UFSJ
UNIVERSIDADE FEDERAL
DE SÃO JOÃO DEL-REI

Promel
Programa de Mestrado em Letras

VIVIANE APARECIDA SANTOS

DO RESSENTIMENTO À CICATRIZ: MEMÓRIA E EXÍLIO EM FERREIRA GULLAR

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS:
TEORIA LITERÁRIA E CRÍTICA DA CULTURA

Novembro de 2010

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

UFSJ
UNIVERSIDADE FEDERAL
DE SÃO JOÃO DEL-REI

Promel
Programa de Mestrado em Letras

VIVIANE APARECIDA SANTOS

DO RESSENTIMENTO À CICATRIZ: MEMÓRIA E EXÍLIO EM FERREIRA GULLAR

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Letras da Universidade Federal de São João del-Rei, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Teoria Literária e Crítica da Cultura
Linha de Pesquisa: Literatura e Memória Cultural

Orientadora: Profª. Drª. Maria Ângela de Araújo Resende

PROGRAMA DE MESTRADO EM LETRAS:
TEORIA LITERÁRIA E CRÍTICA DA CULTURA

Novembro de 2010

UFSJ
UNIVERSIDADE FEDERAL
DE SÃO JOÃO DEL-REI

Promel
Programa de Mestrado em Letras

VIVIANE APARECIDA SANTOS

DO RESSENTIMENTO À CICATRIZ: MEMÓRIA E EXÍLIO EM FERREIRA GULLAR

Banca Examinadora:

Profª. Drª. Maria Ângela de Araújo Resende - UFSJ
Orientadora

Profª. Drª. Terezinha Maria Scher Pereira- UFJF

Profª. Drª. Eliana da Conceição Tolentino – UFSJ

Profª. Drª. Eliana da Conceição Tolentino
Coordenadora do Programa de Mestrado em Letras

São João del-Rei, 05 de novembro de 2010

A arte existe porque a vida não basta.

Ferreira Gullar

AGRADECIMENTOS

A Deus, fonte primeira de inspiração e grande responsável por esta vitória.

À Maria Ângela que, mais do que orientadora, foi uma amiga paciente e compreensiva, sempre apontando os caminhos a serem trilhados. Obrigada por acreditar na minha capacidade, por contribuir para o meu crescimento. Agradeço os direcionamentos, interferências e contribuições tão necessárias e decisivas para a realização deste trabalho.

A meus pais, Heitor e Maria, a quem eu devo tudo o que tenho e sou. Obrigada pelo exemplo de vida que sempre foram para mim; pelo incentivo, apoio e paciência diários e pela confiança que sempre depositaram em meu potencial. Esta vitória é de vocês!

A minha irmã, Ana Maria, pela paciência em dias conturbados e sem inspiração.

A minha irmã, Andresa, que, onde quer que esteja, sei que pediu a Deus para que eu cumprisse esta etapa tão importante da minha vida.

A minha avó, Herondina, por seu afeto e ternura.

A meus professores do mestrado, com quem aprendi não apenas conteúdos acadêmicos, mas lições concretas de humildade e respeito. Agradeço a vocês pela competência, seriedade e compreensão. Não poderia deixar de mencionar de maneira especial minha gratidão à Profª. Adelaine, que desde a graduação sempre acreditou no meu potencial e incentivou-me a continuar meus estudos. Agradeço ainda ao Prof. Cláudio Leitão que, na graduação, concedeu a mim a oportunidade de pesquisar e conhecer Ferreira Gullar. Vocês foram (e são) muito importantes em minha formação acadêmica.

Aos amigos do mestrado, Rafael, Erivelton, Aílton, Anielli, Kátia, Juçara, Sérgio, Anamélia e Michelli. Aprendi muito com vocês e com vocês vivi os momentos mais felizes do meu mestrado. Obrigada pelo companheirismo, apoio, desabafos e pela troca de experiências.

A minhas amigas Bete e Natália, presentes desde o dia da prova de seleção do mestrado. Obrigada pelo apoio e incentivo naquele momento tão difícil e, agora, por comemorar comigo mais esta vitória.

À Ana Paula, amiga que sempre procurou tranquilizar-me nos momentos de desespero e falta de inspiração. Obrigada por ouvir meus desabafos e sempre ter uma palavra de incentivo para mim.

À Lílian, revisora do meu texto, por sua competência, seriedade e perfeccionismo.

À CAPES, pelo apoio financeiro que foi fundamental durante o curso.

RESUMO

Este trabalho propõe uma leitura de *Poema sujo* (1976) e *Rabo de foguete* (1998), de Ferreira Gullar, através da reflexão sobre o processo de construção da escrita memorialista, de modo a estabelecer relações entre memória e exílio. Conceitos como história, identidade, autobiografia e ficção, propostos pelas recentes teorias, foram importantes para que se pudesse construir um modo de leitura dessas obras, não perdendo de vista o conjunto da obra do autor e sua atuação como intelectual nos últimos sessenta anos da história brasileira, através de sua atividade artística, literária e intelectual. Ao discutirmos parte da poética de Gullar, procuramos buscar os pontos-chave que a nortearam e que configuram sua temática. Considerando o entrelaçamento entre as duas obras estudadas e o papel não somente literário, mas também histórico e político desempenhado por elas, abordamos as questões que se colocaram a partir da conflituosa relação entre memória, ficção e exílio.

Palavras-chave: Ferreira Gullar, Literatura, memória, exílio, autobiografia.

ABSTRACT

The aim of this work is to read *Poema Sujo* (1976) and *Rabo de foguete* (1998) by Ferreira Gullar, reflecting about the process of writing memories in order to establish relations between memory and exile. Concepts such as history, identity, autobiography and fiction proposed by current theories were important to build a way of reading these poems. The poems have been analyzed without disregarding the author's collection of works and his performance as an intellectual in the last sixty years of Brazilian history, through his artistic, literary and intellectual activity. When discussing part of Gullar's poetry, we tried to find the key facts which guided it and built its main themes. Bearing in mind the relation between the two studied poems and their literary, historical and political role, we have approached the questions raised by the conflicting relation among memory, fiction and exile.

Keywords: Ferreira Gullar, Literature, memory, exile, autobiography.

SUMÁRIO

Introdução.....09

Capítulo 1. A trajetória poética de Ferreira Gullar 17

1.1. Da paixão nordestina à consciência artística: Gullar sai do Maranhão e ganha as terras cariocas.....21

1.2. Gullar: de *A luta corporal* (1954) a *Muitas vozes* (1999).....24

Capítulo 2. A vida à margem: exílios.....58

2.1. Exílios.....59

2.2. O exílio sob o viés da memória de Ferreira Gullar.....64

Capítulo 3. Ferreira Gullar: militância política e poética.....105

3.1. Ferreira Gullar: do neoconcretismo ao cordel.....108

3.2. A cultura e a arte sob a ótica de Ferreira Gullar.....122

3.3. O intelectual resiste em tempos de ditadura.....127

3.4. O intelectual exilado.....130

3.5. O intelectual hoje.....134

Considerações finais.....137

Bibliografia.....143

INTRODUÇÃO

A memória constitui tema de interesse consolidado na crítica contemporânea, uma vez que a escrita autobiográfica e a memorialista suscitam caminhos teóricos sempre novos. Assim, os debates atuais que abordam essa questão indicam um direcionamento voltado para a revisão do passado e a forma pela qual o passado e a tradição têm sido (re)inventados e transmitidos.

Há um grande interesse, acadêmico ou não, pelo que foi feito, dito ou escrito. Andreas Huyssen, no texto “Passados presentes: mídia, política, amnésia” (2000), defende que tal interesse não se configura pelo mero desejo de armazenar ou recuperar informações, mas pela vontade de se repensar o passado e o presente e, ainda, por entender o modo como se dá a inserção do sujeito histórico nesse tempo de transição.

O discurso memorialista, então, passa a ganhar cada vez mais terreno no campo intelectual, tendo em vista que esta forma de expressão vai além de um processo literário de escrita, estando intimamente ligada às representações culturais, históricas, políticas e identitárias.

Segundo Huyssen (2000), essa memória poderia ser considerada um instrumento de revisão da memória oficial, aquela aceita pela maioria e oficializada através de uma “violência simbólica”, como diria Michael Pollak, no texto “Memória, esquecimento, silêncio” (1989), ao fazer uso da expressão antes cunhada por Pierre Bordieu. Essa violência simbólica seria a forma encontrada pelos grupos dominantes, por assim dizer, de “oficializar” seu modo de ser, pensar e agir, incutindo nas classes dominadas suas ideias e costumes. Trata-se da tentativa de legitimar o ilegítimo de maneira tão hábil e sutil que a dominação imposta seja vista como algo natural e inevitável. Essa forma de violência se dá em diversos âmbitos e proporções, mas a cultura é o principal elemento em que ela se manifesta. O teórico alemão, no entanto, posiciona-se em defesa das memórias coletivas não reconhecidas pelos sujeitos hegemônicos, com o intuito de preservar a memória cultural.

Ao refletir sobre a chamada “cultura da memória”, Huyssen, agora no livro *Memórias do modernismo* (1996), afirma que, a partir dos anos de 1980, a cultura modernista, apostando no futuro, começou a mudar o foco de sua atenção, de modo que houve, em todo o mundo, *uma verdadeira explosão do*

discurso da memória como um grande sintoma cultural nas sociedades ocidentais (HUYSSEN, 1996, p.12). A ideia era, a partir daquele momento, recolocar passados no presente, como uma tentativa conservadora, política, cultural e ideológica de restaurar, por assim dizer, as muitas destruições operadas naquele século. Nesse sentido, a musealização cultural proporcionaria uma compensação pelas destruições ocorridas no mundo social em virtude da modernização. Entretanto, essa crença, segundo o pensador, não contava com a atuação da indústria cultural e da mídia, que não apenas têm o poder de desestabilizar qualquer senso seguro do próprio passado, como representam peças fundamentais no drama da memória.

O que se constata na atualidade é um acelerado processo de desistoricização: há acessibilidade à história, mas em um rápido e constante movimento de renovação da mesma. Diariamente, uma grande carga de informações nos é transmitida pela mídia, mas não há tempo para se refletir sobre ela. A partir dos efeitos da globalização e da mídia, a informação é condicionada, democratizada, mas desistoricizada: ao mesmo tempo em que temos acesso a tudo o que acontece em qualquer parte do planeta, através de tantos meios de comunicação, essa grande acessibilidade não é suficiente para criar em nós um vínculo com o que é transmitido. Não há história, no sentido de que não há interesse real pelo que é veiculado pela mídia, há apenas fatos que daqui a uma hora estarão “velhos”.

Nesse âmbito, a escrita memorialista representa a tentativa de desacelerar o processo contínuo de transmissão de informações novas e vazias, que não correspondem à experiência. Ora, em meio a tantas informações que são agilmente veiculadas pela mídia, há uma necessidade de se resgatar um passado que insiste em fugir de nossos olhos e de nossa memória, uma vez que a sociedade moderna está *terminavelmente doente de amnésia* (HUYSSEN, 1996, p.12).

Vivemos em uma sociedade cada vez mais híbrida e multifacetada, que passa pelo fenômeno da globalização. Consequentemente, essa mesma sociedade se vê forçada a fazer uma revisão crítica de sua atuação política e cultural e, por isso, decidiu voltar seu olhar para o passado com o intuito de

encontrar nele a projeção de seu futuro. Desse modo, ao propiciar o diálogo entre passado e presente, a memória pretende *afirmar algum espaço âncora, num mundo de desnorteante e muitas vezes ameaçadora heterogeneidade, não sincronicidade e sobrecarga de informações* (HUYSSEN, 1996, p.18).

Uma das maneiras de afirmar esse "espaço âncora" é através da escrita, neste caso, a escrita de memórias, que representa muito mais do que uma estratégia de estilo. É um verdadeiro resgate de raízes culturais e identitárias, em um momento em que, segundo afirma Sônia Torres, na introdução do livro *Raízes e rumos* – perspectivas interdisciplinares em estudos americanos (2001, p.11), há uma *crescente pluralidade marcada pela co-existência*[1] *de culturas, lingua(gens) e etnicidades cruzadas*.

Levando-se em conta tais considerações, propomos, neste trabalho, a reflexão sobre as representações textuais enquanto memória, quando elas se encontram atreladas à experiência de exílio daquele que escreve. Nesse sentido, faremos uma interseção entre essa forma de escrita e história, uma vez que esta última desempenha um papel crucial nesse processo. Tal abordagem desencadeará uma reflexão sobre a (trans)formação da identidade cultural e nacional dos sujeitos históricos, bem como o lugar ocupado por esses sujeitos.

A partir de tal proposta de estudo, consideramos pertinente a escolha de duas obras já estudadas por nós em pesquisa de Iniciação Científica (FAPEMIG – 2005/2006): *Poema sujo* (1976) e *Rabo de foguete*: os anos de exílio (1998), de Ferreira Gullar. Desse modo, objetivamos aprofundar o estudo anteriormente desenvolvido acerca das questões referentes à memória e ao exílio, elegendo novamente tais obras como *corpus* desta dissertação.

Ferreira Gullar é o pseudônimo de José Ribamar Ferreira, poeta, jornalista, tradutor, teatrólogo e crítico de arte, nascido em São Luís do Maranhão, no dia 10 de setembro de 1930. Quarto filho de Newton Ferreira e Alzira Ribeiro Goulart, o poeta passou toda infância e adolescência em São Luís, onde

---

[1] Optamos, em toda extensão desta dissertação, por manter, nas citações, a ortografia conforme aparece nos textos citados, embora nos achemos conscientes de que algumas palavras não estejam de acordo com a Reforma Ortográfica, válida a partir de 01 de janeiro de 2009. A palavra "co-existência", por exemplo, hoje é escrita sem o hífen.

permaneceu até os 21 anos de idade, quando se mudou para o Rio de Janeiro, local em que reside atualmente.

Gullar representa um dos grandes expoentes da literatura brasileira contemporânea. Ao longo de sua vida, construiu um rico legado literário, reunindo poesia, contos, crônicas, peças teatrais e ensaios. Atualmente, assina uma coluna semanal de crônicas no caderno “Ilustrada”, na *Folha de S. Paulo*, por meio da qual discute os mais variados temas. O escritor maranhense foi, e ainda é, um intelectual atuante e polêmico, um homem que nunca teve medo de dizer o que pensa. Exatamente por isso, foi vítima do exílio. Situação que nós só pudemos entender como foi e o que significou para ele através da leitura de *Rabo de foguete.*

Poema sujo, escrito quando o poeta se encontrava no exílio, em 1975, representa a voz de um sujeito à margem da história, que vê na escrita uma forma de sobrevivência, reinventando através dela outro destino e transformando em poesia a vida vivida. *Rabo de foguete*, publicado após duas décadas de seu retorno ao Brasil, mais especificamente em 1998, simboliza a voz narrativa daquele que conta a própria experiência de exílio, movendo-se entre estratégias vinculadas à autobiografia e, também, à ficção.

A escolha das obras como *corpus* justifica-se pela vontade de se estudar a escrita de memórias quando esta se encontra vinculada à experiência do exílio. Além disso, tal estudo torna-se relevante à medida que reflete, ainda, sobre o papel da Literatura como mediadora da memória cultural. Afinal, a experiência do exílio de um poeta refletida em duas obras literárias não é apenas a história de um único destino humano, mas a memória de toda uma geração marcada por deslocamentos, traumas e choques culturais.

Apesar de esse ser nosso objetivo principal, consideramos também importante, e até mesmo necessária, a reflexão sobre a trajetória poética de Ferreira Gullar. Entendemos que, antes de partirmos para nosso foco principal, que é a questão da memória e do exílio em *Rabo de foguete* e *Poema sujo*, discutida no Capítulo II, é preciso, de certa forma, “situar o autor”, apresentar sua maneira de fazer poesia, seus temas mais recorrentes, as transformações pelas quais passou em sua trajetória poética. Em razão disso, no primeiro capítulo do

trabalho, propusemo-nos a traçar um panorama geral da atuação de Gullar no campo da poesia, desde *A luta corporal*, obra publicada pela primeira vez em 1954, até *Muitas vozes*, lançada em 1999. Além das obras mencionadas, selecionamos outras, todas do autor em questão, que foram publicadas neste intervalo de 1954 a 1999 – *Dentro da noite veloz* (1975), *Na vertigem do dia* (1980) e *Barulhos* (1987) – e extraímos delas os poemas que nos pareceram mais pertinentes ao trabalho.

Pretendemos, pois, no capítulo I, discutir questões que apontam novas perspectivas sobre a obra de Gullar. Ao traçarmos um panorama de parte da obra poética do maranhense, ressaltamos o que mais chamou nossa atenção nos poemas escolhidos, de maneira que lançamos nosso olhar sobre aquelas obras e colocamos nossas impressões sobre elas. Tal análise foi possível, principalmente, a partir das reflexões de Eleonora Ziller Camenietzki, no livro *Poesia e política:* a trajetória de Ferreira Gullar (2006).

O capítulo II, por sua vez, representa outra vertente de nosso trabalho, voltada para a memória e o exílio. Para isso, confeccionamos esta etapa à luz de reflexões que dialogam sobre tais questões, como a de Wander Melo Miranda, no texto "A ilusão autobiográfica" (1992) e a de Philippe Lejeune, em seu *O pacto autobiográfico*: de Rousseau à Internet (2008); a de Edward Said, no ensaio "Reflexões sobre o exílio*"* (2003); a de Walter Benjamin, em diferentes textos de *Obras escolhidas, magia e técnica, arte e política* (1993). Recorremos, ainda, ao texto de Michael Pollak, "Memória, esquecimento, silêncio" (1989); a Andreas Huyssen e sua obra *Memórias do modernismo* (1996) e o capítulo "Passados presentes: mídia, política, amnésia" (2000), à Maurice Halbwachs e sua obra *A memória coletiva* (2006). Além dos textos "De que me defendo? Ou com quantos *eus* Ferreira Gullar faz sua Canção do Exílio?" (2003), de Ana Chiara, e "Tudo é exílio" (1998), de Davi Arrigucci Jr. No entanto, as reflexões desenvolvidas no capítulo, os diálogos estabelecidos entre os textos e os desdobramentos que se fizeram necessários a partir do contato com as obras e com as teorias foram questões que se colocaram diante de nós em função da proposta de trabalho. Assim, concebemos a escrita de memórias produzida no exílio – o caso de *Poema sujo* – como um instrumento de sobrevivência, enquanto a escrita sobre o

próprio exílio – o que encontramos em *Rabo de foguete* – como a cicatrização da ferida deixada pelo exílio. A cicatriz, marca tanto da cura quanto da dor, traz um caráter ambíguo à obra, o que nos instiga a pesquisar se, em Gullar, a marca é de cura ou de dor. Será de ambas as coisas? Independente da resposta que encontrarmos (se a encontrarmos), o que se pode dizer é que a cicatriz é o sinal de que houve algum tipo de violência.

De todo modo, partimos do pressuposto de que a escrita pós-exílio tem essa função cicatrizadora. Ora, ao colocar no papel as memórias de seu exílio, o poeta faz, de certa forma, um "acerto de contas" com o próprio passado, de maneira que a escrita de *Rabo de foguete* poderia representar o fechamento dessa fase da vida dele. Não que a partir da referida obra Gullar tenha se esquecido de sua experiência de exílio, mas ela poderia representar uma espécie de "catarse" para ele.

Ainda, não poderíamos deixar de lado a atuação de Ferreira Gullar como intelectual, o que abordamos no capítulo III. Afinal, foi justamente essa atuação que levou o poeta ao exílio e, consequentemente, à escrita das duas obras que focalizamos em nossa pesquisa. Nesta esfera do trabalho apresentamos, portanto, algumas teorias sobre o papel do intelectual, como a de Edward Said, em *Representações do intelectual* (2005) e a de Izabel Margato, no texto "O intelectual em tempos difíceis" (2004). Traçamos, assim, uma espécie de linha do tempo, através da qual expomos a postura de Gullar como intelectual atuante ao longo de 60 anos de vida pública. Ressaltamos, então, a concepção de Gullar sobre arte, cultura e política, campos (minados) percorridos pelo escritor. Discutimos sua postura no pré e pós-exílio, as transformações ideológicas pelas quais passou, suas atividades nos dias atuais.

Pretendemos, enfim, entender o processo de construção da escrita memorialista produzida no contexto do exílio e sobre o exílio. Afinal, o que leva um exilado a escrever suas memórias em um momento tão crítico e sofrido? Qual é o papel da poesia em um contexto de ditaduras e censuras de toda ordem? Com qual objetivo um ex-exilado escreve as memórias de um passado negro seu e de toda uma geração? Essas questões nortearão o presente estudo, que

perpassará pelas noções de identidade cultural, raízes, lembrança, matéria poética, exílio, memória e esquecimento.

CAPÍTULO 1

A trajetória poética de Ferreira Gullar

> Compreendi que a poesia devia captar a força e a vibração da vida ou não teria sentido escrever. Nem viver.
>
> Ferreira Gullar

É assim que Ferreira Gullar define a importância da poesia em sua vida. Em *Uma luz do chão*, ensaio autobiográfico publicado pela primeira vez em 1978, o poeta maranhense expõe todo o sentimento e as motivações que o levam a escrever. Um menino que aos 13 anos decide se tornar escritor não poderia pensar diferente. Em toda sua trajetória[2], a poesia sempre ocupou lugar de destaque. Mesmo trilhando outros caminhos, como a dramaturgia e o jornalismo, Gullar jamais a perdeu de vista e sempre voltou para seus braços, inclusive quando viveu os piores momentos de sua vida.

A poesia sempre foi sua diretriz, alvo, instrumento de trabalho e de salvação. Por causa dela, ele deixou de ser um moleque de rua, mergulhado na marginalidade, na rebeldia, na vadiagem e passou a frequentar, assiduamente, a Biblioteca Municipal da cidade de São Luís do Maranhão. A partir de então, a poesia o fisgou para sempre e se tornou parte de suas entranhas; ela o enfeitiçou e, em função dela, José Ribamar Ferreira se transformou em Ferreira Gullar.

Ele iniciou seu estudo de poesia lendo apenas poetas maranhenses, já que os outros não despertavam o menor interesse naquele menino franzino de traços mestiços. Até que, um dia, descobriu que a poesia desconhecia fronteiras e não habitava apenas o Maranhão:

> Um dia, não sei bem quando, descobri a existência do resto do mundo – as grandes cidades distantes –, e desde então passei a sentir-me vivendo à margem da História. São Luís do Maranhão, minha cidade, com seus dias luminosos e azuis, mantinha-me entre o deslumbramento e o desespero: a vida era bela e destituída de propósito. A literatura, que me prometia uma resposta para o enigma da vida, lembrava-me a

---

[2] Aspectos da trajetória político-poética de Ferreira Gullar foram discutidos de forma breve na pesquisa de Iniciação Científica intitulada “Ferreira Gullar: memória e exílio em *Rabo de foguete* e *Poema sujo*”, trabalho desenvolvido entre 2005 e 2006, na Graduação em Letras da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), quando foram cotejadas as duas obras mencionadas. Para complementar as informações sobre o autor, verificamos o site oficial de Gullar: <http://literal.terra.com.br/ferreira_gullar>. Recorremos, ainda, a alguns trabalhos relevantes sobre sua poética, como a tese de doutorado de Eleonora Ziller Camenietzki (2006) e a dissertação de mestrado de Solange Chagas do Nascimento Munhoz (2006). Além disso, tivemos acesso a ensaios de Davi Arrigucci Júnior (1998), Ana Cristina de Rezende Chiara (2003), Maria Zaira Turchi (2006), Thereza Domingues (2007), bem como a entrevistas de jornais e revistas, eletrônicos ou não, e à própria entrevista que fizemos com o poeta no ano de 2006.

> morte, com seu mundo de letras impressas em páginas amarelecidas. (...) Mergulhei assim numa aventura cujas conseqüências eram imprevisíveis (GULLAR, 2006b, p.147-148).

Partindo dessa ideia, Gullar faz da poesia um instrumento de busca constante pelo sentido da existência. *Não se trata do poema e sim do homem/ e sua vida/ – a mentida, a ferida, a consentida/ vida já ganha e já perdida e ganha/ outra vez*[3] (GULLAR, 2004d, p.180). A matéria poética é a força humana que se revela em sua fragilidade. Nesse contexto, o corpo, os cheiros, as sensações, os sentidos, as cores, os sons, as dores, os medos e as incertezas que habitam o coração de qualquer mortal se transformam em poesia. *São coisas, todas elas,/ cotidianas, como bocas/ e mãos, sonhos, greves,/ denúncias,/ acidentes do trabalho e do amor. Coisas/ (...)/ que mesmo a poesia as ilumina com dificuldade* (GULLAR, 2004d, p.174). Tudo que é perecível, que se esvai no tempo, que apodrece, que a morte dá um fim, que causa certo desconforto quando se vê ou se ouve falar é fonte de inspiração para o poeta, o qual, mais que tudo, tem fome de vida.

Gullar não está preocupado em agradar quem quer seja com o que escreve. Suas palavras não são reconfortantes ou apaziguadoras, ao contrário, elas nos inquietam e nos fazem pensar. Afinal, *o poema, ao ser feito, deve mudar alguma coisa, nem que seja o próprio poeta. Se o poeta, depois de fazer o poema, resta o mesmo que antes, o poema não tem sentido* (GULLAR, 2006b, p.160). No poema “A bomba suja”, de *Dentro da noite veloz*, publicado em 1975, por exemplo, ele introduz na poesia a palavra “diarreia”, não como uma alusão à doença em si, mas para mostrar a dimensão social e política da fome. Desse modo, ele leva seu leitor a refletir sobre o problema da fome no país, sobretudo no Nordeste brasileiro.

Ferreira Gullar não tem receio de atingir o cerne do problema, não tem medo de falar de dor, de fraqueza, de perdas, afinal, *quem fala em flor não diz tudo./ Quem me fala em dor diz demais* (GULLAR, 2004d, p.156). Suas palavras,

---

[3] Todas as poesias de Ferreira Gullar transcritas neste trabalho têm a seguinte referência bibliográfica: *Toda poesia* (1950-1999). 12 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004. Entretanto, no texto, ao mencionar o título das obras, indicaremos as datas de primeira publicação, a fim de que não se perca o contexto histórico, já que este é de suma importância para nossas leituras.

ditas com precisão cirúrgica, são cortantes e eloquentes e demonstram, antes de tudo, uma fome de vida. Percebemos, assim, que sua maior preocupação é colocar no papel todas as coisas que são *de carne/ como o verão e o salário./ Mortalmente inseridas no tempo* (GULLAR, 2004d, p.174).

Em entrevista a Carlos Eduardo Novaes[4], para a publicação da *Coleção Gente*, Ferreira Gullar expõe seu ponto de vista a respeito da poesia nestes termos:

> Com a poesia não há ficção. Ela é a realidade dura e crua que às vezes te rasga, te deslumbra, esfrega na cara tua existência, algo que as pessoas nem sempre querem ver. **A poesia é incômoda. Mas** tem o seguinte: **há um momento na vida em que só dá para ler a poesia.** É tal o desamparo que só aquela voz difícil é capaz de lhe falar (GULLAR; NOVAES, 2003, p. 90, grifos nossos).

Gullar consegue colocar no papel essa "voz difícil", que nem sempre queremos ouvir. Nos poemas e na obra de maneira geral, o poeta maranhense procura dar conta da concretude dessa vida tão frágil e ao mesmo tempo tão intensa. Há uma tentativa de conectar projeto político e subjetividade, uma fusão entre militância política e poética, entre o lirismo e o engajamento social, entre o poeta Ferreira Gullar e o homem José Ribamar Ferreira, *esse homem comum/ de carne e de memória/ de osso e esquecimento* (GULLAR, 2004d, p.167).

Através da poesia, Gullar pôde – e ainda pode – fazer todos os questionamentos que sempre o angustiaram e perseguiram, transformando em versos dúvidas de um homem que se reconhece pequeno diante dos mistérios que o cercam, de alguém que não consegue conceber a desigualdade como algo natural e aceitável e que, exatamente por isso, precisa se posicionar de alguma forma, o que ele faz através da palavra.

Partindo desse pressuposto, tomamos a poesia de Gullar como eixo central deste capítulo, que funcionará como uma preparação para o que será discutido e analisado posteriormente. Nossa proposta é, portanto, problematizar a

---

[4] Ferreira Gullar concedeu uma entrevista ao jornalista Carlos Eduardo Novaes no segundo semestre de 2003. Tal entrevista constitui um dos vários depoimentos da série intitulada *Coleção Gente*, a qual pretende se tornar um legado para a posteridade. A iniciativa de reunir depoimentos de personalidades atuantes em vários segmentos da sociedade, uma vez que não se trata apenas de poetas, é de responsabilidade da Universidade Estácio de Sá, do Rio de Janeiro, e faz parte de seu Departamento de Pesquisa.

poética de Ferreira Gullar, desde sua chegada ao Rio de Janeiro, quando escreve *A luta corporal* (1954) até seu último livro publicado, *Muitas vozes* (1999).

Apresentamos alguns aspectos da vida e da obra de Gullar a partir de uma revisão do que já foi escrito sobre o assunto, de forma a buscar pontos de aproximação entre o que o autor escreve sobre si em *Poema sujo* (1976) e *Rabo de foguete* (1998) – objetos de análise do segundo capítulo – e o que já existe em sua fortuna crítica. Esclarecemos, no entanto, que tomamos como análise e exemplos, nesta parte do trabalho, apenas as principais obras de Ferreira Gullar referentes à poesia, de maneira que selecionamos os poemas que nos pareceram pertinentes à proposta da pesquisa, o que não significa que os poemas não mencionados no capítulo I não mereçam análise em outra oportunidade.

1.1. Da paixão nordestina à consciência artística: Gullar sai do Maranhão e ganha as terras cariocas

São Luís do Maranhão se tornou pequena demais para os anseios do poeta. Gullar queria alçar voos mais altos, ir além do que conhecia até então, desejava ser um escritor de verdade. Assim, no ano de 1951, saiu da cidade nordestina e desembarcou, em uma tarde de domingo, na então capital federal Rio de Janeiro. Antes disso, porém, em 1949, publicou sua primeira obra, *Um pouco acima do chão*, hoje rejeitada por ele. O motivo principal de tal rejeição é que a obra mencionada foi escrita antes de o poeta descobrir a poesia moderna, que viria a caracterizar sua poética. Com redondilhas e decassílabos, *Um pouco acima do chão* tem forte caráter parnasiano, uma vez que o poeta aprendeu a fazer poesia influenciado pelo parnasianismo.

No entanto, ainda em São Luís, Gullar tomou conhecimento da poesia moderna e, a partir de então, passou a estudar e adotar essa nova forma de expressão literária. Em uma de suas crônicas, reunidas no livro *Ferreira Gullar*: coleção melhores crônicas (2004a), o poeta explica de que modo se deu o encontro e o estranhamento entre ele e a poesia moderna e como o poeta Carlos Drummond de Andrade teve uma importância crucial nesse processo de

descoberta. A crônica, inclusive, tem o título “Drummond, uma parte de mim”. Eis as palavras de Gullar:

> Em 1949, li *Poesia até agora*, livro que reuniu todos os seus livros anteriores. Imagine o leitor que **eu, nascido e criado em São Luís do Maranhão, mal ouvira falar em poesia moderna. Até bem pouco tempo, minha leitura era Bilac, Raimundo Correia, Vicente de Carvalho, sem falar em Camões, Gonçalves Dias e Castro Alves, entre outros. Poesia para mim, portanto, falava de anjos, estrelas, regatos e flores. Abro então o livro de Drummond e leio: “Lua diurética”. Levei um susto. Mas isto é poesia?** – perguntei-me. “Ponho-me a escrever teu nome com letras de macarrão.” Fechei o livro desapontado mas, em seguida, reconsiderei e **decidi informar-me sobre a nova poesia. Fui para a Biblioteca Pública e lá descobri *O empalhador de passarinhos*, de Mário de Andrade e *Cinzas do purgatório*, de Otto Maria Carpeaux. Lendo-os, compreendi o que era a tal poesia moderna e voltei a Drummond já menos preconceituoso.** Foram os primeiros passos para compreender o grande poeta que estava naqueles poemas, em que se misturavam ironia, irreverência e contida emoção (GULLAR, 2004a, p. 204-205, grifos nossos).

A partir de então, Gullar se tornou leitor assíduo de Drummond e de vários poetas modernistas, como Manuel Bandeira, Jorge de Lima, Murilo Mendes e Mário de Andrade. Entretanto, ainda na crônica, o poeta enfatiza: *foram os poemas de* Sentimento do mundo *e* A rosa do povo *que me marcaram profundamente e me revelaram uma nova maneira de ver a vida e falar dela* (GULLAR, 2004a, p. 205).

É com esse fôlego que Gullar chegou ao Rio de Janeiro, sem muitas opções de trabalho, mas com muitos planos e sonhos típicos de um jovem de 21 anos. Tendo que se manter em uma cidade grande, inicialmente ocupou a posição de extranumerário mensalista na revista *Instituto de Aposentadoria dos Comerciários* (IAPC). Jamais soube definir precisamente o que significava esse cargo, o que sabia, porém, é que, exercendo tal trabalho, poderia pagar a pensão onde morava e a comida que consumia.

