchi tchi tchi tchi tchi
 TARÃ TARÃ TARÃ TARÃ TARÃ TARÃ

**lá vai o trem com o menino
 lá vai a vida a rodar
 lá vai ciranda e destino
 cidade 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**

piuí! piuí piuí

no ar

piuí! 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
 (GULLAR, 2004, p.245-246, grifo nosso).

Nos versos acima, identificamos uma passagem que compõe o universo infantil do sujeito lírico. Nesse momento, o poema assume uma linguagem onírica, típica do imaginário de uma criança. Além das palavras, temos também o recurso auditivo das onomatopeias, que poderiam representar o despojamento da consciência poética que dá vida ao poema, consciência que é movida também pela intuição e não apenas pela racionalidade.

Continuando a falar sobre a viagem de trem com o pai, o sujeito lírico relembra como se deu essa “aventura”. Nesse momento, a figura paterna ganha um espaço ainda maior. Pela biografia de Gullar, sabemos que seu pai, Newton Ferreira, faleceu no mesmo ano em que o poeta saiu do país em virtude do exílio, 1971. Quatro anos depois, ainda no exílio, sozinho, ameaçado, desolado, a figura do pai ressurgiu na poesia:

saímos de casa às quatro
 com as luzes da rua acesas

em 1930. Esse novo arranjo popularizou a composição do maestro carioca, que foi interpretada pela primeira vez em 1978.

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
por me levar na viagem**

**meu pai (que já não existe)
sorria, os olhos brilhando**
(GULLAR, 2004, p.247, grifo nosso).

Essa sequência de dísticos nos mostra o itinerário do sujeito poético que viaja com o pai, o horário de partida, as ruas, as ladeiras percorridas. O eu lírico faz questão de enfatizar que o pai “já não existe”, porém não existe mais somente no plano físico, material, já que é eternizado pela poesia. Esse pai, que conduz o filho, ainda criança, durante a viagem, está mais feliz do que o próprio filho, talvez pela alegria de levá-lo a desbravar novos mundos. As três últimas sequências de versos que destacamos possuem uma carga emotiva muito intensa. Apesar de o pai não mais existir fisicamente, é ele quem nesse momento se transforma em um porto seguro, um abrigo em meio à solidão e ao desamparo. Mais adiante, Newton Ferreira novamente aparece em outros versos do poema:

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.
(GULLAR, 2004, p.270).

E também no excerto:

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
 (GULLAR, 2004, p.272).

Na crônica “Vivido e apagado”¹⁰⁰, publicada no dia 1º de dezembro de 2013, temos uma reflexão sobre o tempo, sobre a escrita de memórias e o processo por vezes doloroso e difícil de rememoração. Além disso, nesta crônica a figura do pai se faz presente, agora em prosa.

Gullar começa dizendo que o único livro de memórias escrito por ele foi *Rabo de foguete*, publicado pela primeira vez em 1998, e assim mesmo porque “aquela parte do passado ainda estava viva em mim.” (GULLAR, 2013)¹⁰¹. O poeta afirma que pouco se recorda de sua infância, que quanto mais distante do presente se encontra o fato, mais difícil é lembrar-se dele. Ainda assim, o cronista afirma lembrar-se do

soalho de casa, na rua da alegria, da janela e da platibanda das casas em frente. Um flash desligado de tudo o mais. Meu quarto escuro, quase sempre fechado. A lembrança mais distante – que não sei se é lembrança ou sonho – é uma cena, numa estrada, um automóvel enguiçado que meu pai dirigia. Era noite e havia luar. Só isso. Mas não lembro se meu pai possuía um automóvel nem que soubesse dirigir. (GULLAR, 2013)¹⁰².

A imagem do quarto e do quintal também aparecem no *Poema sujo*: “aquele/ meu quarto com sua úmida parede manchada/ aquele quintal tomado de plantas verdes.” (GULLAR, 2004, p.273). No entanto, a maior parte das lembranças de infância de Gullar está relacionada à quitanda de seu pai:

Acredito que a parte de minha vida de que mais lembranças tenho é da quitanda de meu pai, onde passava a maior parte do tempo, quando não ia à escola, ajudando no atendimento aos fregueses, particularmente aqueles que vinham tomar cachaça ou meladinha, mistura de tiquira com mel de abelha. (...) Era a época da Segunda Guerra Mundial, em que o Brasil se envolveu. O noticiário, que o rádio transmitia, atraía a atenção de todos.

