

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE HISTÓRIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

ELIDIANE SILVA FERREIRA

**Ferreira Gullar e o *Poema sujo*: militância poética e experiência do exílio**

UBERLÂNDIA-MG

2017

ELIDIANE SILVA FERREIRA

**Ferreira Gullar e o *Poema sujo*: militância poética e experiência do exílio**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia como requisito para conclusão do curso de Mestrado em História.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Kátia Rodrigues Paranhos

Uberlândia, março de 2017

UBERLÂNDIA-MG

2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

---

F383f  
2017      Ferreira, Elidiane Silva, 1988-  
            Ferreira Gullar e o Poema sujo : militância poética e experiência do  
            exílio / Elidiane Silva Ferreira. - 2017.  
            135 f. : il.

            Orientadora: Kátia Rodrigues Paranhos.  
            Dissertação (mestrado) -- Universidade Federal de Uberlândia,  
            Programa de Pós-Graduação em História.  
            Inclui bibliografia.

            1. História - Teses. 2. Gullar, Ferreira, 1930-. - Poema sujo - Crítica  
            e interpretação - Teses. 3. Literatura e história - Teses. 4. Resistência ao  
            governo - Brasil - História - Teses. I. Paranhos, Kátia Rodrigues. II.  
            Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em  
            História. III. Título.

---

CDU: 930

ELIDIANE SILVA FERREIRA

**Ferreira Gullar e o *Poema sujo*: militância poética e experiência do exílio**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia como requisito para conclusão do curso de Mestrado em História.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Kátia Rodrigues Paranhos

Uberlândia, março de 2017

BANCA EXAMINADORA

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Kátia Rodrigues Paranhos – Orientadora  
Universidade Federal de Uberlândia- Inhis

---

Prof. Dr. Francisco de Assis de Sousa Nascimento  
Universidade Federal do Piauí

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Ana Paula Spini  
Universidade Federal de Uberlândia- Inhis

Uberlândia  
2017

## **Agradecimentos**

Primeiramente, gostaria de agradecer a Deus pela força que me concede nos momentos de dificuldade e desânimo.

À Kátia Rodrigues Paranhos, que como orientadora foi paciente e compreensiva, apontando-me sempre os caminhos a serem trilhados. Agradeço pelo direcionamento e pela contribuição que foram extremamente necessários para a realização deste trabalho.

Agradeço as professoras Dra. Ana Flávia Cernic Ramos e Dra. Ana Paula Spini, pelos apontamentos na qualificação desta dissertação, aos quais foram de fundamental importância para finalização da mesma.

Agradeço ao professor Dr. Francisco de Sousa Nascimento que gentilmente aceitou participar da banca de defesa da dissertação, obrigada por se dispor a ler o trabalho e dar sua contribuição para ele. E mais uma vez agradeço a Dra. Ana Paula Spini que aceitou o convite para a banca de defesa.

Ao meu esposo, Fabiano Silva Santana, o meu agradecimento pelo companheirismo, pela paciência, pelo incentivo e, principalmente, por seu apoio incondicional e a sua confiança em mim depositada, ao acreditar em minha capacidade. Indo além, ao perder noites de sono discutindo comigo o meu tema; quando no meio da madrugada surgiam aquelas ideias às quais necessitavam ser compartilhadas, mais uma vez o meu muito obrigado.

Agradeço aos meus pais que mesmo com todas as dificuldades e, às vezes, com a distância, me incentivaram a procurar algo diferente em minha vida, algo que eles não tiveram a oportunidade de ter. Estudar se tornou a melhor maneira de que eles se orgulhassem de mim. Aprendi a não desistir dos meus sonhos, o que faz com que eu me esforce continuamente de maneira a não desapontá-los.

Às minhas irmãs Érica, Elaine e Raiane (esta irmã de coração) que sempre estiveram por perto nos momentos incertos e difíceis, obrigado por serem o meu alicerce e a minha fonte de energia, vocês sempre se dispuseram a me apoiar.

E por fim agradeço ao meu filho Rafael, que veio ainda durante o mestrado para iluminar ainda mais a minha vida, você sempre foi nosso sonho.

“Enfim, o que é o espanto que faz nascer o poema?  
É a súbita constatação de que o mundo não está  
explicado e, por isso, a cada momento, nos põe  
diante de seu invencível mistério. Tentar expressá-  
lo é a pretensão do poeta”.

Ferreira Gullar

## **RESUMO**

Este trabalho propõe uma análise sobre a obra *Poema sujo* (1976), de Ferreira Gullar, investigando a trajetória deste autor como intelectual engajado. O intuito, no caso, é compreender sua maneira de “fazer arte” especificamente no contexto das décadas de 1970 e 1980. Alguns de seus escritos podem ser apreendidos como uma forma político-cultural de combate ao regime militar brasileiro iniciado em 1964. Destacam-se também os poemas escritos por Gullar durante o exílio, pois eles oferecem um testemunho expressivo acerca de seu sentimento de solidão, num momento em que lhe é brutalmente tolhida a liberdade de expressão. O exílio foi de fundamental importância para que o poeta encontrasse a sua forma de escrever poesia.

## **Abstract**

This paper proposes an analysis of the work *dirty Poem* (1976), of Gullar investigating the trajectory of this author as an intellectual engaged. The purpose, in this case, is to understand their way of "making art" specifically in the context of the 1970s and 1980. Some of his writings can be seized as a political and cultural way to fight the Brazilian military regime started in 1964. we highlight also poems written by Gullar during exile, as they offer a significant testimony about his feeling of loneliness, at a time when it is brutally hampered freedom of expression. Exile was of fundamental importance for the poet to find his way of writing poetry.



## SUMÁRIO

---

<b>APRESENTAÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>CAPÍTULO 1: Ferreira Gullar: o autor .....</b>	<b>21</b>
1.1 O poeta e sua trajetória .....	22
1.2 O CPC e o golpe .....	35
<b>CAPÍTULO 2: “Em torno do Poema sujo” .....</b>	<b>58</b>
2.1 Nasce o poema.....	59
2.2 O poeta e sua cidade: a querida São Luís do Maranhão.....	77
<b>CAPÍTULO 3: Entre versos e avessos: memórias do exílio .....</b>	<b>86</b>
3.1 O “Poema sujo” e a memória gullariana.....	87
3.2 Ferreira Gullar e o exílio.....	104
3.3 O retorno do exílio: entre a expectativa e a realidade .....	119
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>126</b>
<b>FONTES .....</b>	<b>129</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>133</b>

## **Apresentação:**

O interesse pela análise histórica do *Poema sujo* de Ferreira Gullar começou enquanto desenvolvia atividades como bolsista de iniciação científica em 2012, com a pesquisa intitulada *Ferreira Gullar e o Poema sujo: história, engajamento e os sentidos da ação política*<sup>1</sup>, financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e vinculada a um projeto maior, coordenado pela professora Dra. Kátia Paranhos, *Ferreira Gullar em cena: história, teatro e os sentidos da ação política*. Posteriormente, tivemos a oportunidade de aprofundar a reflexão com o trabalho de conclusão de curso. Nessas pesquisas iniciais focamos a questão do engajamento de Ferreira Gullar, o qual pode ser identificado ao longo de sua trajetória pela prática de uma arte que dialoga com o social. Isso se evidenciou principalmente na primeira metade dos anos 1960, época em que Ferreira Gullar esteve ligado ao Centro Popular de Cultura (CPC), que visava promover a conscientização das massas.

Apesar do *Poema sujo* não ser considerado pelo autor uma obra de cunho político como os poemas de cordel, por exemplo, ainda é possível localizar no poema uma estreita relação com sua condição de vida no exílio.

Desta maneira, esta dissertação buscou ampliar a pesquisa no sentido de aprofundar o estudo referente a obra *Poema sujo*, de Ferreira Gullar, levando em consideração diversos aspectos importantes de sua história, ou seja, a trajetória desse autor como intelectual engajado, o exílio e a memória. O exílio ganha destaque em nossa análise, ao qual procuramos perceber como o mesmo influenciou a escrita do autor. Entendemos que este foi um fator relevante para as mudanças políticas e ideológicas de Ferreira Gullar. Outro aspecto que ganha ênfase nessa análise é a questão da memória, esta é de grande relevância na escrita do *Poema sujo* por nós analisado, servindo como aliada em um momento perturbador (exílio) para o poeta. Esta ampliação do tema na dissertação implica também na incorporação de novas fontes e bibliografias, possibilitando assim um estudo mais detalhado ao que se refere ao tema tratado. O intuito, no caso, também foi ampliar a compreensão de sua maneira de “fazer arte” especificadamente no contexto das décadas de 1970 e 1980. Alguns de seus escritos podem ser apreendidos como uma forma de representação político-cultural que incentivava a resistência ao regime militar brasileiro, iniciado no ano de 1964. Neste sentido,

---

<sup>1</sup> O objetivo principal do projeto consistiu compreender e analisar o “Poema sujo”, de Ferreira Gullar, entendendo seus versos como uma representação político-cultural que reafirma e apregoa a resistência ao período da ditadura militar, iniciado em 1964. Bolsa de iniciação científica PIBIC/CNPq/UFU com vigência de agosto/2012 a julho/2013 e agosto/2013 a julho/2014.

analisar os versos deste autor no contexto em que foram produzidos tornou-se o caminho inicial dessa pesquisa, sempre levando em consideração o posicionamento de Gullar frente às questões políticas e culturais com as quais buscou dialogar.

O *Poema sujo* traz uma historicidade pela qual exigiu uma análise da obra juntamente com a condição do sujeito, pois o poeta Ferreira Gullar encontrava-se em exílio e com medo do que pudesse acontecer (ser preso/morto). O poeta não deixa nítida a sua intenção com o poema, se denunciava o regime militar no Brasil ou se com ele aspirava sua volta ao país após anos de exílio. Sendo assim, surge a necessidade de tecer um diálogo com o autor analisando outras obras<sup>2</sup>, algumas produzidas após seu retorno ao Brasil, na perspectiva de localizar, na fala de Gullar, seu posicionamento em relação à escrita do poema e sua trajetória como poeta engajado.

Esse movimento escolhido por nós, o de adentrar na fala do autor nos coloca em constante vigilância, uma vez que a fala de Gullar não nos interessa enquanto afirmação do que foi, mas sim o que o tempo é capaz de provocar num fato histórico. As obras invocadas aqui, e que nos serviram como fontes históricas são entrevistas cedidas por Gullar, são livros, poemas em que o autor fala de sua própria obra. Portanto, Gullar se apresenta como poeta e crítico de sua obra. Nesse sentido, de que maneira Ferreira Gullar olhou para sua obra?

Posto isto, a trajetória do autor se tornou importante principalmente pelos motivos que o levaram ao seu exílio. Considerando sua forma de fazer arte, através de seus versos, de seu posicionamento político e cultural e dos autores que com ele dialogavam, temos, pela sua forma de lidar e de expressar-se perante a repressão da ditadura militar, um sujeito localizado em seu tempo com um posicionamento político e ideológico capaz de indicar possibilidades de entender o poema como marco de uma trajetória, mas acima de tudo por seu caráter de literatura política.

Em 1977, Carlos Guilherme Mota<sup>3</sup> afirma que Ferreira Gullar na história da cultura brasileira será tomado como um dos modelos de intelectual engajado. Esta definição dada pelo autor pode ser considerada pelo fato da trajetória e militância de Ferreira Gullar. Mota afirma ainda que:

toda arte é política e deve levar em conta essas questões, até porque arte é forma de participação. [...] No fundo, Ferreira Gullar permanece pensando numa rígida sociedade de classes (que não é a mesma coisa que sociedade de massas...). De qualquer forma, foi uma abertura do marxismo ortodoxo à

<sup>2</sup> A trajetória de Ferreira Gullar e os livros citados encontram-se em MOURA, G. *Ferreira Gullar: entre o espanto e o poema*. Rio de Janeiro: Relumê Dumará, 2001 e GULLAR, F. *Autobiografia poética e outros textos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

<sup>3</sup> MOTA, C. G. Ferreira Gullar: Vanguarda e subdesenvolvimento. In: *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*: pontos de partida para uma revisão histórica. 3. ed. São Paulo: Ed. 34, 2008, p. 270.