Nesse período, início dos anos de 1950, Gullar conheceu, pessoalmente, o crítico literário Mário Pedrosa (1900-1981), que se tornaria, desde então, um amigo e uma referência crítica principal. Na verdade, o primeiro contato com Pedrosa aconteceu por escrito, em 1949, quando Gullar ainda morava no Maranhão. Após ler o texto de Pedrosa intitulado “Da natureza afetiva

da forma na obra de arte", o poeta lhe escreveu algumas questões que interessaram ao crítico e renderam não apenas um produtivo debate, mas uma convivência de muitos anos. Após o contato pessoal, foi por intermédio de Pedrosa que Gullar começou a escrever artigos e críticas de arte no *Diário de Notícias* e no *Correio da Manhã.*

Mário Pedrosa foi um dos grandes responsáveis pelo movimento concretista no Brasil, um dos que perceberam, desde o início, seu potencial inovador. Pedrosa, como Gullar, era nordestino, nascido em Pernambuco em 1900. Morou em São Paulo entre 1920 e 1922. Estudou na Suíça e na Alemanha e participou do movimento surrealista na França em 1927. Com o Estado Novo, em 1937, foi exilado e, durante esse exílio, trabalhou no Museu de Arte Moderna em Nova Iorque.

A crítica desse pernambucano, amigo de Mário de Andrade e colega de trabalho de Di Cavalcanti, destaca-se por suas reflexões de cunho político e social, evidenciando-se a busca pela compreensão da complexa relação que existe entre realidade e criação artística. A respeito do amigo e mestre, Gullar afirma: *Mário era uma pessoa generosa, ética, afetuosa, formidável. Aprendi muito com Mário, coisas da arte e da vida* (GULLAR; NOVAES, 2003, p. 50). Em *Barulhos* (1987), obra que reúne poemas escritos entre 1980 e 1987, Gullar homenageia postumamente o amigo com o poema "Perda":

> Foi no dia seguinte. Na janela pensei:
> Mário não existe mais.
> Com seu sorriso o olhar afetuoso a utopia
> entranhada na carne
> enterraram-no
> e com suas brancas mãos de jovem aos 82 anos.
>
> (...)
>
> E Mário?
> A gaivota voa
> fora da morte:
> e dizer que voa é pouco:
> ela faz o vôo
> com asa e brisa
> o realiza
> num mundo onde ele já não está
> para sempre.

> E penso: quantas manhãs virão ainda na história da Terra?
> É perda demais para um simples homem.
> (GULLAR, 2004d, p. 358)

No Rio de Janeiro, além de Mário Pedrosa, Gullar teve a oportunidade de conhecer, pessoalmente, grandes nomes da literatura brasileira: Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Murilo Mendes, Clarice Lispector, Vinícius de Moraes e João Cabral de Melo Neto. O contato com esses poetas e escritores acenou para a possibilidade de rever a tradição literária e de se colocar frente às propostas estéticas modernistas. Ao se deslocar de sua terra natal, o poeta maranhense adotou, definitivamente, uma nova postura poética.

Desde que aprendera com Drummond a fazer uma poesia *que não era mais a dos anjos e das estrelas, mas a da vida cotidiana* (GULLAR, 2004a, p. 205), Gullar usou essa técnica para construir uma nova forma de ver e fazer arte. Afinal, ainda em São Luís, aprendera que *o poeta moderno reconhecia-se um homem comum, igual aos demais e que encontrava a poesia em situações que qualquer outra pessoa poderia viver* (GULLAR, 2004a, p. 205).

1.2. Gullar: de *A luta corporal* (1954) a *Muitas vozes* (1999)

Após se instalar no Rio de Janeiro, nos anos de 1950, Ferreira Gullar começou a escrever os poemas que mais tarde constituiriam *A luta corporal* (1954), marco inicial de sua carreira literária e que, desde o início, evidencia o questionamento a respeito da linguagem poética, uma das características do modernismo. Nessa obra, observamos uma crítica contundente à domesticação da linguagem e à insatisfação com as formas expressivas saturadas ou repetitivas. Ora, Gullar se propusera a fazer poesia moderna e seu projeto literário não estava em consonância com as formas modernistas. Exatamente por isso, o poeta se viu forçado a travar uma verdadeira luta com a palavra. Ao explicar o título da obra, ele se posiciona da seguinte forma:

> Luta porque essa identificação do homem com a linguagem era uma aspiração e não uma realidade conquistada. Luta para transformar a

> linguagem num corpo vivo, vivo como o meu próprio corpo, denso como um ser natural, como um organismo. Essa tentativa me levou a violentar a sintaxe e os vocábulos a ponto de o poema se tornar quase ilegível (GULLAR, 2006b, p.162).

Ainda assim, entre contradições e rupturas, escrevendo um tipo de poesia "ilegível" naquele momento, o poeta consegue expor seu trabalho com e sobre a linguagem, buscando uma identificação do homem com a própria linguagem, o que até então não era uma realidade, mas uma aspiração. Os poemas de *A luta corporal* (1954) giram em torno da poesia e do poeta ou da questão homem/linguagem. Dessa forma, o poeta se lança na aventura de encontrar a origem do mistério da criação poética, se é que isso seja possível. Assim, segundo afirma Eleonora Ziller Camenietzki, na obra *Poesia e política*: a trajetória de Ferreira Gullar (2006, p. 37),

> a sucessão de buscas permanece, em que o poeta desce ao mundo das sensações, rompendo a linearidade da razão, investigando soluções poéticas antipoéticas, um estilo que se nega ser estilo, uma prosa que se recusa prosa, sem ser também poesia.

A citação acima ratifica a busca por soluções estéticas no antiesteticismo. Gullar constrói, em *A luta corporal* (1954), uma poesia autorreferente, que se questiona a si mesma, que critica a própria experiência poética, a qual se faz pela linguagem e através dela. A poesia passa, então, a ser resultado da experiência poética e não da inspiração pura e simples. Observa-se, assim, uma cisão entre sujeito poético e sujeito empírico, do mesmo modo que há a diferenciação entre consciência crítica e criação poética.

A poesia é assim concebida como algo que representa a si mesma e não o mundo ou os sentimentos. Nessa direção, lembramos a experiência poética e estética de Mallarmé, Rimbaud e Baudelaire que, ao final do século XIX, sinalizam para a experiência do homem e do artista moderno. Longe de representar apenas os sentimentos, a poesia moderna, na qual se inserem os poemas que compõem *A Luta corporal* (1954), busca representar exatamente essa falta de definição das coisas, do mundo e do homem, que está aos pedaços em sua fragmentação. É justamente por isso que identificamos, em alguns

poemas da obra, um tom sombrio, negativo, o que também é típico da poesia moderna.

Tal característica se deve ao fato de que os poetas modernos já não lançam um olhar ilusório e ingênuo sobre a realidade. Ao contrário, eles têm plena consciência de que a poesia jamais poderá recompor os cacos do que constitui a essência humana, tão e cada vez mais fragmentada. Do mesmo modo, sabem que esta poesia não lançará luz suficiente para iluminar pontos obscuros da existência.

Apesar disso, o poeta moderno vai além, busca uma experimentação da linguagem em todas as suas prerrogativas, usando todos os recursos de que dispõe. Sob essa perspectiva, a poesia e o texto nada mais são do que construções de linguagem feitas por meio da palavra, em que a própria palavra é colocada em xeque. Nesse processo, é a palavra o instrumento capaz de reinventar o mundo e o homem.

O sujeito poético de *A luta corporal* (1954) demonstra, desde o início da obra, sua angústia diante da vida e da morte, questionando-se sobre o tempo e a finitude das coisas. *Que faço entre coisas? De que me defendo?* (GULLAR, 2004d, p.11) são questões presentes nos versos de “Galo Galo” e, mais tarde, reiteradas no *Poema sujo,* de 1976, exatamente dessa forma. Através de tais questionamentos, observamos o estranhamento do eu lírico diante do ciclo da vida. A existência do galo do poema independe de seu canto:

> Como, porém, conter,
> uma vez concluído,
> o canto obrigatório?
>
> Eis que bate as asas, vai
> morrer, encurva o vertiginoso pescoço
> donde o canto rubro escoa.
>
> Mas a pedra, a tarde,
> o próprio feroz galo
> subsistem ao grito.
>
> Vê-se: o canto é inútil.
>
> O galo permanece – apesar
> de todo o seu porte marcial –
> só, desamparado,
> num saguão do mundo.

Pobre ave guerreira!
(GULLAR, 2004d, p.12)

Se o canto do galo é “inútil”, o do poeta, em contrapartida, tem uma importância crucial, definitiva e definidora. Afinal, através de seu “canto”, ele consegue expressar toda a necessidade de se encontrar em um mundo onde tudo é tão incerto, confuso e finito. Gullar acredita que *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).

Em “As pêras”, outro poema da obra em questão, observamos, novamente, a angústia do homem diante da efemeridade da vida. Nesses versos, as frutas ignoram a proximidade de seu fim e apenas esperam pelo apodrecimento, inertes, silentes, resignadamente:

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

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

(...)

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

(...)

O dia das pêras
é o seu apodrecimento.

É tranqüilo o dia
das pêras? Elas
não gritam, como
o galo.

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

Era preciso que

> o canto não cessasse
> nunca. Não pelo canto (canto que os
> homens ouvem) mas
> porque can-
> tando o galo
> é sem morte.
> (GULLAR, 2004d, p.18-19)

Evidencia-se, nos poemas acima, uma intratextualidade, uma repetição de si mesmo, neste caso a referência ao galo e a seu canto. Retomando as considerações de Camenietzki (2006), inferimos que, de fato, o poeta lança mão de estratégias que o levam ao mundo das sensações, fundindo poesia e prosa, tecendo uma colcha de retalhos que é, ao mesmo tempo, um trabalho com a linguagem e uma reflexão poética. Ao analisarmos sobretudo esse último poema, perguntamo-nos: assim como as peras, o que faz o homem durante a vida senão esperar pelo próprio "apodrecimento"? A diferença, entretanto, é que ele, ao contrário delas, tem consciência de que, mais cedo ou mais tarde, esse apodrecimento virá. É exatamente isto o que mais o angustia, perturba e inquieta: a consciência da morte, o conhecimento de que fomos lançados ao mundo para o fim.

Outra constante que identificamos na obra é a mistura que existe entre o prosaico e o lírico. Trata-se de uma poesia que se quer prosa e de uma prosa que se quer poesia. Alguns poemas presentes em *A luta corporal* (1954) começam em versos e terminam em prosa. Ou os próprios versos aparecem em uma linguagem prosaica, porém divididos em estrofes. Gullar não se atém a regras, mas faz poesia de acordo com sua necessidade de responder as indagações que a vida lhe coloca. A título de exemplo, transcrevemos, abaixo, um trecho de "O abismo da verdura", uma das partes do extenso poema intitulado "O cavalo sem sede". Nessa passagem, percebemos, nitidamente, a mistura de prosa e poesia, compondo, juntos, uma mesma obra:

> Já na grama atual, é verde a luz destes cabelos, o brilho das unhas; [vegetal, o pequeno sol do sorriso. **Nada reterá a figura do corpo, que só a [palavra, o seu secreto clarão, ilumina; ou a alegria do exercício.**
>
> Movo-me, aqui; mas, largado, resseco num deserto que a pura luz dos

barulhos edifica; onde o azul é faminto, céu contumaz, descido nos [meus
pés como um corvo.

Aqui sentou-se o som, o opaco, som; aqui? lugar de vento!; e a luz [senta-
da, a luz!; tempo mais ar mais ar e ar e ar; aqui, tempo sentado; não [sopra,
não, me escondo; a cor me gasta.

(...)

Deixa, os velhos soldados já estão secos, eles só ouvem o vento que [rola
pelos seus dedos vazios Está no último aposento, com a sua perna, os degraus pesados de sono, o papagaio.

(...)

eu habitante do vento
eu vento de vento
vento exvento

eu voz batida batida
batida

Tortes Tortes
não deixes o escuro das pedras

Tortes
funde o queixo no tempo

Tortes
Vento, vento, vento.
(GULLAR, 2004d, p. 30-31, grifo nosso).

A luta corporal (1954) é, principalmente, uma forma de o poeta expressar que apenas através da palavra o homem consegue firmar sua existência. Afinal, conforme salientamos, *nada reterá a figura do corpo, que só a pala-/ vra, o seu secreto clarão, ilumina* (GULLAR, 2004d, p. 30). O sujeito poético que se apresenta na obra deseja encontrar uma forma de expressão que traduza sua ânsia diante da complexidade da existência. Para tanto, ele desintegra a linguagem e trava uma luta contra si mesmo.

Gullar acreditava, naquele momento, que a linguagem era uma realidade cuja essência ele captaria através da poesia. No entanto, com o passar do tempo, ele percebe que essa essência tão almejada por ele na verdade não

existia, e a poesia em estado “puro” era inalcançável. *Vocabulário e corpo – deuses frágeis –/ eu colho a ausência que me queima as mãos* (GULLAR, 2004d, p. 6). Essa descoberta o desnorteia e quase o faz desistir da poesia. Quase.

O livro *A luta corporal* (1954) é bem recebido pela crítica. No mesmo ano de sua publicação, João Cabral de Melo Neto publica um artigo, na revista *Vanguarda,* elogiando a obra em questão, principalmente no que diz respeito ao cuidado gráfico. Isso demonstrava que a proposta de Gullar ia ao encontro da poesia concreta, uma das mudanças que surgiriam na cena literária. Gullar foi, na verdade, um dos precursores da poesia concreta no Brasil. *A luta corporal* (1954) é, por assim dizer, uma obra que está à frente de seu tempo ou, pelo menos, uma obra que anda na contramão do discurso da geração de 1945. A poesia moderna daquele momento se voltou para o soneto, a rima, assumindo um caráter mais clássico. Gullar, ao contrário, construiu uma poesia diferente de tudo isso.

Ao falar sobre a postura adotada nessa fase de sua atuação poética, Ferreira Gullar declara:

> Queria algo impossível que era chegar à essência da linguagem. Considerava a linguagem viciada e por ser viciada continha um passado que manchava e impregnava a emoção presente. Tinha a sensação de que ao transformar minha emoção em linguagem a palavra vinha contaminada pelo passado. Minha pretensão era a de tirar o passado da linguagem e fazer com que a linguagem nascesse junto com o poema. Uma coisa absolutamente impossível (GULLAR; NOVAES, 2003, p.52).

O poema “Roçzeiral” é a expressão máxima da radicalidade da busca pela realização poética através da linguagem:

```
Au sôflui i luz ta pom-
     pa inova’
                orbita

                          FUROR
                          tô bicho
                          ’scuro fo-
                           go
                              Rra
UILÁN
UILÁN
          lavram z’olhares, flamas!
CRESPITAM GÂNGLES RÔ MASUAF
                                        Rhra

Rozal, ROÇAL
```

l’ancêndio Mino-
Mina TAURUS
MINÔS rhes chãns
sur ma parole –
ÇAR

ENFERNO
LUÍZNEM
E ÔS SÓES
LÔ CORPE
INFENSOS
Ra
CI VERDES
NASCI DO
CÔFO

FORLHAGEM, fo-
lhargem
q’abertas
ffugas acêças

GUERRAS
dê pomos –
pomares riste
MON FRÈRE MA FRÊLE –
te roubo o roubo
CÃO das Haspéridas

Dê seque peles
perseques rijes
curraçanádus
pur flór
oblófs!

LO MINÇA GARNE
Mma!
Ra tetti mMá

Mu gargântu
FU burge
MU guêlu, Um
Tempu – PULCI

MU
LUISNADO
VU
GRESLE RRA
Rra Rra
GRESLE RRA
Rra Rra
GRESLE
RRA

I ZUS FRUTO DU
DUZO FOGUARÉO
DOS OSSOS DUS
DIURNO
RRA

MU MAÇÃ N'ÃFERN
TÉRRE VerroNAZO

OASTROS FÓSSEIS
SOLEILS FOSSILES
MAÇÃS Ô TÉRRES
PALAVRA STÊRCA
DEOSES SOLERTES PA-
LAVRA ADZENDA PA-
LAVRA POÉNDZO PA-
LAVRA NÚ-
MERO FÓSSEIL
LE SOLÉLIE PÓe
ÉL FOSSIL PERFUME
LUMEM LUNNENi
L U Z Z E N M

LA PACIÊNÇA TRA-
VALHA
LUZNEM.
(GULLAR, 2004d, p. 55-57)

Segundo Gullar, o poema em questão foi uma tentativa de revolver o terreno verbal da linguagem e colocar suas raízes à mostra. No entanto, fazendo isso e travando uma batalha consigo mesmo, ele acaba por sugerir a destruição de qualquer possibilidade de expressão discursiva. "Roçzeiral" é um poema cuja experimentação da linguagem resulta em sua própria implosão ou, em outras palavras, em luta a favor e contra o significante. O que se verifica é a anulação do discurso poético instituído e institucionalizado, propondo uma sintaxe poética agramatical. Exatamente por desmantelar o código linguístico, a busca empreendida pelo poeta é frustrada.

Em entrevista a Manuel da Costa Pinto, para a revista *Cult,* de São Paulo, Ferreira Gullar fala sobre sua experiência no plano das vanguardas e expõe a visão atual que possui sobre aquele momento. Especificamente sobre a

poesia concreta adotada em *A luta corporal* (1954), o poeta se posiciona nos seguintes termos:

> Para mim, a linguagem é discurso, as palavras só ganham concretude e significação no discurso. A palavra isolada é abstrata. A palavra isolada não tem determinação alguma, de modo que eu digo que **a poesia concreta deveria se chamar poesia abstrata. A poesia é um discurso contra o discurso, mas de todo modo tem de haver um discurso que dê concretude à palavra; se não ela não se mexe, não existe. O concretismo foi muito importante como momento histórico da literatura brasileira, mas nenhum poema concretista ficou como algo que realmente tenha marcado a poesia brasileira**; é um radicalismo ingênuo que compromete a própria natureza da poesia[5] (grifo nosso).

Gullar enfatiza que nunca teve a intenção de se tornar um vanguardista, que os poemas inseridos na obra em questão resultam das contradições pessoais e existenciais nas quais estava envolvido. Sobre o neoconcretismo, fase posterior ao concretismo e inaugurada por Gullar, verificamos que a poesia dele, naquele momento, não apontava para nenhum compromisso ético-político, mas para uma experimentação da linguagem. Ao lermos alguns poemas concretos e/ou neoconcretos, observamos que eles possuem um caráter abstrato, desvinculado da realidade geográfica, política e social do momento. Exemplificamos transcrevendo o seguinte poema neoconcreto:

mar azul				
mar azul	marco azul			
mar azul	marco azul	barco azul		
mar azul	marco azul	barco azul	arco azul	
mar azul	marco azul	barco azul	arco azul	ar azul

(GULLAR, 2004d, p. 97)

Depois de lerem *A luta corporal* (1954), os poetas Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari manifestaram, por carta, o desejo de conhecer Gullar pessoalmente e, a partir de então, este passa a trabalhar como revisor e,

[5] A entrevista na íntegra está disponível no link: <http://www.culturapara.art.br/opoema/ferreiragullar/ferreiragullar_ent.htm>. Acesso em: 11 março 2010.

mais tarde, redator na revista *Manchete*. Nessa mesma época, o poeta conheceu Thereza Aragão, com quem se casaria e teria três filhos, Luciana, Paulo e Marcos. Em seguida, trabalhou como revisor no *Diário Carioca* e, posteriormente, engajou-se no projeto “Suplemento Dominical” do *Jornal do Brasil*.

Nesse período, a poesia concreta passou a ser fonte de inspiração de Gullar. Assim, em dezembro de 1956, o poeta participou da I Exposição Nacional de Arte Concreta, aberta no Museu de Arte Moderna de São Paulo e montada, depois, no Palácio Gustavo Capanema, no Rio de Janeiro. No entanto, Gullar discordou da publicação do artigo "Da psicologia da composição à matemática da composição", escrito pelo grupo concretista de São Paulo. Em resposta ao artigo paulista, o poeta escreveu "Poesia concreta: experiência fenomenológica". Ambos foram publicados lado a lado na mesma edição do “Suplemento Dominical”.

Pelo texto criado pelo grupo de São Paulo e a resposta escrita por Ferreira Gullar, percebemos que as ideias dos dois grupos em relação à arte divergiam. Enquanto os paulistas a concebiam como algo mais racional, matemático e objetivo, os cariocas priorizavam a subjetividade, a sedução, a sensualidade ligada à arte. Como não havia compatibilidade de ideias entre os grupos, houve uma cisão entre eles. Depois desse artigo, Ferreira Gullar rompeu com o movimento concretista e se tornou um dos líderes do movimento neoconcretista, sobretudo quando redigiu o *Manifesto Neoconcreto*[6], publicado no “Suplemento Dominical” e assinado também por Lygia Pape, Franz Waissman, Lygia Clark, Amilcar de Castro e Reynaldo Jardim, entre outros.

Nesse mesmo jornal foi publicado, ainda, o artigo “Teoria do não-objeto”[7], escrito por Gullar. Tanto o *Manifesto* quanto esse artigo são textos até hoje traduzidos mundo afora, uma vez que as formulações de Gullar sobre a arte neoconcreta continuam sendo, até a atualidade, uma referência para quem deseja compreender o movimento e seus pressupostos, ainda que o líder tenha se afastado deles. Apesar da mudança de postura por parte do poeta, a experiência

---

[6] Para mais informações a esse respeito, acessar o link: <http://literal.terra.com.br/ferreira_gullar/porelemesmo/manifesto_neoconcreto.shtml?porelemesmo> Acesso em: 15 março 2010.

[7] Maiores informações através do link: <http://literal.terra.com.br/ferreira_gullar/porelemesmo/teoria_do_nao_objeto.shtml?porelemesmo> Acesso em 15 março 2010.

adquirida no neoconcretismo possibilitou que ele se firmasse como crítico de arte. Ao falar sobre o *Manifesto Neoconcreto*, em entrevista à Juliana Krapp, para o *Jornal do Brasil*, Gullar se posiciona deste modo:

> Quando comecei a escrever o texto, que foi uma proposta da Lygia Clark, para mostrar que o grupo do Rio estava criado, me dei conta de que havíamos chegado a outro ponto. Não éramos mais concretos, como continuávamos nos chamando – justifica, acrescentando a importância do gesto: – A arte neoconcreta é uma invenção brasileira, não foi importada de lugar algum. É um documento original, que representa uma nova visão. Nenhum outro documento chegou a ser isso, deu essa contribuição para a arte brasileira. Era um rompimento com a arte ótica, racionalista, que eliminava a subjetividade. O que havia de novo nisso é que ela se expandia para o corpo, para o manuseio, para a intervenção do espectador. Nesse ponto, era o contrário da arte abstrata. Queríamos a sensualidade, a sedução[8].

Quando Jânio Quadros assumiu a Presidência da República, em 1961, Gullar foi nomeado presidente da Fundação Cultural de Brasília e se mudou para lá. Entretanto, com a renúncia de Jânio, Gullar retornou ao Rio de Janeiro, mas com uma forma de pensar um tanto diferente[9]. Ainda no início dos anos de 1960, o poeta ingressou no Centro Popular de Cultura (CPC), passando a produzir literatura de cordel[10]. Nesse mesmo período, lançou o ensaio *Cultura posta em questão*, cuja primeira edição foi queimada quando a UNE foi invadida pelos militares, que estavam prestes a tomar o poder. Após o ingresso no Partido Comunista Brasileiro (PCB), em 1964, e algumas prisões, em 1968 o poeta lançou o ensaio *Vanguarda e subdesenvolvimento*, outro marco de sua obra[11].

Ao final dos anos de 1960, com o histórico que possuía de intelectual engajado e membro dirigente do PCB, Gullar se tornou alvo dos militares. Desse modo, temendo por sua vida e a da família, o poeta mergulhou na clandestinidade e nela permaneceu por oito meses. Durante todo esse tempo, ficou hospedado em casas de parentes ou amigos, sem poder sair de casa ou, quando saía, tinha que se disfarçar. Gullar se viu obrigado a passar de esconderijo a esconderijo,

---

[8] A entrevista na íntegra pode ser lida através do acesso ao link: <http://portalliteral.terra.com.br/artigos/ferreira-gullar-reve-o-manifesto-neoconcreto>. Acesso em: 05 abril 2010.

[9] Essa fase da vida do poeta será mais bem abordada no capítulo III deste trabalho.

[10] Outro ponto a ser explorado no terceiro capítulo.

[11] Tanto *Cultura posta em questão* quanto *Vanguarda e subdesenvolvimento* serão estudados no capítulo III, quando discutiremos a questão do intelectual Ferreira Gullar.

sem poder trabalhar ou fazer qualquer outra atividade, vivendo em uma constante tensão. Até que, em determinado momento, a situação tornou-se insustentável e Gullar decidiu sair do Brasil.

Essa "decisão" do poeta nos leva a pensar a respeito de outra esfera do exílio. Visto, inicialmente, apenas como algo que abre fissuras, por vezes incuráveis, nem sempre percebemos que, em determinadas circunstâncias, o exílio significaria a única saída, uma forma mesmo de sobrevivência diante da ameaça da morte. Não ignoremos, obviamente, a brutalidade dessa experiência tão profunda e cruel, sobretudo quando nos lembramos do deslocamento espacial e cultural a que é submetido o exilado, da fragmentação de sua identidade, do choque cultural, do sentimento de vazio, perda, desamparo e solidão que o acompanham.

De acordo com Edward Said, no texto "Reflexões sobre o exílio" (2003, p. 47), *ver um poeta no exílio (...) é ver as antinomias do exílio encarnadas e suportadas com uma intensidade sem par*. Porque o exílio não apenas contém antinomias, ele é uma "antinomia" em si, uma contradição, um paradoxo. Ao pesquisarmos sobre o tema[12], encontramos depoimentos de ex-exilados que acabaram voltando para os países onde tiveram que se refugiar e outros que jamais se adaptaram ao novo lugar. Há quem enxergue o exílio como um horizonte que se abre e há quem o veja como o pior dos castigos.

Através dessas poucas palavras de Said, inferimos que a pessoa do poeta é macerada ainda mais agudamente pelo golpe do exílio, vivendo-o com uma "intensidade sem par", porque o poeta é alguém que vive em contato constante com a palavra e, dessa forma, sabe que nem tudo pode ser "traduzido". Os versos que escreve fora de seu lugar de origem não têm a mesma força quando são traduzidos para a língua de onde se está e, muitas vezes, não há possibilidade ou sequer vontade de traduzi-los. A linguagem, instrumento de trabalho do poeta, manifesta-se de maneira singular em sua língua materna, que é a característica mais íntima, mais própria e individual do ser humano. O poeta, como profissional da linguagem, sabe que, ao ser transferido forçadamente para

---

[12] O principal material consultado sobre depoimentos de ex-exilados é o livro de Denise Rollemberg Cruz, intitulado *Exílio:* entre raízes e radares (1999).

outro lugar, foi-lhe negado o direito de se expressar. Ainda assim, ele tenta, através de seu ofício, conferir *dignidade a uma condição criada para negar a dignidade – e a identidade às pessoas* (SAID, 2003, p. 48).

Assim, sem ter ideia do que o aguardava em terras estrangeiras, Gullar saiu do Brasil em 1971 e retornou apenas em 1977, foram quase sete anos de exílio. O poeta passou por diferentes países e viveu momentos dramáticos nesse período, fatos que serão expostos de maneira mais detalhada no próximo capítulo, no qual daremos maior ênfase ao tema do exílio. Tal análise será possível a partir da leitura de *Rabo de foguete*: os anos de exílio, livro publicado em 1998[13], 21 anos após retornar ao Brasil. Na obra, Ferreira Gullar relata as memórias de seu exílio através de uma narrativa enxuta, concisa e de linguagem simples.

O exílio de Gullar foi ainda responsável por sua obra mais célebre, *Poema sujo*, escrito em 1975, quando o poeta se encontrava na Argentina, último país onde esteve exilado. Publicado em 1976[14], é considerado a obra mais relevante do poeta, reconhecida pelo público e pela crítica. É um poema-síntese de todas as buscas do poeta como homem e como escritor, um poema que faz do terreno sólido (ou movediço?) da memória de São Luís do Maranhão uma âncora na qual o poeta se apoia em um momento de profunda instabilidade física e emocional.

Naquele período, Gullar estava inserido em um presente que não lhe oferecia nenhuma perspectiva de futuro. Desse modo, convicto de que *a vida é suja, a vida é dura./ E sobretudo insegura* (GULLAR, 2004c, p. 223), o poeta resolve construir um poema também “sujo”, destituído de qualquer pudor ou reserva. O sujeito poético desse poema se volta para o passado a fim de nele encontrar o chão que insiste em fugir de seus pés, embora tenha consciência de que esse passado jamais será restituído tal como foi. Isso porque *o que passou passou/ e não há força/ capaz de mudar isto./ (...) / O que passou passou./ Jamais acenderás de novo/ o lume/ do tempo que apagou* (GULLAR, 2004c, p.182-183). *Poema sujo*, um dos suportes utilizados para a construção da

[13] Utilizaremos, entretanto, para citações, a edição publicada em 2003.
[14] Para citações, utilizaremos a edição de 2004.

estrutura teórica deste trabalho, será abordado de maneira mais detalhada no próximo capítulo.

Em 1975, foi publicada a obra *Dentro da noite veloz*, livro que reúne poemas escritos entre 1962 e 1975. Percebe-se, logo de início, certo pessimismo, ou talvez um realismo, que perpassa toda a obra, visto que ela se insere em um contexto histórico bastante conturbado e, também, na poética 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.

Como *a poesia é o presente* (GULLAR, 2004d, p. 216), e o daquele momento se baseava em torturas, mortes, exílios, fome e injustiças decorrentes do Regime Militar, esse presente acaba se tornando a matéria poética de Gullar e sua fonte de inspiração. Evidentemente, o poema é, antes de tudo, uma construção de linguagem, o fruto de uma relação estabelecida entre o vivido e o inventado, portanto, uma elaboração literária. No entanto, exemplificamos através dos poemas “Maio 1964” e “Agosto 1964”, o quanto os acontecimentos da época foram relevantes para a construção de tais versos. No primeiro, o sujeito poético expõe a situação em que se encontrava o país no “pós-golpe”. Naquele momento, um mês após a derrubada de João Goulart, não havia motivo algum para alegria, os fatos cotidianos e corriqueiros estavam à sombra do regime e eram, inevitavelmente, contaminados pelos fatos políticos e atos institucionais, que insistiam em mudar de maneira brutal os destinos humanos:

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, 2004d, p.169, grifo nosso)

Percebemos que o entusiasmo de um poeta militante do PCB se transformara em desilusão. O que antes era um sonho idealizado se transfigura na realidade crua do sofrimento humano. Os acontecimentos do período levam o poeta a uma reflexão madura e consciente não apenas sobre a situação do homem enquanto ser humano, mas também a respeito do mundo que o cerca e, sobretudo, do sistema que o governa. Em "Agosto 1964", é nítido o sentimento de decepção e de desamparo em virtude do golpe militar e dos problemas dele decorrentes. Ainda assim, enxergamos uma centelha de esperança por parte do eu lírico, que ainda acredita na vida e, por isso mesmo, é movido a escrever:

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, 2004d, p.170, grifos nossos)

Observamos que o poeta faz 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. Em seguida, menciona a fase "vanguardista", quando se rendeu à poesia concreta e neoconcreta, "ficções da juventude." A poesia, sua âncora desde os 13 anos de idade, agora tem que se submeter a "inquérito policial-militar". Ainda assim, o sujeito poético de "Agosto 1964" não perde as esperanças diante da vida, seu "reduto" e seu "reino". E mais,

ele retira algo de todas as injustiças ocorridas naquele período e faz delas “um artefato, um poema, uma bandeira”. Dessa forma, ele demonstra sua fome de vida, traço que o acompanha desde sempre, que faz com que tenha fé em dias melhores, afinal, *como dois e dois são quatro/ sei que a vida vale a pena/ embora o pão seja caro/ e a liberdade pequena* (GULLAR, 2004d, p.171).

Sutil e habilmente, Gullar consegue elaborar poemas que, de certo modo, estampam a realidade do país na época, sem transformar a poesia em um amontoado de lamentações. A partir de uma leitura mais atenta, verificamos que seu aparente pessimismo não está revestido pela amargura, ao contrário, ele tenta mostrar que, apesar de tudo, vale a pena viver, independente do que aconteça. Aliás, uma das palavras mais recorrentes nessa obra é a palavra “vida”, o que não se dá por acaso. Em um momento em que a dignidade humana é colocada em segundo plano, só resta ao poeta fazer da poesia um instrumento de “redenção” da condição humana. Há a consciência poética de que *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/ de carne/ do açúcar/ do pão* (GULLAR, 2004d, p.162), mas há a constatação de que *a vida é pouca/ a vida é louca/ mas não há senão ela* (GULLAR, 2004d, p.163).

Observamos, ainda, que *Dentro da noite veloz* (1975) expressa, na poética gullariana, uma preocupação social, uma vez que denuncia, não de maneira tão contundente e direta como nos cordéis, a fome e as injustiças do país, sobretudo do Nordeste brasileiro, lugar de origem do poeta. *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*** (GULLAR, 2004d, p.168, grifo nosso). Ao falar da infância em São Luís, o sujeito poético lança mão de um memorialismo que se manifesta em sua poesia, outro traço marcante da obra de Gullar. Através desse recurso, o poeta traz à tona recordações de infância, as imagens, as pessoas, tudo o que compõe o mosaico de suas lembranças. “Praia do Caju”, outro poema da obra, consegue ilustrar muito bem a aproximação entre o sujeito poético adulto 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 vês 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, 2004d, p.182-183, grifos nossos)

Encontramos, nesse poema, a memória da cidade do poeta, a querida São Luís, que não é apenas sua cidade da infância, é a cidade dos sonhos, que jamais é esquecida em seus versos. "Praia do Caju" é um dos lugares mais belos, não só do Nordeste brasileiro, mas do Brasil. No entanto, poucas informações sobre a praia em si nos são transmitidas, o que identificamos são as recordações de um sujeito poético adulto que se vê menino ao visualizar uma criança sentada na calçada: um menino franzino e moreno como o próprio Ferreira Gullar. Exatamente por isso, o eu lírico já não sabe se se lembra do menino que outrora

fora, e dos objetos que fizeram parte de sua infância, ou se descobre esse menino e os traços que marcaram aquele tempo de criança.