¹⁰⁰ GULLAR, Ferreira. Vivido e apagado. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 1º de dezembro de 2013. Caderno Ilustrada, E10.

¹⁰¹ GULLAR, Ferreira. Vivido e apagado. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 1º de dezembro de 2013. Caderno Ilustrada, E10.

¹⁰² GULLAR, Ferreira. Vivido e apagado. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 1º de dezembro de 2013. Caderno Ilustrada, E10.

Meu pai ligava o rádio, chamava o pessoal para ouvir as notícias, em meio às descargas da péssima sintonia. Ele afirmava que aquelas descargas eram tiros dos soldados guerreando. (GULLAR, 2013)¹⁰³.

Ao lembrar-se da família, das irmãs e da tia, Gullar também se recorda de um fato específico, que é o aparecimento de saúvas no quintal de sua casa, fato que o inspirara anos mais tarde a compor um poema:

Lembro da família à mesa do jantar, as irmãs cochichando e Bizuza resmungando por não se sabe o quê. Mas particularmente me lembro das saúvas, que se instalaram no chão do quintal. O ninho ficava no fundo da terra, mas elas saíam em fila para buscar recortes de folhas que eram a alimentação da tribo. Como havia uma lenda de que onde tem formiga tem dinheiro enterrado, convoquei as irmãs para descobrir esse tesouro. Cavamos, cavamos e não achamos nada. Tudo o que me veio dessa trabalhadeira foi um poema – poema concreto – que é uma evocação daquela aventura infantil. (GULLAR, 2013)¹⁰⁴.

Após a análise de vários fragmentos do *Poema sujo* e o diálogo estabelecido com as crônicas que nos propusemos a analisar, só podemos reafirmar a nossa hipótese da viabilidade de tal diálogo, também em relação ao extenso poema produzido em Buenos Aires em 1975.

Como pudemos verificar, temas recorrentes no poema também se fazem matérias de suas crônicas, como o fluir do tempo, a cidade natal, a infância em São Luís, as questões existencialistas, a poesia.

Diante do desespero, do desamparo e da solidão extrema, nada restou ao poeta senão buscar na escrita um sentido para a própria vida e ele o fez através da memória. Nesse exercício poético, as imagens que aparecem no poema são complexas, reais e recriadas ao mesmo tempo, envoltas na tensão de um passado “que os anos não trazem mais/ e trazem cada vez mais” (GULLAR, 2004, p.253), ou seja, um passado ainda presente e um presente incerto.

Verificamos no poema, além dos recursos de versificação tradicionais, o espaçamento gráfico cuidadosamente elaborado, bem como uma paginação rigorosa que delimita o conteúdo específico de cada página. O coletivo está presente de modo inequívoco no poema que, sem dúvida, não é sujo em virtude dos

¹⁰³ GULLAR, Ferreira. Vivido e apagado. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 1º de dezembro de 2013. Caderno Ilustrada, E10.

¹⁰⁴ GULLAR, Ferreira. Vivido e apagado. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 01 de dezembro de 2013. Caderno Ilustrada, E10.

palavrões que tem em si. A sujeira presente na obra antes se refere à transgressão da forma e da linguagem, e àquilo que é tão comum à espécie humana: a miséria, a humilhação, os cheiros (e maus cheiros), as dores, a podridão de valores, a lama que inunda a vida.

O “sujo” do poema liga-se, enfim, ao sujo da vida e à negação de qualquer possibilidade de pureza no que tange à poesia. Como a poesia jamais é pura, o poema torna-se sujo das marcas que a vida imprime em todos os humanos, em alguns mais do que em outros. *Poema sujo* é a síntese das buscas do poeta, em suas posições, contradições e complexidades políticas, seus embates filosóficos, seu projeto ético, filosófico e estético.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta última etapa do trabalho, em que tecemos nossas últimas considerações, reafirmamos a possibilidade da hipótese principal que nos propusemos a investigar ao longo desta tese, ou seja, o diálogo entre as crônicas e a poesia de Ferreira Gullar. Em resposta à hipótese inicialmente formulada, demonstramos os mecanismos através dos quais se torna possível relacionar prosa e poesia em Gullar, mesmo partindo de perspectivas discursivas, temporais e históricas diversas.