época, pouco plástico para o confronto com Eco, com os estruturalismos, com o concretismo, com Marcuse.<sup>4</sup>

Neste sentido a arte se torna um meio de exposição de opinião, e através dela muitos intelectuais se tornam participativos no cenário político brasileiro. A identidade do poeta se constrói nas diferentes fases vividas por ele. Sua trajetória permitiu a transformação da forma poética e, também, do seu crescimento pessoal e posicionamento político. Suas convicções e escolhas partidárias se alteram ao longo do tempo, isso se torna evidente após seu exílio. Vale ressaltar que tanto o conteúdo de sua obra quanto a forma que ela adquiriu se refere a este processo de transformação, chegando à sua linguagem poética. Do lirismo ao concretismo, percebe-se a construção de uma poética própria que se deu por meio de experimentações e do contexto social ao qual o poeta estava inserido. Nas palavras de Gullar:

a poesia é a companheira da vida toda, mas uma companheira que só aparece quando quer e não quando você deseja. Não obstante, é quando a encontro que me encontro, que me descubro e me desconheço. Na verdade, ao fazê-la me invento e reinvento o mundo, a vida<sup>5</sup>.

Por meio de sua poesia é possível acompanhar seus passos literários e compreender como a experiência política está presente, corroborando em sua construção. Em entrevista cedida a Olga Werneck em 1965<sup>6</sup>, quando questionado “para que serve a poesia? Qual seu papel no mundo moderno?”<sup>7</sup>, sua resposta foi: “A poesia serviu e tem servido para muita coisa: carreira política, ‘papar mulher’, obter emprego, não se matar, conhecer os outros, ser feliz, alienar-se, conscientizar-se, suicidar-se”<sup>8</sup>.

Ao associarmos estas práticas ou pensamentos sobre a importância da poesia em Gullar para a sua trajetória, conseguimos observar que a concepção de poesia para o autor está condicionada a uma vivência de experimentos do existir. Nesse sentido, de acordo com Villaça:

[...] as diferentes faces de um mesmo poeta, que vão implicando em diferentes poesias ao longo de sua vida, [nascem], sobretudo dos diferentes modos com que ele vai absorvendo e replicando ao tempo, identificando-o e sendo por essa escolha identificado<sup>9</sup>.

<sup>4</sup> *Idem, ibidem*, p. 279, grifos do autor.

<sup>5</sup> GULLAR, F. *apud* BATISTA, R. P. *Ferreira Gullar: memórias do exílio*. Tese (Doutorado em Sociologia) – IFCH/Unicamp, Campinas, 2011, p.14.

<sup>6</sup> Esta entrevista foi publicada originalmente pela *Revista Civilização Brasileira*, n. 4, setembro de 1965 e republicada na *Autobiografia poética e outros textos*, *op. cit.*

<sup>7</sup> GULLAR, F. 2015, *op. cit.*, p. 77.

<sup>8</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>9</sup> VILLAÇA, A. C. de O. *A poesia de Ferreira Gullar*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – USP, São Paulo, 1984, p. 52-53.

Atentamos criticamente para temas que ele propõe em sua obra em constante relação com a sociedade em que está inserido. Ao entender a situação em que se encontrava o país e a sua vida, Ferreira Gullar procurou lutar a favor da liberdade de expressão, a partir de seus escritos. De acordo com a sua concepção de poesia, vai dizer que “a poesia só poderá ter função no mundo moderno se ela falar dele, se voltar para os problemas, as lutas e as perplexidades do homem de hoje”<sup>10</sup>. E a partir da fala do poeta percebemos o seu interesse em estar presente no cenário político brasileiro, mesmo apenas com sua poesia, o que nos mostra seu engajamento.

Assim, tornou-se um poeta estudado por diversos outros autores. Um dos primeiros trabalhos que se refere ao poeta é a tese de doutorado<sup>11</sup> de Alcides Villaça, *A poesia de Ferreira Gullar*, de 1984. Na obra, o autor procura estudar como a poesia de Ferreira Gullar colabora para o cenário literário brasileiro, fazendo um apanhado do que o poeta escreveu e analisando seus versos. Para isso percorre os versos de Gullar, tentando localizar “a sincronização, como efeito de uma recusa, que recai, desde os primeiros poemas de Gullar, sobre a mobilidade fragmentária do mundo [...] o poeta anseia dizer tudo, adotar pontos de vista diferentes, mas simultâneos”.<sup>12</sup>

Vista de forma panorâmica, a melhor poesia de Ferreira Gullar pode ser reconhecida, desde *A luta corporal*, num quadro de procedimentos gerais, muito marcados e mesmo obsessivos: o poeta sempre se interessou em surpreender o múltiplo, o simultâneo, o diverso e o movimento sob as aparências implacáveis do uniforme, do linear, do compacto e do estático; ele sempre buscou traduzir a experiência vertiginosa e aprofundada que, dentro do sujeito, corre num tempo outro, reagindo à sequência mecanizada dos acontecimentos. Nas diferenças de qualidade desses tempos - nas diferentes velocidades do tempo - está uma poderosa fonte poética de Gullar: há a ação do passado sobre o presente, há o seu ser e o do outro, há a presença do lá dentro do cá, há o variado pulsar da vida - e as sombras recorrentes da morte. O desafio aceito pela arte surge para o poeta como tradução de um tempo no outro. Questão essencial: deter do instante que passa ou que já passou a intensidade que costuma se perder nos modos da vida apressada e desatenta; com a percepção empenhada, surpreender, em meio à prosa impura da vida, a insuspeitada matéria poética que de repente salta dela.<sup>13</sup>

Vale ressaltar que Alcides Villaça torna-se responsável também pelo prefácio da 13. ed. do *Poema sujo*, publicada pela editora José Olympio, nele Villaça afirma, “O Poema sujo

<sup>10</sup> GULLAR, F. 2015, *op. cit.*, p. 78.

<sup>11</sup> VILLAÇA, A. C. O, 1984, *op. cit.*

<sup>12</sup> *Idem, ibidem*, p. 135.

<sup>13</sup> VILLAÇA, A. Muitas vozes: algumas notas. In: *Muitas vozes Ferreira Gullar*. São Paulo: José Olympio, 1999, p. 227-228.

tem uma história dentro da obra de Gullar, culmina uma série de poemas já comprometido com a melhor função da memória, dos quais é síntese e desdobramentos”<sup>14</sup>.

Entre outros autores que aprofundaram o estudo sobre o poeta temos João Luis Lafetá<sup>15</sup> com “Traduzir-se: ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar”, ao qual faz um ensaio crítico sobre a poesia de Ferreira Gullar. No caminho percorrido por nós na busca de fontes e bibliografia condizente com o tema tivemos acesso a inúmeras teses e dissertações que fazem referência ao autor entre elas destacamos a tese de doutorado de Rosane Pires Batista intitulada *Ferreira Gullar: memórias do exílio*<sup>16</sup>, nela a autora aborda os itinerários pessoal, político e poético de Ferreira Gullar até o momento em que foi obrigado a se colocar em exílio, procurando identificar em sua linguagem poética as experiências as quais teve em exílio. Temos também em destaque a dissertação de Viviane Aparecida dos Santos<sup>17</sup>, a qual irá abordar as memórias de exílio do poeta Ferreira Gullar, a autora ressalta o processo de escrita memorialística do autor em seu trabalho. Outro trabalho pelo qual não poderíamos deixar de citar é o da autora Eleonora Ziller<sup>18</sup> *Poesia e política: a trajetória de Ferreira Gullar*, neste livro ela faz uma leitura crítica do itinerário poético e ao mesmo tempo político do autor maranhense, nos possibilitando ter acesso a uma análise atenta dos ensaios de Ferreira Gullar.

É interessante salientar que o *Poema sujo*<sup>19</sup> em 2016 após trinta anos de sua primeira edição, foi reeditado pela Companhia da Letras. Nesta edição o prefácio é escrito por Antonio Cícero, que afirma, “ desde que foi escrito o Poema sujo teve sua importância reconhecida por alguns dos maiores críticos brasileiros”<sup>20</sup>. Assim, percebemos que, mesmo após anos de sua publicação o poema ainda continua sendo considerado uma obra-prima pela crítica, não havendo comentários negativos sobre ele. Mesmo o livro não sendo considerado como de contestação, em suas entrelinhas percebemos o sofrimento pelo exílio e a repressão, estes que foram vivenciados não somente por Ferreira Gullar, mas também por diversos integrantes do partido comunista, intelectuais que se colocavam contra a ditadura militar, entre outros. Villaça afirma no prefácio da 13. ed. do *Poema sujo* que:

HÁ MUITOS POEMA num poema. Juntamente com a voz que na leitura o realiza em forma particular, muitas outras vozes ressoam, com maior ou menor clareza, mas

<sup>14</sup> VILLAÇA, A. *apud* GULLAR, F. *Poema sujo*. 13 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010, p.15.

<sup>15</sup> LAFETÁ, J. L. Traduzir-se (ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar). In: ZÍLIO, C., LAFETÁ, J. L. e LEITE, L. C. M. *O nacional e o popular na cultura brasileira: artes plásticas e literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

<sup>16</sup> BATISTA, R. P. *Ferreira Gullar: memórias do exílio*. Tese (Doutorado em Sociologia) – IFCH/Unicamp, Campinas, 2011.

<sup>17</sup> SANTOS, V. A. dos. *Do ressentimento à cicatriz: memória e exílio em Ferreira Gullar*. Dissertação (Mestrado em Letras) - UFSJ, São João del-Rei, 2010.

<sup>18</sup> ZILLER, E. *Poesia e política: a trajetória de Ferreira Gullar*. Rio de Janeiro: Revan, 2006.

<sup>19</sup> GULLAR, F. *Poema sujo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

<sup>20</sup> CICERO, A. *apud* GULLAR, F., 2016, p. 9.

sempre ansiosas. E não adianta querer realizá-las todas: as ambigüidades se multiplicam no espaço e no tempo do poema e da História. Fica sedo esta, afinal, a garantia de que, diante de um poema, nunca estamos sós. Ele é um *outro*, é a possibilidade quase limite de muitos outros. Fica também a certeza de que o poema abriga a multiplicação da nossa própria voz.<sup>21</sup>

De tal modo, Villaça ressalta que o *Poema sujo* é um apanhado das diversas obras de Gullar, que culminam em uma multiplicação de sua voz, possibilitando a visão de seu passado e do tempo presente. Assim, como Villaça, Cícero também fala da culminação das diversas obras de Gullar no *Poema sujo*, fazendo um apanhado de como o poema é escrito, e para ele além do exílio é preciso levar em consideração a trajetória do autor. Para tanto, Cícero descreve os itinerários do poeta, considerando quatro fases de sua poesia. Como primeira fase de sua carreira o livro *Um pouco acima do chão*, com um formato de poesia tradicional, em sua segunda quando o poeta conhece o modernismo e publica *A luta corporal*, como terceira fase considera sua etapa do concretismo e neoconcretismo, na quarta e ultima fase têm-se seus poemas de cordel, e assim mostrando que o *Poema sujo* contempla as quatros fases da poesia do poeta.

Este trabalho se torna um desafio como uma pesquisa histórica, pois muito do que se fala sobre o poeta e sobre a obra em questão está centrado no campo literário, encontrando também alguns trabalhos nas ciências sociais. Perante isso, seu estudo torna-se importante, ao pensarmos as relações culturais do período, permitindo visualizar significados que podem revelar a história de sujeitos sociais. Neste sentido, vale recordar Certeau:

A combinação de um lugar social, de práticas “científicas” e de uma escrita. Essa análise das premissas, das quais o discurso não fala, permitirá dar contornos precisos às leis silenciosas que organizam o espaço produzido pelo texto. A escrita histórica se constrói em função de uma instituição cuja organização parece inverter: com efeito, obedece a regras próprias que exigem ser examinadas por elas mesmas.<sup>22</sup>

Partindo dessas exposições, este trabalho buscou instaurar uma reflexão referente às representações textuais enquanto memória ligada às experiências de Ferreira Gullar. Interessamos focalizar como a escrita de memórias repercute nas esferas de produção cultural, entendendo sua dimensão enquanto política.