O que percebemos é uma tentativa de se traçar um mapa não apenas geográfico do lugar da infância, mas também social e afetivo, o que só é possível através do mergulho nos espaços percorridos pelo sujeito poético. No entanto, a tensão entre passado e presente é tanta que a memória do eu lírico já não consegue distinguir nitidamente o que é lembrança e o que é descoberta.

O poema aciona uma memória que procura recuperar a lembrança de um tempo que passou, da infância perdida, de coisas e pessoas que já não existem, mas o eu lírico tem plena consciência de que *nada acenderá de novo/ o lume/ que na carne das horas se perdeu* (GULLAR, 2004d, p.182). Ainda assim, pelo simples fato de não ter caído no esquecimento, a infância se torna o lugar da poesia e a poesia se torna o lugar da infância. Por outro lado, há no poema o cenário nada romântico ou paradisíaco da cidade, uma realidade bem diferente dos contos de fada, há a lama que fede, alusão à podridão, à sujeira e à pobreza do lugar.

"Poema brasileiro" é outro exemplo da denúncia social presente em *Dentro da noite veloz* (1975). O poema, que apenas repete um dado estatístico do estado do Piauí, consegue atingir o leitor talvez mais do que se desenvolvesse um ensaio a respeito do tema:

> 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, 2004d, p.159)

“Poema brasileiro” nos leva a uma série de reflexões que vão além do dado estatístico presente nele. A repetição de uma mesma frase confere musicalidade ao poema, o que verificamos quando o lemos em voz alta. Seu ritmo é cada vez mais forte e eloquente, revelando a urgência por parte do sujeito poético de denunciar e contestar o absurdo que é a mortalidade infantil. Vamos, ainda, além e relacionamos o poema em questão aos “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)

"Meus oito anos" representa tudo o que a criança piauiense não desfrutará se fizer parte desses 78% que morrem antes de completar essa 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 poético 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.

Dentro da noite veloz não é apenas o título do livro em questão, mas também de um de seus poemas. Diz respeito à morte de Che Guevara, ressaltando a importância que ele teve no cenário político, e está dividido em oito partes, sendo que cada uma delas enfatiza um episódio da morte do guerrilheiro socialista que se transformou em herói. Apesar de Guevara não vencer a batalha de Yuro, o que resultou em sua morte, ainda assim saiu vitorioso, pois seu testemunho de vida se transformou em uma voz que até hoje ecoa.

No entanto, o poema deixa claro que o reconhecimento da importância desse homem, covardemente assassinado, não se deu de imediato. Ao contrário, os habitantes da choupana por onde sobrevoou o helicóptero que levava o guerrilheiro mal sabiam o que estava acontecendo. *Ernesto Che Guevara/ é chegada a tua hora/ e o povo ignora/ se por ele lutavas* (GULLAR, 2004d, p.197). A referência 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, 2004d, 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, uma vida “imunda”, que não se sabe onde está. Independente 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.

Outra questão colocada em relação à obra é a reflexão que nela existe sobre o papel da poesia. O poema “A poesia”, escrito quando o poeta se encontrava no exílio, traz à tona preocupações constantes de Ferreira Gullar: afinal, em que consiste a poesia? Qual é a matéria-prima do poema? Qual sua finalidade? O poema questiona: *Onde está/ a poesia? indaga-se/ por toda parte. E*

a poesia/ vai à esquina comprar jornal./ Cientistas esquartejam Puchkin[15] *e Baudelaire./ Exegetas desmontam a máquina da linguagem./ A poesia ri* (GULLAR, 2004d, p. 223).

Entendemos que "A poesia" representa a síntese do pensamento estético de Gullar na época, pois ele ironiza teorizações antes formuladas na cena literária, critica os hermeneutas, os cientistas da linguagem e zomba da ideia da "poesia pura", aquela que não tem vínculos com a realidade e tampouco passado ou futuro: ***Meu poema é puro, flor/ sem haste, juro!/ Não tem passado nem futuro.****/ Não sabe a fel nem sabe a mel:/ é de papel* (GULLAR, 2004d, p. 223, grifo nosso).

Irônico, ele ainda introduz uma estrofe da 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", para logo em seguida lançar perguntas que vão contradizer esses versos:

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
branca branca branca branca

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, 2004d, p. 224)

[15] Aleksander Sergeevic Puchkin (1799-1837), russo, nascido em Moscou, é considerado fundador e fundamentador da literatura russa. Além de fazer traduções, escreveu poemas, novelas e narrativas históricas.

A partir desse poema, observamos a reflexão, já presente em sua poética, sobre a finitude das coisas com o decorrer do tempo. Dessa forma, o amor é apenas mais uma coisa que passa, assim como tudo na vida. O amor não se acabou porque era muito ou era pouco, mas porque tudo tem um fim, ele apenas completou seu ciclo de existência. Do mesmo modo, *a infância/ passa/ a ambulância/ passa/ Só não passa, Ingrácia / a tua grácia!/ E pensar que nunca mais a terei/ real e efêmera (na penumbra da tarde)/ como a primavera* (GULLAR, 2004d, p. 224).

E, se tudo passa, o amor, a infância, a ambulância, por que a poesia teria a pretensão de querer "eternizar" as coisas? Não é esse seu papel, nos diz o poema, a poesia deve falar do presente, do dia, das coisas, dos homens, mas, sobretudo, deve propagar a ideia de que tudo muda, inclusive e principalmente a vida. E não é a poesia que impedirá esse processo: *Poesia – deter a vida com palavras?/ Não – libertá-la,/ fazê-la voz e fogo em nossa voz. Po-/ esia – falar/ o dia/ acendê-lo do pó/ abri-lo/ como carne em cada sílaba, de-/ flagrá-lo/ como bala em cada não/ como arma em cada mão* (GULLAR, 2004d, p. 225).

Gullar termina o poema com apenas três palavras, uma em cada verso, *poesia/ paixão/ revolução* (GULLAR, 2004d, p. 225). A partir da escolha dessas três palavras compreendemos sua concepção de poesia naquele momento. Poesia é emoção, é aquilo que comove, que leva à reflexão, que faz brotar o desejo de revolução, de ir além, de querer mais, de mudar uma realidade. Poesia é descoberta, é o hoje, o agora, é o homem comum, a multidão, a fome, o sofrimento e a esperança.

Em 1980, Gullar publica *Na vertigem do dia*, livro no qual reúne poesias escritas entre 1975 e 1980. O tema do exílio é o centro de alguns desses poemas, que falam de sua vida em Buenos Aires, do sofrimento em virtude do exílio e, principalmente, das marcas deixadas pela clandestinidade e pela ausência do país. Nesse intervalo de tempo, marcado pela dor e pelo vazio, *amigos morrem,/ as ruas morrem,/ as casas morrem./ Os homens se amparam em retratos./ Ou no coração de outros homens* (GULLAR, 2004d, p. 314).

Na vertigem do dia (1980) é uma reiteração dos temas já recorrentes na obra de Gullar, porém abordados a partir da visão de um homem mais maduro,

sobretudo em relação à consciência poética. Há, sem dúvida, uma identidade entre os temas, no entanto, a forma de abordá-los muda, e o olhar lançado sobre eles também. Encontramos, novamente, as imagens de São Luís, o mar, a casa, a quitanda, as ruas e o tempo; sempre este, que determina a história. Percebemos a podridão inserida fatalmente no tempo, o retrato da miséria e da fome que se contrapõe ao samba e às festas, o erotismo e a política, traços fundamentais da poesia de Gullar.

Na obra, a vida é contemplada sem perder a força da juventude, porém, adquirindo uma dimensão que somente a maturidade pode oferecer. Observamos um eu lírico bastante semelhante ao que conhecemos anteriormente. Entretanto, a vivência pessoal do poeta, sobretudo a experiência do exílio, influencia substancialmente sua prática poética. Em uma busca incessante pela poesia, este homem, agora mais vivido e consciente de seu papel enquanto intelectual, adquire mais autoridade e segurança para, mais uma vez, abordar temas que tocam direto a complexidade humana.

Gullar continua a constante indagação do mundo e expressa em cada verso o desconforto diante de uma sociedade indiferente ao que acontece a sua volta: *A vida nós a amassamos em sangue/ e samba/ enquanto gira inteira a noite/ sobre a pátria desigual. A vida/ nós a fazemos nossa/ alegre e triste, cantando/ em meio à fome/ e dizendo sim/ – em meio à violência* (GULLAR, 2004d, p. 299).

Apesar de dizer sim à vida e de reafirmá-la, conforme declara no poema acima, Gullar permanece em seu desajuste com o mundo, levando-o a questionar a vida e a poesia e, assim, a construir um “Poema obsceno”, *o poema duro/ o poema-murro/ sujo/ como a miséria brasileira/ (...)/ Obsceno/ como o salário de um trabalhador aposentado* (GULLAR, 2004d, p. 338).

A poesia de Gullar nasce da realidade brasileira, da miséria e da fome estampadas no rosto de tantos excluídos, *dos que habitam o lado escuro do país/ – e espreitam* (GULLAR, 2004d, p. 338). Em meio a tudo isso, o eu lírico expressa mais um paradoxo: ao mesmo tempo em que se considera apenas um objeto, *sou uma coisa entre coisas/ (...)/ sou possivelmente/ uma coisa onde o tempo/ deu defeito* (GULLAR, 2004d, p. 328), observamos a necessidade que tem esse eu

lírico de se reafirmar como indivíduo, em um momento em que, possivelmente, sua identidade como homem ainda se encontrava estraçalhada pelo exílio:

> Para uma vida de merda
> nasci em 1930
> na Rua dos Prazeres
>
> Nas **tábuas velhas do assoalho**
> por onde me arrastei
> conheci **baratas formigas carregando espadas**
> **caranguejeiras**
> **que nada me ensinaram**
> **exceto o terror**
>
> Em frente ao **muro negro** no quintal
> **as galinhas ciscavam, o girassol**
> **gritava asfixiado**
> longe longe do mar
> (longe do amor)
> (...)
>
> Depois me suspenderam pela gola
> me esfregaram na lama
> me chutaram os colhões
> e me soltaram zonzo
> em plena capital do país
> sem ter sequer uma arma na mão
> (GULLAR, 2004d, p. 298, grifos nossos).

As imagens reaparecem para dar vida ao poema, o “assoalho” de tábuas velhas, “baratas”, “formigas”, “caranguejeiras”, o “muro negro”, as “galinhas”, o “girassol”. Tudo isso, traços marcantes da infância e da adolescência de Gullar, transforma-se em matéria poética para a confecção de “Primeiros anos”, título do poema, bastante apropriado para mostrar que se trata de um memorialismo poético através do qual a infância vem à tona novamente, trazendo os elementos que compõem o poema.

A fragmentação da identidade do sujeito poético continua deixando vestígios *Na vertigem do dia* (1980). A busca recorrente da figura do espelho parece querer reter através dele a imagem perdida. No entanto, o próprio sujeito poético tem consciência de que tal desejo é inatingível, afinal, *carregar um espelho/ é mais desconforto que vantagem:/ a gente se fere nele/ e ele/ não nos devolve mais do que a paisagem* (GULLAR, 2004d, p. 321). Dessa forma, sua imagem lhe escapa, como água que escorre entre os dedos. Esse *espelho*

espelho velho/ alumiando/ debaixo da vida (GULLAR, 2004d, p.320) é apenas um reflexo, não tem o poder de recuperar o passado, a vida em São Luís, a infância perdida, a história, enfim. Assim: *o espelho me reflete/ Eu (meus/ olhos)/ reflito o espelho/ Se me afasto um passo/ o espelho me esquece:/ – reflete a parede/ a janela aberta/ Eu guardo o espelho/ o espelho não me guarda* (GULLAR, 2004d, p. 328) e isso tudo acontece *porque os espelhos só guardam/ (em seu abismo)/ imagens sem barulho* (GULLAR, 2004d, p. 321).

Finalmente, chegamos a um dos poemas mais conhecidos da obra, senão o mais conhecido, que é "Traduzir-se". Ao mergulhar na mais funda subjetividade, o poeta expõe uma dialética de opostos perpetuamente em luta:

> Uma parte de mim
> é todo mundo:
> outra parte é ninguém:
> fundo sem fundo.
>
> Uma parte de mim
> é multidão:
> outra parte estranheza
> e solidão.
>
> Uma parte de mim
> pesa, pondera:
> outra parte
> delira.
>
> Uma parte de mim
> almoça e janta:
> outra parte
> se espanta.
>
> Uma parte de mim
> é permanente:
> outra parte
> se sabe de repente.
>
> Uma parte de mim
> é só vertigem:
> outra parte,
> linguagem.
> (...)
> (GULLAR, 2004d, p. 335)

Ao final do poema, o poeta lança uma pergunta desconcertante, que instiga ainda mais a reflexão do leitor, já que não há resposta para essa questão: *Traduzir uma parte/ na outra parte/ – que é uma questão/ de vida ou morte –/ será*

arte? (GULLAR, 2004d, p. 335). O poema consegue reunir em poucos versos a tensão filosófica e existencial que constitui a essência humana. Ou seja, apresenta o confronto que existe entre as duas partes que formam o que somos, uma parte que é “todo mundo” e outra que é “ninguém”, uma parte que é concreta e outra que é impalpável, a luta entre a ponderação e o delírio, entre a vertigem e a linguagem. *É como se, depois de tantos espelhos que não podiam refletir seu movimento de busca, encontrasse a resolução desse impasse apenas na incessante tradução poética de uma parte em outra* (CAMENIETZKI, 2006, p. 194).

Assim fechamos as considerações sobre *Na vertigem do dia* (1980), uma obra cercada de questionamentos que nos fazem refletir sobre a vida e a poesia. Acolhido na “vertigem”, Gullar expõe o lado escuro da vida, que insiste em procurar uma brecha na claridade, como um relâmpago que ilumina a escuridão. Este é o papel do poeta através da poesia, trazer à tona o que está oculto, ir direto à raiz do problema e, acima de tudo, questionar, sem reservas, o mundo e o que nele ocorre. Afinal, *a poesia/ quando chega/ não respeita nada./ Nem pai nem mãe* (GULLAR, 2004d, p. 337).

Barulhos é o próximo livro de poesias de Ferreira Gullar, publicado em 1987. A obra reúne poemas escritos entre 1980 e 1987, quando o Brasil se encontrava em processo de redemocratização. Em razão do momento político importante em que nos encontrávamos, alguns poemas de Gullar acabam focalizando questões relevantes para aquele período. Exemplo disso são os versos “Sessenta anos do PCB”, no qual o poeta conta, resumidamente, a história do Partido, prestando-lhe uma homenagem no final: *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, 2004d, p. 361).

Outra questão política levantada em *Barulhos* (1987) diz respeito à unidade latino-americana contra o domínio imperialista. No poema “Nós, latino-americanos”, que homenageia a Revolução Sandinista, há a busca de uma identidade continental, não baseada na homogeneização dos povos e na superação das diferenças, mas uma identidade que se configura na diferença

entre os povos que constituem o continente. Nesse contexto, o que observamos em comum é exatamente a forma de dominação política e econômica a que são submetidos os povos latino-americanos subdesenvolvidos e o mesmo desejo de libertação da hegemonia capitalista das nações desenvolvidas. Assim,

> somos todos irmãos
> mas não porque tenhamos
> a mesma mãe e o mesmo pai:
> temos é o mesmo parceiro
> que nos trai.
>
> Somos todos irmãos
> não porque dividamos
> o mesmo teto e a mesma mesa:
> divisamos a mesma espada
> sobre a nossa cabeça.
>
> Somos todos irmãos
> não porque tenhamos
> o mesmo berço, o mesmo sobrenome:
> temos um mesmo trajeto
> de sanha e fome.
>
> Somos todos irmãos
> não porque seja o mesmo o sangue
> que no corpo levamos:
> o que é o mesmo é o modo
> como o derramamos
> (GULLAR, 2004d, p. 378).

No entanto, apesar de escrever esses dois poemas de cunho político, não é esse o centro da obra. Inclusive, é a partir de *Barulhos* (1987) que se observa um afastamento gradativo da poesia de Gullar em relação à política. O poeta maranhense alcança uma maturidade poética ainda maior, aceitando a dor e a inexorabilidade do tempo. Essa obra revela, acima de tudo, um período de mudança pelo qual passa o poeta e sua maneira de encarar o mundo, o que se concretizará em *Muitas vozes* (1999). A poesia que compõe *Barulhos* (1987) está voltada para a reflexão dos próprios questionamentos antes levantados pelo poeta. Nessa nova fase, a dúvida se torna uma certeza e as questões existencialistas voltam a povoar a mente do sujeito poético:

> Quem sou eu dentro de minha boca?
> Quem sou eu nos meus dentes
> detrás dos dentes

na língua que se move
presa no fundo da garganta? que nome tenho
na escuridão do esôfago?
no estômago
na química
dos intestinos?

(...)

Quem sou eu
ao lado da Biblioteca Nacional
tão frágil, **meu deus**, na noite
sob as estrelas?
(...)
(GULLAR, 2004d, p. 354, grifo nosso)

É interessante que justamente nesse poema, que revela uma angústia tão grande do eu lírico diante da existência, há uma referência à figura divina, algo que não é tão comum na poética de Gullar. Além disso, a poesia gullariana não se cansa de questionar a respeito da morte, esse mistério que todos, cedo ou tarde, desvendarão: *como dizer então: pouco/ me importa a morte?/ (...)/ Como dizer/ pouco me importa?* (GULLAR, 2004d, p. 355). Ao contrário, Gullar expõe em alguns poemas a dor da perda, seja do filho Marcos ou de amigos queridos, o fato é que a morte, esse mal implacável, vem e leva para sempre o que (ou quem) temos de mais precioso, e esse arranco *é perda demais para um simples homem* (GULLAR, 2004d, p. 358). O eu lírico de *Barulhos* (1987) quer saber onde se encontram seus amigos mortos. Ao relembrar a morte de Clarice Lispector, o sujeito poético questiona:

Mas e os mortos,
onde estão?
O Vinícius, por exemplo,
e o Hélio? a Clarice?
Não quero que me respondam.
Pergunto apenas, quero
apenas
fundamente
perguntar.

Ia cruzando a sala de manhã quando
me disseram: a Clarice morreu.
E no banheiro, depois, lavando as mãos,
lavava eu as mãos já num mundo sem ela
e água e mãos eram um enigma
de sensações e lampejos
ali na pia.

É que a morte revela a vida aos vivos?

(...)

Não era realidade demais
para alguém deixar assim
para sempre?

(...)
o certo é que
subitamente
me pergunto por eles

Onde estão?
onde estou?
O mundo é real demais para alguém pensar
que se trata de um sonho
(GULLAR, 2004d, p. 346-347).

Entre tantas perguntas, resta apenas uma certeza ao poeta: *tudo o que sobrará de mim/ é papel impresso* (GULLAR, 2004d, p. 354). Nesse sentido, a poesia de Gullar é vista como uma forma encontrada por ele de se "imortalizar", de fazer de suas ideias, de seus sentimentos, uma maneira de ver a vida. Trata-se de um legado para a posteridade, apesar de o poema ser apenas "barulho":

Todo poema é feito de ar
apenas:
a mão do poeta
não rasga a madeira
não fere
o metal
a pedra
não tinge de azul
os dedos
quando escreve manhã
ou brisa
ou blusa
de mulher.
O poema
é sem matéria palpável
tudo
o que há nele
é barulho
quando rumoreja
ao sopro da leitura
(GULLAR, 2004, p. 373).

Finalmente, chegamos ao último livro de poesia de Ferreira Gullar a que nos propusemos apresentar neste capítulo. Em *Muitas vozes*, publicado em 1999, observamos uma poética mais prosaica e reflexiva. Mesmo os temas mais

recorrentes, como a morte, o tempo, a podridão e o próprio fazer poético adquirem uma nova dimensão. A identidade do outrora poeta engajado politicamente já não se encontra em conflito, e as escolhas políticas aí expostas já não têm a intenção de conscientizar quem quer que seja.

Muitas vozes (1999) revela, antes de tudo, uma mudança de tom na obra de Gullar, trata-se de uma obra mais tranquila, por assim dizer, de modo que mesmo a temática da morte, que atravessa todo o livro, é tratada de maneira mais suave. A morte já não provoca medo, mas se torna fonte de reflexão. O poema "Aprendizado" revela essa postura serena da aceitação do fim inevitável: *Quando jovem escrevi/ num poema 'começo/ a esperar a morte'/ e a morte era então/ um facho/ a arder vertiginoso, os dias/ um heróico consumir-se/ (...)/ Agora porém/ depois de/ tudo/ sei que/ apenas/ morro/ sem ênfase* (GULLAR, 2004d, p. 445). Por outro lado, embora haja certo conformismo diante da morte, existe a celebração da vida, do tempo presente. Afinal, *a morte é uma certeza invencível/ mas o tato me dá/ a consciente realidade/ de minha presença no mundo* (GULLAR, 2004d, p. 472).

Essas "muitas vozes" que compõem a obra são os fatos e as pessoas que ajudaram a escrever a história do poeta, vozes que formaram um eco que se faz ouvir em cada uma de suas páginas. É o resultado de uma longa experiência de vida e de vivência poética, experiência que se traduz em uma infância miserável no Maranhão, em uma vida árdua no Rio de Janeiro, no tormento de um exílio de quase sete anos e em uma volta conturbada para casa. Em meio a tudo isso, as figuras essenciais na vida do poeta retornam na poesia, o pai Newton Ferreira, Thereza Aragão, sua companheira, o filho Marcos, todos mortos, ganham vida nos versos de Gullar:

> no dia de
> finados ele foi
> ao cemitério
> porque era o único
> lugar do mundo onde
> podia estar
> perto do filho mas
> diante daquele
> bloco negro
> de pedra
> impenetrável

entendeu
que nunca mais
poderia alcançá-lo

Então
apanhou do chão um
pedaço amarrotado
de papel escreveu
eu te amo filho
pôs em cima do
mármore sob uma
flor
e saiu
soluçando
(GULLAR, 2004d, p. 441)

Em outro poema, ele faz referência a seu filho Paulo, vítima da esquizofrenia. O poeta relembra um dos momentos mais terríveis que um pai pode viver, que é a internação de um filho em uma clínica psiquiátrica: *Ele entrara em surto/ e o pai o levava de/ carro para/ a clínica/ ali no Humaitá numa/ tarde atravessada/ de brisas/ e falou/ (depois de meses/ trancado no/ fundo escuro de/ sua alma)/ pai,/ o vento no rosto/ é sonho, sabia?* (GULLAR, 2004d, p. 442)

A experiência do exílio retorna em mais um poema, “Queda de Allende” (GULLAR, 2004d, p. 443-444), fato presenciado pelo poeta quando este se encontrava exilado no Chile. O fato em si não é abordado no poema, mas os que ocorrem concomitantemente a ele. Aparece o leite que ele comprou e nem chegou a tomar, assim como os jovens jogando futebol e sendo observados pelo poeta e que pouco se importavam com o que estava acontecendo. O que faz diferença nessa forma de fazer poesia é a percepção do detalhe, o olhar de um eu lírico que se desdobra para captar o gesto, o sorriso, o que não foi dito, apesar de ter consciência de que *o que o poeta quer dizer/ no discurso não cabe/ e se o diz é pra saber/ o que ainda não sabe* (GULLAR, 2004d, p. 450).

Depois de dez anos sem publicar um livro de poesia, Gullar anuncia o lançamento de uma nova obra, *Em alguma parte alguma*. O livro foi publicado pela editora José Olympio e lançado no início de setembro de 2010, às vésperas de o poeta completar 80 anos de vida.

Após este mapeamento da obra de Ferreira Gullar, sobretudo de sua poesia, inferimos que o poeta maranhense sempre foi fiel a seu estilo poético, mantendo a categoria universal dos temas que aborda. Gullar consegue, através

dos versos, fazer uma reflexão profunda sobre a complexidade da vida e da morte. Esse fator contribui para que a poesia gullariana consiga resistir ao tempo e continue viva, presente e forte, porque busca compreender o mundo e os homens, em suas angústias e anseios.

CAPÍTULO 2

A vida à margem: exílios

> Para quem não tem mais pátria, é bem possível que o escrever se torne sua morada.
>
> Theodor W. Adorno

2.1. Exílios

Ao longo dos séculos, homens e mulheres que, de alguma maneira, desafiaram as instituições de poder têm sido punidos. Uma das formas de punição é o exílio, que afasta do indivíduo o direito de permanecer em sua terra de origem, negando-lhe uma identidade política, nacional e pessoal. Isso porque o não pertencimento a uma comunidade e a não identificação com ela geram um estranhamento sem precedentes. O exílio significa uma mutilação dos direitos individuais, uma interrupção de sonhos, o afastamento e a possível separação da família, a desestruturação física e psicológica do exilado.

Em razão do impacto causado pela experiência do desenraizamento, o tema do exílio se apresenta de maneira significativa não apenas em debates e discussões de caráter acadêmico, mas também na produção cultural daqueles que, direta ou indiretamente, sofreram em decorrência das mudanças impostas por golpes militares. Especificamente na produção escrita contemporânea, encontramos a abordagem desse tema em artigos divulgados pela imprensa, estudos acadêmicos, depoimentos, documentos pessoais, biografias, autobiografias e/ou ficções.

Edward Said (1935–2003), com a propriedade de um refugiado nascido em Jerusalém, criado no Cairo e estudante de escolas inglesas que ignoravam completamente a cultura árabe, tem autoridade para falar da condição do exilado, pois sabe exatamente o que é se sentir desterritorializado, dentro ou fora de seu país. Segundo ele, na orelha do livro *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios* (2003), a escola *me convencera de que com um nome como Said eu deveria envergonhar-me de mim mesmo, mas que meu lado Edward deveria ir adiante e progredir*. Ele define exílio como

> uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada. E, embora seja verdade que a literatura e a história contêm episódios heróicos, românticos, gloriosos e até triunfais da vida de um exilado, eles

> não são mais do que esforços para superar a dor mutiladora da separação (SAID, 2003, p. 46).

Entendemos o exílio como a saída do país de origem motivada por um acontecimento de ordem política e referente a um momento histórico específico. Se, na prática, trata-se de uma experiência vinculada a processos políticos, em sua dimensão subjetiva, significa separações, cortes, identidades em crise. A vida do exilado se encontra em um estado de constante instabilidade, insegurança e provisoriedade. Experimenta-se, intimamente, uma condição de perda, o que representa uma ruptura na ordenação de toda uma história de vida.

O exílio deixa marcas não apenas de ordem individual, mas também coletiva, como a perda do convívio com a língua materna, a separação das famílias, a interrupção de carreiras, a perda de talentos, o abandono de empregos e a divisão da sociedade entre os de dentro e os de fora do país de origem.

Essa condição é vivenciada de diferentes formas: para muitos o exílio é um período de luto, algo irreparável e imperdoável; para outros, significa uma ampliação de horizontes. Mesmo diante da dor da separação da pátria, alguns exilados conseguem extrair dessa experiência algo de bom, como a descoberta de países e continentes até então desconhecidos e, consequentemente, o conhecimento de outra cultura, outro povo, outra forma de pensar, agir e viver. Esse grupo de exilados enxerga, no exílio, a possibilidade de entrar em contato com outras referências, sejam elas culturais, políticas, históricas ou pessoais. Apesar disso, não se pode ignorar que a perda da pátria, em todas as suas prerrogativas – o espaço geográfico, a cultura, a língua, o cotidiano, o passado vivido e o herdado como patrimônio –, é uma experiência que afeta qualquer indivíduo de maneira brutal. Conforme afirma Said (2003, p. 46-47), o exílio:

> é uma condição de perda terminal (...) [algo] irremediavelmente secular e insuportavelmente histórico, que é produzido por seres humanos para outros seres humanos e que, tal como a morte (...) arrancou milhões de pessoas do sustento da tradição, da família e da geografia.

Dentre os diferentes grupos que vivenciaram a experiência do exílio, está o dos escritores, homens e mulheres perseguidos ou ameaçados em virtude

de suas ideias políticas ou pela objeção explícita às arbitrariedades cometidas pelo sistema político vigente. Ao discutir a questão do exílio em Ferreira Gullar, Eleonora Ziller Camenietzki, em seu livro *Poesia e política:* a trajetória de Ferreira Gullar (2006, p.117), observa que:

> milhares de escritores viveram das mais diversas formas a experiência do exílio. Do exílio voluntário ao imposto, do desejo de um novo mundo ao desespero da solidão, percorreram terras estranhas, línguas e culturas diferentes. Como resposta ao desenraizamento impingido, muitos produziram obras magníficas, que sobrevivem durante séculos.

Muitos escritores, quando regressaram ou mesmo quando ainda estavam exilados, resolveram colocar no papel essa experiência, tal como fez Gullar. Interpretamos esse gesto como um ato de memória, ou seja, a escrita de si motivada pela rememoração de uma experiência específica. Assim, consideramos a memória dos exilados como a tentativa não apenas de reordenar uma vida marcada profundamente pela dor do exílio, mas também uma maneira de auxiliar na (re)construção da identidade de seus países, seja através de depoimentos ou de sua produção literária. No entanto,

> o exílio não pode ser posto a serviço do humanismo. Na escala do século XX, o exílio não é compreensível nem do ponto de vista estético, nem do ponto de vista humanista: na melhor das hipóteses, a literatura sobre o exílio objetiva uma angústia e uma condição que a maioria das pessoas raramente experimenta em primeira mão; mas pensar que o exílio é benéfico para essa literatura é banalizar suas mutilações, as perdas que inflige aos que as sofrem, a mudez com que responde a qualquer tentativa de compreendê-lo como “bom para nós” (SAID, 2003, p. 47).

Observamos que o exílio atinge, de maneira mais aguda, o grupo dos escritores, uma vez que seu instrumento de trabalho é a palavra, a linguagem. O aprendizado de uma nova língua é sempre um processo longo, e o escritor, caso não conheça o idioma através do qual tem que se comunicar, acaba sendo impossibilitado de se expressar e, consequentemente, de trabalhar. Ainda que tenha domínio de tal idioma ou escreva em sua língua de origem, não deixa de ser perturbadora a situação, pois a comunicação estabelecida naquela circunstância é forçada.

Assim, a identidade do exilado entra em crise, afinal, a linguagem é uma das âncoras formadoras de nossa identidade, sendo a língua materna nosso referencial primeiro de identidade social. Com efeito, o exilado não tem apenas que aprender palavras novas e descobrir seu significado ou tradução na língua materna. Sabemos que por trás de uma língua há toda uma cultura, gestos, expressões, gírias, costumes, modos de pensar e agir que são muito próprios do falante nativo, e tudo isso deve ser “apreendido” e não simplesmente “aprendido”.

Em um dos relatos colhidos pela historiadora Denise Rollemberg Cruz, presentes no livro *Exílio*: entre raízes e radares (1999), para a confecção de sua tese de doutorado, o ex-exilado Luiz Alberto Sanz declara: *Ao falar num idioma que não é o meu e que eu não domino tão bem, eu conseguia dizer coisas com muito menos emoção do que eu digo em português* (CRUZ, 1999, p. 139). Herbert Daniel, que também relata sua experiência, é ainda mais radical ao abordar a questão da língua materna: *o maior problema do exílio é a perda da língua. Perder sua língua é perder a alma* (CRUZ, 1999, p. 139). Por esses relatos, entendemos que a *perda da língua materna é a perda da linguagem expressiva, a perda da emoção* (CRUZ, 1999, p. 139).

Na literatura sobre o exílio, existem autores que não acreditam na possibilidade do fim de um exílio. Segundo eles, o exilado será sempre um estrangeiro, dentro ou fora de seu país, ou seja*, a saudade será, para sempre, uma presença. Impossível satisfazê-la* (CRUZ, 1999, p. 268). Sob essa ótica, o retorno ao país de origem nada mais é do que um segundo exílio, porque o exilado, ao se instalar em terras estrangeiras, de certo modo, cria laços nesse novo território. Vários exilados compartilham dessa opinião, como se a volta ao lugar de origem fosse realmente outro exílio.

Ocorre que, segundo depoimentos colhidos pela historiadora, o exilado, quando sai de seu país, leva consigo uma imagem estática da terra de origem, como se ela fosse o melhor lugar do mundo, um sonho, uma ficção. No entanto, ao retornar, ele percebe que a terra mítica, idealizada por ele quando se encontrava distante, nada mais é do que fruto de imaginação e saudade e, desse modo, cai por terra a ilusão de reencontrar a paisagem estática que deixara para trás. Francisco Julião, por exemplo, também em depoimento a Rollemberg (1999),

afirma que, depois de passar anos exilado no México e criar raízes por lá, retornou ao Brasil, mas já não conseguiu se sentir em casa:

> Estou aqui [no Brasil] como uma árvore que foi transplantada, com as flores um pouco murchas, recomeçando a buscar os sabores, odores. Estava esquecido de certas comidas, de certas caras, de certas paisagens. **Considero até que a volta ao Brasil foi um ato de violência, assim como a saída foi um corte muito violento na luta que eu vinha desenvolvendo. É outro exílio** (CRUZ, 1999, p. 270-271, grifo nosso).