Para tanto, dividimos nossa análise em dois capítulos. No primeiro, estabelecemos o diálogo entre as crônicas publicadas pela *Folha de São Paulo* entre 2012 e 2014 e a obra *Dentro da noite veloz* (1975); no segundo, o diálogo se deu entre as crônicas produzidas nesse mesmo período de tempo e a obra *Poema sujo* (1976).

No primeiro capítulo focalizamos a atuação política de Gullar, em prosa e verso, partindo do presente para o passado. A começar pelas crônicas, percebemos que, através delas, o maranhense ainda se coloca como homem político e intelectual. Identificamos também nos poemas que compõem *Dentro da noite veloz* um forte caráter político e social, um sujeito histórico que se faz lírico para a construção do verso. Desse modo, tivemos condição de promover o diálogo entre ambas as formas de representação, visto que as duas reforçam a postura política de Gullar, para além de seu exercício poético.

Encontramos em *Dentro da noite veloz* uma poesia contundente, cirúrgica, que se recusa a representar o abstrato. Os poemas ali presentes são questionadores, levando-nos a refletir sobre a ditadura militar, a fome, a miséria. Outros deles mostram claramente a condição de exilado vivida pelo maranhense, quando nos transportam até os lugares passados pelo poeta durante a sua experiência do desterro. Nas crônicas, por sua vez, encontramos um Ferreira Gullar que, do alto de seus mais de 80 anos de vida, ainda se coloca politicamente como homem e como escritor, ainda que sua postura seja questionada e por vezes contestada, como o fizemos em nossa análise.

No segundo capítulo, tomamos como eixo central, além das crônicas, a obra *Poema sujo* (1976). Nessa etapa, porém, focalizamos outro aspecto igualmente relevante na atuação de Ferreira Gullar: a perspectiva memorialista. Partimos de

uma aprofundada investigação teórica no que concerne ao campo da memória para então mergulharmos em nosso objeto de pesquisa.

Em nossa análise, consideramos *Poema sujo* não apenas como uma produção de cunho memorialista, mas também uma obra que contém uma forte expressividade política e social, uma vez que parte de uma memória pessoal e atinge a dimensão coletiva, ao mesmo tempo em que denuncia as mazelas de um sistema desigual. No entanto, como demos uma maior ênfase à atuação política de Gullar no capítulo 1, neste buscamos as crônicas cujo caráter predominante fosse o memorialista, a fim de explorarmos as várias nuances que podem ser descobertas a partir do contato com a obra do poeta.

Colocamos lado a lado a prosa e a poesia de Gullar, ambas cumprindo o papel de revolver o terreno da memória daquele que escreve. Fruto do exílio, *Poema sujo* é a voz que rompe o silêncio diante do banimento forçado e do sentimento de solidão e desamparo vividos pelo maranhense. Frente aos acontecimentos de ordem política daquele momento, nada mais restou ao poeta senão escrever, senão colocar no papel suas mais profundas memórias de infância.

E assim surge no poema a terra natal, a velha ilha de São Luís, trazendo todas as referências familiares, geográficas, afetivas e sensoriais de um sujeito histórico que se faz lírico mais uma vez. Visualizamos em *Poema sujo* as ruas da cidade, os cheiros, os sons, as cores, a sujeira, as injustiças, a desigualdade, tudo se torna matéria poética e é eternizado pela poesia. As crônicas que dialogam com o poema reforçam o caráter memorialista de sua escrita; o passado é novamente revisitado, agora em prosa, e novamente traz à tona as figuras que compõem o mosaico afetivo de Ferreira Gullar.