Buscamos, no caso, viabilizar a importância do *Poema sujo*, de Ferreira Gullar, levando em consideração a sua trajetória e as influências políticas e sociais sofridas no período da ditadura militar no Brasil. Os documentos artísticos e, mais especificadamente, as

<sup>21</sup> VILLAÇA, A. *apud* GULLAR, F. 2010, *op. cit.* p.13. Grifos do autor.

<sup>22</sup> CERTEAU, M. de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982, p.66.

obras poéticas foram utilizados como fontes de pesquisa histórica, pois há expressões e opiniões que se relacionam ao período ao qual remetem<sup>23</sup>.

Deste modo, é interessante destacar a importância dos documentos para a pesquisa do historiador e como este deve ter atenção em sua análise, exigindo uma preocupação com o conhecimento histórico.

Os documentos devem ser investigados conforme o seu tempo, considerando-se os fatos que ocorriam naquele momento e a situação em que se encontrava o autor. O nosso objeto de estudo, o *Poema sujo*, foi escrito em plena ditadura militar, e o autor, Ferreira Gullar, encontrava-se exilado. A partir deste documento, é possível perceber as questões políticas referentes ao Brasil, em um período de cerceamento de expressão.

Com o conjunto das atividades humanas, são redescobertos os fatores políticos da história, ao abrirem-se aos novos horizontes focalizados nas sensibilidades, de modo que a literatura ganhe destaque como objeto de estudo, ao se tornar uma estratégia de ver, de pensar e expor aquilo que é reprimido. Ao analisar a diversidade das fontes, constata-se que estas nos fornecem dados para a produção de uma análise histórica, assim como a poesia manifesta as sensibilidades de seu tempo e as influências que a política exerceu sobre ela. Desta forma, podemos ver de que modo Michel de Certeau analisa a forma como o historiador deve tratar a documentação elegida por ele:

Em história, tudo começa com o gesto de separar, de reunir, de transformar em “documentos” certos objetos distribuídos de outra maneira. Esta nova distribuição cultural é o primeiro trabalho. Na realidade, ela consiste em produzir tais documentos, pelo simples fato de recopiar, transcrever ou fotografar estes objetos mudando ao mesmo tempo o seu lugar e o seu estatuto.<sup>24</sup>

O historiador, em sua leitura, deve estar atento aos fatos do tempo, e não se restringir somente àquilo que está registrado na escrita. Ele deve ter consciência de que não há como conhecer todo o passado. Deve-se construir um conhecimento pautado em vestígios, considerar as outras ciências e não somente a história. Desta maneira, é preciso entender que a

<sup>23</sup> O historiador Marc Bloch nos fala da diversidade de documentos possíveis de investigação: “A diversidade de documentos é quase infinita. Tudo o que o homem diz ou escreve, tudo o que fabrica, tudo o que toca pode e deve informar sobre ele. É curioso constatar o quão imperfeitamente as pessoas alheias ao nosso trabalho avaliam a extensão dessas possibilidades. É que continuam a se aferrar a uma idéia obsoleta de pessoas alheias ao nosso trabalho avaliam a extensão dessas possibilidades. É que continuam a se aferrar a uma idéia obsoleta de nossa ciência: a do tempo em que não se sabia ler senão os testemunhos voluntários”. BLOCH, M. *Apologia da história ou o ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 79-80

<sup>24</sup> CERTEAU, M. de. 1982, *op. cit.*, p. 81.



poesia exige uma reflexão e análise, sendo uma maneira de demonstrar ou evidenciar em alguns momentos as mazelas ou edificações do escritor.

Na perspectiva utilizada por Chartier<sup>25</sup>, nos estudos referentes à História Cultural, propõe-se trabalhar com conceitos de representações e apropriação, sendo a noção de “representação” como pedra angular da História Cultural. Dando prioridade a leitura e leitores na França do Antigo Regime, rejeita a dicotomia entre popular e erudito, propondo uma noção mais abrangente, mas não homogênea de cultura. Esta noção proposta por Chartier é dimensionada a partir de classes sociais, se opõe ao interclassismo proposto pela história das mentalidades, recusando a delimitação de classes no âmbito externo de produção e consumo. Para ele, o mundo social, tradicionalmente visto como o “real”, não é um dado objetivo, ou seja, ele não existe por si mesmo. O mundo social está articulado com as representações dele (“o mundo como representação”), sendo que essas representações possuem uma historicidade.

Cabe ressaltar que no campo da história cultural e em suas práticas tem-se uma preocupação em entender como essas constroem o mundo como representação. Desta maneira, trabalhar com história cultural do social significa tomar:

por objeto a compreensão das formas e dos motivos – ou, por outras palavras, das representações do mundo social – que, à revelia dos atores sociais (sujeitos), traduzem as suas posições e interesses objetivamente confrontados e que, paralelamente, descrevem a sociedade tal como pensam que ela é, ou como gostariam que fosse.<sup>26</sup>

Partindo destes princípios, Chartier salienta que todo texto é produto de uma leitura e uma construção de seu leitor, permitindo assim uma pluralidade infinita de significações. Diante disso, é possível perceber que os objetos literários podem fornecer diversas evidências, como documento na pesquisa do historiador, auxiliando na reflexão sobre a realidade social de um determinado período. Ainda de acordo com Chartier:

Concebidos como um espaço aberto a múltiplas leituras, os textos e também todas as categorias de imagens não podem, então, ser apreendidos nem como objetos cuja distribuição bastaria identificar nem como entidades cujo significado se colocaria em termos universais, mas presos na rede contraditória das utilizações que os constituem historicamente.<sup>27</sup>

<sup>25</sup> CHARTIER, R. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa/Rio de Janeiro: DIFEL/Bertrand Brasil, 1990, p. 19.

<sup>26</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>27</sup> *Idem, ibidem*, p.60.

A apropriação, conceito que traz da teoria literária, enfatiza as práticas que se apropriam de forma diversa dos materiais que circulam numa determinada sociedade, dando lugar a usos diferenciados e opostos, dos mesmos textos, das mesmas idéias. Tais práticas de apropriação cultural podem ser reconhecidas como formas diferenciadas de interpretação. Por conseguinte, o texto de Ferreira Gullar nos permite variadas leituras e interpretações possíveis, ao considerarmos, obviamente, a vasta produção do autor e as problemáticas que ainda cabem a nós pesquisadores serem analisadas em suas obras.

A questão entre história e literatura tem sido constantemente debatida nos lugares acadêmicos, principalmente em como essa relação pode ser posta. Para tanto, buscamos no historiador François Hartog algumas considerações para tal entendimento. Segundo Hartog:

...o escritor, aquele pelo menos que se propõe a tarefa de dizer o mundo, caminha na frente, e não estou falando de vanguarda, mas apenas disso: o historiador vem depois, não apenas cronologicamente, mas cognitivamente. Isso vale para todos os praticantes das ciências humanas e sociais, dos quais se espera que, na medida do possível, reúnam provas do que afirmam. Eles são inevitavelmente como a coruja de Minerva, que alça voo ao cair da tarde: o reflexivo circunscreve seu domínio. O escritor, ao contrário, pode libertar-se disso e apreender o que ainda não tem palavras para ser dito.<sup>28</sup>

Para o autor, a literatura faz o trabalho pelo qual os historiadores não fizeram, pois os literatos são capazes de “caminharemos na frente”, libertando-se das amarras da “verdade”, sendo capazes de dizer o que ainda não foi dito. De acordo com autor, pensar em literatura e história nas últimas décadas foi pensar entre o real e a ficção:

Literatura e história. Não foi segundo esses dois “lados” que os debates se organizaram, de modo geral, ao longo dos trinta ou quarenta últimos anos. Os questionamentos se fizeram bem mais sobre as partilhas entre real e ficção ou sobre as relações entre ficção e verdade, como se a história tivesse se tornado um termo muito embaraçoso ou muito incerto. Ora, faz pouco tempo (...) começa-se a falar de novo de literatura e de história, mas para nos dizer que a literatura não hesita mais em apoderar-se da história ou, melhor ainda, que ela viria fazer o trabalho que os historiadores não souberam fazer.<sup>29</sup>

Antonio Candido faz referência ao tema do inconformismo na literatura no final dos anos 1960 e dos anos de 1970 no Brasil, chamando a atenção para a historicidade das obras artísticas daquele momento:

<sup>28</sup> HARTOG, F. O que foi feito desses dois lados: a literatura e a história na obra de Olivier Rolin? *ArtCultura*, v. 14, n. 24, jan-jun., 2012, p. 101.

<sup>29</sup> *Idem, ibidem.*

O atual regime militar do Brasil é de natureza a despertar o protesto incessante dos artistas, escritores e intelectuais em geral, e seria impossível que isto não aparecesse nas obras criativas, por mais interessadas que estejam em experimentos de fatura. Por outro lado, este tipo de manifestação é extremamente dificultado pelo regime, que exerce um controle severo sobre os meios de comunicação. Controle total na televisão e no rádio, quase total nos jornais de maior circulação, muito grande no teatro e na canção; nos livros e nos periódicos de pouca circulação a repressão é mais branda, porque varia na razão direta do alcance dos meios de comunicação.<sup>30</sup>

Em suma, o *Poema sujo* de Ferreira Gullar nos fornece contribuições para o tratamento histórico da experiência por ele vivida no exílio, tendo o poeta materializado o momento vivenciado na sua narrativa literária. Dessa forma, a obra perpassa memórias da infância, da cidade e esses temas tornaram-se recorrentes em seus poemas, remetendo à saudade de todos os acontecimentos que se passaram, às brincadeiras nas ruas, aos jogos de futebol, à mercearia de seu pai, entre outros.

No primeiro capítulo, busquei compreender a trajetória do autor Ferreira Gullar, e entender como se deu o seu interesse pela poesia. Ressalta-se que o autor em questão além de poeta foi dramaturgo, jornalista, crítico de arte e de cultura, o que lhe trouxe grande credibilidade ao longo de sua vida. Assim, em um primeiro momento, analisamos como foi sua vida antes e após sua entrada no CPC e da instauração do golpe militar, procurando entender devidamente a sua escrita e as diferenças destes dois momentos, aos quais está em jogo um cerceamento da liberdade de expressão. Após o golpe militar, Gullar sente-se reprimido e ameaçado; apesar deste sentimento, continua a escrever e colaborar com diversos meios comunicativos, o que lhe causa o exílio em 1971. Para a construção deste capítulo, foram de fundamental importância as diversas entrevistas dadas por Ferreira Gullar narrando sua trajetória, entre elas a de Ariel Jiménez<sup>31</sup>, na qual Jiménez relata um escritor atento ao seu tempo e sempre disposto a dialogar criticamente com outros autores.

No segundo capítulo, “Em torno do Poema sujo”, iniciamos buscando entender como foi o exílio de Ferreira Gullar, período responsável pela escrita do *Poema sujo*. Além disso, focalizamos no poema, buscando compreender como o autor escreveu a obra e suas particularidades. O poema tem teor social e político, tendo uma linguagem que transgride os padrões artísticos da época, traz elementos da realidade e os recria pelos processos estéticos. Para tanto, foi necessário dividir o capítulo em subitens; no primeiro item, destacamos como

<sup>30</sup> CANDIDO, A. A literatura Brasileira em 1972. *Arte em Revista*. Ano 1, n. 1. São Paulo: Kairós janeiro/março, 1979, p.25.

<sup>31</sup> JIMÉNEZ, A. *Ferreira Gullar conversa com Ariel Jiménez*. São Paulo: Cozac Naify, 2013.

nasce o poema, como o poeta tem o “espanto”<sup>32</sup> do mesmo, e os principais temas trazidos por ele, como o corpo, sua infância e sua cidade natal. No *Poema sujo*, as recordações dão sentido para sua vida, o poeta não se preocupa com a escrita formal, e sim em vomitar tudo que vem a sua cabeça, como forma de aliviar a tensão vivida no momento. O livro *Poema sujo* foi lançado no Brasil em 1976, por intermédio da editora Civilização Brasileira e sem a presença de Ferreira Gullar, contando com uma larga repercussão. Vale ressaltar que para a construção desta dissertação trabalhamos com a primeira edição do poema, o que nos permite entender e visualizar como os versos foram escritos e metrificadas nas páginas.