Para muitos ex-exilados, a readaptação ao país de origem apresentou grandes dificuldades. Houve, inclusive, aqueles que nunca conseguiram uma readaptação completa. Outros iam e voltavam para os lugares onde ficaram exilados, não se fixando em local algum. Poucos afirmam ter sido confortável a volta. Ferreira Gullar faz parte desse grupo minoritário. Em entrevista a Carlos Eduardo Novaes, publicada na *Coleção Gente* (2003), o poeta afirma: *nada como voltar para casa. Cura tudo no mesmo dia, até sofrimento. Não tem estranheza, não tem readaptação, é uma alegria, uma felicidade, um reencontro com a vida* (GULLAR; NOVAES, 2003, p. 85).

Partindo dessas considerações, objetivamos, neste capítulo, instaurar uma reflexão sobre as representações textuais enquanto memória, quando estas se encontram ligadas à experiência de exílio do escritor, ou seja, focalizamos obras escritas a partir experiência da violência. Interessa-nos, principalmente, o modo como a escrita de memória vinculada ao exílio repercute nas diversas esferas da produção cultural de um dado momento ou contexto social e/ou político. Assim, a escrita memorialista, como forma subjetiva e seletiva de expressão, pode ser compreendida como prática discursiva que assume, a partir de determinada(s) identidade(s), uma forte dimensão política e cultural.

Para melhor elucidar o trabalho, tomamos como objetos de estudo os livros gullarianos *Rabo de foguete*: os anos de exílio (1998)[16] e *Poema sujo* (1976) [17]. Pretendemos, a partir da análise das obras mencionadas, problematizar

---

[16] Lembramos que utilizaremos a edição publicada em 2003, por isso as citações serão acompanhadas desta data, embora a data da primeira publicação possa aparecer no decorrer do texto, para que não se perca a contextualização histórica.

[17] O mesmo ocorre em relação ao *Poema sujo*, cuja data de publicação da edição que temos em mãos (2004) difere da data da primeira publicação (1976).

a maneira como a experiência do exílio é narrada em uma e em outra obra. A primeira faz uma releitura do vivido, a partir do afastamento espacial e temporal. Já na segunda, o passado é visto como uma tentativa de reconstituição da identidade fragmentada pela experiência da desterritorialização.

2.2. O exílio sob o viés da memória de Ferreira Gullar

O exílio de Ferreira Gullar está presente em muitos de seus trabalhos. Em vários poemas de *Dentro da noite veloz* (1975), nas entrelinhas do *Poema sujo* (1976), em algumas crônicas do livro *A estranha vida banal* (1989), nas crônicas reunidas na coleção *Melhores crônicas* (2004a), além dos depoimentos e entrevistas concedidos pelo autor a revistas e jornais. No entanto, a obra através da qual temos um conhecimento mais amplo de como se deu esse exílio é o livro *Rabo de foguete* – os anos de exílio, publicado pela primeira vez em 1998.

Ao se distanciar espacial e temporalmente dos fatos, *Rabo de foguete* (1998) faz uma releitura do vivido de modo a se transformar em testemunha e testemunho de um tempo. O livro se constitui de uma narrativa em primeira pessoa cuja temática central é o exílio. No prólogo, Gullar nos dá uma breve explicação do porquê de ter escrito aquelas memórias e reafirma o quanto foi traumática sua experiência de exílio:

> Nunca fez parte de meus planos escrever sobre os anos de exílio. Em 1975, quando Paulo Freire me solicitou um texto sobre minha experiência de exilado, para um livro que reuniria depoimentos desse tipo, neguei-me a escrevê-lo. Temia, de um lado, **praticar inconfidências que comprometessem a segurança de companheiros**, e de outro**, sentia-me traumatizado demais para abordar o tema**. Foi só recentemente, por insistência de Cláudia Ahimsa, que mudei de atitude. (...) **Como o tempo aliviara os traumas e anulara as outrora inconvenientes implicações políticas da narrativa**, pude hoje, ainda que hesitante em face de certas indiscrições, contar o que vivi (GULLAR, 2003, p. 5, grifos nossos).

Pelo trecho acima, temos uma ideia do que foi esse “rabo de foguete”, expressão que intitulou o livro. Suportá-lo não deve ter sido nada fácil, aliás, o trauma foi tão grande que entre a experiência vivida e a história narrada há um

espaço de mais de 20 anos. Possivelmente, essa espera foi o tempo necessário para que o poeta tomasse distância dos acontecimentos, para poder suportar a dor de reviver, de certa forma, tal passado.

O que seria, afinal, “rabo de foguete”? Tal expressão significaria o período extremamente conturbado que levou o poeta, juntamente com inúmeras pessoas, ao exílio? Ou seria o próprio exílio? A música “O bêbado e a equilibrista”, composta por João Bosco e Aldir Blanc no final dos anos de 1960 e interpretada por Elis Regina, talvez tenha sido a inspiração para a escolha do título do livro, já que alguns versos da música fazem alusão direta ao exílio. Na verdade, a composição como um todo é um apelo explícito ao fim da ditadura: *meu Brasil/ que sonha com a volta do irmão do Henfil/ com* ***tanta gente que partiu num rabo de foguete****/ chora a nossa pátria mãe gentil/ choram marias e clarisses no solo do Brasil* (grifo nosso).

Através da narrativa, tomamos conhecimento dos principais fatos ocorridos desde que Gullar se viu obrigado a mergulhar na clandestinidade, o que culminou em seu exílio, até o momento em que regressou ao Brasil, quase sete anos depois. A trama se organiza em função da repressão da ditadura brasileira e de outras ditaduras que o narrador-protagonista vivenciou durante o tempo em que esteve exilado, como a do Chile e a da Argentina.

A experiência do exílio é, então, a matéria que compõe *Rabo de foguete* (1998), a começar pelo relato direto e desapaixonado da realidade política brasileira no final dos anos 1960, período de maior endurecimento da ditadura no Brasil, sobretudo após a promulgação do Ato Institucional nº 5:

> as ações terroristas e a repressão passaram a se alimentar uma da outra. Residências eram invadidas, pessoas seqüestradas e submetidas a torturas bestiais; os militantes presos eram com freqüência assassinados e dados como tendo fugido da prisão. Os jornais, controlados pela censura, eram obrigados a noticiar a versão mentirosa com que os militares procuravam encobrir a execução sumária de seus adversários políticos. A cegueira que tomou conta das facções terroristas levava-as e executar os seus companheiros quando, sob tortura, faziam confissões comprometedoras (GULLAR, 2003, p.17-18).

O livro apresenta 92 curtos capítulos, numerados e sem títulos, divididos em quatro partes. Há uma ordenação linear dos acontecimentos,

respeitando-se apenas uma delimitação temporal regida por eventos históricos no início e no meio da narrativa. Verificamos precisão cronológica somente nos últimos capítulos, sobretudo no de número 90, no qual, ao atingir a precisão temporal máxima, o narrador diz exatamente quando retornou ao Brasil: *no dia 17 de março de 1977 tomei um avião com destino ao Rio de Janeiro, consciente dos riscos que corria mas disposto a corrê-los* (GULLAR, 2003, p. 261).

Gullar expõe, nesta obra, os detalhes de suas peripécias pelo mundo durante os anos em que esteve exilado. Ela se transforma, então, no testemunho político e histórico de um momento crítico tanto da história brasileira quanto dos acontecimentos que se deram nos outros países sul-americanos por onde o poeta esteve durante seu exílio.

Ao abordar a relação entre memória e história, Michael Pollak, no texto "Memória, esquecimento, silêncio" (1989), traça um contraponto entre a chamada "memória oficial" e as "memórias subterrâneas", ou seja, aquelas que são *parte integrante das culturas minoritárias e dominadas* (POLLAK, 1989, p. 4). Segundo ele, essa memória subterrânea se manteve silente durante muito tempo, porém, o silêncio por parte das vítimas de injustiças, guerras e massacres jamais significou esquecimento. À medida que o tempo passa, o presente vai colorindo o passado, de modo a demonstrar o que é favorável ou desfavorável às memórias subterrâneas e ao processo de reconstrução de sua identidade:

> Conforme as circunstâncias, ocorre a emergência de certas lembranças, a ênfase é dada a um outro aspecto. Sobretudo a lembrança de guerras ou de grandes convulsões internas remete sempre ao presente, deformando e reinterpretando o passado. (...) **há uma permanente interação entre o vivido e o aprendido, o vivido e o transmitido. E essas constatações se aplicam a toda forma de memória, individual e coletiva, familiar, nacional e de pequenos grupos. O problema que se coloca** a longo prazo **para as memórias clandestinas e inaudíveis é o de** sua transmissão intacta até o dia em que elas possam aproveitar uma ocasião para invadir o espaço público e **passar do "não-dito"**[18] **à contestação e à reivindicação** (POLLAK, 1989, p. 8-9, grifos nossos).

[18] Salientamos que os grifos nossos, nesta e nas outras passagens, referem-se aos trechos que estão em negrito e não a outros tipos de destaques textuais, os quais correspondem a marcações dos próprios autores.

Diante de tal afirmação, inferimos que esse é o papel desempenhado por *Rabo de foguete* (1998), ou seja, representar a memória “subterrânea” de um poeta que, antes de tudo, é um sujeito que foi atropelado pela história. A obra traz à tona a memória de um cidadão nordestino que é também o testemunho de toda uma geração, de todo um povo marcado e massacrado pela violência, pela injustiça e pela arbitrariedade política.

A escrita memorialista de Gullar, na obra em questão, transcende o relato histórico e documental ao expor a marca, ainda sentida, de uma experiência única de sofrimento. De acordo com Davi Arrigucci Jr., no texto “Tudo é exílio” (1998), essa obra de Gullar consegue superar os limites de um relato autobiográfico ou simplesmente histórico e se converter em obra de arte porque se trata de um livro *comovente em sua descarnada verdade humana, feito com a memória dilacerada de um tempo de homens partidos* (ARRIGUCCI JR., 1998, s/p).

Ao mesmo tempo em que há o relato histórico enxuto, baseado na crise política que rondava toda a América do Sul, existe o testemunho emocionante do escritor. O livro é repleto de palavras fortes e cortantes que formam uma prosa concisa e simples na qual jornalismo e coloquialismo se fundem em uma narrativa acelerada e tensa. Tais palavras estão enraizadas na memória de um indivíduo marcado pelo vazio, a dor e a saudade causados pelo exílio.

Inicialmente, o poeta relata os motivos que o levaram a optar pela clandestinidade e como se deu sua chegada à Rússia, primeiro país onde esteve exilado. Conforme se sabe, entre 1964 e 1985, o Brasil foi governado por militares, que derrubaram o governo de João Goulart e se instalaram no poder. Para tanto, lançaram mão de justificativas aparentemente favoráveis à sociedade, como o restabelecimento da ordem, o fim da corrupção, a restauração da economia e a instalação da democracia.

Instituiu-se, assim, uma ditadura baseada no autoritarismo e na arbitrariedade, que restringia, gradualmente, os direitos políticos e as garantias individuais, enquanto aumentava o controle e a repressão através da criação dos órgãos de segurança e da promulgação dos Atos Institucionais (AI). A ditadura

atingiu o povo brasileiro de todas as formas, desde a censura, que fazia com que a população não tivesse acesso ao que de fato estava acontecendo no país, até o controle de toda e qualquer forma de reunião ou associação, inclusive as realizadas nas Igrejas. Em meio a tudo isso, a miséria e a desigualdade social sobressaíam, o que deixava muito claro o interesse real da ditadura, que se voltava para o imperialismo internacional e era contrária às necessidades do povo.

Entretanto, o período mais sombrio da história política recente do país começaria a partir da promulgação do AI-5, em 1968. Esse Ato, que representou um significativo endurecimento do regime militar e se manteve vigente até 1979, proibia qualquer manifestação de ordem política e, ainda, vetava o direito ao *habeas corpus* para crimes contra a segurança nacional. O AI-5 valorizava o poder das comunidades de informação responsáveis pela vigilância e pela repressão e estabelecia a censura ao conteúdo dos meios de comunicação.

Emílio Garrastazu Médici, o terceiro general a assumir a Presidência da República, consolidou a comunidade de informações, interligando todos os escritórios ligados ao Serviço Nacional de Informação (SNI), o que intensificava a repressão aos movimentos de esquerda. Verificamos, neste governo, algumas das campanhas institucionais ufanistas que produziram *slogans* representativos do clima de violência e maniqueísmo próprios do momento, como "Brasil, ame-o ou deixe-o".

Em tal período, marcado por censuras diversas, repressão e arbitrariedades de toda sorte, Ferreira Gullar havia sido eleito, contra sua vontade, um dos dirigentes do Partido Comunista Brasileiro (PCB) que, naquele período, cometeu um de seus maiores erros: não só permaneceu atuando na clandestinidade como manteve, no quadro de dirigentes de sua estrutura clandestina, vários nomes que se inseriam na vida pública do país, o que era o caso de Gullar. Lembremo-nos de que nesta época, início dos anos de 1960, o poeta atuou em movimentos sociais e culturais de esquerda, como o Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), e escreveu romances de cordel, que tinham o objetivo explícito de produzir uma expressão cultural que levasse o povo à conscientização política.

Em virtude da postura de intelectual engajado, Gullar, facilmente, tornou-se um dos alvos dos militares. Através de um simples telefonema, o poeta descobriu que estava na lista dos militantes do PCB delatados por um prisioneiro sob tortura. A partir daquela informação, sua vida virou de cabeça para baixo, segundo ele mesmo prevê nas primeiras linhas da narrativa.

Assim que o poeta se deu conta da condição de "procurado pela milícia", enxergou o erro do PCB e lamentou o quanto esse equívoco interferiria em sua vida posterior: *no caminho para casa, refleti e me considerei vítima da inconseqüência do partido que insistira em me eleger para a direção estadual, clandestina, quando eu atuava muito bem na legalidade* (GULLAR, 2003, p. 9-10).

Diante de tal situação, não lhe restou outro caminho senão o da clandestinidade. O poeta passou quase um ano sem sair de casa, escondendo-se em casa de parentes e amigos. Consequentemente, muitas foram as alterações que a clandestinidade impôs a sua realidade: separação da família e rompimento da convivência com os amigos, privação de prazeres simples do cotidiano, como ir à praia ou ao cinema, perda do trabalho regular. Havia, ainda: o fato de constar em um processo a ser julgado pelo Tribunal Militar, a dificuldade de encontrar refúgio na casa de pessoas conhecidas sem as comprometer e o constante estado de instabilidade:

> Sentia falta de minhas atividades na redação do jornal, do ambiente de camaradagem. A desocupação pesava-me de maneira quase insuportável. Tentava encher o tempo lendo mas não conseguia me fixar no que lia, devido ao estado de incerteza em que me encontrava. (...) Até onde irá isso? (...) quanto tempo demorará tudo isto? Meses? Anos? Entrava em depressão. Acendia outro cigarro. Voltara a fumar desbragadamente (GULLAR, 2003, p.13).

> Eu passava o dia inteiro trancado no escritório, onde Leo [um amigo que o recebeu em sua casa] mandou colocar uma cama de solteiro. (...) Meu passeio mais longo era até o banheiro (...) Eu evitava andar pela casa, por precaução, para não ser visto (...) Certas noites alguns amigos iam visitá-lo. Eram quase sempre amigos meus também, que ele recebia na sala e com os quais conversava até altas horas da noite, às vezes sobre meu desaparecimento (GULLAR, 2003, p. 21).

Como *é humanamente impossível manter-se na clandestinidade* (GULLAR; NOVAES, 2003, p. 72), Gullar se viu forçado a deixar o país. Com o apoio do PCB e passando pela fronteira do Uruguai, o poeta saiu do Brasil e

seguiu rumo a Moscou (Rússia), onde fez um curso no Instituto Marxista-Leninista que, naquele momento, era um “aparelho clandestino do Partido”. Nos seis primeiros meses de exílio, entretanto, Gullar simplesmente não conseguia acreditar que tudo aquilo estivesse ocorrendo de fato com ele:

> “Estou mesmo em Moscou!”, disse espantado a mim mesmo. “Não é sonho não!” **Até aquele dia, meses após ter chegado à URSS, não me convencera de que de fato aquilo era a vida real.** (...) E senti um aperto no coração: que estarão fazendo a esta hora meus filhos, Thereza, meus amigos no Rio? (...) **Senti-me injustiçado. Por que logo eu tinha que estar no exílio?** (GULLAR, 2003, p. 78, grifos nossos)

Pelas frases destacadas acima, inferimos que o poeta, ao se dar conta da própria condição de exilado, passou a questionar o sentido de se atuar politicamente, pois era justamente essa atuação a responsável por todo aquele sofrimento.

Quando terminou o curso em Moscou, cerca de um ano depois de ali chegar, Gullar decidiu se reaproximar do Brasil. Como os militares continuavam no poder, essa reaproximação se deu através das nações vizinhas, das quais algumas também viviam sob regimes militares. Em 1973, o poeta foi para Santiago do Chile, onde viveu um verdadeiro inferno em um contexto de repressão, atentados, golpes militares e terrorismo. A crise econômica do Chile é evidente, e sua situação política, caótica. Gullar, como testemunha daquele momento, constata que *não foi preciso muito tempo para perceber que as tensões crescentes da sociedade chilena punham em risco o governo socialista* (GULLAR, 2003, p.149). Na narrativa, o poeta faz um relato expondo a situação do país e sua visão dos fatos:

> Um dos graves erros cometidos pelo governo socialista foi, logo de saída, dar um aumento salarial de 100% a todos os trabalhadores do país, o que provocou o consumo desenfreado e o esgotamento dos estoques. As prateleiras ficaram vazias e os preços subiram vertiginosamente. (...) A situação tornou-se crítica, o descontentamento cresceu, a classe média se aliou aos ricos e passou a ouvir a pregação da direita (GULLAR, 2003, p.144-145).

Mais adiante, o poeta descreve como se deu o desfecho do governo socialista de Salvador Allende:

> Neste momento, o rádio anunciou a transmissão de um novo boletim militar: segundo ele, as forças armadas haviam ocupado o Palácio La Moneda e o presidente Allende se suicidara.
> – Eles mataram Allende! – exclamou Zelda, quase chorando.
> Era o golpe de misericórdia em qualquer esperança de reverter a situação.
> – É claro, ele foi assassinado – falei (GULLAR, 2003, p.168).

A duras penas, Gullar conseguiu se livrar do inferno chileno e partiu em direção à Argentina, lá permanecendo por pouco tempo, pois foi para Lima, juntamente com a família, onde viveu outra temporada infeliz. Nessa cidade, a situação do poeta se agravou ainda mais. A família começou a dar sinais de que também havia sido afetada pelo exílio: o filho mais velho, Paulo, apresentou os primeiros sintomas da esquizofrenia, doença que ainda traria ao poeta grandes sofrimentos. Os outros filhos, Marcos e Luciana, envolveram-se com drogas e misticismo, respectivamente, de modo que a família de Gullar passou a se desintegrar gradualmente.

Em 1974, o poeta retornou a Buenos Aires, ainda com a família, e na capital argentina tomou conhecimento de que o então presidente do país, Juan Perón, havia falecido e que sua vice, Isabelita, assumiria o poder. A situação política argentina se complicava a cada dia, o governo de Isabelita foi também derrubado por militares. Novamente a ditadura, a repressão, a ameaça da morte e a luta pela sobrevivência. A doença mental do filho se agravava, tendo ele desaparecido sucessivas vezes. A permanência da família em Buenos Aires se tornou impossível. Voltaram para o Brasil sem Gullar.

O poeta continuou na Argentina, sentindo-se cada vez mais ameaçado e infeliz. Dois meses sem notícias do filho mais velho e com o filho mais novo internado por intoxicação de chá de cogumelo, Gullar foi, constantemente, importunado pela polícia argentina, que o considerava suspeito. O poeta sabia que existia uma possível colaboração entre as polícias da Argentina e do Brasil para alcançar os oponentes ao regime, torturar e matar, quando “necessário”. Ele estava com o passaporte cancelado pelo Itamarati, portanto, não havia como sair de Buenos Aires. O poeta se sentiu encurralado. No capítulo de número 82 de *Rabo de foguete* (1998), Gullar descreve o momento pelo qual passava e a saída

encontrada por ele quando, mergulhado em um estado de profundo desespero, pensou que, assim como muitos, poderia desaparecer para sempre:

> Esse estado crescente de insegurança me preocupava. Sentia-me encurralado: com o passaporte cancelado pelo Itamarati, estava impedido de ir para qualquer outro país senão aqueles que faziam fronteira com o Brasil. Mas exatamente esses eram dominados por ditaduras ferozes, aliadas da ditadura brasileira. Para aumentar a preocupação, surgiram rumores de que exilados brasileiros estavam sendo seqüestrados em Buenos Aires e levados para o Brasil, com a ajuda da polícia argentina. **Achei que era chegada a hora de tentar expressar num poema tudo o que eu ainda necessitava expressar, antes que fosse tarde demais – o poema final** (GULLAR, 2003, p. 237, grifo nosso).

E assim nasce o *Poema sujo* (1976), a obra-prima do poeta maranhense. Estando *em pleno coração/ de Buenos Aires* (GULLAR, 2004c, p. 22) e sob a ameaça da morte, Gullar resolve fazer do poema uma tábua de salvação, como se fosse sua última obra, como um desabafo, um pedido de socorro. Após uma sucessão de derrotas e perdas, quando o presente já não lhe oferecia nenhuma perspectiva de futuro, a saída encontrada por ele foi se voltar para o próprio passado, como homem e escritor, e fazer de sua vida matéria poética. Desse modo, Ferreira Gullar, no exílio, sozinho, sem ter a que se apegar, construiu *um poema que ao mesmo tempo será um resgate de memórias de infância, de sentido de vida* (GULLAR, 2003, p. 80).

Gullar tem plena consciência de que esse passado para o qual se volta jamais será reconstituído tal como foi, nem pela escrita nem pela memória. No entanto, a força desse passado é tão grande que é a única capaz de lhe oferecer algum alento naquele período tão difícil. Diante da morte, ele buscou, na memória, um sentido para a própria existência. Conscientemente ou não, o fato é que ele viu na escrita uma forma de desafiar a ordem das coisas, do tempo e das circunstâncias. Enquanto homem, ele até poderia não sobreviver àquele momento de tanta dor e repressão, mas a vida impressa no papel resistiria ao tempo e à morte. Justamente por isso, Gullar afirma que o poema conseguiu salvá-lo naquela ocasião: *hoje, ao refletir sobre aqueles momentos, estou certo de que o poema me salvou: quando a vida parecia não ter sentido e todas as perspectivas estavam fechadas,* ***inventei****, através dele, um outro destino* (GULLAR, 2003,

p. 238, grifo nosso). Não nos esqueçamos de que *Poema sujo* é memória, mas é também invenção.

Lembramos, neste momento, algumas considerações feitas por Walter Benjamin, no ensaio “O narrador” (1993), no qual o filósofo afirma que a morte, por ser uma força, está estreitamente ligada à memória. Há que se reconhecer, entretanto, que Benjamin faz referência ao moribundo, àquele que, por estar no limiar da morte, teria toda a autoridade para transmitir sua experiência de vida, uma vez que tal condição faria dele uma possível “ponte” entre o mundo dos vivos e o dos mortos.

Parece-nos pertinente, no entanto, comparar esse moribundo à figura do exilado, sobretudo quando este corre sérios riscos de desaparecer para sempre, o que era o caso de Gullar. Afinal, a iminência da morte era evidente no contexto histórico, político e pessoal em que se encontrava o escritor. Seguindo esse raciocínio, entendemos a memória como uma luta contra a morte. Afinal, seguindo as palavras de Ana Maria Roland, citada por Graça Graúna, no texto “Diálogo multiétnico: história e memória de negros e índios em Toni Morrison e Vargas Llosa” (2001, p. 440), *a escrita é mais resistente do que o corpo* [e] *pode sobreviver a muitas vidas* [porque] *a escrita é uma espécie de testemunho temível, quando por ela fica registrada a experiência das individualidades excepcionais e das nações*.

A memória, como um instrumento de resistência à morte, seria vista, ainda, sob o ângulo de um “arquivamento do eu”. Considerando apenas as formas escritas de arquivamento, elucidamos essa vertente de nosso trabalho através das reflexões realizadas por Philippe Artières, no texto “Arquivar a própria vida” (1998), Contardo Calligaris, em “Verdades de autobiografias e diários íntimos” (1998) e por Reinaldo Marques, “O arquivamento do escritor” (2003).

O arquivamento do eu está diretamente ligado à memória e, portanto, à autobiografia, pois o sujeito que escreve a história de sua vida, automaticamente, pratica um ato autobiográfico. Arquivar a própria vida é, portanto, mais do que imprimir os rastros de uma existência em uma folha de papel, é uma busca de identidade, é o desejo de deixar uma imagem de si para a posteridade.

Aquele que arquiva a própria vida está tentando passá-la a limpo, organizando os fatos segundo “sua verdade”. Assim, ao escrever as memórias e se arquivar, o indivíduo faz um “pacto” com a realidade, já que ninguém consegue apreender tudo o que acontece, ainda que seja consigo mesmo. Em um arquivo pessoal há, portanto, fatos omitidos, esquecidos, colocados (ou retirados) intencionalmente, exagerados, atenuados. Enfim, há uma seleção do que se vai colocar no papel, de modo que *a escolha e a classificação dos acontecimentos determinam o sentido que desejamos dar às nossas vidas* (ARTIÈRES, 1998, p.11).

Observamos que o indivíduo que se propõe a escrever sobre si acaba sendo produzido por seu próprio discurso, porque *narrar-se não é diferente de inventar-se uma vida* (CALLIGARIS, 1998, p. 49). Existe, portanto, por parte de quem escreve, uma “intenção autobiográfica”, ou seja, uma preocupação com o que será exposto. Afinal, *arquivar a própria vida é se pôr no espelho, é contrapor à imagem social a imagem íntima de si próprio, e nesse sentido o arquivamento do eu é uma prática de construção de si mesmo* (ARTIÈRES, 1998, p.11).

A partir das considerações acima, concebemos *Rabo de foguete* (1998) como o arquivamento de parte da vida de Ferreira Gullar. No entanto, a obra em questão, além de ser o arquivo de um momento específico da vida do poeta, representa, também, o testemunho político daquele momento crítico como um todo. *Arquivando-se, o escritor procura estabelecer nexos e conexões não apenas com seu passado pessoal, mas com o passado de toda sua comunidade* (MARQUES, 2003, p.150). Nessa perspectiva, a obra é vista tanto como um arquivo pessoal quanto o arquivo de toda uma geração. *É a história de um destino humano no contexto histórico global de nosso tempo* (ARRIGUCCI JR., 1998, s/p).

Rabo de foguete (1998) é visto, portanto, como um arquivo que carrega em si a história de outro arquivo, *Poema sujo* (1976). Desse modo, a narrativa da experiência de exílio de Ferreira Gullar pode ser vista como a “memória da memória”, pois nos apresenta os “bastidores” que existiram por trás da escrita de *Poema sujo* (1976). A diferença entre as obras, no entanto, está nas formas distintas de arquivamentos de um mesmo “eu”, sendo uma em prosa e outra em

versos. No entanto, as duas juntas formam uma rede textual na qual uma complementa a outra através de uma abordagem autobiográfica, inventada ou não.

Por se tratar de uma obra de forte caráter político e que revela a trajetória de exílio de um escritor, percebemos, pelas palavras usadas na narrativa de *Rabo de foguete* (1998), que há, ainda, um "acerto de contas" a ser feito com o passado ali exposto. O livro se torna, desse modo, a denúncia de um período negro de nossa história, uma vez que é o testemunho de alguém massacrado física e psicologicamente por um sistema político ditatorial, arbitrário e desumano. Nesse sentido, entende-se a memória como um instrumento de argumentação política interligado aos projetos modernos de nação, o que é explicado por Andreas Huyssen, no texto "Passados presentes: mídia, política, amnésia" (2000, p.16-17), nestes termos:

> embora os discursos de memórias possam parecer, de certo modo, um fenômeno global, no seu núcleo eles permanecem ligados às histórias de nações e estados específicos. Na medida em que as nações lutam para criar políticas democráticas no rastro de histórias de extermínios em massa, *apartheids*, ditaduras militares e totalitarismo, elas se defrontam (...) com a tarefa sem precedentes de assegurar a legitimidade e o futuro das suas políticas emergentes, buscando maneiras de comemorar e avaliar os erros do passado. (...) o lugar *político* das práticas de memória é ainda nacional e não pós-nacional ou global.

A argumentação política presente na obra representaria, também, o ressentimento de Gullar frente a todos os dramas que viveu em decorrência do exílio. Ora, para o poeta, o exílio significou uma violência a que ele foi submetido, sem sequer ter o direito de se defender. Durante anos, foi negado a ele o direito à dignidade e à identidade como ser humano. O exílio foi uma experiência que o afetou de maneira brutal. Justamente por isso, a memória daí decorrente assume várias proporções.

Nesse sentido, identificamos na memória atrelada ao exílio a existência de um ressentimento, no sentido literal da palavra. Ressentir é o mesmo que sentir novamente e, neste contexto, é experimentar outra vez todo um sentimento que outrora ocasionou um sofrimento inigualável. O narrador de *Rabo de foguete* (1998) deixa transparecer esse ressentimento em cada linha da narrativa.

Obviamente, o tempo passou. Mais de duas décadas, inclusive. Porém, a marca da ferida deixada pelo exílio continua presente, tal como uma cicatriz, que é a prova da cura e também a da dor. Portanto, não ignoramos, em nossa análise, o ressentimento como elemento potencializador da memória do exilado. Afinal, quando se trata de uma experiência tão traumática quanto a do exílio, afirma Pierre Ansart, no artigo "História e memória dos ressentimentos" (2004, p.15-16),

> é preciso considerar os rancores, as invejas, os desejos de vingança e os fantasmas da morte, pois são exatamente estes os sentimentos e representações designados pelo termo ressentimento. Vamos, portanto, evocar a parte sombria, inquietante e freqüentemente terrificante da história. Enquanto nos dirigimos espontaneamente às dimensões positivas das relações humanas, esquivamo-nos dos ódios, dos fantasmas da morte e das hostilidades ocultas que fazem parte da história. Entretanto, devemos igualmente nos esforçar para compreendê-los e, se possível, explicá-los.

As experiências de mundo do poeta, no Brasil e fora dele, levam-nos à reflexão sobre outro aspecto igualmente importante quando se fala em memória e exílio: a questão dos embates culturais dele decorrentes, assim como sua influência sobre a identidade do exilado. A relação entre memória e identidade é inegável. Jaques Le Goff afirma, inclusive, em capítulo intitulado "Memória" (1996, p. 476), que *a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade*. No contexto do exílio, especificamente, essa relação se torna ainda mais intrínseca, já que a identidade do exilado se encontra completamente fragmentada. Estando "desgarrado de suas referências", expressão de Ana Cristina de Rezende Chiara, no artigo "De que me defendo? Ou com quantos *eus* Ferreira Gullar faz sua Canção do Exílio?" (2003, p.175), o exilado tenta se apegar a alguma coisa que, de fato, seja dele para que consiga reconstituir a identidade pessoal, nacional e cultural.

O exilado é alguém que teve suas raízes violentamente mutiladas e, em razão disso, o choque cultural que acontece quando esse indivíduo se encontra em terras estrangeiras é inevitável. Em virtude do deslocamento forçado ao qual é submetido e do estado permanente de incerteza que experimenta, ele tem a identidade sensivelmente desestabilizada.

Ao relatar as primeiras experiências em território estrangeiro, o narrador de *Rabo de foguete* (1998) demonstra como se encontrava perdido em solo estranho, longe da família, dos amigos, do trabalho, de sua vida no Brasil. Assim que chega à Rússia, Gullar tenta conhecer o local, mas logo percebe que será impossível fazer isso sem a ajuda de alguém com quem possa se identificar. Só então ele se dá conta da solidão e do desamparo em que vive, assim como da mudança que ocorre quando encontra alguém de mesma nacionalidade que a sua:

> Curioso e ao mesmo tempo tomado de inquietação, decidi sair para conhecer o bairro. (...) Então, decidi voltar mas logo percebi que não sabia o caminho (...) **Depois de andar sem rumo, entrei em pânico. Não sabia voltar e não podia recorrer à ajuda de ninguém já que não sabia uma só palavra em russo**. Senti-me um cretino.(...) Assustado, detive-me numa esquina, sem saber que providência tomar. Teria que passar a noite ao relento? Foi então que ouvi uma voz atrás de mim.
> – Tudo bem, camarada?
> Era um dos brasileiros a quem havia sido apresentado horas antes (GULLAR, 2003, p. 57-58, grifo nosso).

Através desse relato, percebemos a necessidade que tem o exilado de se identificar com alguém. Naquele momento, para o poeta, encontrar um brasileiro significava muito mais do que sair do sufoco de estar perdido em uma cidade estrangeira. Significava dividir um momento de profundo desespero com alguém que tinha a mesma origem que a sua, que poderia compreender, realmente, o drama que ele estava vivendo, já que teria com essa pessoa uma identificação. A língua materna funciona, então, como um objeto de reterritorialização do exilado e uma forma de encontro com o Outro. A partir disso, tomamos um possível conceito de identidade que exemplifica a situação vivida pelo exilado. Conceito este formulado por Stuart Hall, na obra *A identidade cultural na pós-modernidade* (2001, p. 39, grifo nosso):

> **em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de *identificação***, e vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de *uma falta* de inteireza que é "preenchida" a partir de nosso *exterior*, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por *outros*.