Apresentamos, portanto, nesta tese uma nova possibilidade de pesquisa no campo literário, através de uma reflexão teórica e crítica que procurou trazer à cena tanto o cronista que se coloca como homem político, quanto o sujeito histórico que se faz lírico para então dar voz àqueles que não a têm. Ao mesmo tempo, apresentamos o poeta que faz da escrita memorialista um testemunho, um instrumento de luta, resistência e sobrevivência num momento de angústia e dor e o cronista que revisita o próprio passado e traz à tona, agora em prosa, o mesmo cenário que é visto no poema.

Assim concretizamos o diálogo aqui pretendido: poesia e prosa, prosa e verso. Memória, política, engajamento e resistência se entrelaçam na obra do maranhense e assim nos oferecem caminhos sempre novos como possibilidade de pesquisa. Seja ao falar do passado histórico, político ou pessoal, Gullar é sempre contundente, fazendo-nos visualizar cada cena descrita e refletir sobre cada verso de sua poesia. Em todos os contextos a que nos propusemos estudar, Ferreira Gullar sai do eu lírico para o coletivo e assim se torna um sujeito histórico. E é assim que a carne se faz verbo: a carne da vida vivida, da vida inventada e recriada no papel; a carne que se faz verso, que se faz prosa e então ressurge na e pela linguagem.

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Casimiro de. **As primaveras**. Introdução de Domingos Carvalho da Silva, ilustrações de Maria Leontina. São Paulo: Martins, 1972.

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Trad. J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

ALEIXO, Isabel Cristina Pereira. **O tempo como unidade na poesia de Ferreira Gullar**. 1991. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1991.

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

ARENDDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

ARRIGUCCI JR., Davi. A luz de São Luís. **Gazeta mercantil**, São Paulo, nov. 2007.

_____. Davi. **Coração partido**. São Paulo: Cosac – Naify, 2002.

_____. O silêncio e muitas vozes. São Paulo, **Folha de São Paulo**, 12 jun. 1999.

_____. Tudo é exílio. São Paulo, **Folha de São Paulo / Jornal de Resenhas**, 14 de novembro de 1998.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: HUCITEC, 2002.

BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 2000.

_____. **Ensaio crítico**. Tradução Antonio Passano e Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1971.

_____. **O grau zero da escritura**. São Paulo: Cultrix, 2003.

BECKER, Paulo Ricardo. **A poesia de Ferreira Gullar: do monólogo ao diálogo**. 1991. Dissertação (Mestrado em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1991.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras Escolhidas. 4ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Rua de mão única**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho, José Carlos Martins Barbosa. Obras escolhidas II, São Paulo: Brasiliense, 2000.

BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. Trad. Astrid Sayeg. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. Roteiro do poeta. In: **Os melhores poemas de Ferreira Gullar**. Seleção de Alfredo Bosi. São Paulo: Global, 1982.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1979.

BOTTOMORE, Tom (editor). **Dicionário do pensamento marxista**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

CAETANO, Rodney. O resmungão necessário. **Jornal de Literatura do Brasil**, Curitiba. Disponível em: < www.resmungos.com.br>. Acesso em: 15 mar. 2013.

CAMENIETZKI, Eleonora Ziller. O poeta, o poema e a sinfonia. In: **Revista Poesia Sempre**, ano 12, n. 18, set. 2004.

_____. **Poema sujo, uma sinfonia azul**. 1998. Dissertação (Mestrado em Letras – Literatura Comparada). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998.

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

CAMPOS, Paulo Mendes. O poema sujo, a pátria distante. In: GULLAR, Ferreira. **Poesia completa, teatro e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Nacional, 2000.

CHIARA, Ana Cristina de Rezende. De que me defendo? Ou com quantos *eus* Ferreira Gullar faz sua Canção do Exílio? In: **Revista Palavra 10**, 2003.

COELHO, Eduardo Prado. A turva mão do sopro contra o muro. **Suplemento Leituras**, Público, Lisboa, 20 mai. 2000.

CRUZ, Denise Rollemberg. **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.

DAMAZO, Tito. **Ferreira Gullar, uma poética do sujo**. São Paulo: Nankin, 2006.

DENIS, Benoit. **Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre**. Trad. Luiz Dagobert de Aguirra Roncari. São Paulo: EDUSC, 2002.