Em um segundo momento, analisamos como o poeta traz as lembranças de sua cidade natal, São Luiz do Maranhão, descrevendo características do lugar onde passou sua infância. A cidade no poema ganha destaque e, assim, conseguimos perceber como a mesma é querida pelo poeta. Deste modo, nota-se a grande aproximação do poeta com a sua cidade natal, ao tornar aquele espaço como seu, enquanto algo que abrande o seu sentimento de exilado, aquele que se encontra em um momento de opressão e de esgotamento. O poeta fala das múltiplas velocidades da cidade e relata os movimentos, as variedades de sons, os cheiros e as coisas que existiam. A cidade permanece em mudança, as coisas que nela existiam ou existem tornam-se imagem em sua linguagem.

No terceiro e último capítulo, achamos necessário falar como sua memória foi aliada para se salvar no momento perturbador, sobre exílio e suas diversas faces, seu retorno e as expectativas sobre ele. O *Poema sujo* trata-se de um poema memorialístico e nele estão depositadas as lembranças de Ferreira Gullar em uma união de toda sua poesia até aquele determinado momento. A memória se torna aliada, se expande, atingindo o desconhecido, realiza a construção e desconstrução, revelando que algo se perdeu, não havendo como retroceder e reviver o passado, mas resgata o que foi vivido em seu individual ou coletivo, não tendo uma recordação pura, mas carregada de subjetividade. O poeta repousa seu olhar para o passado, materializando-o, colocando uma experiência de vida para o papel, através da linguagem “turva”, insistindo em permanecer vivo, mesmo que seja através da memória.

Entender o exílio neste capítulo torna-se de fundamental importância, pois é a partir dele que Ferreira Gullar escreve o *Poema sujo*. Desta maneira, ao longo deste tópico, procuramos explanar sobre o exílio no percurso da história e suas várias faces, fazendo um diálogo com meu objeto de estudo. Assim sendo, vimos a necessidade de entender o

---

<sup>32</sup> Espanto é o que o poeta considera necessário para o surgimento de seus poemas, não tendo momento certo para escrevê-los e sim a necessidade da inspiração vinda de um momento qualquer, como o cheiro de uma mexerica descascada por seu filho em sua sala.

sentimento de volta pelos exilados, não deixando de perceber que há várias formas de encarar o retorno, pois o sentimento não é o mesmo para todos, visto que o retorno ao seu país de origem pode significar martírio para alguns e uma glória para outros.

Desta forma, ao longo da dissertação, procuramos perpassar em todos os capítulos a importância do *Poema sujo* e como o mesmo foi escrito, entendendo que o período ditatorial foi um momento perturbador para vários intelectuais ou para quem se colocasse contra seu ideal. Destacamos, então, que as obras literárias são de fundamental importância no conhecimento histórico, sendo as mesmas fornecedoras de dados e de sentimentos que são de grande riqueza para se entender determinado momento. A obra em questão mostra como o poeta Ferreira Gullar utilizou de seu conhecimento e sua trajetória para driblar o cerceamento de expressão.

Assim sendo, ressaltamos que ao longo da dissertação os poemas por nós citados seguiram o formato composto pelo poeta em seus livros, buscando respeitar a forma como o poema foi escrito, de maneira que ele possa ser lido assim como o poeta o fez, não mudando seu sentido. A maneira como é transcrito também se torna importante na leitura, as palavras em destaque e os espaços são partes do poema.

**Ferreira Gullar: o autor**

### 1.1 O poeta e sua trajetória

Vinícius de Moraes ao falar de Gullar diz que este “é o último grande poeta brasileiro”<sup>33</sup>, e da mesma forma Pedro Dantas diz: “Gullar é a última grande voz da poesia brasileira”<sup>34</sup>. O poeta foi considerado por muitos um inovador na forma da escrita brasileira, e um grande escritor, principalmente em suas poesias. É possível notar que o poeta ao longo de sua trajetória teve mudanças de estilo em sua escrita, entre elas o concretismo e o neoconcretismo. Desta maneira, faz-se necessário apresentar o autor para o leitor desta dissertação, de forma que o pseudônimo Ferreira Gullar criado pelo poeta possa se tornar conhecido, e assim permitir que os tópicos e capítulos posteriores possam ganhar forma.

José Ribamar Ferreira (Ferreira Gullar) nasceu no Maranhão, na cidade de São Luís, no dia dez de setembro de 1930. Era o quarto dos onze filhos de Alzira Ribeiro Goulart e do comerciante Newton Ferreira. A paixão de Ferreira Gullar pela poesia surgiu em 1943, quando ele decidiu se afastar de seus melhores amigos para se aproximar de uma menina pela qual se apaixonara. Ao tomar esta decisão, ele passou a se dedicar à leitura e à escrita de poemas, e ao iniciar seus estudos referentes à poesia lia apenas poetas maranhenses, sem interesse por outros. Com o tempo, descobriu que a poesia não ficava restrita apenas àquele local, percebendo a existência do resto do mundo, fazendo dela o sentido da sua existência. Entretanto, sua cidade e sua infância tornaram-se temas recorrentes em seus poemas, remetendo à saudade de todos os acontecimentos que se passaram, às brincadeiras nas ruas, aos jogos de futebol, à mercearia de seu pai, entre outros. Um dos fatos marcantes para o poeta em sua infância foi a Segunda Guerra Mundial, como relatado para Ariel Jiménez:

Houve também acontecimentos importantes na cidade e no país que me marcaram de maneira duradoura, como a Segunda Guerra Mundial. Eu tinha apenas nove anos de idade quando a guerra começou e me lembro bem das manchetes dos jornais, dizendo: “Polônia invadida”!, e os jornalistas gritando: “Guerra! Guerra!”, e é claro que eu não sabia muito bem o que significava aquilo, mas a agitação e a preocupação das pessoas nas ruas e na minha própria casa, me deixavam muito assustado. Todos falavam disso, em todos os lugares, de maneira que a guerra passou a fazer parte de nossa vida cotidiana.<sup>35</sup>

Os acontecimentos de sua infância podem ser percebidos no *Poema sujo* pelo qual traz a lembrança também deste momento vivido pelo autor, como o barulho do trem em suas viagens com seu pai para a venda de mercadorias. Gullar associa o barulho do trem e suas lembranças da infância com a música “O trenzinho do caipira”, das “Bachianas brasileiras n.

<sup>33</sup> MORAES, V. *apud* GULLAR, F. *Poema sujo*. 1.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976, orelha.

<sup>34</sup> DANTAS, P. *apud* GULLAR, F, 1976, orelha.

<sup>35</sup> JIMÉNEZ, A. 2013, *op. cit.*

2”, de Heitor Villa-Lobos<sup>36</sup>, e assim, depois de muitos anos e muitas tentativas, escreve no poema o que remetia aquele instante que para o poeta tornou-se marcante.

lá vai o trem com o menino  
 lá vai a vida a rodar  
 lá vai ciranda e destino  
 cidade e noite a girar  
 lá vai o trem sem destino  
 pro dia novo encontrar  
 correndo vai pela terra  
 vai pela serra  
 vai pelo  
 mar  
 cantando pela serra do luar  
 correndo entre as estrelas a voar  
 no ar  
 piii! piui piui  
 no ar<sup>37</sup>

A formação de Gullar foi fora de um sistema acadêmico ou literário, formando-se a partir de leituras solitárias nas bibliotecas e redações de jornais em sua cidade natal. Aprimora a sua formação, principalmente no Rio de Janeiro. A cidade se encontrara em um momento de crescente população urbana e de classe média, integrando intelectuais de formação europeia que pensavam o Brasil a partir dele mesmo, tendo a influência norte-americana ampliada com o surgimento, nos anos 1930, do prestígio do rádio e do cinema expandindo-se com a televisão e a cultura de massas. Isso nos leva a entender que o poeta foi um autodidata, que pelos seus esforços foi procurando conhecimento e crescendo dentro do universo pelo qual acreditava ser seu.

O seu primeiro poema foi publicado em 1945 no jornal *O Trabalho*, de Caxias no Maranhão. Trata-se de uma redação sobre o dia do trabalho em que obteve nota nove. De acordo com a sua professora, ele só não alcançou nota dez porque a redação continha dois erros de português. Assim passaria a dedicar-se a leitura de gramática para que sua escrita se tornasse melhor, segundo o poeta: “Foi numa dessas gramáticas que descobri a poesia: na *Gramática expositiva* de Eduardo Carlos Pereira havia, no final, uma pequena antologia da poesia de língua portuguesa, que vinha de Camões e Ronald de Carvalho, passando por Gonçalves Dias, Castro Alves e Raimundo Correia.”<sup>38</sup>

<sup>36</sup> Trenzinho do Caipira é uma composição de Heitor Villa-Lobos, caracterizada por imitar o barulho de uma locomotiva com os instrumentos musicais, sendo parte da peça *Bachianas brasileiras* que se trata de uma série de composições de Villa-Lobos. Tais informações podem ser encontradas em FUCCI AMATO, R. C.. Villa-Lobos, nacionalismo e canto orfeônico: projetos musicais e educativos no governo Vargas. *Revista HISTEDBR On-line*, v. 27, p. 210-220, 2007. Disponível em <<http://museuvillalobos.org.br/villalob/musica/tocata.htm>>. Acesso em 05 nov. 2016.

<sup>37</sup> GULLAR, F. *Poema sujo*. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976, p. 30-31.

<sup>38</sup> GULLAR, F. 2015, *op. cit.*, p.18.



Por intermédio de sua irmã Gullar é apresentado ao poeta Manuel Sobrinho, sendo através dele que iniciara sua vida cultural na cidade, tornando-se amigos, o mesmo apresentara Gullar aos locais que conheceria outros poetas como Corrêa de Araujo. A partir dali passaria a ter contato também com alguns pintores, sendo um deles Pedro Paiva Filho. Gullar frequentava o Centro Cultural Gonçalves Dias, ao qual promovia recitais de poemas aos domingos de manhã, chegando a declamar poemas seus em uma das sessões.

Após um tempo, Gullar colaborou com o Suplemento Literário do *Diário de São Luís* em 1949 e recebeu o apoio do Centro Cultural Gonçalves Dias. Com os recursos próprios, ele publicou o seu primeiro livro, *Um pouco acima do chão*<sup>39</sup>. Mais tarde, Gullar excluiu esta obra de sua bibliografia por acreditar que ela não estava bem elaborada. Em sua autobiografia o poeta deixa evidentes os motivos que o levarão a excluir a obra,

Ao lembrar-me daquela época, vejo que não tinha uma noção muito clara de meu trabalho de poeta, das questões implicadas nele. Fui aos poucos me afastando da visão conservadora da poesia, voltando-me para assuntos mais cotidianos, como o meu quarto com a escrivaninha, a rede e meus livros. A descoberta de poetas como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes contribuiu para essa mudança em meu modo de escrever poemas. Devo acrescentar a leitura de um livro que me revelou os modernos poetas portugueses, como Fernando Pessoa e Vitorino Nemésio. Trata-se de uma antologia organizada por Cecília Meireles, intitulada *Modernos poetas portugueses*.<sup>40</sup>

Para o poeta seu livro lembra a primeira fase da poesia modernista, com temáticas nacionais, e em outros, “expressa um otimismo ingênuo com relação à poesia e à vida”<sup>41</sup>. Entretanto, após publicá-lo que Gullar determinara como será sua poesia no futuro, buscando assim que a poesia tenha que dar sentido para alguma coisa. Neste sentido destacamos que o poeta tem em seu percurso várias alterações estéticas e conceituais sobre como escrever poesia. Notamos que isso deixa evidente a intenção do poeta em não reconhecer *Um pouco acima do chão* como sua obra inicial, sua intenção era ser reconhecido por algo diferente, algo que chamasse a atenção, por ser incomum. Observamos então que ao excluí-la como sua obra inicial ele a nega, o que nós faz entender que para além de uma poesia diferente ou de um marco inicial, o poeta esta a procura de reconhecimento. Esta observação é feita por nós ao considerarmos o esforço empreendido por ele para publicação, esta que foi feita como já dito anteriormente com recursos próprios, e mesmo assim não alcançou o esperado prestígio

<sup>39</sup>A obra em questão encontra-se em GULLAR, F. *Toda poesia* (1950-1999). 14 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

<sup>40</sup> GULLAR, F. 2015, *op. cit.*, p.22.