Mesmo tendo consciência de que estava exilado, o poeta parece sempre duvidar da realidade, como se estivesse imerso em um pesadelo, *era como se nada daquilo estivesse ocorrendo comigo* (GULLAR, 2003, p.141). Ao mesmo tempo, por estar fora de seu país, ele se sente fora da própria existência, *eles estão vivendo minha vida, sem mim* (GULLAR, 2003, p.104).

Esse sentimento de deslocamento e de solidão vivido pelo exilado é agravado, ainda mais, pela fragmentação de sua identidade cultural, que é a forma subjetiva de expressão de sua cultura. Para George Yudice, em palavras do texto "A conveniência da cultura" (2004, p. 43), a cultura é o elemento *que imbui o indivíduo de identidade*, por isso, o exilado, ao ser afastado dela, perde o instrumento principal que lhe confere identidade. Por outro lado, e contraditoriamente, é a identidade cultural, ainda que fragmentada, que imprime no indivíduo o sentimento de pertencimento ao local de origem. Por isso, o exilado se sente tão mal fora de seu território, porque a identidade cultural dele (re)afirma a todo momento que ele "pertence" a outro lugar. Assim, o contato com o Outro é o que mantém vivo o exilado, que faz com que o exílio seja, ao menos, suportável:

> Apesar dos atropelos que experimentei em Buenos Aires, **viver ali tinha algumas compensações, sendo a primeira delas a proximidade com o Brasil**, que por si só me alimentava (...) **e a visita eventual de alguns amigos. Era uma alegria revê-los, abraçá-los e ouvi-los falar de nosso país**, de sua vida e de outros amigos. **Devo-lhes esses pequenos momentos de felicidade que me ajudaram a seguir adiante, apesar de tudo** (GULLAR, 2003, p. 241, grifos nossos).

O exilado se encontra no espaço da indefinição, da dúvida, é alguém que não consegue mais situar-se inteiramente em lugar algum, e, por sentir-se deslocado em toda parte, sua identidade flutua no ar. Por isso o exilado busca nas memórias pessoais uma possibilidade de reconstituir essa identidade tão fragmentada e híbrida, como se sua história, língua e lembranças servissem como âncoras reterritorializadoras.

O narrador de *Rabo de foguete* (1998) é aquele que *retira da experiência o que ele conta* (BENJAMIN, 1993, p. 201). Ao usar uma linguagem direta, seca e próxima à coloquial, o poeta escreve como se sentisse a necessidade de fazer da escrita um instrumento de cicatrização de uma ferida

ainda aberta. Ferreira Gullar constrói, desse modo, uma narrativa que *mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso* (BENJAMIN, 1993, p. 205).

Apesar dessa obra de Ferreira Gullar cumprir, satisfatoriamente, o papel de elucidar os anos de exílio do poeta, não negamos a importância de *Poema sujo* (1976) em sua trajetória poética e pessoal. Este *Poema* é considerado, pelo público e pela crítica, a produção mais ousada do poeta, já que é um retorno, pela memória, à infância e à juventude em São Luís. Um retorno à vida, em um momento em que o poeta pensou que essa mesma vida poderia desaparecer *e muitas pequenas coisas acontecidas no planeta/ estarão esquecidas para sempre* (GULLAR, 2004c, p.10).

No poema, Gullar não menciona, explicitamente, sua condição de exilado, tampouco faz referência aos motivos que o levaram a tal situação. Ao contrário, os problemas circunstanciais, imediatos ou políticos ficam de fora. Nesse sentido, a obra seria uma tentativa de se resgatar as raízes mutiladas pelo exílio ou uma busca de si mesmo, realizada por intermédio da memória. Diante da iminência da morte, escrever o poema foi muito mais do que utilizar uma maneira catártica de se expressar, foi uma verdadeira busca de sobrevivência.

Entre maio e outubro de 1975, Gullar viveu entregue ao *Poema sujo* (1976), que resultou em uma síntese em versos de todas as buscas realizadas pelo escritor ao longo de sua trajetória poética. Trata-se de uma obra de cunho memorialista, que possibilita o reencontro do exilado consigo mesmo, com suas recordações mais íntimas, com o mundo mágico de sua infância e com a terra natal.

Ao falar sobre a história do *Poema sujo* (1976), Gullar explica que, antes de escrevê-lo, havia feito algumas tentativas de evocar, em forma de romance, os anos vividos em São Luís. Entretanto, o resultado nunca fora satisfatório. No exílio, porém,

> a gravidade e urgência da situação não apenas mudavam minha relação com o passado como me impeliram para o meu meio natural de expressão – o poema. **Não se tratava**, porém, **de simplesmente evocar a infância e a cidade distante. Queria resgatar a vida vivida (um**

> **modo talvez de sentir-me vivo)**, descer nos labirintos do tempo, talvez quem sabe para encontrar amparo no solo afetivo da terra natal. **Não queria fazer um discurso acerca do passado mas torná-lo presente outra vez, matéria viva do poema, da fala, da existência atual** (GULLAR, 2004c, p.vii-viii, grifos nossos) .

Poema sujo (1976) propicia ao poeta uma experiência poética única. Nesse processo, a memória atua como estratégia textual que se revela em uma dupla dimensão: a da lembrança e a do esquecimento. Freud, em seus estudos e pesquisas, já afirmava que *a memória é apenas uma outra forma de esquecimento e que o esquecimento é uma forma de memória escondida* (FREUD *apud* HUYSSEN, 2000, p.18). Assim, em um jogo sutil entre lembrar e esquecer, Gullar faz uma viagem dentro de si mesmo e reinventa a própria vida, desde a infância em São Luís até o momento da escrita, através de uma poética em que história e ficção se entrecruzam e se fundem.

O poema, por ser uma consequência do exílio e nascer do desconcerto do poeta diante das circunstâncias, carrega em si a projeção das experiências de mundo do escritor, vivência que se revela nos sons, nas palavras, nos sentimentos, nos cheiros, nas cores, nas dores, nas lembranças da infância, da família, da cidade natal, dos poetas. Tudo isso é captado pela memória do poeta e transformado em poesia. Por meio de uma escrita bastante fragmentada, próxima às experimentações modernistas, Gullar constrói um jogo de dualidades ao mesclar presente e passado, presença e ausência, claro e escuro, dia e noite.

Em *Rabo de foguete* (1998), o poeta explica que, após decidir escrever o poema, a inspiração não lhe ocorreu imediatamente. Ao contrário, ele se sentou diante da máquina de escrever e, simplesmente, não conseguiu produzir nada. Depois de certo tempo, porém, veio-lhe a ideia de começar pelo “umbigo do poema”, recorrendo ao impreciso, ao silêncio, ao que vem antes da linguagem, das coisas, dos seres, de tudo, enfim. Eis os primeiros versos:

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
> (GULLAR, 2004c, p. 3)

Através desse trecho, percebemos a dificuldade do poeta de encontrar no vazio, no que é “turvo”, “escuro” e, paradoxalmente, “claro”, a forma de trazer à expressão toda a riqueza vivida e poética que havia dentro de si. No entanto, a partir dos primeiros versos, o poema vai tomando formas e trazendo imagens muito nítidas de tudo aquilo que compôs (ou não) a infância do poeta. Ainda assim, reais ou não, já que o poema é uma construção da linguagem, as imagens permanecem:

> debaixo deste teto de telhas encardidas vigas à mostra entre
> cadeiras e mesa entre uma cristaleira e um armário diante de
> garfos e facas e pratos de louças que se quebraram já
> um prato de louça ordinária não dura tanto
> e as facas se perdem e os garfos
> se perdem pela vida caem
> pelas falhas do assoalho e vão conviver com ratos
> (GULLAR, 2004c, p. 4-5)

Diante de tantas perdas, o sujeito poético arremata: *quanta coisa se perde/ nesta vida/ (...)/* [coisas] *tão reais que/ se apagaram para sempre/ Ou não?* (GULLAR, 2004c, p. 5). Certamente não, pelo menos na memória do sujeito poético. Por estar longe, Gullar constrói uma poética em que as lembranças ganham ainda mais força e os objetos que vêm à tona se transformam em objetos biográficos que se fazem poesia.

O eu lírico de *Poema sujo* (1976) continua a questionar a própria existência, *não sei de que tecido é feita minha carne* (GULLAR, 2004c, p. 5) e, ao mesmo tempo, formula um memorialismo poético que pretende construir um discurso de recuperação poética das imagens da infância, imagens que ficaram diluídas na memória, mas se tornam presentes através da linguagem: *como se não bastasse o pouco dinheiro, a lâmpada fraca,/ o perfume ordinário, o amor escasso, as goteiras no inverno./ E as formigas brotando aos milhões negras como golfadas de/ dentro da parede* (GULLAR, 2004c, p. 6).

No poema, é nítido o encontro entre o tempo da memória (passado) e o presente do poeta. Ambos ocupam o mesmo espaço poético, em que, mais uma vez, Gullar trava uma verdadeira luta com as palavras. Há uma busca desesperada pelo sentido da vida, que se afirma nas formigas que brotam no chão, no fruto que apodrece, na materialidade do corpo, nas sombras da II Guerra Mundial.

A voz do sujeito poético ora se expressa no presente, como se o tempo atual estivesse conduzindo as imagens que ali se formam, ora se expressa como um velho narrador que conta histórias da infância quando vivia em sua cidade natal. No fluxo da memória, onde estão presentes as lembranças do menino maranhense, percebemos a marca do poeta adulto, maduro, definindo precisamente os temas escolhidos para dar vida ao poema.

Analisando a estrutura da obra, percebemos que há poucas passagens pontuadas, e a grande maioria dos versos não é metrificada. A ausência de pontuação estaria associada ao fluxo do pensamento que, nem sempre, projeta imagens logicamente conexas. Desse modo, a eliminação da vírgula ou dos pontos refletiria a correlação entre os elementos mencionados, de maneira a fundi-los em blocos de imagens. Como é muito difícil distinguir o que é memória e o que é fantasia ou imaginação, essas associações ocorrem devido à natureza memorialista da obra.

Segundo considerações de Wander Melo Miranda, no texto “A ilusão autobiográfica” (1992, p.10), a escrita de memórias é uma *autobiografia literária, a qual pretende ser simultaneamente um discurso verídico e uma forma de arte*. De acordo com o teórico, há uma diferenciação sutil entre a escrita de memórias e a autobiográfica, sendo a primeira aquela que não focaliza apenas o individual, mas se volta, também, para o coletivo:

> O tema tratado pelos textos memorialistas não é o da vida individual, o da história de uma personalidade, características essenciais de uma autobiografia. Nas memórias, a narrativa da vida do autor é contaminada pela dos acontecimentos testemunhados que passam a ser privilegiados (MIRANDA, 1992, p. 36).

Baseando-se na teoria desenvolvida por Philippe Lejeune, a respeito do “pacto autobiográfico”, Miranda (1992) reflete sobre os discursos memorialista,

autobiográfico e ficcional, atentando para o processo de construção deles, suas semelhanças e diferenças, bem como para as condições de produção de tais discursos. Apesar de guardar relação direta com o referente, o conceito de Lejeune considera as possíveis falhas, omissões e esquecimentos a que está sujeito o autor na elaboração de sua história. Daí a razão pela qual Miranda conclui que a autobiografia é *um ato de discurso literariamente intencionado* (MIRANDA, 1992, p. 25), de maneira que há uma *complexa e muitas vezes tortuosa relação entre representação literária e experiência vivida* (MIRANDA, 1992, p. 26).

Segundo Lejeune, no livro *O pacto autobiográfico* (2008), a autobiografia se define por ser um relato retrospectivo, escrito em prosa, que versa sobre a história de vida de um sujeito real, cujo acento está em sua personalidade. Nesse sentido, a autenticidade do narrado é evidenciada pela relação de identidade que une autor, narrador e personagem sob o mesmo nome, estabelecendo, assim, o pacto autobiográfico que orienta o leitor. Nessa direção, o pacto, também chamado por Lejeune de "contrato de leitura" e "pacto de verdade", seria um "acordo" simbólico entre autor e leitor no qual este último se propõe a "acreditar" na veracidade do que está escrito na obra. Forma-se, assim, uma "ilusão autobiográfica", através da qual o leitor se dispõe a entrar no jogo do autobiógrafo.

Após 25 anos, Lejeune revê o termo cunhado por ele mesmo, em "O pacto autobiográfico (bis)" (2008) e, no capítulo seguinte, "O pacto autobiográfico 25 anos depois" (2008), o teórico reflete sobre as próprias ideias reformuladas no capítulo anterior. Ao tentar retificar algumas questões que não foram satisfatoriamente abordadas anos atrás ou que foram trabalhadas de maneira excessivamente radical ou simplista, Lejeune chega a se reconhecer como ingênuo:

> que ilusão acreditar que se pode dizer a verdade e acreditar que temos uma existência individual e autônoma!... **Como se pode pensar que, na autobiografia, a vida vivida produz o texto, quando é o texto que produz a vida!...** (...) Será que, ao dissecar as condições formais dos efeitos, eu não estaria esquecendo as outras condições? Onde, no "Pacto", são mencionados o inconsciente, a luta de classes, a história? **Sou eu próprio um ingênuo e compartilho da ideologia do gênero**

> **que pretendo analisar.** (...) **É melhor reconhecer minha culpa: sim, sou ingênuo** (LEJEUNE, 2008, p. 65, grifos nossos).

O autor afirma que ainda acredita no comprometimento com a verdade quando se vai escrever uma autobiografia, assim como acredita na existência de um sujeito pleno que possa se exprimir através de uma linguagem transparente. No entanto, o teórico francês encontra cada vez mais lacunas e ambiguidades na escrita autobiográfica e na ideia mesma do "pacto".

O termo "pacto" está diretamente associado à reciprocidade, *um ato em que duas partes se comprometem mutuamente a fazer alguma coisa* (LEJEUNE, 2008, p. 73). Entretanto, o "contrato de leitura" estabelecido no contexto autobiográfico é algo que envolve apenas o autor, de maneira que o leitor é livre para ler ou não a obra. Não obstante, a partir do momento em que o leitor opta por ler uma autobiografia, a proposta do pacto passa a valer, porque ler uma autobiografia pressupõe certa credulidade, por parte do leitor, no que está escrito. E não poderia ser diferente, afinal, *o pacto autobiográfico é contagioso. Ele sempre comporta um fantasma de reciprocidade, vírus que vai pôr em estado de alerta todas as defesas do leitor* (LEJEUNE, 2008, p. 74).

Diante de tantas ideias oscilantes, indagamo-nos: até que ponto podemos considerar a validade do pacto autobiográfico? Eis o paradoxo. Em meio a toda a indefinição que circunda o espaço da autobiografia, Lejeune postula sua impossibilidade, mas reafirma sua existência: *dizer a verdade sobre si, se constituir em sujeito pleno, trata-se de um imaginário. Mas, por mais que a autobiografia seja impossível, isso não a impede de existir* (LEJEUNE, 2008, p. 65-66).

No capítulo em que Lejeune faz uma revisão do p*acto autobiográfico* "antigo", o autor reafirma a importância do pacto para a compreensão de qualquer obra autobiográfica: *para mim, o essencial continua sendo, confesso, o pacto, quaisquer que sejam as modalidades, a extensão, o objeto do discurso de verdade que se prometeu cumprir* (LEJEUNE, 2008, p. 81).

Apesar de se sentir incomodado quando ouve falar em *definição da autobiografia segundo Philippe Lejeune* (LEJEUNE, 2008, p. 78), já que, segundo ele, tal definição pode ser encontrada em todos os bons dicionários, o teórico

reconhece a relevância de seus estudos (e dos próprios erros) dentro da temática da autobiografia: *meus erros tornam-se fatos a serem estudados: mesmo se for em outro plano, não será possível ignorar o que eu escrevi* (LEJEUNE, 2008, p. 68).

Considerando, ainda, as reflexões de Miranda (1992), verificamos que a memória hierarquiza e filtra a lembrança, de modo que não se espera que tudo o que contém um livro de memórias seja inteiramente verídico nem totalmente ficcional. Já que a memória seleciona os fatos e procura organizar o passado com o intuito de dar um sentido a ele, consideramo-la, antes de tudo, uma autointerpretação, algo construído a partir da perspectiva atual daquele que escreve. Exatamente por isso, não se julga que todo o conteúdo ali presente seja totalmente verdadeiro. A esse respeito, vejamos o que aponta Ecléa Bosi, em *Memória e sociedade* (1994, p. 55, grifos nossos):

> **lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e idéias 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.** (...) O simples fato de lembrar o passado, *no presente*, exclui a identidade entre as imagens de um e de outro, e propõe sua diferença em termos de ponto de vista.

O "eu" reevocado já não é o mesmo do atual, que coloca no papel suas memórias, já que o tempo da enunciação e o do enunciado não são o mesmo. Desse modo, as lacunas deixadas por esse intervalo de tempo são preenchidas pela invenção de quem escreve. Diante da linha tênue que separa memória e ficção, observamos que a primeira, apesar de recuperar momentos, não reflete a realidade tal como foi. O memorialista, ao lembrar fatos de sua vida, o faz através de fragmentos de lembranças que são redesenhadas pelo presente. Nesse processo, história individual e história coletiva se entrelaçam, diluindo-se em memória social, política e histórica. Através da linguagem, a memória toma formas e reconstrói o passado através de uma consciência adquirida no presente:

> a memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo "atual" das representações. Pela

> memória, **o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, "desloca" estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência.** A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora. (...) A memória seria o "lado subjetivo de nosso conhecimento das coisas" (BOSI, 1994, p. 46-47, grifo nosso).

A memória é, pois, uma forma diferenciada de se representar o nacional, o social e o cultural, não apenas o individual. Assim, o discurso memorialista está intimamente ligado às representações culturais, históricas, políticas e identitárias. A memória, inicialmente vista como algo estritamente pessoal, carrega em si toda uma expressividade coletiva e nacional, o que leva a novas reflexões e questionamentos. Com efeito, constatamos que não existe memória apenas individual, pois toda memória está inserida em uma coletividade, a memória mais individual ainda carrega em si traços de uma memória coletiva. Tal ideia é defendida por Maurice Halbwachs, na obra *A memória coletiva* (2006, p. 30):

> Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isto acontece porque jamais estamos sós.
>
> As leis naturais não estão nas coisas, mas no pensamento coletivo (...) [de modo que] **a representação das coisas evocadas pela memória individual não é mais do que uma forma de tomarmos consciência da representação coletiva relacionada às mesmas coisas** (HALBWACHS, 2006, p. 61, grifo nosso).

Tanto em *Rabo de foguete* (1998) quanto no *Poema sujo* (1976), ocorre esse processo de seleção e de hierarquização da lembrança, assim como se conjugam, em ambas as obras, história pessoal, memória coletiva e criação poética.

Retomando a questão da ausência de pontuação em certas passagens de *Poema sujo* (1976), extraímos um fragmento no qual o sujeito poético faz referência explícita à II Guerra Mundial, marco da infância do poeta. Observamos, no trecho selecionado, uma enumeração caótica dos elementos que compuseram o cenário da guerra, o que evidencia o tom febril e vigoroso daquele tempo:

> 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
> torpedeamentos a quinta-coluna os fascistas os nazistas os comunistas
> o repórter esso a discussão na quitanda o querosene o sabão de
> [andiroba
> o mercado negro o racionamento o blackout as montanhas de metais
> velhos o italiano assassinado na Praça João Lisboa o cheiro de pólvora
> os canhões alemães troando nas noites de tempestade por cima da
> nossa casa. Stalingrado resiste
> (GULLAR, 2004c, p. 7, grifo nosso).

O fragmento remete a uma escrita cinematográfica na qual as imagens aparecem como peças soltas que formam o mosaico das recordações do sujeito poético. Entendemos essa estratégia de escrita como uma tentativa de reconstruir um mundo onde a imaginação e a realidade se fundem e se confundem de maneira condensada e comovente. A multiplicidade de lembranças e associações que ora atualizam o passado, ora relembram o presente, resultam em um poema em que o limite entre a imaginação e a realidade não é mais do que uma tênue linha.

No entanto, quando o sujeito poético fixa imagens isoladas que rememoram o mundo primitivo e inocente de sua infância, os sinais de pontuação reaparecem, mas a técnica de enumeração ainda transporta para a linguagem o fluxo sempre caótico da mente inconsciente. Nos tantos tempos que comporta o poema, há aquele em que não existia a poesia, em que as palavras ficavam soltas e o mundo ainda não tinha voz. Exatamente por isso, não passava de "coisa opaca":

> 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, 2004c, p. 8).

A simultaneidade de imagens e lembranças propicia um diálogo entre elementos do tempo e do espaço, objetos biográficos que irão se transformar em

poesia e levarão o poema à superação do tempo pela concretização de tudo aquilo que, cotidiano ou não, garante um olhar mais apurado e crítico da própria existência. Daí a impossibilidade de separação entre o que é memória, fluxo de consciência e invenção.

Identificamos na obra, também, uma série de recursos fônicos, semânticos, sintáticos e léxicos tais como rimas, assonâncias, aliterações, onomatopeias, anáforas, sinestesias, polissíndetos e reiterações. As onomatopeias, em especial, desempenham um papel importante no poema, pois conseguem dar-lhe mais vida e movimento. Em uma passagem específica, o sujeito poético, ao falar de uma viagem de trem feita com o pai durante a infância, coloca no papel não apenas as palavras que representam a reprodução sonora do trem, como consegue fazer de seus versos a letra da música “O Trenzinho Caipira”, composta por Heitor Villa Lobos[19]:

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
(...)

VAARÃ VAARÃ VAARÃ VAARÃ
tuc tchuc tuc tchuc tuc tchuc

[19] "O Trenzinho caipira" foi composto em 1930 por Villa-Lobos e inserido nas na peça Bachianas Brasileiras n° 2. No entanto, Villa-Lobos compôs apenas a melodia, de modo que a música não possuía letra ainda. Então, em 1975, quando Ferreira Gullar escreve *Poema sujo*, na passagem acima ele se lembra de uma viagem de trem feita com o pai na infância e, nessa ocasião, também se recorda da música erudita composta por Villa-Lobos. Ao compor versos que "casam" perfeitamente com a melodia da música, Gullar acaba tornando-se o responsável pela letra de "O Trenzinho caipira", através do arranjo feito pelo músico Edu Lobo. Com isso, através de Ferreira Gullar, a música erudita de Villa-Lobos tornou-se popular.

(...)

IUÍ IUÍ IUÍ IUÍ IUÍ
tuc tchuc tuc tchuc tuc tchuc
lará lará larará
lará lará larará
lará lará larará lará lará larará
lará lará lará
lará lará lará

IUÍ IUÍ IUÍ IUÍ IUÍ
iuí iuí iuí iuí iuí iuí iuí.
(GULLAR, 2004c, p. 17-18).

Temos aí mais uma passagem que compõe o repertório infantil do sujeito poético, um sujeito que deseja, constantemente, reconstituir-se pela e como linguagem. Assim, encontramos integrando essa tentativa de reconstituição de si mesmo, por assim dizer, a inserção de várias onomatopeias. No trecho acima, a onomatopeia, como recurso auditivo, representaria o despojamento de uma consciência poética voltada, também, para a intuição, e não apenas para o pensamento ou a racionalidade. Nesse sentido, trata-se de uma linguagem despida de um significado lógico, já que é alheia a regras gramaticais. Essa estratégia traduz a ousadia de Ferreira Gullar em introduzir o indecifrável em sua obra. Já que o poema é “sujo”, pode comportar todas as coisas.

A experiência concretista de Ferreira Gullar também ganha reflexos em *Poema sujo* (1976): ao terminar a história da aventura de trem com o pai, o poeta insere, na obra, versos bem ritmados, que simulam o efeito sonoro do trem, além de os dispor de uma maneira bastante próxima à da estética concretista, o que atesta o domínio do poeta nesse campo da poesia:

vale quem tem
vale quem tem
vale quem tem
vale quem tem
nada vale
quem não tem
nada não vale
nada vale
quem nada
tem
neste vale

nada
vale

nada
vale
quem
não
tem
nada
no
v
a
l
e
TCHIBUM!!!

(GULLAR, 2004c, p. 20)

Gullar utiliza seu conhecimento literário para construir diálogos com obras de poetas consagrados, como Manuel Bandeira, Casimiro de Abreu e João Cabral de Melo Neto. Difícil não relacionar o trecho: *e o alarido das pipiras na sapotizeira/ às seis da tarde/ ou/ no cubo de sombra e vertigem/ da água/ do dito poço/ da dita quinta/* ***que os anos não trazem mais*** (GULLAR, 2004c, p. 24, grifo nosso) ao poema "Meus oito anos", de Casimiro de Abreu: - *Oh! que saudades que tenho/ Da aurora da minha vida,/ Da minha infância querida/* ***Que os anos não trazem mais!*** (ABREU, 1972, p. 38, grifo nosso). Ou, ainda, os versos *café com pão/ bolacha não* (GULLAR, 2004c, p. 20) aos versos de "Trem de ferro", de Manuel Bandeira, *café com pão/ café com pão* (BANDEIRA, 2005, p. 67-68).

Observamos, ainda no *Poema sujo* (1976), a intratextualidade, uma vez que o poeta se apropria de seus próprios versos (ou da ideia que eles transmitem), recolocando-os em outro contexto. Tomemos como exemplo a passagem em que ele reflete sobre a temporalidade das coisas e dos homens, tema este que lhe é muito caro desde os tempos de *A luta corporal* (1954). Mesmo com o decorrer dos anos, a concepção de Gullar sobre o tempo continua a mesma, ou seja, que a submissão das coisas e dos homens ao tempo é inevitável, pois este, em sua inexorabilidade, tudo destrói, impiedosamente:

Numa coisa que apodrece
– **tomemos um exemplo velho:**
uma pêra –
o tempo
não escorre nem grita,
antes
se afunda em seu próprio abismo,
se perde
em sua própria vertigem,

mas tão sem velocidade
que em lugar de virar luz vira
escuridão;
o apodrecer de uma coisa
de fato é a fabricação
de uma noite:
seja essa coisa
uma pêra num prato seja
um rio num bairro operário.
(GULLAR, 2004c, p. 30, grifo nosso)

A intratextualidade com o poema "As pêras", já mencionado no primeiro capítulo e inserido em *A Luta Corporal* (1954), é evidente:

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

Paremos a pêndula. De-
teríamos, assim, a
morte das frutas?
Oh as pêras cansaram-se
de suas formas e de
sua doçura ! As pêras,
concluídas, gastam-se no
fulgor de estarem prontas
para nada.
(GULLAR, 2004d, p.18).

O fluir do tempo é um dos elementos-chave que compõem a obra *Poema sujo*. Afinal, *muitos/ muitos dias há num dia* ***só*** (GULLAR, 2004c, p. 21, grifo nosso). Versos ambíguos os que transcrevemos, sobretudo a palavra “só”. Perguntamo-nos, pois: há muitos dias em um único dia ou muitos dias em solidão? Não nos esqueçamos do tempo e do contexto da enunciação do poema: 1975, exílio, solidão, desamparo. Que muitos dias são estes? Os dias relembrados? Os dias de exílio? Os dias que compuseram toda a existência do poeta e que poderiam findar a qualquer momento? Sejam quais forem esses dias, no poema, *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, 2004c, p. 21, grifos nossos).

Destacamos vários elementos que se conjugam para formar a escrita de memórias em *Poema sujo* (1976): a “matéria-tempo, suja ou não”, porque poucas vezes esse tempo que desencadeia os destinos humanos e das coisas é limpo; os “silêncios aparentes”, apenas aparentes, porque silenciar não significa esquecer; finalmente, a água, vista como uma metáfora mesma da memória, já que ela sempre reflete aquilo que se coloca diante dela, do mesmo modo que um espelho: *Me reflito em tuas águas/ recolhidas:/ no copo/ d’água/ no pote d’água/ na tina d’água* (GULLAR, 2004c, p. 51-52). A água aparece no “poço”, na “quinta dos Medeiros”, no “rio Anil” que apodrece. Mas *para onde/ foram essas águas/ de tantos banhos de tarde?* (GULLAR, 2004c, p. 52) Ao mesmo tempo, consideramos a água como elemento conformador da memória, já que ela, a água, preenche qualquer lugar sem deixar espaço.

No entanto, a temporalidade sobre a qual se reflete não se atém somente aos dias porque:

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, 2004c, p. 25-28).

Pelos trechos selecionados, percebemos o quanto o poema, ao abordar a questão do tempo, seja durante o dia ou à noite, é reflexivo. Nesse processo de escrita, Gullar utiliza um dos famosos ditados populares de nossa cultura, de que “à noite todos os gatos são pardos” e o transforma em “de noite todos os fatos são pardos”. A alteração do ditado mostra que a escuridão da noite consegue camuflar coisas inaceitáveis durante o dia, seja a prostituição de Maria do Carmo, *que entregava os peitos enormes/ pros soldados chuparem* (GULLAR, 2004c, p. 26) ou a noite na Baixinha, bairro pobre 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, 2004c, p. 29, grifo nosso).

A partir desses versos, o poema assume também um caráter social, já que não apenas faz referência ao rio Anil que apodrece ou à poluição do rio, mas denuncia a desigualdade social que existe em São Luís, sobretudo quando volta a falar da “Baixinha”, comparando, inclusive, a noite desse bairro à noite dos bairros ricos da cidade nordestina:

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, 2004c, p. 29-30/32, grifos nossos).

Gullar não tem receio de colocar no papel a *miséria dos homens/ escravos de outros/ que ali vivem agora/ feito caranguejos* (GULLAR, 2004c, p. 36), a humilhação por que passam os mais fracos, pobres e explorados, que constituem a classe baixa de São Luís: *os corpos/ que em torno dele* [do sol] *giram:/* ***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, 2004c, p. 62, grifos nossos).

Poema sujo (1976) revela, ainda, a sordidez e a impureza do cotidiano provinciano de São Luís. Esse cotidiano, marcado pela II Guerra Mundial, não possui atos nem heróis gloriosos, mas revela uma consciência poética cujo intuito vai além de simplesmente impressionar ou chocar.

Nesse cotidiano, aparece um eu lírico que relembra a cidade natal, mas, agora, sob outra ótica. A obra nos fala do surgimento de São Luís do Maranhão, *que foi fundada pelos franceses em 1612* (GULLAR, 2004c, p. 36), dos índios timbiras que viviam nas matas e dos quais nada mais resta senão as histórias contadas nos livros. No entanto, esses verdadeiros guerreiros, mesmo não estando mais entre nós, estão presentes nos pássaros vermelhos e azuis que habitam a cidade, e sua espécie certamente foi vista e contemplada pelos índios.

O sujeito poético, na tentativa de se decifrar, evoca lugares e objetos que o levam a uma estrada pela qual caminha o homem, poeta e exilado e, ao seu encontro, caminha o menino que outrora ele foi. Essa estrada, também

conhecida como memória, tem o poder de confeccionar o véu da história que produz a imagem de sua identidade.

São Luís do Maranhão é a maior fonte de inspiração do poeta, tanto que são recorrentes, na obra, associações entre o corpo do poeta e o corpo da cidade. A capital maranhense e seus habitantes se transformam em escrita e se manifestam pela linguagem. Assim, a percepção da cidade e a do próprio corpo se correspondem e se confundem, como se, captando a imagem da cidade, o sujeito poético captasse a própria fisionomia.

Em um momento de desterritorialização causado pelo exílio, a terra de origem passa a representar a raiz primeira de Gullar. Exatamente por isso, a cidade nordestina se faz presente em todo o poema, mesmo nos momentos em que não é feita referência explícita a ela. São Luís é evocada, personificada e até mesmo erotizada, quando passa a ter um corpo que chega a se confundir 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, 2004c, p. 49)

Novamente, temos a imagem da “água”, do “relâmpago” – lampejo de luz em meio à escuridão – e o paradoxo “escuro das claridades”, que mostra que até mesmo na claridade há escuridão e, ao mesmo tempo, realça a complexa relação que existe entre o sujeito poético e a cidade de São Luís, “úmida”, “sonora” e “canora”. Percebemos que o paradoxo ao qual nos referimos se manifesta, intrinsecamente, no corpo do sujeito poético, mostrando o quanto a cidade se faz presente em seu ser, seja em sua nuca, no cotovelo ou até mesmo na arcada dentária.

Em outro trecho do livro, identificamos, mais uma vez, a referência à sujeira da cidade. Desta vez, não no aspecto visual, mas moral, por isso mesmo essa sujeira é sentida de maneira ainda mais profunda e doída:

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, 2004c, p. 51, grifos nossos).

Ao evocar a terra natal, o poeta consegue conferir à obra uma dimensão universal: São Luís é uma cidade nordestina brasileira, mas também representa todos os lugares do mundo, com toda sua beleza e sujeira, seja esta visual ou moral. A poesia tem o poder de transcender os limites geográficos e alcançar todos os lugares por onde esteve o sujeito que dá voz ao poema. Nesse processo de transcendência poética, a vida vivida é resgatada em um quarto de exílio, e a distância entre passado e presente é atenuada pela memória. Não é por acaso que o poeta escolheu o presente como o tempo predominante na obra.