DIAS, Ângela Maria. A cidade no poema – a fala íntima do tempo coletivo. In: **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, jan./mar. 1985.

FERRAZ, Heitor. Ferreira Gullar: a poesia necessária. In: **Revista Cult**, nº 3, out. 1997.

FERREIRA Gullar conta tudo!!!. Jornal de Poesia. In: **Revista Agulha**. Disponível em: <www.revista.agulha.nom.br>. Acesso: 25 jul. 2014.

FERREIRA, Luzilá Gonçalves. **A obra poética de Ferreira Gullar, uma leitura**. Tese (Programa de Pós-graduação da UFPE). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1984.

FONSECA, Orlando. **Na vertigem da alegoria: militância poética de Ferreira Gullar**. Santa Maria: Ed. da UFSM, 1997.

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 (org.). In: **Escrita e sociedade: estudos de sociologia da literatura**. Goiânia: Ed. da UCG, 2008.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. A (im) possibilidade da poesia. In: **Revista Cult**, n. 23, São Paulo, jun. 1999.

_____. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

_____. 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.

_____. **Walter Benjamin** – os cacos da história. Trad. Sônia Salzstein. 2ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

GASPARI, Elio. **A ditadura derrotada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002a.

_____. **A ditadura envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002b.

_____. **A ditadura escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002c.

GINZBURG, Jaime. A ditadura militar e a literatura brasileira: tragicidade, sinistro e impasse. In: SANTOS, C. M.; TELES, E.; TELES, J. de A. (org.). **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.

GULLAR, Ferreira. **A estranha vida banal**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

_____. **Argumentação contra a morte da arte**. 8ed. Rio de Janeiro: Revan, 2003.

- _____. / NOVAES, Carlos Eduardo. **Coleção Gente**. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 2003.
- _____. **Cultura posta em questão, vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte**. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006a.
- _____. **Em alguma parte alguma**. São Paulo: José Olympio, 2010.
- _____. Entrevista concedida a Marcelo Ridenti, 23 jan. 1996. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie07/RevLitAut_art01.pdf>. Acesso em: 29 jun. 2015.
- _____. Entrevista concedida à *Revista Idiosincrasia*, 30 ago. 2006. Disponível em: <www.portalliteral.com.br>. Acesso em: 17 out. 2014.
- _____. Entrevista concedida à *Revista Poesia Sempre*, n. 09, 1998. Disponível em: <<http://literal.terra.com.br>>. Acesso em: 26 nov. 2014.
- _____. **Melhores crônicas**. São Paulo: Global, 2004.
- _____. **Rabo de foguete: os anos de exílio**. Rio de Janeiro: Revan, 2003.
- _____. **Relâmpagos**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- _____. **Sobre arte sobre poesia: (uma luz do chão)**. 2ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006b.
- _____. **Toda poesia (1950-1999)**. 12 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.
- _____. **Les cadres sociaux de la mémoire**. Paris: Les Presses Universitaires de France, Nouvelle édition, 1952.
- _____. **Memória coletiva e memória histórica**. Trad. Eduardo G. Bueno. São Paulo: UNESP, 1975.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960-1970**. 3ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- HUYSSSEN, Andreas. **Memórias do modernismo**. (Introdução). Trad. Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996.
- _____. Passados presentes: mídia, política, amnésia. In: **Seduzidos pela memória**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- JUNQUEIRA, Ivan. **A luz da palavra suja**. Portugal: Quase, 2003.
- _____. As vozes da noite veloz. (prefácio). In: GULLAR, Ferreira. **Dentro da noite veloz**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- _____. Gullar e a poesia social. In: **O signo e a sibila**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993.

KRISTEVA, Julia. Tocata e fuga para o estrangeiro. In: **Estrangeiros para nós mesmos**. Trad. Maria Carlota C. Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LACLAU, Ernesto. **A Razão Populista**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

_____. **La Razón Populista**. Buenos Aires: FCE, 2005.

_____. **Política e ideologia na teoria marxista: capitalismo, fascismo e populismo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

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

_____. Traduzir-se - Ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar. In: **O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

LEGOFF, Jaques. **História e memória**. Trad. Bernardo Leitão. São Paulo: Ed. UNICAMP, 1994.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

MARTINS, Wilson. Um poeta político. **Jornal do Brasil**, 17 jan. 1981.