<sup>41</sup> *Idem, ibidem*, p.22.

pretendido pelo poeta, isso indo além da estética empreendida. O que posteriormente o levava a mudar sua forma de escrever, para assim ter o real reconhecimento de sua poesia.

Em 1950, Gullar publica “O galo”, poema que venceu o concurso do *Jornal de Letras* (Maranhão), com a comissão julgadora formada por Manuel Bandeira, Odylo Costa Filho e Willy Lewin.

Em 1951, estando no Rio de Janeiro, Ferreira Gullar participou frequentemente dos momentos culturais e contribuiu qualitativamente em todos eles. Começou a trabalhar na *Revista do Instituto de Aposentadoria e Pensão e Comércio*. Ele se tornou amigo de Mário Pedrosa<sup>42</sup> e de outros pintores da época: a partir de então, começou a escrever sobre arte. O primeiro contato de Gullar com Mario Pedrosa se dera por escrito, ainda quando se encontrava no Maranhão, em 1949. O apartamento de Mário Pedrosa era ponto de encontro de jovens artistas plásticos, que “sob sua liderança mudaram o curso da arte brasileira”. Ali surgiu o movimento que deu origem à arte concreta, provocando a ruptura com a tradição modernista surgida nos anos 1920. Gullar afirma que:

Embora minha concepção de arte –ainda que indefinida– envolvesse experiências diversas da arte concreta, as circunstâncias me levaram à tese defendida por Pedrosa e que aderiram os jovens artistas que lhe frequentavam a casa. A verdade, porém, é que dei curso à minha própria busca poética, que me levaria a mergulhar num universo semântico e formal situado nas antípodas da linguagem geométrica da arte concreta.<sup>43</sup>

*A luta corporal*, um livro de poemas que estava sendo escrito desde 1950, foi lançado em 1954, sendo considerado pelo poeta o seu marco como escritor devido à sua repercussão. De acordo com Gullar, a experiência que o conduzia a escrever o poema era algo novo, e a linguagem expressada era velha. Para que essa contradição fosse eliminada, o poeta conclui sobre a necessidade de a linguagem nascer ao mesmo tempo em que o poema. “Era como se a linguagem não existisse antes do poema: a feitura do poema seria a invenção da própria linguagem que nasceria com ele, nova, sem passado”<sup>44</sup>. De acordo com o poeta:

A leitura de *A luta corporal* mostra que a minha preocupação se concentrava na busca do que se poderia chamar – a falta de melhor designação – de “poesia essencial”. Mas o que seria isso? De um lado, surgira da rejeição minha de usar a técnica poética como algo exterior a mim, o que me parecia um procedimento acadêmico: o poema deixaria de ser determinado pelo que o poeta buscava exprimir

<sup>42</sup> Mário Pedrosa (1900-1981) é um dos mais importantes críticos da arte e literatura brasileira, sendo iniciador da crítica da arte moderna. Como crítico estava atento a arte de seu tempo, e presente em seus processos de produção. Torna-se amigo de Ferreira Gullar com a chegada do poeta ao Rio de Janeiro.

<sup>43</sup> GULLAR, F. 2015, *op. cit.*, p.26-27.

<sup>44</sup> *Idem, ibidem*, p. 29.

para tornar-se o resultado de soluções já sabias. Trata-se não de subestimar a técnica, o domínio da expressão poética, e sim de torná-la uma sabedoria do corpo.<sup>45</sup>

Neste trecho percebemos que o poeta comenta sua própria obra, tornando-se crítico da mesma, expondo isso em sua autobiografia na qual o poeta tenta deixar evidente os motivos que o levou a escrever determinados poemas, tais como *A luta corporal*, considerado pelo poeta seu marco como escritor, como dito anteriormente. Contudo o mesmo deixa claro que, “deve-se entender, porém, que essa é a visão que tenho hoje do que ocorreu então; naquele momento, apenas vivia a experiência sem me preocupar em entendê-la.”<sup>46</sup> Percebemos a partir dos indícios que o poeta considera *A luta Corporal* como início de sua carreira de escritor devido sua repercussão, pode-se entender que sua poesia ganhara certo prestígio após a sua mudança para o Rio de Janeiro, enquanto o livro que escreve ainda no Maranhão é excluído de sua biografia.

Três jovens poetas paulistas (Augusto Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari) que tinham a intenção de “reinovar” a poesia brasileira leram *A luta corporal* e, assim, viram um caminho possível para a desejada renovação. Desta maneira, entraram em contato com Ferreira Gullar, iniciando uma troca de ideias, que resultou na formulação da poesia concreta.

Em dezembro de 1956, realizou-se em São Paulo a I Exposição Nacional de Arte Concreta, reunindo artistas paulistas e cariocas. Os dois grupos eram denominados como Grupo Frente no Rio de Janeiro caracterizado por não obedecer ao código estético rígido do concretismo e o Grupo Ruptura em São Paulo com uma postura mais rígida em relação às formas do concretismo. Ferreira Gullar apresentou cinco páginas do poema *O formigueiro*<sup>47</sup>. Um poema de cinquenta páginas nascido da palavra –a formiga – o qual se desintegra em seus elementos de modo a se reintegrar em suas formas, constituindo, assim, novas palavras de maneira que as letras se dispersam na página para depois se agruparem novamente formando, de acordo com o poeta, uma “espécie de signo”<sup>48</sup>.

Em seguida a palavra se reorganiza, mas numa ordem diferente da usual e, então, começa a formação de um núcleo que se tornará, por assim dizer, a fonte das palavras formadoras do poema: cada letra de cada palavra é sacada do núcleo ao arbítrio do poeta, visando a expressividade da palavra que ocupará, cada uma delas, a página inteira, dando expressão ao silêncio que é o branco do papel.<sup>49</sup>

<sup>45</sup> *Idem, ibidem*, p.30.

<sup>46</sup> *Idem, ibidem*, p.25. É importante ressaltar que isso vale para todos os trechos citados de sua autobiografia.

<sup>47</sup> GULLAR, F. *O formigueiro*. Rio de Janeiro: Europa Ed., 1991.

<sup>48</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>49</sup> *Idem, ibidem*, p.41

O poeta utiliza insistentemente os elementos visuais da palavra. O que será utilizado por ele em seus poemas posteriores, chamando a atenção do leitor para os seus escritos. Esse poema marca o início da produção como poeta concreto de Ferreira Gullar. A poesia concreta consistia em construir o poema não da sintaxe verbal, e sim da visual, poema sem discurso. Entretanto, segundo o poeta, *O formigueiro* juntava as duas coisas: a sintaxe visual e o discurso; um discurso bem simples que servia para possibilitar a exploração visual das palavras, postas cada uma numa página.<sup>50</sup>

No ano seguinte, em fevereiro, a exposição estaria disponível no Rio de Janeiro, e Gullar, que antes havia exposto em São Paulo apenas cinco páginas do poema *O formigueiro*, na oportunidade apresenta outras passagens, acontecendo a mesma coisa com outros artistas do Rio de Janeiro, por se tornar mais fácil a exposição na cidade.

Com a renovação da linguagem, o concretismo traz a utilização de recursos gráficos para a estruturação do poema, criando, assim, a exigência de se ter um público informado e qualificado, tendendo a desaparecer as estruturas tradicionais como princípio, meio e fim. Esta poesia é de perspectiva internacional, sofisticada, de modo a encerrar o ciclo histórico do verso, celebrando a técnica e a ciência.

Em 1956, na antiga sede da UNE (União Nacional dos Estudantes), realizou-se uma reunião com participantes dos dois grupos (Rio de Janeiro e São Paulo) para debater sobre poesia concreta. O grupo paulista estava disposto a mostrar que a poesia concreta era uma criação deles. Gullar descreve como foi o encontro:

Por ocasião da inauguração da mostra, do prédio do antigo Ministério da Educação e Cultura, hoje Palácio Gustavo Capanema, os três poetas paulistas vieram para o Rio e participaram de um debate realizado na antiga sede da União Nacional dos Estudantes (UNE). Eles estavam dispostos a demonstrar que a poesia concreta era uma criação deles e que nós, cariocas, não contávamos. Décio, que se fez o porta-voz do grupo, afirmou, entre outras coisas, que a poesia concreta acabava com o símbolo. Oswaldino Marques, poeta, crítico literário e tradutor de poesia, levantou-se e pediu uma explicação sobre qual era o conceito de “símbolo” admitido por Décio. Este não soube responder, apenas balbuciou algumas palavras confusas. Oliveira Bastos veio em socorro dele e improvisou uma definição, usando uma frase minha acerca da relação entre formas naturais e formas artísticas, de um ensaio que eu acabara de escrever sobre a Bienal de São Paulo.<sup>51</sup>

Desta forma, o que notamos é que Gullar está a todo tempo justificando os motivos aos quais levam o grupo do Rio de Janeiro em não estar de acordo com o grupo de São Paulo, sendo que a teoria em seu primeiro momento teve sua participação em sua criação, ou seja,

<sup>50</sup> GULLAR, F. 2015, *op.cit.*, p.40.

<sup>51</sup> *Idem, ibidem*, p. 48.

para além dos caminhos escolhidos por cada um, nota-se uma disputa entre os dois grupos pela “patente” do concretismo.

A partir daquele momento, as divergências entre os dois grupos (concretistas do Rio de Janeiro, e concretistas de São Paulo) iriam conduzi-los para a ruptura destes. De acordo com Páscoa:

Havia um grupo que discordava das propostas do Grupo Frente e que assumiu uma posição dogmática com relação ao concretismo: o Grupo Ruptura, de São Paulo. Este grupo iniciava uma reação contra todas as vertentes subjetivistas nas artes plásticas, encontradas na pintura figurativa e também na pintura abstracionista lírica, que segundo seu líder, Waldemar Cordeiro (1925-1973), eram baseadas na criação pictórico anárquica, sem sentido visual e lógico.<sup>52</sup>

As duas tendências do concretismo no Brasil são colocadas em questão neste momento, isso devido a ortodoxia e o dogmatismo do grupo paulista contra a fluidez do grupo frente. Podemos observar que o grupo paulista se posicionava,

As posições defendidas pelos artistas do Grupo Ruptura coincidiram com muitas das formulações dos poetas do grupo Noigrandes, formado na mesma época por Décio Pignatari, Augusto de Campos e Haroldo de Campos. Assim, como o ideal plástico do Grupo Ruptura estava fundamentado na organização do espaço, na reestruturação de cores e formas desvinculadas da natureza, a poesia concreta afastava-se dos suportes semânticos e sintáticos que permitiam uma leitura mais discursiva, aproximando-se mais da estrutura visual.<sup>53</sup>

Entretanto, mesmo com os atritos, o *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* (SDJB) continuou a publicar poemas e artigos dos dois grupos. Vale ressaltar que o SDJB é a expressão de um dos momentos mais importantes do jornalismo cultural brasileiro e foi criado em 1957 com a direção de Reinaldo Jardim, dando visibilidade ao concretismo. Com trinta anos, Ferreira Gullar já havia escrito importantes trabalhos como crítico de arte, os quais eram publicados semanalmente no *Suplemento dominical do Jornal do Brasil-SDJB*. Os intelectuais e críticos brasileiros encontram uma tarefa dupla de pensar o país e ao mesmo tempo de formar o seu público leitor. Nas matérias de Ferreira Gullar que são assinadas em 1959 e 1960, no SDJB, a trajetória dos movimentos de vanguarda das artes plásticas é descrita com rigor e didatismo. Para Jiménez uma das características mais interessantes de Ferreira Gullar é o fato de ter percorrido o caminho das vanguardas do século XX, segundo ele:

<sup>52</sup> PÁSCOA, L. V. B.. Concretismo e utopia: a vanguarda artística nos anos 50. *Revista Eletrônica Aboré*, v. 01/05, n. 01, Manaus, 2005, p. 5

<sup>53</sup> *Idem, ibidem*, p.6.