Assim, o espaço e o tempo poéticos transformam o eu lírico de ontem e o de hoje em um só, de maneira que a memória se torna um instrumento de intervenção no passado, para modificar o presente e projetar o futuro.

Nos últimos versos do poema, o sujeito poético expõe a intrínseca relação que existe entre o homem e a cidade, referindo-se, implícita e metaforicamente, à condição de exilado do poeta: *o homem está na cidade/ como uma coisa está em outra/ e* ***a cidade está no homem/ que está em outra cidade****/ (...)/ a cidade está no homem/ quase como a árvore voa/ no pássaro que a deixa* (GULLAR, 2004c, p. 66, grifo nosso).

Considerando-se as circunstâncias em que foi produzido o *Poema sujo* (1976) e todas as questões nele abordadas, não teríamos como não mencionar a reflexão que lá existe sobre o corpo, já que ele representa o "lugar" primário de um exilado, o lugar mínimo a que ele pode se apegar.

Nesse âmbito, a concepção do corpo como elemento essencial na descoberta do mundo ocasiona uma busca desesperada pela própria individualidade: *mas sobretudo meu/ corpo/ nordestino/ mais que isso/ maranhense/ mais que isso/ sanluisense/ mais que isso/ ferreirense/ newtoniense/ alzirense* (GULLAR, 2004c, p.11). Através dessa identificação e localização geográfica e familiar, percebemos o desejo do sujeito poético de se reafirmar como indivíduo, de se concretizar como ser humano e social, encontrando um referencial no qual possa se apoiar.

Exatamente por isso, há um destaque especial desse elemento no poema, pois *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). No *Poema sujo* (1976), o corpo produz uma memória física capaz de desencadear uma memória histórica e coletiva, 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). Apesar de *Poema sujo* (1976) não ser um relato autobiográfico, mas um poema de cunho memorialista, a memória desencadeada pela retomada do corpo desempenha um papel de suma importância na obra.

Nessa direção, recorremos às teorias de Henri Bergson, no texto “Da sobrevivência das imagens. A memória e o espírito” (1990), que, ao abordar a questão memorialista, estabelece uma relação entre matéria e espírito, afirmando ser o corpo o “lugar” dos acontecimentos e das ações. Desse modo, o corpo seria o substrato da vida espiritual, já que é através dele que o homem “percebe” o mundo. Diz o teórico:

> 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).

Dessa forma, é a memória que faz com que o exilado trabalhe a lembrança e forme os objetos materiais, de maneira a trazer à tona todas as lembranças, unindo passado e presente, mundo material e mundo espiritual, para revelar e projetar o futuro e, nesse caso, dar ao poeta forças para continuar vivendo.

Concordamos com Alcides Villaça, então, ao afirmar, no prefácio que escreve para o livro *Poema sujo* (edição de 1979, p.xvi), que existe 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, 2004c, p.10) torna-se o instrumento essencial na interpretação do mundo, o elemento intermediário entre o mundo e a consciência do poeta. O sujeito poético localiza o próprio 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, 2004c, p.11-12, grifo nosso)

Para atingir essa localização tão almejada, o eu lírico menciona o lugar exato onde nasceu, o signo, apontando, até mesmo a revolução de 1930 como um referencial do ano de seu nascimento. No entanto, é a alusão ao coração o que mais nos interessa neste momento, não apenas porque o coração é uma metáfora dos sentimentos, mas porque, ao mencioná-lo, o poeta expõe sua condição de "combatente clandestino aliado da classe operária". E o mais interessante é que, apesar de pagar caro por essa aliança, esse mesmo coração, que pulsa há 45 anos, como um relógio, é ainda um "coração de menino".

Mesmo se apoiando na materialidade do corpo para desenvolver sua reflexão, o sujeito poético não deixa de questionar a própria existência: *meu corpo/ (...)/ que mede 1,70m/ e que sou eu: essa coisa/ deitada/ barriga pernas pés/ com cinco dedos cada um (por que/ não seis?)* (GULLAR, 2004c, p. 9).

O corpo biológico, inscrito no corpo da escrita, transforma-se, através da poesia, em um corpo-texto, menos frágil e efêmero, já que a escrita é mais forte do que o corpo e resiste ao tempo e à morte. Esse corpo-texto, múltiplo e inesgotável, indaga a existência das coisas, busca respostas, tenta esboçá-las, mas, ainda assim, a vida continua sendo um mistério: *Mas que é o corpo?/ Meu corpo feito de carne e osso./ Esse osso que não vejo, maxilares, costelas,/ flexível armação que me sustenta no espaço/ que não me deixa desabar/ (...)/ que guarda as vísceras todas/ funcionando* (GULLAR, 2004c, p. 8).

Ferreira Gullar constrói uma poética radical da materialidade centrada no corpo, sem o qual *não há José Ribamar Ferreira/ não há Ferreira Gullar* (GULLAR, 2004c, p.10). A imagem do corpo remete à sexualidade, à memória, à identificação e ao encontro com o Outro. A referência ao corpo, porém, justifica-se não apenas por um interesse de cunho meramente sensual ou hedonista, mas porque, através desse retorno, o sujeito poético consegue refletir sobre a

fugacidade da vida, traço que se revela também através da intensidade do prazer. Nesse contexto, não apenas o corpo, mas tudo o que ele produz, os cheiros, as palavras, os sons e as sensações são tão intensos quanto frágeis:

> 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**
> **corpo**
> **que pode um sabre rasgar**
> **um caco de vidro**
> **uma navalha**
> (GULLAR, 2004c, p.8-9, grifos nossos)

Apesar de sua forte perspectiva política, devido ao contexto de exílio em que foi produzido, e do cunho social presente, *Poema sujo* (1976) não é ideológico, pois não tem a intenção de transmitir ideologia alguma, tampouco conscientizar politicamente o leitor. Prova disso é que, ainda hoje, quase 35 anos depois de publicado, o poema pode ser lido com a mesma urgência de 1975. Desse modo, a memória aí presente, exilada, sufocada e clandestina, é ao mesmo tempo atuante, aquela que denuncia e expõe a ferida ainda aberta pelo golpe mortal do exílio.

Tendo-se em vista todos os aspectos observados na obra, parece-nos pertinente a reflexão sobre o significado do “sujo” do poema. Qual seria, afinal, o sentido de tal adjetivo? Por que justamente “poema sujo” e não outro título? Segundo o próprio poeta, em entrevista a nós concedida no ano de 2006, há três razões para a escolha do título da obra: a primeira é que se trata de um poema que, estilisticamente, não se enquadra na poesia que ele vinha fazendo até então, ou seja, no *Poema sujo*, há certa “violência” a algumas normas e critérios que Gullar adotava em sua poesia. A segunda razão é que o poema não deixa de referenciar experiências consideradas escatológicas ou obscenas, de maneira

que não se atém a uma “pureza moral”. E a terceira e última razão é que ele fala da miséria brasileira, retratando uma parte do Brasil que não é considerada limpa, no sentido social do termo, mas a parte “suja” do país.

Entretanto, vamos além e reflitamos um pouco mais sobre o “sujo” que se instaura no poema. Não faria referência, também, à sujeira da vida, a sua deterioração e fragilidade? Não seria uma alusão ao processo doloroso de voltar ao passado através da escrita, da memória e do fazer poético, sendo que esse passado, tal como foi, jamais voltará? Não seria “sujo” o poema por expor uma consciência poética abafada pelo exílio e um corpo prisioneiro de sonhos e vontades silenciados?

O que inferimos, em meio a tantos questionamentos, é que o poema, ao falar de vida e morte, de desejo e vertigem, carrega em si toda a impureza que as marcas da vida imprimem em quem as vive. Seja nas experiências pessoais, políticas ou poéticas, o “sujo” se mantém presente na obra porque representa *as longas buscas do poeta: sujo de antipoesia, sujo pelas contradições políticas que encerra, sujo pelos embates filosóficos que expressa, sujo porque toda pretensão à pureza é antes de tudo ilusória e mistificadora* (CAMENIETZKI, 2006, p.135).

Ao colocar no papel suas memórias de infância e juventude, o sujeito poético criado por Gullar consegue revolver o terreno dessa memória, passando a limpo a vida que não era ou que, pelo menos, não estava tão limpa assim naquele momento, tanto que o poema é “sujo”, carregado de palavras chulas e de denúncias sociais. São versos que revelam, implicitamente, o sentimento de perda experimentado por um eu lírico que, por estar exilado, está fora: fora do território, fora do dito “normal”, fora dos padrões, fora do tempo presente, fora da própria vida.

Ao se tornar personagem de si mesmo, pela memória, Ferreira Gullar transforma em matéria poética e, consequentemente, em obra de arte, sua própria vida. Desse modo, faz da escrita do vivido um processo de criação literária. Todavia, não se trata de algo estritamente pessoal, pois existe a inserção do indivíduo em uma coletividade, o que pode fazer com que os leitores se identifiquem com o poema.

Se *Poema sujo* (1976) é a obra que de certo modo “salvou” Ferreira Gullar da morte e o consagrou como grande poeta, é certo também que foi o poema que impulsionou seu retorno ao Brasil. Gullar chega, inclusive, a se referir a ele como o “poema da volta”. É através de *Rabo de foguete* (1998) que tomamos conhecimento do quanto o *Poema sujo* (1976) foi relevante em sua vida pessoal e poética.

Após a publicação do poema, por intermédio de Vinícius de Morais e Ênio Silveira, a repercussão da obra criou uma corrente favorável à volta do poeta. Assim, dois amigos de Gullar, Zuenir Ventura e Elio Gaspari, sensibilizaram-se de maneira especial e tomaram a iniciativa de ir falar com o general Golberi do Couto e Silva, chefe da Casa Militar da Presidência da República, levando-lhe um exemplar do *Poema sujo* (1976). Golberi o achou obsceno, mas não se opôs à volta de Gullar ao Brasil. Em contrapartida, o general João Figueiredo, chefe do Serviço Nacional de Informações (SNI) e futuro presidente do Brasil, tinha uma opinião bastante diferente: declarou-se explicitamente contrário à permanência de Gullar no Brasil, dizendo que não queria aquele “comunista” no país. O poeta, inconformado e revoltado com a resposta do general, decidiu “contrariá-lo”, mostrando ao militar que este não era “dono” do Brasil. Afinal, Gullar não precisava da autorização de ninguém para retornar ao próprio país.

Após a decisão de voltar, Gullar tomou todas as providências que garantiriam seu retorno. A ideia era não voltar de maneira clandestina, para não correr o risco de ser assassinado. Escreveu, então, a alguns amigos, pedindo que garantissem, no momento do desembarque, a presença de representantes da Associação Brasileira de Imprensa (ABI), do Sindicato de Jornalistas e da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB). Pediu, ainda, que seu regresso fosse comunicado oficialmente ao Ministro da Justiça e ao comandante do I Exército. Essa era uma estratégia que neutralizaria qualquer ação arbitrária por parte dos órgãos de repressão e, ao mesmo tempo, responsabilizaria o governo por qualquer incidente que viesse a acontecer com o escritor. Thereza, sua mulher, foi a Buenos Aires acompanhá-lo na viagem, pois não seria viável desembarcar

sozinho no aeroporto. Assim, no dia 17 de março de 1977, depois de quase sete anos fora do país, Ferreira Gullar retornou ao Brasil.

No dia seguinte, porém, Gullar tomou conhecimento, através do amigo Mário Cunha, secretário de redação da sucursal do *Estadão*, de que deveria comparecer à sede da Polícia Marítima para assinar um documento. Entretanto, não havia documento algum para ser assinado. Era uma armadilha para atraí-lo até a polícia.

Mário o acompanhou até o local indicado, mas enquanto Gullar não ficou sozinho as autoridades não começaram a "missão". Assim que o colega saiu, deu-se início a um longo interrogatório, queriam saber se o poeta estivera em Moscou e o que fez lá. Gullar negou sua passagem pelo país soviético. Após algum tempo, o poeta foi levado para o Departamento de Ordem Política e Social[20] (DOPS) e, em seguida, para o Destacamento de Operações de Informações - Centro de Operações de Defesa Interna[21] (DOI-CODI). Ele passou 72 horas ininterruptas de pé, sendo interrogado e torturado. Porém, como muita gente sabia que ele estava sob a responsabilidade dos militares, acabaram por soltá-lo. Depois que tudo terminou, Gullar perguntou a eles o motivo daquilo tudo, eles responderam que era para ele saber que não se entrava "de graça" no Brasil.

Passado esse episódio, o escritor pôde, finalmente, aproveitar uma manhã de praia no Rio de Janeiro. Era o fim de seu exílio. Dias depois, o poeta pediu ao advogado que obtivesse uma certidão da sentença absolutória do Superior Tribunal Militar para garantir sua segurança. Ao ler o documento, tamanha foi a surpresa do escritor ao verificar que a pessoa absolvida não era ele, mas outro José Ribamar Ferreira, um líder camponês, também maranhense, que havia aderido à luta armada. O nome era o mesmo, mas os pais eram outros. O poeta passara anos no exílio, esperando uma absolvição que não lhe pertencia. Mais uma vez, Gullar é traído pelo próprio nome. A confusão que as pessoas fazem com seu nome é antiga, desde os anos de 1940, quando ainda era adolescente e começou a escrever, era confundido com outro poeta chamado

---

[20] Órgão responsável por identificar e punir os "inimigos do regime militar".

[21] Outro órgão de inteligência e repressão do governo brasileiro durante a ditadura militar, conhecido principalmente por ser um centro de torturas, daqueles que se opunham ao regime ditatorial vigente.

Ribamar Pereira. A fim de evitar confusões, Ferreira Gullar adaptou o sobrenome da mãe, Goulart, e, a partir de então, apropriou-se do pseudônimo Ferreira Gullar. Pelo visto, tal atitude não adiantou muita coisa.

Nenhum final seria mais irônico em sua tragicidade para finalizar as memórias de um exilado que carrega em si a cicatriz, a marca de um tempo em que viveu os dramas mais difíceis de sua vida. Entretanto, não nos enganemos, o exílio de Ferreira Gullar não é apenas o resultado de um grande equívoco. É a prova concreta de que, naquele período, a violência com que eram tratados aqueles que de algum modo contrariavam o regime era tão absurdamente arbitrária e cruel que era preferível partir para terras estranhas a continuar em solo nacional e correr o risco de desaparecer para sempre. Porém, depois de estar em casa, isso já não fazia diferença, afinal, como disse o próprio poeta, nas últimas linhas de *Rabo de foguete* (2003, p. 269), *a vida não é o que deveria ter sido e sim o que foi. Cada um de nós é a sua própria história real e imaginária*.

Por todas as questões aqui levantadas e por tantas outras que por motivos diversos não pudemos abordar (pelo menos por enquanto), inferimos que *Poema sujo* (1976) e *Rabo de foguete* (1998) constituem dois vastos campos de investigação literária. Ferreira Gullar, ao compor as memórias pessoais, mostra que, apesar da dor do exílio, é possível extrair algo de bom de todas as experiências vividas.

Essas são obras que estão intrinsecamente ligadas. A primeira, porque foi escrita no exílio, em um momento de desespero e de dor, e a segunda porque reflete sobre esse momento. Em ambos os livros, o exílio foi o elemento potencializador da memória, a ponto de provocar a memória mais íntima do indivíduo, sobretudo quando esse indivíduo é um poeta que tem muito a dizer. E diz. Assim, Gullar demonstra, mais uma vez, que *o que é experiência de crise para o homem comum, para o poeta é fonte de criação* (CHIARA, 2003, p.172). Afinal, não há limites para a memória poética, assim como não há limites para a experiência vivida.

CAPÍTULO 3

Ferreira Gullar: militância política e poética

> O objetivo da atividade intelectual é promover a liberdade humana e o conhecimento. (...) Saber como usar bem a língua e saber quando intervir por meio dela são duas características essenciais da ação intelectual.
>
> Edward Said

A palavra foi (e ainda é) o instrumento através do qual Ferreira Gullar pôde (e pode) posicionar-se a respeito de tudo o que o incomoda(va) ou que, de certa forma, suscita(va)-lhe alguma reflexão ou questionamento. Após discutirmos parte de sua poética e trajetória, identificamos alguns traços que o configuram como um intelectual dos séculos XX e XXI. No entanto, deve ficar claro que seu papel de intelectual não se manifesta apenas no campo da literatura. Há que se considerar, também, as outras atividades enquanto cronista, dramaturgo, jornalista, crítico de arte e da cultura. Nesse sentido, vale pensar em que medida toda sua produção sugere e aponta para um compromisso estético, político e ético ao longo de mais de 60 anos de contribuição para uma "interpretação" do Brasil.

Independentemente da área em que atue, Ferreira Gullar sempre foi um "homem das letras", um intelectual compromissado que resistiu a pressões políticas e a patrulhamentos ideológicos e estéticos. Consideramo-lo, então, um intelectual ativo que responde às contingências de seu tempo, assumindo as consequências daí resultantes. Gullar, mesmo tendo consciência do que lhe poderia acontecer em virtude da postura política e poética assumida, manteve um compromisso pessoal baseado na luta pelos valores e pelos direitos democráticos, não se deixando enganar ou trair seus ideais. A lealdade de Gullar foi, e ainda é, dedicada, antes de mais nada, à expressão de um pensamento e de uma ideologia, mesmo quando ela representa um risco para si ou para os seus.

Edward Said, na obra *Representações do intelectual*: as conferências Reith de 1993 (2005), ao refletir sobre a condição do intelectual nos dias atuais, é incisivo ao dizer que o papel do intelectual é mais do que representar a voz daqueles que não a têm, é alinhar-se de corpo e alma à causa dos mais fracos, daqueles que não tiveram uma formação que lhes possibilitasse enxergar as

verdadeiras mazelas da sociedade. A função do intelectual, portanto, é denunciar, sem medo, as injustiças e a opressão, comprometendo-se com a justiça e a verdade. O intelectual é, pois, alguém que fala para – e por – um público, seja através da oralidade, da escrita, do ensino ou se manifestando publicamente através da mídia.

Existem aqueles que se passam por intelectuais e, movidos por objetivos discutíveis, defendem interesses próprios, expõem alguma ideia ou ponto de vista, sabem muito bem articular a linguagem e, com isso, manipulam as pessoas. Na verdade, eles estão de fato "representando um público", mas não o público que deveriam representar. Geralmente, têm o intuito de fortalecer o próprio ego ou de colaborar com burocracias poderosas e excusas, sem o menor senso moral. Para Said, é preciso estarmos atentos para saber distinguir o verdadeiro intelectual daquele que está apenas querendo tirar alguma vantagem pessoal. O autor de *Representações do intelectual* (2005), ao parafrasear Julien Benda[22], nos apresenta os "verdadeiros" intelectuais como aqueles que *devem correr o risco de ser queimados na fogueira, crucificados ou condenados ao ostracismo* (SAID, 2005, p. 22). Ou, ainda:

> Os verdadeiros intelectuais nunca são tão eles mesmos como quando, movidos pela paixão metafísica e princípios desinteressados de justiça e verdade, denunciam a corrupção, defendem os fracos, desafiam a autoridade imperfeita ou opressora (SAID, 2005, p. 21).

Diante de tal definição e tendo conhecimento da trajetória de Ferreira Gullar, entendemo-lo como um intelectual de nosso tempo. Afinal, ele sempre esteve ao lado dos que não tinham nenhuma representação política ou cultural e sempre soube se colocar de maneira coerente. Claro que cometeu erros, exagerou em alguns posicionamentos e se arrependeu depois, cedeu a alguns radicalismos políticos e ideológicos, mas nunca deixou de lado sua consciência *comprometida e incansavelmente devotada à investigação racional e juízo moral*

[22] Julien Benda (1867-1956) foi um crítico, escritor e filósofo francês que ficou conhecido sobretudo pela obra *A traição dos intelectuais* (1927). Originário de uma rica família judaica, ficou à frente da empresa familiar até levá-la à falência em 1913. A partir de então, sobreviveu de sua escrita. Na filosofia, foi um crítico das ideias de Bergson em várias obras, baseando-se nas teorias de Descartes, Bento de Espinoza e do classicismo francês.

(SAID, 2005. p. 33). Gullar tem consciência de seu papel como intelectual na sociedade e o fato de não se deixar silenciar permite-nos defini-lo como um homem *capaz de falar a verdade ao poder, um indivíduo ríspido, eloqüente, fantasticamente corajoso e revoltado, para quem nenhum poder do mundo é demasiado grande e imponente para ser criticado e questionado de forma incisiva* (SAID, 2005. p. 23).

Ferreira Gullar realizou, como poucos, o exercício de "questionar de forma incisiva o poder", fazendo-se presente em diversos setores que lhe possibilitaram tal atuação. Em sua trajetória, o poeta maranhense pôde se expressar não apenas por meio da poesia, mas também de ensaios, textos teatrais, crônicas e, acima de tudo, pela postura de vida que adotou ao longo de seus 80 anos de idade. É exatamente isso que legitima a condição de intelectual do escritor, a maneira conforme conduz suas ideias e a postura assumida por toda a vida. Em relação a sua poética, ratifica-se uma contribuição indiscutível para a literatura brasileira e a latino-americana. Nosso objetivo, nesta última etapa do trabalho, constitui-se em expor de que modo sua produção intelectual se manifesta nos outros campos (minados) percorridos pelo escritor e como essa produção faz de Ferreira Gullar um grande intelectual da atualidade.

3.1. Ferreira Gullar: do neoconcretismo ao cordel

O principal "campo minado" em que o poeta pisa é a política. Com a posse de Jânio Quadros, em 1961, Gullar foi nomeado presidente da Fundação Cultural de Brasília. Nesse momento, ele entendeu que deveria estimular a arte popular e a arte de vanguarda e conseguiu de Oscar Niemeyer o projeto de um museu de arte popular. A renúncia de Jânio Quadros, porém, obrigou-o a mudar os planos e ele retornou ao Rio de Janeiro meses depois. No entanto, esse curto período em que esteve em Brasília foi suficiente para que ele repensasse sua postura poética e política.

A revisão poética se justifica porque, depois de desintegrar a linguagem através da poesia neoconcreta, Gullar se encontrava numa situação

em que não sabia o que fazer para reencontrar uma forma com que pudesse se expressar, uma vez que sua experiência no plano da vanguarda havia se esgotado. Depois de *A luta corporal* (1954) e dos poemas neoconcretos, o poeta se encontrava em um impasse: o que fazer depois de implodir a sintaxe?

Quanto à postura política, o embaraço não foi menos dramático: após cair-lhe às mãos um livro intitulado *O pensamento de Karl Marx*, cujo dono era um padre católico francês, sua maneira de pensar mudou radicalmente e ele se tornou marxista. O momento político da época, sem dúvida, também contribuiu para essa tomada de consciência do poeta: Gullar assistiu à renúncia de Jânio Quadros (1961) e presenciou um momento de grande efervescência política no Governo João Goulart[23].

Nesse período, o Brasil lutava contra a dominação imperialista e reivindicava a reforma agrária, expandindo as organizações de trabalhadores no campo e na cidade. Intelectuais e estudantes estavam cada vez mais presentes nos partidos políticos, sobretudo no Partido Comunista Brasileiro (PCB), que ocupou posição de destaque no cenário político do início dos anos de 1960. Desse modo, o PCB, com seus ideais de igualdade, atraía um número cada vez maior de jornalistas, artistas, intelectuais, estudantes e de todos aqueles que eram formadores de opinião.

É nesse contexto que Gullar retornou ao Rio de Janeiro, trazendo consigo uma concepção política diferente: o poeta percebeu que já não podia mais fazer uma poesia de vanguarda, que na verdade para ele era uma poesia de fundo existencial. O momento exigia outra atitude por parte dele: era hora de se engajar, de se unir àqueles que lutavam pela reforma agrária e por um mundo mais justo. Gullar percebeu que não dava mais para fazer uma poesia espacial, abstrata (apesar de concreta), no sentido de ser deslocada da realidade, e incompreensível, ele tinha que fazer algo que tivesse um caráter político, que

[23] As informações sobre a fase de engajamento político de Gullar foram extraídas da entrevista concedida a Carlos Eduardo Novaes (2003), do ensaio autobiográfico *Uma luz do chão* (2006), do site oficial do escritor, <http://literal.terra.com.br/ferreira_gullar>, e também do livro de Eleonora Ziller Camenietzki, *Poesia e política:* a trajetória de Ferreira Gullar (2006). Salientamos que temos consciência de que alguns dados aqui expostos já estão disponíveis em outras fontes, no entanto, nosso trabalho ficaria incompleto se não os registrássemos neste capítulo. No nosso entender, o conhecimento da trajetória de Ferreira Gullar no cenário político é extremamente importante para que se compreenda sua atuação como intelectual dos séculos XX e XXI.

falasse da fome, da miséria, do latifúndio. Começou, então, a ver a poesia e a literatura sob outra ótica: como forma de conscientização política. Nesse momento, Gullar abandonou de vez as experiências de vanguarda e se engajou na luta política através do Centro Popular de Cultura (CPC), que estava ligado à União Nacional dos Estudantes (UNE).

O CPC, criado em 1961, durante o governo do então presidente João Goulart, foi um projeto idealizado por artistas de esquerda que atuavam em vários segmentos, como o teatro, o cinema, a música, a literatura e as artes plásticas. Seu objetivo principal era a construção de uma cultura popular, nacional e democrática, à qual o povo tivesse acesso. O CPC surge em um contexto de forte mobilização política, em um momento em que militância política e engajamento cultural caminhavam lado a lado.

O grande idealizador do projeto foi Oduvaldo Vianna Filho, um dramaturgo descontente com a atuação do Teatro de Arena (teatro de São Paulo que ganhara os palcos nos anos 1960), por considerá-lo voltado apenas para a classe média. Vianinha, como era conhecido, queria mais: almejava um teatro que falasse diretamente ao povo, que lhe transmitisse algum tipo de conscientização política através da ação cultural. Com esse intuito, o dramaturgo leva aos palcos, no início da década de 1960, a peça “A mais-valia vai acabar, Seu Edgar”. Trata-se de uma adaptação da teoria marxista da mais-valia para o teatro. A peça conquista o público e, a partir de então, surge o grupo que se aproximará da UNE e criará o primeiro CPC no Rio de Janeiro.

O projeto do CPC estava voltado para uma ação cultural direcionada às ruas, no estilo “agitação e propaganda”, com o intuito de divulgar ideias e educar política e ideologicamente as pessoas. Tratava-se de um projeto ousado, forte, irreverente e arrojado, cuja finalidade explícita era impulsionar uma transformação radical do país através da arte popular revolucionária. O CPC objetivava transmitir ao povo uma cultura que teria a função de “libertá-lo” da alienação através da conscientização política. A cultura, sob a ótica do CPC, era essencialmente política, já que se tratava de um movimento idealizado por intelectuais de esquerda, que almejavam uma sociedade diferente e por ela lutavam. Intelectuais esses que decidiram unir forças, fazendo e valorizando uma cultura que

pertencesse de fato ao Brasil. Ainda que tenham exagerado em alguns conceitos ou atitudes, eles atuaram para que o povo tivesse um olhar mais crítico e consciente sobre a cultura popular e, principalmente, sobre si mesmo.

O movimento criado pelo CPC da UNE mobilizou centenas de jovens em todo o país, tanto que havia vários CPCs espalhados por diversos estados do Brasil, ligados à União Estadual dos Estudantes (UEE). Os espetáculos produzidos pelos CPCs iam até o povo literalmente. As peças, normalmente de cunho didático, objetivando transmitir algum ensinamento ao povo, eram apresentadas em portas de escolas, fábricas, sindicatos e favelas. *O que importa é a mensagem, a politização, a organização das massas,* afirma Eleonora Ziller Camenietzki, em *Poesia e política:* a trajetória de Ferreira Gullar (2006, p. 65). O CPC partia do pressuposto de que a cultura brasileira, nas mais diversas vertentes, deveria ser valorizada, que o grupo deveria produzir peças enraizadas nessa cultura, no povo que pertencia a essa cultura, em sua criatividade.

Além das peças de teatro, os CPCs promoveram cursos de teatro, cinema, filosofia e artes visuais. Havia, ainda, a UNE-Volante, uma excursão que passava pelas principais capitais do país com o objetivo de manter contato com as bases universitárias, camponesas e operárias. O CPC promovia, também, feiras de livros, acompanhadas de shows de música. No entanto,

> nenhum fato irá mobilizar tanto a imaginação dos jovens quanto o sucesso da Revolução Cubana, em fins de 1959. O apelo romântico de um grupo de destemidos revolucionários que partem para uma aventura na serra e acabam vitoriosos irá incendiar os corações insatisfeitos de uma juventude disposta a pagar qualquer preço para imprimir seu nome na história (CAMENIETZKI, 2006, p. 65).

Ao ingressar no CPC, Ferreira Gullar tomou consciência do quanto estava alheio à realidade brasileira, de que precisaria estudar muito sobre seu próprio país, se quisesse continuar atuando naquele projeto. Então, a partir do momento em que se engajou no CPC, o poeta começou a ler e aprender mais sobre o Brasil. Gullar se deu conta de que sabia muito mais sobre a literatura estrangeira do que a de seu país, sobre o qual ele era praticamente um “analfabeto”. No entanto, a partir dessa tomada de consciência e do aprendizado

adquirido a respeito do Brasil, a expressão do poeta se tornou muito mais próxima da realidade brasileira.

O ponto de partida para a recuperação do discurso, perdido no neoconcretismo, foi a literatura de cordel. Na verdade, Gullar nem considera o cordel como literatura, mas não nega a importância que essa modalidade de escrita tivera naquele momento. Apesar de os poemas de cordel não constituírem a obra de que o poeta mais se orgulha de ter produzido, ele reconhece essa forma de expressão como algo não apenas importante para a fase que estava vivendo, mas extremamente útil para o momento histórico e político que o país atravessava.

Ao assumir o projeto pessoal de se engajar política e socialmente, Gullar fez da literatura de cordel um instrumento de conscientização política e, com isso, a militância partidária e poética atingiu sua dimensão máxima. Naquele momento, o poeta acreditava que somente a palavra dita de maneira direta e desapaixonada seria capaz de revelar a verdadeira face das coisas. Ao refletir sobre essa fase de produção literária, 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).

Os poemas de cordel se configuram como uma das produções do período que pretendiam convencer as pessoas de que apenas a ação política organizada seria capaz de libertá-las das amarras do sistema vigente na época e, assim, transformar a realidade brasileira. Desse modo, o poeta maranhense, movido pela militância política, levou a sério o propósito ideológico de levar conscientização às pessoas, passando a se dedicar à literatura de cordel, escrevendo textos nos quais encarna o papel de um cantador de feira. Gullar escreveu tais textos com o intuito de transmitir ideias subversivas a seus leitores, de conscientizá-los politicamente. Essa foi a maneira encontrada por ele de fazer uma revolução através do engajamento literário, político e social. Em *Uma luz do*

Chão (2006b), Gullar explica como se deu o processo de aquisição dessa nova forma de se expressar através da palavra:

> Ao retomar, noutro nível, o contato com a realidade social, a partir de uma visão crítica de seus fundamentos, tornou-se-me necessário, como poeta, começar de novo. Voltei-me então para as formas poéticas rudimentares dos cantadores de feira e dos romances de cordel, que haviam fascinado a minha infância nordestina (GULLAR, 2006b, p.151).

Assim, no início dos anos de 1960, Ferreira Gullar publica, através do CPC "João Boa-Morte, cabra marcado para morrer", "Quem matou Aparecida?" e "História de um valente". Há ainda o cordel "Peleja de Zé Molesta com Tio Sam", escrito nessa mesma época, mas publicado apenas em 1980.

Essa nova escolha, tão radical e diferente de tudo o que fizera até então, causou um grande impacto, provocando críticas e uma grande polêmica. Afinal, a nova postura poética adotada por ele significou muito mais do que alterações no estilo de sua poesia ou a ruptura com um determinado projeto estético. A mudança de posicionamento foi, na verdade, uma mudança de lado, de "esteticista" passou a ser "engajado". Nesse sentido, Ferreira Gullar, que é ao mesmo tempo criador e criatura do movimento neoconcreto, rompe com o grupo que ele próprio ajudou a fundar para assumir uma posição completamente oposta.

"João Boa-Morte, cabra marcado para morrer" foi o primeiro poema de Cordel de Gullar, a ser publicado no ano de 1962. O poema foi composto a pedido de Vianinha, que pretendia utilizá-lo numa peça teatral sobre a reforma agrária. Trata-se da história de um lavrador que, por entrar em confronto com o patrão, não consegue trabalho em nenhuma outra fazenda. No auge do desespero, sem terra onde trabalhar e sem ter como alimentar os filhos e a mulher, este camponês planeja matá-los e suicidar-se em seguida. No entanto, quando conhece as Ligas Camponesas, ele desiste dessa ideia e passa a lutar pela reforma agrária.

Percebemos, então, a finalidade do poema: denunciar a importância do latifúndio na pobreza das pessoas e a violência dos fazendeiros ao reprimir qualquer revolta de seus empregados. Ao detalhar tão precisamente a vida de um sertanejo, percebe-se, ainda, a influência da origem nordestina do poeta na construção dos versos:

> **Que diabo tem nesta terra,**
> **neste Nordeste maldito**,
> que mata como uma guerra
> tudo que é bom é bonito?
> (...)
> **Essa guerra do Nordeste**
> **não mata quem é doutor.**
> **Não mata dono de engenho,**
> **só mata cabra da peste,**
> **só mata o trabalhador**
> (GULLAR, 2004d, p.112, grifos nossos).