_____. Paradoxo da poesia. **Jornal do Brasil**, 21 jul. 1979.

MIRANDA, Wander Melo. A memória contra a morte. In: **Cânones & contextos. Anais**. Rio de Janeiro, nº 102-103, p. 69-79, jul/dez 1990.

_____. A ilusão autobiográfica. In: **Corpos escritos**: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: Ed. USP; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1992.

MORAES, Vinícius de. Ferreira Gullar segundo Vinícius de Moraes. **Revista Poesia Sempre**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2004.

_____. Poema sujo de vida. In: **Revista Manchete**, 1976. Disponível em: <www.portalliterar.com.br>. Acesso em: 15 set. 2015.

MUKAROVSKI, Jan. **Escritos sobre estética e semiótica da arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1981.

NOVAES, Adauto (org.). **O Silêncio dos Intelectuais**. São Paulo, Companhia das Letras, 2006.

PAZ, Otávio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

PEREIRA Paulo Celso. Sábios Resmungos. **Jornal do Brasil**, 26 dez. 04.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. In: **Estudos Históricos**. v. 5, n.10. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 1992.

_____. Memória, esquecimento, silêncio. In: **Estudos Históricos**. v. 2, n.3. Rio de Janeiro, 1989.

QUEIROZ, Maria José de. **Os males da ausência, ou a literatura do exílio**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François. Campinas: UNICAMP, 2007.

_____. **Do texto à ação**. Tradução Antonio M. Magalhães. São Paulo: Diagonal, 2005.

_____. **Ensaio críticos**. Lisboa: Editora 70, 1977.

_____. **Tempo e narrativa**. Campinas: Papyrus, 1994.

_____. **Teoria da interpretação**. Rio de Janeiro: edições 70, 2001.

RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política**. São Paulo: Ed. UNESP, 2010a.

_____. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução à era da TV**. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2000.

_____. **O fantasma da revolução brasileira**. 2ed. São Paulo: Ed. UNESP, 2010b.

SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

_____. Um olhar político. In: **Paisagens imaginárias: Intelectuais, Arte e Meios de Comunicação**. Trad. Rubia Prates e Sérgio Molina. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

SARTRE, Jean-Paul. **O que é a literatura?** Trad. Carlos Felipe Moisés. 3ed. São Paulo: Ática, 2004.

SECCHIN, Luís A. (Org.). **Poesia completa, teatro e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In: NESTROVSKI, Arthur; _____ (org.). **Catástrofe e Representação**. São Paulo: Escuta, 2000.

_____. A literatura do trauma. In: **Revista Cult**, nº 23, junho 1999.

_____. Escrituras da história e da memória. In: _____ (org.) **Palavra e imagem: memória e escritura**. Chapecó: Argos, 2006.

_____. Literatura de testemunho: os limites entre a construção e a ficção. In: **Letras**, Santa Maria, UFSM, nº 16, jan. / jun. 1998.

_____. 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. 2005.

_____. Literatura de testemunho: os limites entre a construção e a ficção. In: **Letras**, Santa Maria, UFSM, nº 16, jan. / jun. 1998.

TARKOVISKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. 2ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

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.

TURCHI, Maria Zaira. **Ferreira Gullar: a busca da poesia**. Rio de Janeiro: Presença, 1985.

TYNIANOV, Youri. **O discurso da poesia**. Tradução de Giovanni M. Revolvez. Coimbra: Livraria Almedina, 1982.

VILLAÇA, Alcides Celso de Oliveira. **A poesia de Ferreira Gullar**. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira - USP). Universidade de São Paulo, São Paulo, 1984.

_____. Em torno do Poema sujo. **Revista Civilização Brasileira**, n. 09, mar. 1979.

_____. Gullar: a luz e seus avessos. In: **Cadernos de Literatura Brasileira**, n.6. Instituto Moreira Salles. São Paulo, set. 1998.