Pode-se sucintamente descrever o caminho das vanguardas da seguinte maneira: antes da atuação das mesmas, as formas poéticas mais tradicionais em uso nas línguas modernas haviam sido fetichizadas. Supunha-se que o uso de métrica, de rima ou o emprego de alguma das diversas formas fixas então catalogadas (tais como o soneto, a balada e a sextina) fosse necessário para a produção de um bom poema. Desse modo, naturalizavam-se as formas tradicionais.<sup>54</sup>

Dessa forma, as vanguardas integradas por intelectuais ao quais consideravam estar a frente da cultura brasileira, possibilitaram uma abertura para novas possibilidades não rejeitando a maneira tradicional de se fazer poesia, mas incorporando novas formas.

Em junho de 1957, é enviado ao jornal um artigo de Haroldo de Campos, intitulado “Da fenomenologia da composição à matemática da composição”, defendendo a teoria de que a partir de então a poesia concreta seria feita segundo equações matemáticas. No entanto, Gullar argumenta que “não há nem pode haver nenhuma relação causal entre o número matemático e a palavra, pois ambos pertencem a universos distintos”<sup>55</sup>. Ferreira Gullar considera a tese inviável e escreve um texto para ser publicado ao lado do de Haroldo com o título: “Poesia concreta: experiência intuitiva”, o qual continha ideias do que viria a ser, dois anos mais tarde, o movimento neoconcreto. Todavia, Gullar relata que:

Naquele momento não nos ocorreu criar um novo movimento, queríamos apenas nos desvencilhar da incômoda companhia dos paulistas, cujas ideias eram para nós inaceitáveis, irritantes mesmo, sobretudo por sua ostensiva atitude modernosa; queriam incorporar tudo, linguagem da publicidade e da televisão à música concreta e eletrônica; da antropofagia de Oswald de Andrade ao simbolismo de Mallarmé; de Pound, discursivo, a Cummings, fisiognômico; de Joyce, irracionalista, a João Cabral, racionalista; de Marx, materialista dialético, a Heidegger, metafísico... Enfim, uma salada. E isso me cheirava a charlatanice.<sup>56</sup>

Desta forma, os poemas produzidos pelo grupo concretismo de São Paulo eram racionalistas ao extremo na visão do grupo do Rio de Janeiro, o que anulava a criatividade, de acordo com Gullar, produzindo assim “meros jogos de palavras”<sup>57</sup>. Logo, a intenção dos poetas do Rio de Janeiro era outra. No caso de Gullar, o mesmo considerava a palavra como um ser vivo nascido de seu corpo e do calor de seu hálito, sendo passíveis de inúmeros significados. “Assim enquanto o trio paulista se preocupava em fazer poemas “segundo as leis de proximidade e semelhança”, Gullar [...] buscava o caminho para construir o poema sem o discurso e apoiado nas qualidades visuais fonéticas das palavras – sem nenhuma regra

<sup>54</sup> CÍCERO, A, *apud* GULLAR, F, 2016, *op. cit.*, p.16.

<sup>55</sup> GULLAR, F. 2015, *op.cit*, p.49.

<sup>56</sup> *Idem, ibidem*, p. 49-50.

<sup>57</sup> *Idem, ibidem*, p, 50.

preestabelecida.”<sup>58</sup> As diferenças entre os dois grupos concretistas de Rio de Janeiro e São Paulo se davam devido ao grupo de São Paulo seguir ideias de Waldemar Cordeiro, o qual pregava uma arte racionalista “ao ponto de propor a excluir as cores da pintura por considerá-las subjetivas.”<sup>59</sup> De acordo com Gullar, os poetas paulistas seguiam essa linha radical, não levando em conta a complexidade da criação artística, se baseando apenas em teorias. De outro lado, o grupo do Rio de Janeiro tinha uma visão mais abrangente em relação ao fenômeno artístico, pregava o concretismo, mas não deixava de lado “o valor da arte dos loucos, dos naives e das crianças”<sup>60</sup>, como exemplo se tem Mário Pedrosa.

Alguns fatos contribuíram para o nascimento da arte neoconcreta, mudando assim a posição tomada pelo grupo do Rio de Janeiro ao concretismo. Um dos fatos foi o convite de Lygia Clark a Ferreira Gullar para que escrevesse, em 1958, a apresentação das obras que a artista apresentou na Galeria de Artes das Folhas, em São Paulo. De acordo com Gullar, “paralelamente ao trabalho de Lygia Clark, os demais membros do grupo de artistas concretos do Rio desenvolviam sua busca pessoal dentro de uma visão mais aberta do concretismo”<sup>61</sup>.

A inquietação foi maior entre alguns poetas, pois tratava-se de construir poemas em que a relação ótica-fonética-semântica se sobrepusesse à preocupação “expressiva”, lírica e existencial. Desta maneira, Gullar foi levado à construção de poemas experimentais, entre eles “vermelho” e “casulo”, com uma organização nuclear.

Em 1959, o grupo do Rio de Janeiro se reúne na casa de Lygia Clark com a ideia de realizar uma exposição dos últimos trabalhos, ali estavam poetas, pintores e escultores. Gullar foi o responsável pela escrita da apresentação do evento, e ao analisar as obras para realizar a tarefa da qual ficou incumbido percebe que os trabalhos realizados nos últimos anos pelo grupo do Rio eram totalmente diferentes do que se entendia por arte concreta. Esta denominação não cabia mais a eles. Desta maneira, Gullar solicitou uma reunião e expôs aquilo que havia concluído, propondo que a partir daquela exposição o grupo passasse a ser chamado de neoconcretos<sup>62</sup>. Todos os presentes na reunião concordaram e, assim, o poeta começou a elaborar o texto que ficaria conhecido como “Manifesto neoconcreto”, não tendo nenhuma modificação feita pelos presentes, assinando: Amílcar, Ferreira Gullar, Franz

---

<sup>58</sup> *Idem, ibidem*, p. 50.

<sup>59</sup> *Idem, ibidem*, p. 51.

<sup>60</sup> *Idem, ibidem*, p. 51.

<sup>61</sup> GULLAR, F. *Experiência neoconcreta: momento-limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 26.

<sup>62</sup> Esta palavra não existia. Sendo um neologismo criado por Ferreira Gullar. O poeta argumentou que, por mais diferentes que fossem os trabalhos em questão, haviam sido decorridos da arte concreta, mesmo sendo uma negação a ela, não lhe cabia criar outro nome aleatoriamente.

Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theor Spanúdis. Como podemos observar na fala do próprio Gullar:

O salto da poesia neoconcreta se dá exatamente quando se procurou superar a problemática ótico-mecanicista: os neoconcretos encararam o espaço em branco da página como o avesso da linguagem, isto é, como silêncio, e consideraram que a utilização do reverso das páginas, cortadas em tamanhos e formas diferentes, permitiria criar o poema como forma visual e ao mesmo tempo possibilitaria a participação mais efetiva do leitor na formação dele: isto é, o passar das páginas seria um ato de construção do poema cuja forma final nasceria dessa ação do leitor, pela acumulação gradativa das palavras: daí, nasce o livro-poema.<sup>63</sup>

Logo, como este impasse poderia ser solucionado? Quem estaria certo em relação a forma correta de se fazer poesia concreta? Assim, entendemos que a maneira que Gullar achou de sair deste embaraço foi criar um novo nome para aquilo que chamavam de poesia concreta no Rio de Janeiro, como vimos acima o neoconcretismo.

O poeta esforça-se para superar o neoconcretismo na poesia. Pode-se observar uma série de experimentação da poesia e também das artes visuais, havendo influência tanto de artistas plásticos como de poetas, assim como atesta Ferreira Gullar ainda nos anos de 1950 e 1960 quando escreve sobre a arte neoconcreta:

A obra dos poetas neoconcretos não estava desligada da dos artistas plásticos do grupo, uma vez que se influenciavam mutuamente. Por exemplo, se a utilização de placas brancas nos poemas espaciais decorre, em parte, da pintura, a idéia de “esculturas manuseáveis” se inspira nesses poemas, nos quais o manuseio não é mais que uma extensão da ação do leitor de poesia: o manuseio do livro que, no livro-poema, ganhara um novo sentido. Uma análise mais detida revelaria possivelmente outros pontos de contato entre essas duas áreas do movimento neoconcreto.<sup>64</sup>

Após analisar o desenvolvimento da arte construtiva com o objetivo de explicar historicamente a exacerbação racionalista a que ela fora levada, Gullar afirma que os neoconcretos propunham uma revisão crítica das ideias de Mondrian, de Malévitch, de Pevsner e de outros. O poeta partia da convicção de que as obras de arte não poderiam ser meras ilustrações de conceitos apriorísticos, rejeitando a arte como objeto ou máquina e, assim, aproximando-a de uma noção orgânica. Gullar rompe com o movimento concretista ao qual se filia por um curto espaço de tempo, recusando a teoria do movimento e imprimindo

<sup>63</sup> GULLAR, F. A poesia neoconcreta In: AMARAL, A. *Projeto construtivo brasileiro na arte, (1950-1962)*. Rio de Janeiro/São Paulo: MAM/ Pinacoteca do Estado, 1977, p. 339.

<sup>64</sup> *Idem, ibidem*, p. 340.



um novo rumo à vanguarda brasileira. O poeta reconstitui impulsos e imagens discordando de um racionalismo excessivo da poesia concreta. Segundo Ferreira Gullar:

Trata-se, portanto, de um problema de significação e não meramente de percepção; mas uma vez em a percepção se faz no tempo, e não instantaneamente, o que se percebeu antes. Daí porque é preciso “pensar espontaneamente o mundo, integrar o pensamento no fluir, *pensar com o corpo*”. Este conceito está na origem das experiências futuras de Ligia Clark e Hélio Oiticica, quando reduzem suas obras e experiências sensoriais, como simplesmente sentir cheiros ou peso de sacos plásticos sobre a pele. Isto, porém, só acontecerá muito depois.<sup>65</sup>

O poeta argumenta no “Manifesto neoconcreto” que o racionalismo rouba da arte toda autonomia e a substitui por objetividades científicas. Afirma, ainda, que a obra de arte não se esgota nas realidades exteriores de seus elementos. Contando com o apoio do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, a primeira exposição de arte neoconcreta foi inaugurada em março de 1959, no Museu de Arte Moderna do Rio. Com a criação do neoconcretismo Gullar abre mão da “patente” do concretismo. E ao criticar a forma racionalista da arte, posição teórica dos paulistas, suas críticas permanecem na direção de enaltecer e firmar nos espaços da arte a teoria neoconcreta. Poucos meses depois da descoberta de Gullar que o grupo do rio não tinha alcançado êxito na empreitada de fazer arte concreta, evidencia-se o rompimento, e em seguida a primeira exposição do neoconcretismo.

Ao se incluir no neoconcretismo, Ferreira Gullar pode ser considerado como um formulador da política cultural do país. O seu embate com o concretismo o leva a um grande prestígio, juntamente aos intelectuais cariocas mais radicais. Essas disputas regionais serão uma integração deste projeto, que ocupa grande parte da cena do momento.

Há uma rivalidade entre os debates estabelecidos pelos intelectuais do Rio de Janeiro e de São Paulo, pois discutiam-se de forma emblemática questões políticas e culturais, pondo a ruptura de Ferreira Gullar com o concretismo em destaque nesta disputa. Estas tensões entre paulistas e cariocas é de um longo período histórico, e a raiz do problema pode ser identificada no modelo de desenvolvimento econômico brasileiro, na expansão industrial paulista do século XX em uma disputa pela hegemonia política do país. De acordo com Ziller:

As diferenças de formação das duas maiores cidades do país delineiam vertentes de desenvolvimentos da vida econômica e social, mas não esgotam nem correspondem à diversidade de temas e questionamentos que atravessam a vida cultural do país. O século XX será marcado pelo crescimento e pela afirmação de São Paulo como

<sup>65</sup> GULLAR, F. 2007, *op. cit.*, p.42, grifos do autor.

grande metrópole e, ao mesmo tempo será o auge do prestígio da capital federal no litoral do país.<sup>66</sup>

Diante dos conflitos, Gullar se aproxima mais dos intelectuais do Rio de Janeiro, tendo este fortalecido seus laços. Para mais um encontro entre o grupo do Rio, Lygia Clark convida todos para jantar em sua casa, e na ocasião aproveitou para mostrar o seu último trabalho, o qual dizia não saber como definir. De acordo com Gullar, tratava-se de uma construção com placa de madeira, parte de cor cinza, parte de cor verde-claro, que se sobrepunham uma a outra, cruzando-se nas extremidades, como se fossem achas de lenha formando uma fogueira de São João, embora não tomassem a forma piramidal das fogueiras.