> Já vão todos compreendendo,
> como compreendeu João,
> que o camponês vencerá
> pela força da união.
> Que é entrando para as Ligas
> que ele derrota o patrão,
> que o caminho da vitória
> está na revolução
> (GULLAR, 2004d, p. 122).

"Quem matou Aparecida?" (1962), outro cordel de Gullar, traz-nos uma história que se passa num cenário urbano, na cidade do Rio de Janeiro. Aparecida é uma jovem favelada que vai trabalhar de empregada doméstica numa casa em Ipanema. Após engravidar do patrão, é acusada de roubo pela patroa e, consequentemente, é presa e espancada. Torna-se uma prostituta. Certo tempo depois, casa-se com um operário, mas, durante uma greve, o marido desaparece. O filho morre de fome e, em seu desespero, Aparecida ateia fogo ao corpo.

Inferimos que o objetivo desse cordel é bastante parecido com o de "João Boa-Morte", ou seja, denunciar, através de uma linguagem simples, a exploração e as desventuras das camadas menos favorecidas da população brasileira. A desigualdade social está estampada no poema, sem "maquiagem": *daquele chão de monturo,/ via o mundo dividido:/ Do lado de cá, escuro,/ e do de lá, colorido./ À sua volta a pobreza,/ a fome, a doença, a morte;/ e ali adiante a riqueza/ dos que tinham melhor sorte* (GULLAR, 2004d, p.124). Observamos, ainda, o inconformismo do eu lírico diante dessa desigualdade e o incentivo à luta por melhores condições de vida para todos. O cordel termina com uma série de

questionamentos a respeito das diferenças entre pobres e ricos e de quem seria responsável pela morte de Aparecida:

> **Quem matou Aparecida?**
> Quem foi que armou seu braço
> para dar cabo da vida?
> **Foi ela que escolheu isso**
> **ou a isso foi conduzida?**
> (...)
> Por que existem favelas?
> **Por que há ricos e pobres?**
> Por que uns moram na lama
> e outros vivem como nobres?
> (...)
> **o mundo assim dividido**
> **não pode permanecer.**
> Foi esse mundo que mata
> tanta criança ao nascer,
> que negou à Aparecida
> o direito de viver.
> Quem ateou fogo às vestes
> dessa menina infeliz
> foi esse mundo sinistro
> que ela nem fez nem quis
> – que deve ser destruído
> pro povo viver feliz.
> (GULLAR, 2004d, p.132-133, grifos nossos)

"Peleja de Zé Molesta com o Tio Sam", outro cordel do poeta, foi escrito pouco antes do golpe militar e publicado apenas em 1980, na reunião da poesia de Gullar. Esse é o único cordel do poeta através do qual se pode discutir a questão nacional. Nele, observamos uma reflexão sobre a influência dos países estrangeiros, sobretudo os Estados Unidos, na economia brasileira. O cordel aborda, ainda, o lugar que o Brasil ocupa no cenário mundial, bem como a ideia que o americano tem do povo brasileiro. Nessa perspectiva, consideramos os versos em questão como uma resistência do brasileiro ao imperialismo norte-americano.

Zé Molesta, cantador cearense, desafia Tio Sam, a personificação nacional dos Estados Unidos da América, um dos símbolos nacionais mais famosos do mundo[24]. No cordel, esse "personagem" assume o papel de um

[24] O nome Tio Sam foi usado pela primeira vez em 1812, durante a Guerra anglo-americana, mas sua primeira ilustração data de 1852. Segundo consta na história, Tio Sam teria sido uma criação de soldados americanos no norte de Nova Iorque, os quais recebiam barris de carne com as iniciais U.S. (United States) estampadas. A partir dessas iniciais, os militares teriam feito uma

americano que é desafiado por um brasileiro, o que resulta em um confronto que acontece no edifício da Organização das Nações Unidas (ONU). Antes do embate, porém, Zé Molesta vai para o Rio de Janeiro a fim de se preparar. O cantador franzino do Ceará *falou com Vieira Pinto,/ Nelson Werneck escutou/ E nos* Cadernos do Povo*/ Durante um mês estudou./ "O resto eu sei por mim mesmo/ que a miséria me ensinou"* (GULLAR, 2004d, p.135). Zé Molesta representa os povos explorados que resistem ao domínio do imperialismo norte-americano.

O encontro se dá em Nova York, 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, 2004d, p.136, grifo nosso). Entretanto, o nordestino recusa a "oferta": *"Não quero não./ Não vim lhe pedir dinheiro/ mas lhe dar uma lição./ Não pense que com seu dólar/ compra a minha opinião"* (GULLAR, 2004d, p.136). Ao perceber a perspicácia do discurso de Zé Molesta, Tio Sam logo mostra sua postura racista e preconceituosa diante do brasileiro. Eis as palavras do americano:

> "**Vê-se logo que ele é filho**
> **de negro e de português**."
> (...)
> "Quem nasce naquelas bandas
> 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, 2004d, p.136-137, grifos nossos).

Como se não bastasse, Tio Sam manifesta seu apoio às ditaduras, quando diz: *"felizmente ainda existem/ alguns brasileiros bons/ como Eugênio*

---

brincadeira, dizendo que tais letras significavam "Uncle Sam" (Tio Sam em ingês), uma espécie de referência ao proprietário da companhia fornecedora de carne, Samuel Wilson. Em 1961, O Congresso Americano reconheceu Samuel Wilson como inspirador da figura do Tio Sam, que é representada por um senhor de cabelos brancos e barbicha, com fisionomia séria. Suas roupas têm as cores da bandeira dos Estados Unidos. Com o decorrer do tempo, o apelido foi se popularizando cada vez mais, até que a revista Punch o batizou como símbolo americano. O Tio Sam aparece na literatura pela primeira vez em em 1816, no livro *The adventures of Uncle Sam in search after his lost honor* (As aventuras de Tio Sam em busca de sua honra perdida), de autoria de Frederick Augustus Fidfaddy.

Gudin[25]*/ e o Gouveia de Bulhões*[26]*"* (GULLAR, 2004d, p.137). O americano não faz referência a esses dois nomes por acaso. Sabe-se que tanto Eugênio Gudin 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). Além disso, ambos eram favoráveis às ditaduras.

Nelson Werneck Sodré e Álvaro Vieira Pinto, citados no poema como aqueles que ajudaram Zé Molesta em sua preparação para o confronto com o americano, trabalhavam no Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), local onde vários intelectuais formularam ou tentaram construir uma nova ideia de consciência nacional. Na concepção desses intelectuais, só haveria desenvolvimento nacional quando existisse uma consciência baseada na ideia de que o povo é o agente transformador da sociedade.

Zé Molesta partiu para os Estados Unidos contagiado por essas ideias, e, exatamente por isso, conseguiu sair-se bem diante do americano, desmoralizando-o completamente com seu discurso. Molesta desmascara as mazelas de um país que se mantém rico à custa da exploração e da miséria de países menos favorecidos. O cearense denuncia sem reservas a riqueza de uns, construída sobre a miséria de outros: *"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, 2004d, p.137). Além da

[25] Eugênio Gudin Filho (1886-1986) foi um economista de grande destaque no cenário brasileiro do século XX. Crítico de medidas protecionistas na economia e defensor do capital estrangeiro, sempre defendeu a redução dos gastos públicos e do crédito como as principais medidas de combate à inflação. Foi o representante brasileiro na Conferência Monetária Internacional, realizada nos Estados Unidos, conferência esta que optou pela criação do Fundo Monetário Internacional (FMI) e do Banco Internacional para a Reconstrução e o Desenvolvimento (BIRD). Contrário à criação da Petrobrás, Eugênio Gudin também apoiou a campanha feita por diversos políticos contra o segundo governo do presidente Getúlio Vargas. Ele marcou todas as gerações de economistas formados no Brasil no século passado, vivendo o suficiente para acompanhar as principais transformações ocorridas em seu país e no mundo no século XX e é considerado o patrono da Biblioteca do Instituto de Economia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

[26] Otávio Gouveia de Bulhões (1906-1990), no campo econômico, defendia a corrente liderada por Eugênio Gudin, preocupando-se principalmente com a estabilidade da moeda e com o combate à inflação. É classificado como neoliberal dentro do pensamento econômico brasileiro. Bulhões participou de diversos congressos, simpósios e conferências representando o Brasil. Entre 1950 e 1954, foi membro do Conselho Nacional de Economia (CNE). Como presidente do Instituto Brasileiro de Economia (IBRE) da Fundação Getúlio Vargas, opinou sobre os rumos da economia no país, interferindo tanto na formação de gerações de economistas como fazendo sugestões às políticas econômicas postas em prática pelos governos que se sucederam no âmbito federal.

desmoralização verbal, existe também a física, revelada nos golpes de capoeira do nordestino lançados contra o americano. Após golpeá-lo, Zé Molesta foge e some na multidão. Ao destronar a figura de Tio Sam, Gullar desmistifica o poder opressor do capital, revelando que um trabalhador nordestino ensinado pela miséria pode derrotar um norte-americano. Assim, a vitória de Zé Molesta sobre Tio Sam representa a vitória do oprimido sobre o opressor, mostrando que as bases do imperialismo econômico norte-americano, calcadas no poder financeiro, podem não ser tão bem estruturadas quanto parecem.

Por fim, chegamos ao quarto e último poema de cordel de Ferreira Gullar, “História de um valente”. Publicado clandestinamente em 1966, foi escrito sob encomenda, a fim de contribuir para a libertação de Gregório Bezerra, um homem “feito de ferro e de flor”, nas palavras de Gullar. Bezerra é um dos grandes representantes nordestinos na política brasileira, conhecido pela valentia e pelo caráter solidário, qualidades que o levaram a lutar incansavelmente por melhores condições de vida para seu povo.

Bezerra acreditava no socialismo, na igualdade entre os homens independente de cor, raça, religião ou condição social. Acabou pagando muito caro por pensar assim, *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, 2004d, p.143).

Como nessa época o país vivia sob o Regime Militar, o poema foi, inicialmente, assinado por José Salgueiro, um dos pseudônimos de Ferreira Gullar. José porque é o primeiro nome do poeta, Salgueiro porque é sua escola de samba preferida. Apenas depois da consolidação da democracia no Brasil e do lançamento do livro de memórias de Gregório Bezerra, em 1980, Ferreira Gullar assumiu a autoria do cordel em questão.

Em um momento em que tantas vozes são silenciadas pela repressão, surge, mais uma vez, a voz de Ferreira Gullar (ainda que através de José Salgueiro), trazendo à tona a “história de um valente” nascido em Pernambuco, em 1900. Através da biografia do pernambucano[27], tomamos conhecimento do

[27] A biografia de Gregório Bezerra pode ser encontrada nos seguintes links: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Greg%C3%B3rio_Louren%C3%A7o_Bezerra>. Acesso em: 27 abril 2010.

quão sofrida foi sua vida, desde a infância, quando começou a trabalhar na lavoura de cana-de-açúcar aos quatro anos de idade. Aos nove, já era órfão de pai e mãe.

No “histórico” do pernambucano há inúmeras prisões: a primeira delas ocorreu em 1917, quando participava de uma manifestação de apoio à Revolução Bolchevique e das primeiras ondas de greve geral por direitos trabalhistas no Brasil. Julgado e condenado a sete anos de prisão, acabou preso por cinco na Antiga Casa de Detenção do Recife, onde conheceu o cangaceiro Antônio Silvino. Depois de um novo julgamento, foi libertado em 1922.

Como para conseguir emprego precisava do certificado do serviço militar, Bezerra resolveu entrar para o Exército em Recife. Em 1923, foi transferido para o Rio de Janeiro, onde completou o serviço militar. Em 1925, decidiu se alfabetizar para fazer o curso de Sargento de Infantaria. Já segundo-sargento, foi designado Instrutor da Companhia de metralhadoras pesadas na Vila Militar, tendo sido também instrutor de esportes. Em seguida, solicitou transferência para a Sétima Região Militar no Recife.

Durante o período em que esteve no Exército, depois de alfabetizado, Gregório descobriu o comunismo, ideologia que abraçou durante toda a vida, porque acreditava que só assim haveria uma sociedade melhor e mais justa: *Gregório terminou/ por se tornar comunista/ e no Partido aprendeu/ toda a doutrina marxista./ Convenceu-se de que o homem/ no mundo capitalista/ é o próprio lobo do homem/ torna-se mau e egoísta* (GULLAR, 2004d, p.144).

Assim, em 1930, filiou-se ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) e, em 1935, tornou-se um dos líderes do movimento armado, a Aliança Nacional Libertadora (ANL). Participou, como militar rebelde, da luta armada que tentou implantar o regime comunista no Brasil. Com a derrota do movimento, foi preso durante três anos, no Recife, e condenado a 28 anos de prisão pelo Tribunal de Segurança Nacional.

<http://www.marxists.org/portugues/dicionario/verbetes/b/bezerra_gregorio.htm>. Acesso em: 27 abril 2010.
<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=277&Itemid=186>. Acesso em: 27 abril 2010.
<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/biografias/gregorio_bezerra>. Acesso em: 27 abril 2010.

Inicialmente, foi transferido para a Ilha de Fernando de Noronha. Em seguida, levaram-no para o presídio da Ilha Grande no Rio de Janeiro; sendo enviado, por fim, ao presídio Frei Caneca, onde dividiu cela com o ex-comandante da Coluna Prestes e secretário geral do Partido Comunista do Brasil, Luiz Carlos Prestes.

Com o fim do Estado Novo, foi anistiado e, após a legalização do PCB, Gregório voltou a Pernambuco e foi eleito Deputado Federal pelo Partido, sendo o segundo candidato mais votado desse estado. Em 1948, o comunismo voltou à ilegalidade e Gregório teve seu mandato cassado. Viveu na clandestinidade por nove anos, organizando núcleos sindicais no Paraná e em Goiás.

Pouco depois, um incêndio no 15º Regimento de Infantaria do Exército em João Pessoa – PB foi atribuído aos comunistas. Gregório foi preso no Rio de Janeiro e conduzido a um presídio na Paraíba, onde permaneceu durante 91 dias, sendo levado, depois, para o Recife, onde ficou mais dois anos na prisão.

Novo julgamento libertou Gregório, que passou a percorrer várias regiões brasileiras, pregando a reforma agrária e organizando sindicatos de trabalhadores rurais. Em 1963, participou da organização de uma greve de 200 mil trabalhadores da zona canavieira de Pernambuco.

Em 1964, quando o governador Miguel Arraes foi deposto e preso, Bezerra saiu em busca de armas para os camponeses na tentativa de enfrentar o Golpe Militar, mas foi preso na Usina Pedrosa, no município de Ribeirão-PE pelo capitão Álvaro do Rêgo Barros. Após a prisão, foi transferido para o Recife, onde foi torturado e arrastado pela praça do bairro de Casa Forte pelo tenente-coronel do Exército Brasileiro Darcy Villocq Viana, com uma corda presa ao pescoço. Nessa ocasião, o pernambucano teve ainda os pés imersos em solução de bateria de carro, ficando em carne viva. Este “espetáculo” de covardia e violência foi exibido pelas televisões locais à época do golpe militar de 1964. Gullar, em seu cordel, explica como se deu esse verdadeiro massacre:

> Darci Villocq Viana,
> eis o nome do vilão.
>
> Esse coronel do Exército
> mal viu Gregório chegar
> partiu para cima dele

e o começou a espancar.
Bateu com um cano de ferro
na cabeça até sangrar.
Chamou outros subalternos
para o preso massacrar.
Gritando: “Bate na fera!
Bate, bate, até matar!”
(...)
No chão derramaram ácido
e fizeram ele pisar.
A planta dos pés queimava,
mal podia suportar.
Vestiram-lhe um calção
para depois o amarrar
com três cordas no pescoço
e para a rua o levar
preso à traseira de um jipe
e para ao povo mostrar
o “bandido comunista”
que se devia linchar.
Estava certo Villocq
que o povo o ia apoiar
para em plena praça pública
o comunista enforcar...

Mas para seu desespero,
o povo não o apoiou.
Aos seus apelos de “enforca!”
nenhuma voz se juntou
(GULLAR, 2004d, p.148-149).

Foi graças à popularidade de Bezerra que essa barbárie não culminou em sua morte. Felizmente, uma freira se compadeceu dele e o arcebispo do local intercedeu por ele ao general, que o livrou daquele tormento. Gullar, por meio do cordel, consegue fazer um retrato preciso da situação enfrentada por Gregório, inclusive menciona o próprio relato do comunista nordestino:

“Meus pés eram duas chagas
– Gregório mesmo contou –
e no meu pescoço a corda
ainda mais apertou.
O sangue que me banhava
minha vista sombreou.
Senti que a força faltava
mas minha boca falou:
‘Meu povo inda será livre!’”
E muita gente chorou
No Largo da Casa Forte
onde o cortejo parou
(GULLAR, 2004d, p.150).

Esses versos de Gullar nada mais são do que a história de um nordestino que acreditava na igualdade entre os homens, que, segundo ele, só seria alcançada através do socialismo. Gullar fala de um homem que se tornou o herói de um povo sofrido e faminto não apenas de pão, mas de justiça, de conscientização política e, principalmente, de liberdade. O cordel, além de exaltar o político nordestino, procura fazer um apelo à libertação de Bezerra:

> Gregório Bezerra é exemplo
> para todo comunista.
> É generoso e valente,
> não teme a fúria fascista.
> À barbárie do inimigo
> opõe o amor humanista.
>
> Gregório está na cadeia.
> **Não basta apenas louvá-lo.**
> O que a ditadura espera
> é a hora de eliminá-lo.
> **Juntemos nossos esforços**
> **para poder libertá-lo,**
> que o povo precisa dele
> pra em sua luta ajudá-lo
> (GULLAR, 2004d, p.151, grifos nossos).

Após a leitura desses quatro poemas de cordel de Ferreira Gullar e da postura crítica e engajada neles presente, inferimos que o poeta cumpriu sua função de intelectual ao compor tais poemas, já que o momento político da época exigia um posicionamento. Gullar se colocou ao lado daqueles que não tinham ninguém para representá-los, denunciando a injustiça, a fome, o desemprego, a miséria, o poder do latifúndio e a luta pela reforma agrária.

3.2. A cultura e a arte sob a ótica de Ferreira Gullar

Em 1963, Gullar foi eleito presidente do Centro Popular de Cultura e lançou o ensaio *Cultura posta em questão*, que é publicado em 1964, às vésperas do golpe militar. A partir da experiência do CPC, o poeta se sentiu um pouco mais confortável e seguro para abordar uma questão tão delicada como a cultura e o fez através desse ensaio. Nele, Gullar procurou situar as questões levantadas pelo CPC e se posicionar diante delas.

O poeta levou os primeiros exemplares para São Luís, onde fez um lançamento da obra. Na volta para o Rio de Janeiro, parou em Recife e fez um segundo lançamento no começo de março de 1964. Ocorre que, no final desse mesmo mês, deu-se o golpe, e a primeira tiragem que ainda estava na Editora Universitária da UNE foi apreendida e queimada, sendo esgotada a primeira edição. Sobraram apenas os livros que o poeta guardava consigo e os que havia vendido em São Luís e Recife. Ainda assim, esses poucos exemplares que se encontravam nessas cidades acabaram servindo como prova de subversão, uma vez que a maioria das pessoas que adquiriram o livro tinha algum envolvimento com a luta pela reforma agrária. A segunda edição apareceu somente no ano seguinte.

Nesse ensaio, um dos mais famosos e importantes de sua carreira como crítico de arte, Gullar reflete sobre cultura popular, arte, a influência das artes de outros países em nossa cultura e em nossa intelectualidade. Considera, ainda, o modo como se dá a relação entre a arte e os acontecimentos sociais, políticos e culturais que envolvem as massas. As ideias de Gullar nesse texto são coerentes com o espírito da época e com o posicionamento do poeta diante do que estava ocorrendo no país. Gullar, naquele momento, concebia a arte como algo engajado social e politicamente. Segundo ele, a classe artística deveria adotar uma postura mais comprometida, de modo a criar algo voltado para a massa, ou seja, um trabalho que tivesse relação com a cultura popular.

O posicionamento de Gullar revelado no ensaio é resultado não apenas do momento político em que foi escrito, mas, também e principalmente, do momento de ruptura que ele, enquanto escritor, estava vivendo. Ferreira Gullar tinha acabado de romper com os concretistas e criado o movimento neoconcretista, o que mudou radicalmente sua maneira de ver e de fazer arte. Desse modo, *Cultura posta em questão* (2006a) nos apresenta um conceito de cultura popular bastante próximo à ideia defendida pelo CPC. Eis o conceito defendido por Ferreira Gullar naquela época:

> **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, grifos nossos).

Percebemos por essa definição que, para o poeta, cultura popular significa a transformação radical da ordem estabelecida. Nesse sentido, Gullar atribui aos intelectuais a responsabilidade de conscientizar o povo da necessidade e da urgência dessa transformação, exatamente porque *para o intelectual integrado no trabalho de cultura popular, a cultura se coloca em termos de problema social* (GULLAR, 2006a, p. 25). Embora seja um texto datado, quando afirma a "consciência revolucionária", essa definição se aproxima daquela dada por Said (2005) sobre o que seria o intelectual. Gullar reconhece seu papel como agente social e seu compromisso com o Brasil.

Nessa perspectiva, os intelectuais devem, então, desmistificar o conceito de cultura como algo inalcançável e fora da realidade das pessoas "comuns". Gullar, juntamente com o CPC, prega uma cultura a serviço do povo, feita para e pelo povo e não algo distante dele. Assim, o posicionamento do intelectual é fundamental, uma vez que é responsabilidade dele conscientizar as pessoas de seu papel na sociedade e de sua capacidade de transformação social:

> (...) a expressão "cultura popular" surge como uma denúncia dos conceitos culturais em voga que buscam esconder o seu caráter de classe. **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, grifos nossos).

Em relação à arte, Gullar entende a influência externa como um instrumento de dominação imperialista. Segundo ele, essa influência só seria válida se o povo que "recebesse" a arte provinda de um país estrangeiro tivesse consciência crítica suficiente para absorver apenas aquilo que lhe fosse útil. Gullar, entretanto, pondera: *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).

Ocorre que o final dos anos de 1960 foi fortemente marcado pela invasão de tendências vanguardistas provindas da Europa e dos Estados Unidos, sobretudo no que se refere ao teatro e à música. Essa nova tendência foi tão forte que chegou a submergir a dramaturgia nacional e influenciou, consideravelmente, movimentos até então direcionados à música popular brasileira.

Diante de tal fenômeno, o crítico Gullar é incisivo ao dizer que não podemos simplesmente absorver uma determinada arte ou corrente de pensamento que não nos pertence e, sem nenhum questionamento, encaixar aquilo na nossa realidade como se fizesse parte dela, pois assim estaríamos permitindo que tal postura moldasse, de fora, nossa forma de pensar e agir. Ao falar especificamente das vanguardas europeias, Gullar afirma que nossa concepção de vida e de mundo é muito diferente da dos europeus, já que *nossos hábitos, nossos problemas mais imediatos diferem profundamente da Europa* (GULLAR, 2006a, p. 54). Desse modo,

> seria ingênuo perseguir um nível de "modernidade" equivalente ao das "vanguardas" européias ou norte-americanas, uma vez que tais fenômenos se referem a realidades culturais específicas das quais não participamos com a mesma intensidade. É inútil tentar impingir a concepção de que há hoje no mundo uma única realidade internacional da qual todos os povos participam na mesma medida (GULLAR, 2006a, p. 37).

Até porque, segundo Ferreira Gullar, *não existe arte que não exprima, direta ou indiretamente, explícita ou implicitamente, uma ideologia* (GULLAR, 2006a, p. 43).

Ainda refletindo sobre arte, Gullar não poderia deixar de concebê-la como um instrumento de conscientização política, chegando a afirmar, inclusive, que *o caráter cultural da arte tende a ser substituído pelo caráter político* (GULLAR, 2006a, p.19). Segundo ele, o intelectual que produz qualquer forma de arte, como alguém que conhece cultura, não tem como se desvencilhar dos problemas políticos e culturais da sociedade ao produzir sua arte, pois está mergulhado nesses problemas. Partindo desse princípio, não haveria como separar arte e política naquele momento essencialmente político.

Pisando no terreno que lhe é familiar, a literatura, o poeta continua suas ponderações, mas agora sob outro ângulo. Gullar coloca a questão da literatura engajada e questiona até que ponto o poeta deve construir versos alheios à realidade que o cerca:

> **O poema politicamente engajado será inevitavelmente ruim? A poesia é sempre fruto de uma visão ingênua do mundo?** Não tem o poeta, mesmo quando não formula explicitamente, uma visão de mundo redutível a termos conceituais? Em suma, **só pode a poesia exprimir perplexidades ou pode também exprimir uma consciência clara do mundo?** (GULLAR, 2006a, p. 100, grifos nossos).

Gullar justifica seu questionamento dizendo que, se concebemos a literatura como um dos campos em que se exprimem as experiências humanas, não haveria nada mais natural do que expressar através dela a realidade dos fatos e os problemas por que passam os homens, sobretudo quando a realidade social fala mais alto do que a literária.

Assim, a literatura e a arte engajadas, de acordo com o poeta naquele momento, nada mais representariam do que uma resposta aos acontecimentos ocorridos fora de seu âmbito, mas que, nem por isso, deixam de afetá-las. Em sua concepção, *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). E arremata: *urge que o poeta desça à realidade e se situe dentro dela. Não o conseguirá, no entanto, se se mantiver preso àquela concepção de obra literária que, conforme se tem dito, o coloca diante da seguinte opção: a obra ou a vida* (GULLAR, 2006a, p.155).

Hoje, ao refletir sobre sua postura de esquerda, enquanto membro do CPC, Gullar reconhece a ingenuidade política que tinha naquele momento. O radicalismo que movia o CPC fez com que os intelectuais que nele atuavam, inclusive o próprio poeta, pensassem que “fazer a revolução” seria muito fácil, mesmo sem haver a menor condição para isso. Ao longo do tempo, o poeta enxergou a realidade de que a vida era muito mais complexa e que o radicalismo entranhado no CPC fez com que seus membros tomassem caminhos díspares.

Ao contrário do que pensava naquelas circunstâncias, atualmente o poeta concebe a poesia como algo que nasce do “espanto”, que não tem hora

nem dia certos para aparecer. Segundo ele, a poesia é algo muito subjetivo e próprio de cada pessoa, e fruto de uma capacidade com a qual nem todos nasceram.

3.3. O intelectual resiste em tempos de ditadura

Em 1º de abril de 1964, exatamente no dia em que se deu o golpe militar, Ferreira Gullar se filiou ao Partido Comunista Brasileiro (PCB). Ele já havia sido convidado várias vezes para ingressar no Partido, mas resistia à ideia, dada sua natureza questionadora e polêmica. No entanto, quando veio o golpe e os militares colocaram fogo na UNE, queimando a 1ª edição de *Cultura posta em questão*, Gullar não teve saída.

Toda a atividade legal exercida pela esquerda estava extinta, Gullar não queria aceitar a ditadura, mas sabia que não poderia lutar contra ela sozinho. Restou-lhe apenas filiar-se a um partido clandestino. Além disso, solidarizou-se com os derrotados pela ditadura que, de certa forma, eram seus companheiros. O poeta não achou correto abandonar essas pessoas justamente quando passavam por um momento difícil.

Com o fechamento do CPC pela ditadura, um grupo de artistas e intelectuais que faziam parte dele resolveu se reunir para criar outro movimento de resistência ao Regime Militar. Entre essas personalidades estavam Vianinha, Paulo Pontes, Armando Costa, João das Neves, Thereza Aragão, Denoy Oliveira, Ferreira Gullar e os músicos João do Valle, Zé Ketti e Nara Leão. A primeira iniciativa do grupo foi produzir o show “Opinião”, com os três músicos. O show fez tanto sucesso que acabou dando nome ao grupo que, a partir de então, passou a atuar em vários segmentos artísticos, da música ao teatro e às artes plásticas.

Nesse mesmo período, Gullar passou a escrever peças teatrais, como “Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come”, em parceria com Oduvaldo Viana Filho, e "A saída? Onde está a saída?”, em parceria com Antônio Carlos Fontoura e Armando Costa. Ambas foram interpretadas pelo grupo *Opinião* que, no decorrer de sua trajetória, sempre privilegiou a arte popular, sobretudo as escolas

de samba carioca. O grupo *Opinião* conseguiu de fato mudar as ideias e o gosto de muitas pessoas que tiveram a oportunidade de conhecer a cultura que vinha da periferia.

Depois de algum tempo, o *Opinião* se tornou uma espécie de "porto seguro" para os artistas inconformados com as restrições impostas pela ditadura, principalmente com a censura. Lá eles podiam se reunir, fazer assembleias e protestos, de modo que a classe artística tinha no grupo o seu maior aliado. No entanto, em 1968, com a promulgação do Ato Institucional nº 5, o grupo foi fechado e Ferreira Gullar foi preso juntamente com Paulo Francis, Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Em 1969, Gullar publica o ensaio *Vanguarda e subdesenvolvimento*, outro marco em sua obra. Esse trabalho retoma algumas questões sobre arte abordadas em 1964 em *Cultura posta em questão*, porém de uma maneira mais madura e menos radical. Nesse ensaio, no qual se vê nitidamente um refinamento teórico em relação ao anterior, Gullar reflete a respeito da influência do poder econômico sobre as artes e já não exige um engajamento ideológico tão contundente na expressão artística, reconhecendo, inclusive, sua autonomia.

Na posição de crítico de arte, Gullar procura nesse ensaio pensar as vanguardas e seus efeitos sobre uma arte produzida em um país que, como o Brasil, encontra-se em estado de subdesenvolvimento. Inicialmente, ele faz uma revisão histórica dos principais movimentos artísticos no país, de modo a mostrar como as inovações ocorridas na Europa chegavam de maneira distorcida ao Brasil e tomavam os contornos de nossas questões internas. É aí que Ferreira Gullar questiona:

> **Essas concepções de vanguarda artística correspondem a uma necessidade efetiva das sociedades subdesenvolvidas?** As necessidades que, nessas sociedades, determinam a adoção das vanguardas européias são as mesmas que, na Europa, determinaram seu surgimento? **O que é "vanguarda" num país desenvolvido será obrigatoriamente vanguarda num país subdesenvolvido?** (GULLAR, 2006a, p.184-185, grifos nossos).

Segundo o ensaísta, somente a partir do Modernismo o Brasil passa a ter movimentos de fato brasileiros. Até esse momento, *para a intelectualidade, avançar era assimilar as novas idéias que surgiam na Europa, ainda que tais*

idéias significassem a continuação da dependência cultural (GULLAR, 2006a, p.169).

Gullar acredita que a vanguarda não tem a mesma repercussão em momentos e lugares diferentes, que um país não pode simplesmente aderir a um determinado movimento só porque ele "funcionou" em outro ambiente. Segundo ele, a eficácia de um movimento depende, e muito, de uma série de fatores internos, principalmente do processo evolutivo e do momento que aquela localidade está vivendo. Exatamente por isso, o autor de *Vanguarda e subdesenvolvimento* considera prejudiciais à cultura e à arte os efeitos provocados por essa vanguarda estrangeira que chega aos países subdesenvolvidos, que não possuem autonomia nem econômica nem cultural. Assim,

> a definição da arte de vanguarda num país subdesenvolvido deverá surgir do exame das características sociais e culturais próprias a esse país e jamais da aceitação ou da transferência mecânica de um conceito de vanguarda válido nos países desenvolvidos (GULLAR, 2006a, p. 228).
>
> **A melhor arte de um país subdesenvolvido é aquela que parte de sua realidade específica**, de sua particularidade, e busca através dela exprimir a universalidade, isto é: a universalidade presente nessa particularidade, e que só está presente nela, e que nenhuma outra arte poderá exprimir (GULLAR, 2006a, p. 234, grifo nosso).

Ainda nesse ensaio, Gullar toca outro ponto bastante polêmico no âmbito da arte, qual seja, a capacidade de apreciação de uma obra de arte. A partir dessa reflexão, várias questões se colocam como cruciais para que se possa atingir essa "apreciação" de maneira plena ou, pelo menos, satisfatória. O acesso à obra de arte, a educação artística, a educação de maneira geral, a elitização ou monopolização da arte e a estética são questões fundamentais para que se compreenda uma obra e, a partir disso, possa-se apreciá-la.

De acordo com o ensaísta, um dos motivos que levam à não apreciação ou até ao não entendimento do significado de uma obra de arte é a falta de conhecimento da história daquela obra, do contexto histórico e cultural em que ela se insere, assim como das correntes de pensamento que influenciaram sua produção. Grande parte da população, a maioria inclusive, não possui uma

educação estética que lhe capacite apreender o significado de uma arte de vanguarda, por exemplo. Nesse sentido, Gullar afirma que o problema da falta de experiência estética se agrava quando relacionado a gêneros artísticos ligados à tradição europeia. Assim, *esse "entender" as obras de vanguarda está estreitamente ligado a informações históricas e teóricas que permitem ao espectador atribuir às formas significações que elas, na sua percepção nua, não possuem* (GULLAR, 2006a, p. 253).

Cultura posta em questão e *Vanguarda e subdesenvolvimento* possuem referências que não fazem parte do contexto atual, no entanto, muitos posicionamentos ali expostos são absolutamente importantes para que se possa refletir, ainda hoje, sobre o papel da arte na cultura brasileira. É um trabalho de leitura "obrigatória" para quem lida com arte, seja artista, pesquisador, historiador, sociólogo, antropólogo ou crítico. Não excluindo, obviamente, aqueles que não se encaixam em nenhuma dessas categorias, mas são pessoas interessadas no assunto e, sobretudo, desejam aprender um pouco mais sobre o que está por trás de uma tela, de uma escultura, de uma partitura, de um livro.