Entre os convidados estava Mário Pedrosa, um dos grandes promotores do movimento concretista, destacado por sua crítica pelas reflexões de caráter político e social, preocupado em compreender as relações entre as práticas sociais e a criação artística. Ao caracterizar a obra de Lígia Clark, Mário Pedrosa disse que era uma espécie de relevo, Gullar discordou alegando que o relevo pressupõe uma superfície, e isso não acontecia ali. Pedrosa concordou com Gullar, o que deixou a peça sem definição. Todos foram jantar, enquanto Gullar ainda permaneceu ali refletindo sobre o trabalho de Lygia, dirigindo-se após algum tempo para a mesa de jantar e anunciando que encontrara um nome para aquele trabalho: não objeto. O poeta explicaria o por que do nome em seguida, afirmando que se tratava de um objeto, mas não de um objeto que se poderia ter alguma utilidade, como no caso de uma caneta, mesa, cadeira (objetos de uso pessoal); portanto, o nome seria "não objeto".

No dia seguinte, Gullar escreveria a “Teoria do não objeto” (1959)<sup>67</sup>, a qual procuraria dar coerência às obras pelas quais estavam produzindo, o que, de acordo com ele, não cabiam na classificação usual de pintura, de escultura ou de poesia. Retornava com as significações existenciais e emotivas; então, ele achou necessário dar mais importância à palavra, desvencilhando do subjetivo. De acordo com Gullar:

Esta teoria resultou de uma análise da arte moderna, notadamente do processo que ela experimenta a partir do surgimento da pintura não-figurativa, ou seja, quando se exclui da pintura a imagem de objetos. Essa análise leva à compreensão de que, desde o momento em que a representação do objeto é eliminada da linguagem pictórica, o quadro se torna o objeto da pintura. Explicitando: o quadro foi até ali, desde o Renascimento, o lugar onde o pintor criava um espaço fictício – uma espécie de cenário – dentro do qual se situava a imagem do objeto, fosse uma figura humana, uma paisagem ou uma natureza-morta. Esse espaço é fragmentado no cubismo que, em sua fase sintética, chega quase à abstração total da figura, abrindo caminho ao neoplasticismo de Piet Mondrian, que elimina toda e qualquer representação do objeto. Pintar, então, não é mais criar um espaço fictício mas,

<sup>66</sup> ZILLER, E. *Poesia e política: a trajetória de Ferreira Gullar*. Rio de Janeiro: Revan, 2006, p. 54.

<sup>67</sup> GULLAR, F. Teoria do não-objeto. In: *Experiência neoconcreta: momento limite da arte*, *op.cit.*

simplesmente, organizar o espaço bidimensional da tela – o quadro torna-se, assim o objeto da pintura.<sup>68</sup>

Mário Pedrosa reconhece a importância das experiências de Ferreira Gullar nas artes visuais:

É sempre uma tendência de todos nós andarmos a procurar precedentes e antecedentes às manifestações e movimentos artísticos mais atuais ou recentes. [...] Tais reflexões me vinham a propósito [...] à ‘descoberta’ ou uso de ‘caixas’ ou de ‘continentes’ em substituição do quadro na pintura. Cronologicamente, creio que Ferreira Gullar foi o primeiro a conceber um invólucro, um cubo para a palavra, poesia, quando criou a teoria do ‘não-objeto’.<sup>69</sup>

Os debates referentes à nova vanguarda durante os anos de 1960 e 1970 estavam em destaque. Desta maneira, em 1969, Ferreira Gullar, irá expor a sua posição; embora tenha se afastado do movimento, as opiniões de Gullar sobre a arte neoconcreta foram referências aos demais artistas.

Assim sendo, no próximo tópico buscaremos entender como Ferreira Gullar se torna integrante do CPC, e como seus poemas se alteram juntamente com seu posicionamento político.

---

<sup>68</sup>GULLAR, F. 2007, *op.cit.*, p. 45.

<sup>69</sup>PEDROSA, M. Um passeio pelas caias no passado. In: *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986, p. 153-154.

## 1.2 O CPC e o golpe

Convidado para ir trabalhar em Brasília, em 1961, Ferreira Gullar torna-se o diretor da Fundação Cultural do Distrito Federal. Brasília fora inaugurada havia menos de um ano e ainda estava em construção. Gullar relata tornar-se marxista neste momento, devido à leitura de um livro. “Ali me caiu nas mãos um livro intitulado *La Pensée* de Karl Marx, de autoria de um padre francês chamado Jean-Yves Calvet. Li-o e me tornei marxista, o que viria a mudar radicalmente a minha vida.”<sup>70</sup>

Sua poesia se modificaria naquele momento, tornando-se necessário para ele fazer algo que chamasse atenção da população, uma poesia que se identificasse com os problemas vividos no Brasil. Por intermédio de Thereza Aragão, companheira de Gullar desde 1954, ele conhecera o trabalho de Vianinha e o Centro Popular de Cultura (CPC), da União Nacional dos Estudantes. Aragão tinha ficado no Rio de Janeiro e Gullar retornara de Brasília para encontrá-la. Neste momento de sua vida, o poeta presencia a renúncia de Jânio Quadros após sete meses de um governo tumultuado.

Durante o governo de João Goulart, começa uma nova fase em sua vida, sendo considerada a mais polêmica nos meios literários. Gullar assume um trabalho de cunho político em 1962, quando ingressa no Centro Popular de Cultura (CPC) e na União Nacional dos Estudantes (UNE), e passaria a fazer poesia engajada, afastando-se de seus antigos companheiros e passando a lutar pela reforma agrária e contra o imperialismo norte-americano. O poeta deixa para trás a poesia concreta e neoconcreta e se foca em fazer poesia para o “povo”, chamando atenção para os problemas do Brasil naquele momento.

Torna-se presidente do CPC em 1963 e, no ano seguinte, filia-se ao Partido Comunista. O CPC tinha como principal objetivo chamar a atenção da população para o que acontecia no país. O idealizador do projeto foi Oduvaldo Vianna Filho, que se encontrava descontente com a atuação do Teatro de Arena (Teatro de São Paulo que ganhava os palcos nos anos de 1960), por considerá-lo voltado apenas para a classe média.

Ferreira Gullar irá abraçar a causa do CPC da UNE, a qual mobilizou centenas de jovens por todo o país, não ficando restrito a apenas um único núcleo, tendo filiais em diversos estados, tais como Bahia, Minas Gerais, Sergipe, Alagoas e entre outros, ligados a União Estadual dos Estudantes (UEE). A política nacional desenvolvimentista era posta em questão pelas populações rurais e os novos centros urbanos em expansão, tendo a questão

---

<sup>70</sup> GULLAR, F. 2015, *op. cit.*, p. 57.

agrária se tornado um problema ao país, visto que a luta no campo ganhava contornos mais explícitos.

A posse de João Goulart não acalmou os ânimos, nem as reivindicações da esquerda do país, e muito menos pacificou as forças conservadoras. O sindicalismo se fortalecia nos embates políticos, obtendo uma verbalização referente à necessidade de transformação radical brasileira vinda dos jovens de classe social média (urbana), principalmente os que participavam das UEE e UNE que não encontravam oportunidades, e exigiam reformas de base; temos, em destaque, a reforma universitária.

Os participantes dos CPCs partem para a luta com uma mensagem de politização e organização das massas. Para este fim, Ferreira Gullar compõe quatro poemas de cordel entre 1962 e 1967: “João Boa-Morte”, “Quem matou Aparecida”, “Peleja de Zé Molesta com o tio Sam” e “História de um valente”<sup>71</sup>.

“João Boa-Morte”, composto a pedido de Vianinha, conta a história de um lavrador que enfrenta o seu patrão, não conseguindo mais arrumar emprego em nenhuma fazenda por conta do fato ocorrido. Em pleno desespero por não conseguir sustentar a sua família, ele planeja matá-los e suicidar em seguida, mas desiste ao conhecer a liga camponesa e começa a lutar pela reforma agrária. Neste poema, pode-se identificar a denúncia e a violência dos fazendeiros para reprimir qualquer tipo de revolta de seus trabalhadores rurais e, além disso, o poema enfatiza o papel do latifúndio. Podemos identificar isso nas palavras finais do poema:

O inimigo da gente  
É o latifúndio  
Que submete nós todos  
a esse cruel calvário.  
Pense um pouco, meu amigo,  
não vá seus filhos matar.  
É contra aquele inimigo  
que nós devemos lutar.  
Que culpa têm os seus filhos?  
Culpa de tanto pensar?  
Vamos mudar o sertão  
pra vida deles mudar.

Enquanto Chico falava,  
no rosto magro de João  
uma luz nova chegava.  
e já a aurora, do chão  
de Sapê, se levantava.

E assim se acaba uma parte

<sup>71</sup> As citações feitas aqui são extraídas de Gullar, F. *Toda poesia (1950-1999)*. 14 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004. Ver também *Romances de cordel*, Rio de Janeiro: José Olympio, 2009. O livro conta com as ilustrações de Ciro Fernandes.

da história de João.  
 A outra parte da história  
 vai tendo continuação  
 não neste palco de rua  
 mais no palco do sertão.  
 Os personagens são muitos  
 e muita a sua aflição.  
 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.<sup>72</sup>

De acordo com Sartre<sup>73</sup>: “tudo se passa a face da urgência do tempo presente, perante aos interesses sociais e políticos da época, tendo a literatura um papel a cumprir e o dever de estar presente na sociedade”. E de tal modo a necessidade de um posicionamento como foi tomado por Ferreira Gullar naquele momento faz toda diferença em sua trajetória. Na literatura engajada, o autor está em toda parte, sendo a sua presença necessária para a validação de seu trabalho, e o público se transforma em seu alvo. De acordo com Poletto,

Defendendo a complexidade do fenômeno literário e não negando as posições contrárias ao engajamento como teoricamente possíveis, Ferreira Gullar batalha por um espaço para a poesia engajada, pois entende que a literatura é “um dos vários campos em que se formulam e exprimem as experiências humanas em toda a sua amplitude, aberto portanto à realidade dos fatos e dos problemas dos homens”. Se assim entendido o fenômeno literário, será mais fácil compreender o engajamento como resultante “de uma maior pressão da realidade social sobre a realidade literária”.<sup>74</sup>

De acordo com o autor, a literatura engajada envolve uma diversidade de formas, e pode ser vista no romance, teatro, ensaio, panfleto, jornal, livro, revista, entre outros suportes de comunicação. É nessa diversidade que encontramos possibilidades de entender o engajamento de Gullar, considerando as variações existentes, principalmente por estar lidando com fontes em que o próprio Gullar está dando sentido e se posicionando.

Entretanto ao aplicarmos o elemento tempo na análise de uma obra encontramos as variações existentes, Benoit Denis disse, que:

<sup>72</sup> GULLAR, F. 2004, *op. cit.*, p. 111.

<sup>73</sup> SARTRE, J.P. *O que é literatura*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1999.

<sup>74</sup> POLLETO, J. Jean-Paul Sartre e Ferreira Gullar: engajamento e trabalho. *Revista de Letras*, Curitiba, v. 9, p. 8, 2007.

O “espaço das possibilidades” no qual se coloca o escritor não é idêntico em todas as épocas; ele está em constante mutação e não para de se reconfigurar, dando a cada período da história literária o seu perfil singular. Também a definição do que é literatura engajada se singulariza no mesmo passo que o espaço das possibilidades no qual ela se inscreve.<sup>75</sup>

Neste sentido, como se estabelece a relação do autor com a obra, considerando o tempo que se escreve e o tempo da reavaliação sobre a obra?