3.4. O intelectual exilado

Após algumas prisões e longos meses na clandestinidade, Ferreira Gullar partiu para o exílio. No entanto, enquanto esteve exilado, o poeta não deixou de lado sua postura intelectual. Mesmo nessa condição, ele continuou escrevendo para jornais de grande circulação no país, na década de 1970, como O *Pasquim*, *Opinião* e *O Estado de São Paulo*. Os textos que escrevia eram assinados pelo pseudômino Frederico Marques, pois, dadas as condições da época, seria arriscado revelar sua identidade.

No entanto, as mais expressivas obras de Gullar que têm relação com seu exílio são, sem dúvida, *Poema sujo* (1976) e *Rabo de foguete* (1998). A primeira, escrita no calor dos acontecimentos, expressa como o intelectual, revelado na figura do poeta, consegue fazer da escrita uma forma de sobreviência. Em um momento de profundo desespero, diante da iminência da morte, nada mais lhe restava senão escrever, afinal, *para quem não tem mais*

pátria, é bem possível que o escrever se torne sua morada (ADORNO *apud* SAID, 2005, p. 65).

Entretanto, não sejamos ingênuos ao pensar que o poema em questão foi apenas uma forma que o poeta encontrou de sobreviver àquele período. A escrita de *Poema sujo* foi, sobretudo, um trabalho com a linguagem. Se assim não fosse, a obra não teria tido o reconhecimento que teve e ainda tem pelo público e pela crítica. *Poema sujo* é o resultado de um momento crítico da história do poeta, mas é também o resultado de um trabalho intelectual.

Edward Said, no ensaio *Exílio intelectual:* expatriados e marginais (2005), concebe o exílio como algo que faz com que suas vítimas se sintam *num estado intermediário, nem de todo integrado ao novo lugar, nem totalmente liberto do antigo, cercado de envolvimentos e distanciamentos pela metade* (2005, p. 57). Mais adiante, o teórico aprofunda a reflexão e coloca a exílio sob outro ângulo: como condição permanente do intelectual.

Para Said, o intelectual "inconformado", "dissonante", que é um "indivíduo em conflito com a sociedade", vive uma realidade muito parecida com a de um exilado. Por não aceitar as regras impostas e os valores estabelecidos pela sociedade, o intelectual também experimenta, em outra medida, a condição de exilado, pelo *fato de nunca encontrar-se plenamente adaptado, sentindo-se sempre fora do mundo familiar* (SAID, 2005, p. 60). Assim, *o exílio nesse sentido metafísico é o desassossego, o movimento, a condição de estar sempre irrequieto e causar inquietação nos outros* (SAID, 2005, p. 60).

Para Said, um exemplo de intelectual "exilado" nesse sentido metafísico é Theodor W. Adorno (1903-1969), um dos expoentes da Escola de Frankfurt e *a consciência intelectual dominante dos meados do século XX* (SAID, 2005, p. 61). De acordo com o teórico, *Adorno foi o intelectual por excelência, odiando* todos *os sistemas, do nosso lado ou do deles, com igual aversão. Para ele, o que havia de mais falso na vida era o gregarismo – o todo é sempre o não verdadeiro, disse certa vez* (SAID, 2005, p. 63).

Ao parafrasear Adorno, Edward Said expõe a concepção daquele a respeito do intelectual, afirmando que o filósofo alemão, após anos de carreira, disse que *a esperança do intelectual não reside no efeito que ele possa ter no*

mundo, e sim no fato de que um dia, em algum lugar, alguém vai ler o que ele escreveu, exatamente como escreveu (SAID, 2005, p. 64).

Não seria essa esperança de ter sua obra lida um dia que teria movido o poeta a escrever? Afinal, por estar exilado e pela situação alarmante na qual se encontrava, ele tinha razões de sobra para acreditar que poderia desaparecer a qualquer momento e para sempre. Talvez, naquelas circunstâncias, essa única esperança de ter o poema lido posteriormente foi o bastante para que ele o escrevesse.

Afinal, Ferreira Gullar, como poeta e como homem, até poderia morrer, mas a inspiração e o trabalho que deram forma ao poema ali impresso resistiriam até mesmo à morte daquele que o escreveu, e mais, a obra seria testemunha daquela fase vivida pelo poeta. Exatamente por isso, consideramos *Poema sujo* (1976) um instrumento de resistência àquele momento e a tudo que ele ocasionou, uma âncora na qual o poeta pôde se apoiar. E, de fato, o poema resistiu ao contexto de ditaduras em que foi escrito, resistiu ao tempo e à morte, tanto que continua falando até hoje às pessoas que o leem e se identificam com ele.

Rabo de foguete (1998), por sua vez, é compreendido como a forma através da qual o poeta pôde fazer uma revisão de sua experiência de exílio. Nesse sentido, temos ali não apenas o relato do que aconteceu na vida do poeta entre 1970 e 1977, mas, sobretudo, de que modo aquela experiência influenciou toda sua forma de pensar e encarar a vida.

Não ignoremos que *entre a experiência vivida e a história narrada existe um tempo necessário de maturação e espera* (CAMENIETZKI, 2006, p.130). *Rabo de foguete* foi publicado apenas em 1998, 21 anos depois do retorno de Gullar ao Brasil, e isso não acontece por acaso.

Ferreira Gullar, consciente do que poderia representar a escrita das memórias de seu exílio, esperou o momento oportuno para publicá-las. Ele jamais poderia chegar ao Brasil, em 1977, e publicar as memórias de seu exílio no ano seguinte, por exemplo, até porque o Brasil ainda estava sob o regime ditatorial em 1978.

Gullar esperou, ponderou, refletiu e, só depois de muito tempo, decidiu colocar no papel o que tinha vivido, visto e sentido durante os quase sete anos de vida desenraizada a que foi submetido. Dizemos, então, que esse (considerável) espaço de tempo entre a vivência e a escrita teria propiciado ao poeta uma reflexão maior sobre os fatos ocorridos naquela fase de sua vida, de modo que tudo o que está ali exposto foi cuidadosamente selecionado.

Tanta reflexão e espera não são mero capricho. Ferreira Gullar, como intelectual e homem político, sabe que a memória de um ex-exilado pode tomar proporções não desejáveis para quem escreve. Ainda que, a princípio, esta não tenha sido sua intenção, o fato é que, ao expor toda a realidade histórica e política do final dos anos de 1960 e relatar o comportamento da ditadura frente aos grupos que se mostravam contrários a ela, inevitavelmente, o livro se converteria em um instrumento de denúncia daquele momento, já que se trata do testemunho de alguém que experimentou na carne a fratura gerada pelo golpe do exílio.

Gullar não foi apenas vítima de um sistema ditatorial arbitrário, que imperava em um país onde até a liberdade de expressão deixou de existir, ele pôde acompanhar de perto toda a crise política que assombrava a América do Sul nos anos de 1970 e, duas décadas depois, denunciar esses fatos. Nessa perspectiva, *a obra de um escritor pode revelar-se também como um pronunciamento, um ato de intervenção e interpelação face à realidade social e política* (MARGATO, 2004, p.154).

Identificamos, ainda em *Rabo de foguete* (1998), o posicionamento intelectual do poeta quando ele questiona sua atuação política no PCB. Gullar sempre atuou como artista e moderado opositor político. Embora fosse um ativista que considerava as perspectivas de esquerda no campo político e intelectual, era terminantemente contrário à luta armada, pois se considerava moderado. No entanto, isso não significa que se deixava intimidar diante do que os outros esperavam dele. Gullar nunca teve medo de expor suas ideias, ainda que elas divergissem das concepções da maioria e causassem algum tipo de conflito ou constrangimento. Pelos trechos abaixo, ilustramos melhor essa sua atitude:

> Quando, ao final da aula, franqueou a palavra a quem tivesse perguntas a fazer**, indaguei por que me tinham levado para um centro de**

> **instrução militar quando a linha do Partido Comunista Brasileiro era pacífica e, por conseguinte, não visava à luta armada. Significava que a linha pacífica era apenas uma tática para encobrir a verdadeira estratégia do partido?** Ao formular a pergunta, percebi que ela soara inconveniente. Mas o instrutor não se abalou (GULLAR, 2003, p. 56-57, grifo nosso).

> Cada coletivo escolheu um de seus membros para falar. E como era de se esperar, todos disseram que o povo de seu país admirava o governo da União Soviética e seu Partido Comunista. **Eu**, escolhido para falar pelo coletivo brasileiro, **em lugar de dizer as coisas convencionais e falsas que estavam sendo ditas, preferi emitir uma opinião sincera. Disse que no Brasil o povo, por falta de informação, não distinguia entre o governo da União Soviética e o partido soviético; além do mais, a propaganda maciça a que era submetido pela imprensa, rádio e televisão, levava-o a ter uma visão negativa do que se passava na URSS, com exceção, claro, dos setores mais politizados e esclarecidos da população.** Mal terminei de falar, Jorge pediu a palavra. Afirmou que o que eu dissera não correspondia à verdade, que eu não expressava a opinião do coletivo brasileiro (GULLAR, 2003, p. 85-86, grifos nossos).

Por essas passagens, percebemos que o relato da experiência do exílio do poeta se transforma em uma revisão daquele momento, sobretudo no que se refere ao engajamento político de Gullar. Nesse processo, o escritor acaba por se revelar vítima tanto da repressão quanto das mazelas do Partido, em sua inconsistência ideológica. No entanto, ele se mostra, sempre, um verdadeiro intelectual. Mesmo quando, pouco depois do regresso ao Brasil, passa por 72 horas ininterruptas de interrogatório e tortura, nega veementemente sua ida à URSS, embora estivesse diante do homem que chefiara o coletivo brasileiro em Moscou. Essa é mais uma prova do quanto o poeta leva a sério sua responsabilidade como intelectual.

3.5. O intelectual hoje

Diante do que temos apresentado, constatamos que Ferreira Gullar é um dos grandes representantes da intelectualidade dos séculos XX e XXI. Aos 80 anos de vida e após 60 anos de experiência poética, crítica, jornalística e artística, o poeta atingiu um grau de maturidade que se revela não apenas em sua fisionomia, mas, sobretudo, em sua visão de mundo.

Hoje, Ferreira Gullar reconhece os erros que cometeu ao longo de sua trajetória, revê muitas das convicções que possuía no passado e sabe se colocar, sobriamente, diante das questões atuais. Em *Uma luz do chão* (2006b), o poeta faz uma revisão das situações enfrentadas por ele e como tais situações lhe serviram como aprendizado:

> Os erros cometidos nessa tentativa de levar arte e consciência política às massas proletárias, com o rebaixamento da qualidade estética; as sucessivas derrotas das esquerdas na América Latina, o drama desses longos anos de regime militar no Brasil, a clandestinidade, o exílio, todos esses fatores contribuíram, dia após dia, para corrigir a visão ingênua com que, nos primeiros momentos, encarei as questões sociais e estéticas. (...) A linguagem simples do começo desta fase engajada foi pouco a pouco se adensando para assimilar a complexidade da experiência (GULLAR, 2006b, p.152).

O tempo passou, Gullar amadureceu a forma de pensar e escrever, mas continua fazendo da vida vivida e experimentada sua matéria poética. Continua a falar das e pelas pessoas à medida que fala de si mesmo, de suas angústias, conflitos e questionamentos, traços que nos são tão comuns em nossa condição humana. O poeta continua acreditando que *a poesia nasce do espanto*, que a vida é uma eterna perplexidade e que só vale a pena publicar o que ele realmente gosta.

Atualmente, além de fazer palestras em várias universidades e de participar de eventos literários, Gullar atua em uma coluna semanal no Caderno “Ilustrada”, da *Folha de S. Paulo* e, através dessa coluna, escreve crônicas, batizadas de “resmungos”. Nelas, o poeta se posiciona sobre os principais fatos que ocorrem no país, abordando vários temas: filosofia, política, educação, saúde. Muitos de seus textos geram certa polêmica, principalmente os que envolvem questões políticas.

Hoje, Gullar se manifesta de modo contrário ao PT e a seus candidatos, assim como apoia pubicamente o PSDB. Na verdade, o poeta se desiludiu bastante com a ideologia “da esquerda” e, em razão disso, decidiu “mudar de lado”, por assim dizer. No entanto, independente da posição que assuma, o poeta continua não tendo receio algum de dizer o que pensa quando é questionado a respeito. Afinal, Gullar não deixou de se preocupar com o futuro do

país e com os rumos que tomará a democracia brasileira. No entanto, essa "mudança de lado" provocou a decepção de muitos dos leitores e admiradores de sua trajetória política e poética. Para essas pessoas, a nova postura de Gullar é vista como uma espécie de traição a seus antigos ideais, como se agora ele se posicionasse contrário à ideologia antes tão defendida por ele.

Não cabe a nós, neste trabalho, emitir qualquer juízo de valor a esse respeito. Nosso objetivo aqui é demonstrar que, independentemente do posicionamento que tome, Ferreira Gullar não tem receio algum de expressar sua opinião, ainda que ela não agrade a todos. É isso que concede ao autor de *Poema sujo* (1976) a condição de intelectual.

Ao final de maio de 2010, tornou-se pública a notícia de que o *Prêmio Luís de Camões 2010*, o mais importante prêmio literário da Comunidade de Países de Língua Portuguesa (CPLP), no valor de 100 mil euros, seria concedido a Ferreira Gullar, prêmio anunciado pelo Ministério da Cultura de Portugal[28]. Nessa ocasião, a ministra da Cultura, Gabriela Canavilhas, declarou em uma coletiva: *É para um grande homem da lusofonia que o Prêmio Camões rende homenagem, o poeta, dramaturgo, cronista e tradutor, considerado entre as 100 personalidades brasileiras mais influentes da atualidade.* A ministra falou ainda da importância de *sua atividade cívica e política como cidadão e autor*. O "Prêmio Camões" foi criado em 1988 por Portugal e Brasil no intuito de homenagear autores lusófonos que tenham contribuído ou estejam contribuindo para enriquecer o patrimônio cultural e literário de língua portuguesa, o que é o caso do poeta Ferreira Gullar. A premiação aconteceu na tarde do dia 16 de setembro de 2010 na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro.

---

[28] A notícia da premiação de Gullar repercutiu em vários jornais, eletrônicos ou não, estando um deles disponibilizado no link <http://www.atarde.com.br/cultura/noticia.jsf?id=2682836>. Acesso em: 8 junho 2010.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta dissertação procuramos demonstrar a relevância da atuação de Ferreira Gullar tanto na literatura quanto em seu papel de intelectual e, por que não dizer, como um dos grandes intérpretes do Brasil.

A fim de alcançarmos nosso intento, julgamos necessário um mapeamento da obra poética de Gullar, desde *A luta corporal* (1954) até *Muitas vozes* (1999), o que fizemos na primeira parte do trabalho. Esclarecemos que, considerando-se o que tem sido publicado há décadas sobre sua obra e atuação estética e política, dentro e fora do Brasil, sua poética vai muito além do que foi discutido e interpretado neste trabalho. Em resposta à hipótese inicialmente formulada, investigamos os processos memorialísticos e autobiográficos, sem perder de vista a relação entre poesia e prosa, justificada pela escolha das obras que compuseram o *corpus.*

O eixo central de nosso trabalho, ou seja, a questão da memória e do exílio em *Poema sujo* (1976) e *Rabo de foguete* (1998), foi tematizado a partir de uma aprofundada pesquisa relacionada não apenas a textos referentes às obras de Gullar e a teorias que dizem respeito à memória e ao exílio, mas também através do acesso a livros e textos que continham depoimentos de pessoas que, assim como o escritor, experimentaram o exílio. Entretanto, não nos ativemos apenas a isso: em nossa reflexão, procuramos mergulhar profundamente nas obras que deram origem a nossa pesquisa, sobretudo o *Poema sujo*, escrito em pleno exílio. *Rabo de foguete* cumpre o papel de elucidar aquele momento vivido por Gullar e foi de grande importância em nossa pesquisa. Porém, a obra fruto do exílio, que conseguiu “arrancar” de Gullar suas mais profundas memórias de infância, que proporciona ao poeta um verdadeiro resgate da vida vivida, é mesmo *Poema sujo*.

Gullar se mostra um tanto reticente ao confirmar que o extenso poema seja sua obra mais célebre, mas afirma que se trata de uma obra completamente diferente de tudo o que já foi produzido por ele, antes e depois do exílio. *Poema sujo* se diferencia em sua poética não apenas pelo tamanho, mas pela profundidade temática. As indagações ali presentes são resultado de um

momento único vivido pelo poeta, que chega a afirmar: Poema sujo *é um acontecimento excepcional na minha vida de poeta*[29].

Rabo de foguete converte em prosa todo aquele momento conturbado vivido pelo escritor. Através de sua leitura, conseguimos compreender a razão de tanta urgência em escrever o "poema final", tomamos conhecimento de todos os dramas vividos pelo escritor durante os quase sete anos em que esteve exilado. Justamente por isso, *Poema sujo* e *Rabo de foguete* são obras que estão intimamente ligadas, não somente por serem do mesmo autor, mas porque o contexto histórico, político e pessoal que as envolve é o mesmo, apesar de terem sido escritas em tempos diferentes e de formas diversas. Assim, há um entrelaçamento entre elas à medida que uma esclarece a outra e parece complementá-la.

Poema sujo é vida e invenção transformadas em poesia pela memória. *Rabo de foguete* é a memória transformada em escrita para cicatrizar a ferida deixada pelo exílio. Daí a memória como cicatriz. Do ressentimento de *Poema sujo*, ocasionado pelo contexto de desamparo e sofrimento causado pelo exílio, nasce a cicatriz em *Rabo de foguete*. Ao compor suas memórias do exílio, Gullar reinventa o próprio passado, mostrando como, de fato, houve uma violência impingida a ele, mas tal ato não o impediu de escrever sobre o assunto. Nessa direção, acreditamos, ao final deste trabalho, que a cicatriz à qual nos referimos é a marca tanto da dor quanto da cura. *Rabo de foguete* carrega no corpo da escrita as marcas de violência impressas no corpo do poeta, mas mostra que o maranhense conseguiu superar aquele momento ao converter tudo aquilo em obra de arte.

Desse modo, podemos considerar tanto *Poema sujo* quanto *Rabo de foguete* como duas obras que transcendem do ressentimento à cicatriz pela linguagem, fazendo da memória o instrumento de reterritorialização do sujeito deslocado pelo exílio. Ao falar de si, em poesia e prosa, o poeta se refaz como e pela linguagem.

---

[29] Essa declaração de Gullar pode ser encontrada por meio do link: <http://www.jornaldelondrina.com.br/online/conteudo.phtml?tl=1&id=1030827&tit=Ferreira-Gullar-aos-80>. Acesso em: 09 agosto 2010.

Não poderíamos em nossa análise deixar de mencionar Ferreira Gullar como intelectual, característica que se manifesta desde os primeiros anos de sua atuação poética. Em razão disso, traçamos um panorama dessa atuação desde os tempos do neoconcretismo até os dias atuais. Gullar passou por uma série de transformações ao longo de seus 80 anos de vida, voltou atrás em muitas das ideias antes veementemente defendidas por ele, como a relação entre poesia e política, por exemplo. O autor de quatro poemas de cordel, os quais denunciam explicitamente a desigualdade social e a falta de interesse do poder público pelos menos favorecidos, é o mesmo que hoje em dia afirma que *poesia é uma coisa, política é outra*. E justifica: *depois de um início sectário e radical, compreendi que o poema, antes de tudo, tem que ser poesia de boa qualidade - depois ele pode ser político. Se não é boa poesia, não vale a pena*[30].

O poeta que outrora fora de esquerda e defendia o socialismo, agora questiona a existência de "lados" na política: *essa coisa de direita e esquerda é bastante discutível. Quem é de esquerda hoje?*[31] Como salientamos no terceiro capítulo, não cabe a nós, neste trabalho, julgar os posicionamentos do escritor, nosso objetivo é apenas mostrar que, independente da posição que assuma, Gullar preserva intacto, há quase 60 anos, o espírito crítico que faz dele um dos principais e mais controversos pensadores do país. Leitor, autor, crítico de arte, ouvinte, cronista, testemunha do seu tempo, afirma-se como intelectual, para além de sua obra poética, tanto nas entrevistas como nas crônicas semanais. Temas como a morte, as guerras, o narcotráfico, a eutanásia, a chegada da primavera no Rio, seu gato, a Copa do Mundo ou o jornaleiro da rua de Copacabana onde mora, tudo se torna objeto de reflexão em suas crônicas.

A memória pessoal passa a ser coletiva, quando, por exemplo, na crônica "Uma experiência-limite", de 8/11/2009[32], o poeta se lembra do nascimento do Movimento Neoconcreto, entre 1959 e 1961, quando se tornou amigo de Hélio Oiticica. Ao falar do incêndio que em 2009 destruiu parte da obra

---

[30] Idem.
[31] O trecho foi retirado do link: <http://oarqueiroprudente.blogspot.com/2010/06/139-entrevista-de-ferreira-gullar.html>. Acesso em 22 junho 2010.
[32] A crônica em questão pode ser encontrada no link: <http://ardotempo.blogs.sapo.pt/382107.html> Acesso em: 25 junho 2010.

do artista plástico, Gullar coloca o leitor do jornal em contato com a experiência artística brasileira. Essa crônica aponta para a contribuição de Gullar na história da arte brasileira, quando um fato atual (o incêndio) aciona os arquivos da memória do poeta e crítico de arte, que, de uma forma coloquial, como a crônica, atualiza o leitor do seu tempo.

As crônicas de Gullar, como testemunhos e testemunhas de seu papel como intelectual e de seu comprometimento com o Brasil, dariam outro capítulo em nossa dissertação. No entanto, em razão de diversos fatores, não poderíamos abordar satisfatoriamente tal tema, até porque o consideramos relevante o suficiente para ser o objeto principal de um trabalho acadêmico e não simplesmente o tema de um capítulo. Tal convicção nos leva a pensar nas crônicas de Gullar como o *corpus* de um próximo trabalho.

Entre as tantas funções que Gullar ocupa, é a de poeta que lhe dá mais satisfação. Ao falar sobre o prazer que sente em escrever poesia, o poeta declara: *eu escrevo porque a vida é pouca. Escrevo para criar beleza, para dar à vida algo que ela não tem. Algo de que naquele momento ela está carente*[33].

Em sua participação na 8ª Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP), realizada entre os dias 04 e 08 de agosto de 2010, Gullar afirmou, sob os mais duradouros aplausos até então, que *o poema é a alquimia que transforma dor em alegria estética*. E enfatiza: *A arte existe porque a vida não basta. (...) A poesia é necessária porque existe. Um dos melhores estados de estar vivendo é escrever poesia*[34]. Para ele, escrever poesia é um prazer, uma alegria, mas algo que não depende somente de sua vontade. Trata-se de um estado de espírito, que nasce do espanto, algo imprevisível e inexplicável.

Segundo Gullar, *ser poeta é ter uma atitude específica diante do mundo*[35]. Diferentemente dos filósofos e dos cientistas, o poeta não se preocupa em buscar coerência ou comprovar verdades. Sua preocupação e compromisso consistem apenas em expressar as indagações que traz em si naquele momento

---

[33] Essa fala de Gullar pode ser encontrada no link: <http://veja.abril.com.br/noticia/celebridades/as-vesperas-de-fazer-80-anos-ferreira-gullar-prepara-livro-e-peca>. Acesso em: 9 julho 2010.
[34] Os trechos em destaque foram extraídos do seguinte link: <http://www.flip.org.br/noticias.php?id=584>. Acesso em: 16 agosto 2010.
[35] Essa fala de Gullar foi retirada do link: <http://veja.abril.com.br/blog/meus-livros/entrevista/ferreira-gullar-a-segunda-parte-da-entrevista-ou-o-velho-poeta-e-a-relacao-com-o-novo/>. Acesso em: 23 julho 2010.

e que o levam a escrever. Nessa perspectiva, o poeta é aquele que *vive de descobertas e de espantos a cada momento*. (...) *Ele também não tem por objetivo explicar o mundo e, ao mesmo tempo, ele tem liberdade para descobrir um mundo que o cientista e o filósofo não veem*[36].

A participação de Gullar no evento literário da cidade carioca (FLIP) confirma o quanto a atuação do poeta ainda é relevante no cenário literário e intelectual. Sua participação foi repercutida em vários órgãos de imprensa, alguns afirmando, inclusive, ter sido Gullar a grande estrela do evento. O poeta maranhense teve direito a uma mesa em sua homenagem, na qual pôde discutir sua obra e sua história. Após uma bem-humorada palestra e a leitura emocionada de parte do *Poema sujo*, Gullar, ovacionado, foi aplaudido por alguns minutos. Depois de tanta demonstração de carinho e admiração, uma fã agradeceu ao poeta suas palavras. Ele então respondeu: *Eu é que tenho que agradecer. Fico feliz em saber que a poesia ainda emociona as pessoas*[37]. Mais aplausos. De pé.

---

[36] Idem.
[37] Essa fala de Gullar foi extraída do seguinte link: <http://colunas.epoca.globo.com/menteaberta/2010/08/08/crumb-esta-e-a-flip-de-ferreira-gullar/>. Acesso em: 17 agosto 2010.

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Casimiro de. *As primaveras*. Introdução de Domingos Carvalho da Silva, ilustrações de Maria Leontina. São Paulo: Martins, 1972.

ANSART, Pierre. História e memória dos ressentimentos. In: BRESCIANI, Stella & NAXARA, Márcia (org.). *Memória e (res)sentimento*. Indagações sobre uma questão sensível. Campinas: Ed. Unicamp, 2004, p.15-34.

ARRIGUCCI JR., Davi. Tudo é exílio. In: *Folha de São Paulo / Jornal de Resenhas*. São Paulo, 14 de novembro de 1998.

ARTIÉRES, Philippe. Arquivar a própria vida. In: *Estudos históricos*. Rio de Janeiro: v. 11, n. 21, p. 9-34, 1998.

BANDEIRA, Manuel. *Meus poemas preferidos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005. (Coleção Prestígio).

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*: entrevista a Benedito Vecchi. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: *Obras escolhidas, magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993, p.114-119.

BENJAMIN, Walter. O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Obras escolhidas, magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993, p.197-221.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Obras escolhidas, magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 222-232.

BERGSON, Henri. Da sobrevivência das imagens. A memória e o espírito. In: *Matéria e memória.* São Paulo: Martins Fontes, 1990, p.109-146.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CALLIGARIS, Contardo. Verdades de autobiografias e diários íntimos. In: *Estudos históricos*. Rio de Janeiro: v. 11, n. 21, p.43-58, 1998.

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

CHIARA, Ana Cristina de Rezende. De que me defendo? Ou com quantos *eus* Ferreira Gullar faz sua Canção do Exílio? In: *Revista Palavra 10,* p.170-179, 2003.

CRUZ, Denise Rollemberg. *Exílio:* entre raízes e radares. Rio de Janeiro: Record, 1999.

CULLER, J. Apêndice: Escolas e Movimentos Teóricos. In: *Teoria Literária. Uma introdução.* São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.118-126.

DOMINGUES, Thereza da C. A. Ferreira Gullar e a palavra poética. In: *Verbo de Minas*. Juiz de Fora: s.n, v.6, n.11/12, p.151-182, jan./dez. 2007.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Não contar mais? In: *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 63-82.

GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada.* São Paulo: Companhia das Letras, 2002a.

GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada.* São Paulo: Companhia das Letras, 2002b.

GASPARI, Elio. *A ditadura derrotada.* São Paulo: Companhia das Letras, 2002c.

GRAÚNA, Graça. Diálogo multiétnico: história e memória de negros e índios em Toni Morrison e Vargas Llosa. In: TORRES, Sônia (org.). *Raízes e rumos* – perspectivas interdisciplinares em estudos americanos. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, p. 435-441.

GULLAR, Ferreira. *A estranha vida banal*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

GULLAR, Ferreira. *Rabo de foguete:* os anos de exílio. Rio de Janeiro: Revan, 2003.

GULLAR, Ferreira. *Ferreira Gullar* / seleção e prefácio Augusto Sérgio Bastos. São Paulo: Global, 2004a. (Coleção melhores crônicas / direção Edla van Steen).

GULLAR, Ferreira. *Melhores poemas de Ferreira Gullar / seleção e apresentação Alfredo Bosi.* 7ed. São Paulo: Global, 2004b.

GULLAR, Ferreira. *Poema sujo.* Prefácio Alcides Villaça. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004c.

GULLAR, Ferreira. *Toda poesia* (1950-1999). 12 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004d.

GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão, vanguarda e subdesenvolvimento:* ensaios sobre arte. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006a.

GULLAR, Ferreira. *Sobre arte sobre poesia*: (uma luz do chão). 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006b.

GULLAR, Ferreira / NOVAES, Carlos Eduardo. *Coleção Gente.* Rio de Janeiro: Ed. Rio, 2003.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HALL, Stuart. *Da diáspora*: identidades e mediações culturais. SOVIK, Liv. (Org.) Trad. Adelaine LaGuardia Resende, Ana Carolina Escosteguy, Cláudia Álvares, Francisco Rüdiger e Sayonara Amaral. Belo Horizonte: Ed. UFM; Brasília: UNESCO, 2003.

HUYSSEN, Andreas. *Memórias do modernismo.* (Introdução). Trad. Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996, p. 8-21.

HUYSSEN, Andreas. Passados presentes: mídia, política, amnésia. In: *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 9-40.

KRISTEVA, Julia. Tocata e fuga para o estrangeiro. In: *Estrangeiros para nós mesmos.* Trad. Maria Carlota C. Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 9-46.

LE GOFF, Jaques. Memória. In: *História e memória.* Trad. Bernardo Leitão e Irene Ferreira. Campinas: Ed. Unicamp, 1996, p. 423-477.

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.

MARGATO, Izabel. O intelectual em tempos difíceis. In: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (org.). *O papel do intelectual hoje*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004, p..

MARQUES, Reinaldo. O arquivamento do escritor. In: SOUZA, Eneida M. de; MIRANDA, Wander M. (Org.). São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p.141-156.

MIRANDA, Wander M. A memória contra a morte. In: *Cânones & contextos. Anais*. Rio de Janeiro, nº 102-103, p. 69-79, jul/dez 1990.

MIRANDA, Wander M. A ilusão autobiográfica. In: *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago.* São Paulo: Ed. USP; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1992, p. 25-41.

MIRANDA, Wander M. (Org.). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p.141-156.

MUNHOZ, Solange Chagas do Nascimento. Narrar a vida à margem: o exílio em *La casa y el viento*, de Héctor Tizón, *En estado de memoria*, de Tununa Mercado e *Rabo de foguete: os anos de exílio*, de Ferreira Gullar. (Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras. São Paulo, 2006).

NORBERTO, Bobbio. *Os intelectuais e o poder*: dúvidas e opções dos homens de cultura na sociedade contemporânea. Trad. Marco Aurélio Nogueira. São Paulo: Ed. da Universidade Estadual Paulista, 1997.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: *Estudos históricos.* Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios.* Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 46-60.

SAID, Edward. *Representações do intelectual*: as conferências Reith de 1993. Trad. Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

TORRES, Sônia (org.). *Raízes e rumos* – perspectivas interdisciplinares em estudos americanos. (Introdução). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, p.11-26.

TURCHI, Maria Zaira. Ferreira Gullar: a ruptura e a recorrência. In: *Ciências & Letras*. Porto Alegre: s.n, n.39, p. 279-295, jan./jun. 2006.

YUDICE, George. A conveniência da cultura. In: *Conveniência da cultura.* Usos da cultura na era global. Trad. Marie Anne Kramer. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004, p. 25-64.

Livros Grátis

(http://www.livrosgratis.com.br)

Milhares de Livros para Download:

Baixar livros de Administração
Baixar livros de Agronomia
Baixar livros de Arquitetura
Baixar livros de Artes
Baixar livros de Astronomia
Baixar livros de Biologia Geral
Baixar livros de Ciência da Computação
Baixar livros de Ciência da Informação
Baixar livros de Ciência Política
Baixar livros de Ciências da Saúde
Baixar livros de Comunicação
Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE
Baixar livros de Defesa civil
Baixar livros de Direito
Baixar livros de Direitos humanos
Baixar livros de Economia
Baixar livros de Economia Doméstica
Baixar livros de Educação
Baixar livros de Educação - Trânsito
Baixar livros de Educação Física
Baixar livros de Engenharia Aeroespacial
Baixar livros de Farmácia
Baixar livros de Filosofia
Baixar livros de Física
Baixar livros de Geociências
Baixar livros de Geografia
Baixar livros de História
Baixar livros de Línguas

Baixar livros de Literatura
Baixar livros de Literatura de Cordel
Baixar livros de Literatura Infantil
Baixar livros de Matemática
Baixar livros de Medicina
Baixar livros de Medicina Veterinária
Baixar livros de Meio Ambiente
Baixar livros de Meteorologia
Baixar Monografias e TCC
Baixar livros Multidisciplinar
Baixar livros de Música
Baixar livros de Psicologia
Baixar livros de Química
Baixar livros de Saúde Coletiva
Baixar livros de Serviço Social
Baixar livros de Sociologia
Baixar livros de Teologia
Baixar livros de Trabalho
Baixar livros de Turismo