O engajamento comporta para o escritor uma exigência de fluidez de si mesmo. É necessário que ele se situe, tendo a consciência de que escrever é um empreendimento de conhecimento de si, recusando as formas de negação, as quais impedem a sua exposição.

Portanto, a poesia de Gullar se torna de importância ímpar, pois está posta em duas dimensões, a obra escrita e a escrita sobre a obra, dois contextos diferentes. Esse movimento nos aponta principalmente para a representatividade existente da obra, em que o poema mesmo sendo congelado pelas palavras impressas ainda permanece provocando novas leituras. É esta relação que instiga o autor a não escrever por escrever, e sim ter sempre algo maior como mediação entre a poesia e o leitor. Isso nos leva a entender como a escrita de Gullar começa a ganhar forma e como seu engajamento ganha espaço no meio intelectual brasileiro. O que nos mostra a sua singularidade naquele momento ao qual Gullar sente a necessidade de estar mais presente no cenário intelectual e político brasileiro.

Com o cenário urbano presente em seu segundo poema de cordel, Gullar escreve “Quem matou Aparecida?” Uma jovem que irá trabalhar como doméstica em uma casa de família, em Ipanema, mas será abusada pelo patrão e engravida. Acusada de roubo pela esposa do patrão, será presa e espancada, vendo na prostituição a única maneira de sustento. Após um tempo, consegue casar-se com um operário, vivendo com muita pobreza, porém são felizes, até que durante uma greve o seu marido desaparece e o seu filho morre de fome. Tomada por um desespero, atea fogo em si mesma. O poema questiona: “quem matou Aparecida?” Quem seria o responsável por aquilo que ocorreu?

Acaba aqui a história  
dessa moça sem cartaz  
que ficaria esquecida  
como todas as demais  
histórias de gente humilde  
que noticiam os jornais.  
Pra concluir pergunto:  
Quem matou Aparecida?  
Quem foi que armou seu braço  
para dar cabo da vida?

<sup>75</sup>DENIS, B. *Literatura e engajamento*: de Pascal a Sartre. Bauru: Edusc, 2002, p. 27.

Foi ela que escolheu isso  
ou a isso foi conduzida?  
Se a vida a conduziu  
quem conduziu sua vida?

Por que existem favelas?  
Por que há ricos e pobres?  
Por que uns moram na lama  
e outros vivem como nobres?  
Só te pergunto estas coisas  
pra ver se tu descobres.

Se não descobres te digo  
para que possas saber:  
o mundo assim dividido  
não pode permanecer.  
Foi esse mundo que mata  
tanta criança ao nascer,  
que negou a 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.<sup>76</sup>

Em a “Peleja de Zé Molesta com o tio Sam”, o poema apresenta de um lado o Zé Molesta que lutava pelo seu povo e pelo seu país e, de outro lado, o tio Sam capitalista e explorador. Zé Molesta irá falar das verdades que acreditava, enfatizando o abuso da exploração com os produtos brasileiros, tendo tio Sam visto a necessidade de silenciá-lo e acusando-o de comunista que queria transformar o mundo em um imenso quartel. Então Zé Molesta lhe responderá:

Você diz que é contra Cuba  
porque é contra a ditadura.  
Será que na Nicarágua  
Há democracia pura?  
Se você luta no mundo  
pra a liberdade instalar  
por que é amigo de Franco,  
de Strossner e de Salazar?  
A verdade é muito simples  
e eu vou logo lhe contar.  
Você não quer liberdade,  
você deseja é lucrar.  
Você faz qualquer negócio  
desde que possa ganhar:  
vende canhões a Somoza,  
aviões a Salazar,  
arma a Alemanha e Formosa  
pro mercado assegurar.<sup>77</sup>

---

<sup>76</sup>GULLAR, F. 2004, *op. cit.*, p. 132-133.



Os poemas pretendiam exprimir como a sociedade se encontrava dividida em classes, levando à necessidade de organização daqueles que eram explorados para lutarem contra a desigualdade e por uma sociedade justa. Vale ressaltar que o formato da sua poesia nesse momento seguia um sentido usual, não tinha metrificações nem orquestração, o que nos leva a entender que o poeta pretendia facilitar o entendimento do público para aquilo que pretendia expressar. Gullar em seus poemas de cordel tem o intuito de veicular um conteúdo revolucionário, passando a escrever desta maneira após conhecer os conteúdos marxistas. Segundo Alcides Villaça:

às debilidades estéticas e aos equívocos políticos desses poemas de Gullar – sobretudo à tentativa feita pelo poeta de identificar a sua própria voz do camponês, da doméstica, do cantor, imaginando que para isso fossem suficientes o puro desejo e o compromisso ideológico. [...] A partir de então, Gullar não deixa de conduzir a sua arte de forma política, mas com uma diferença fundamental: é sua pessoa mesma, de poeta, cidadão e intelectual militante quem se manifesta contra os desequilíbrios sociais e a favor de um caminho revolucionário, agora muito mais longo e dramático. O poeta não estará imune, como veremos, há poemas ainda simplificados – mas surgirão momentos de forte poesia, sob a forma desse sentimento angustiado que se aloja entre o desejo e a realidade, o que dá ao poeta a dimensão de uma distância, de uma carência que fazem a poesia necessária em primeiro lugar para o poeta mesmo.<sup>78</sup>

O poeta recebeu críticas por seu novo modo de fazer poesia, pelo fato de serem poemas políticos com temáticas das desigualdades sociais, que falava sobre as lutas entre latifundiários e camponeses. Sua nova linguagem ganhará novos contornos alterando não somente o seu estilo, mas a sua integração em um grupo engajado, rompendo com o grupo neoconcreto, o qual ele mesmo ajudou a criar.

Segundo o autor francês Benoit Denis<sup>79</sup> ao tratar sobre engajamento e literatura, considerando o conteúdo das obras literárias no período francês que vai de Pascal a Sartre focalizando nas obras do século XX por se tratar de um momento ao qual a discussão que se refere ao engajamento esta em destaque, nos chama atenção que o escritor engajado deve procurar responder as questões de seu tempo presente, tomando parte nos debates que surgem. A literatura engajada não se vincula ao tempo moderno, não sendo escrita para a posteridade, procura atingir o seu objetivo do tempo presente. Esta literatura pode ser caracterizada pela urgência e pela vontade de participação, pois questiona a ideia de literatura em geral, contestando as representações evidenciadas. Isso deixa evidente a intenção do poeta neste

<sup>77</sup> *Idem, ibidem*, p.140.

<sup>78</sup> VILLAÇA, A. 1984, *op. cit.* p.103.

<sup>79</sup> DENIS, B. 2002, *op. cit.*

momento: explicar o que estava acontecendo na sociedade a partir do poema, assim como no teatro em que as peças que são influenciadas por Bertolt Brecht têm um caráter social. Neste momento, Gullar quer chamar a atenção da população, de forma poética, pela sua escrita.

No auge da militância do CPC, Gullar escreve uma de suas principais referências para o projeto cultural discutido no momento: *Cultura posta em questão*, publicado pela UNE, em 1963. O livro teve a sua edição queimada pelos militares após o golpe de 1964, sendo editado pela Civilização Brasileira, em 1965. Nesta obra, o poeta defende a autonomia cultural, sem deixar levar-se pelo mito do nacionalismo, e relata a ação do poder econômico sobre algumas manifestações artísticas no país. São oito artigos que discutiriam a necessidade de uma tomada de posição de intelectuais e de artistas perante o momento radical de transformação da sociedade. O Brasil se tornara tema da arte, problemas da cultura nacional tomam destaque, e, com isso, influenciou teatrólogos, poetas, ficcionistas, compositores e cineastas.

Assim, os pensadores (intelectuais e artistas) apresentam a importância de um compromisso popular com a ação, tendo a cultura popular o papel de mudar a realidade. Desta forma, o engajamento político imediato será para Gullar a única maneira de artistas responderem aos desafios da realidade. Segundo Eleonora Ziller: “O projeto do CPC previa uma ação cultural voltada para as ruas. A perspectiva funcionava no circuito da ‘agitação e propaganda’, de divulgação de idéias e doutrinação político-ideológica<sup>80</sup>”.

Contudo, ser engajado é colocar-se perante a sua realidade com as causas e os efeitos, não bastando apenas a estética, mas proporcionando um cunho político, desde o início de sua arte. É preciso uma consciência lúcida do escritor para aquilo que se está escrevendo e/ou se criando, demonstrando, deste modo, a sua visão do mundo tal como Ferreira Gullar faz em seus versos, estando o mesmo presente na escrita.

O impacto do golpe de Estado de 1964 levou os intelectuais a desempenharem um papel fundamental durante o período de ditadura. Mesmo com a censura, a arte se tornou um instrumento de denúncia da situação do país. Em primeiro de abril de 1964, Ferreira Gullar decide filiar-se ao partido comunista<sup>81</sup> em um momento de efervescência de crise política no

<sup>80</sup> ZILLER, E. 2006, *op. cit.*, p. 69.

<sup>81</sup> O Partido Comunista participou legalmente das eleições entre 1945 e 1947 e contava com nomes tais como Luís Carlos Prestes, Jorge Amado, Carlos Drummond de Andrade, Graciliano Ramos, Cândido Portinari, Caio Prado Jr entre outros. Após o final do “Estado Novo”, o PCB revelou forças políticas e eleitorais importantes, elegendo quatorze deputados e um senador para compor a Assembléia Constituinte de 1946. Em maio de 1947, o partido seria colocado na ilegalidade, por uma decisão do Tribunal Superior Eleitoral, alegando não se tratar de um partido nacional tal como foi exigido na constituição. O partido foi obrigado a voltar à clandestinidade, de 1948 à primeira metade dos anos de 1950, o PCB perderia grande parte de sua influência de inserção social a qual teve no período anterior. Em 1960, é aprovada a resolução que confirma a virada em 1958 em seu V Congresso. O caminho seria a luta pacífica para a hegemonia do proletariado na luta contra as forças entreguistas e reacionárias, tendo como intenção fazer aliança com uma burguesia nacional progressista, o que marcara

país. Foram adotadas inúmeras práticas de violência e tortura contra as pessoas que se apresentavam contra o regime. Muitas pessoas desapareceram sem deixar pistas e a censura aumentava no decorrer dos anos. Apesar deste cenário, as evidências indicam que Gullar permanece produzindo arte, mesmo na clandestinidade.

A sua opção partidária, em uma primeira análise, pode ser considerada como uma maneira de resistência frente ao golpe, tendo assim encontrado uma forma de enfrentar a situação, não estando sozinho, sendo o partido de grande influência entre intelectuais, tais como Oscar Niemeyer, Mário Schenberg, Ênio Silveira, Mário Lago, João Saldanha e Nelson Werneck Sodré. No contexto da modernização da sociedade brasileira na década de 1950, a organização comunista foi essencial para as lutas nos meios artísticos e intelectuais do período, surgindo obras significativas. Segundo M. Ridenti:

A militância comunista implicava riscos- como os de perseguição, de prisão e, em caos-limite, de morte-, além de exigir disciplina e obediência às ordens do PCB na clandestinidade, sem contar o preconceito socialmente disseminado contra o comunismo. Mas também oferecia uma rede de proteção e solidariedade entre os camaradas no Brasil e no exterior, o sentimento de pertencer a uma comunidade que se imaginava na vanguarda da revolução mundial e podia dar apoio e organização a artistas em luta por prestígio e poder, distinção e consagração em seus campos de atuação, para si e para o partido.<sup>82</sup>

Ferreira Gullar inicia a sua militância no PCB por considerar necessário lutar contra a ditadura militar, estando sempre contra a luta armada. Ele aposta em uma ampla frente política para a derrota do regime, com a intenção de aprofundar o debate político acerca de uma via pacífica e democrática da revolução brasileira.

Nos anos de 1960, Ferreira Gullar filiou-se ao Partido Comunista e participou do CPC. É interessante observar que muitos escritores engajados elegiam neste período os significados da terra e os migrantes nas cidades ou no campo caracterizavam o povo brasileiro, lutando por melhores condições de vida no campo e na cidade, especificamente nas favelas. Em alguns dos poemas, expressava-se a recusa pela ordem social imposta por latifundiários e imperialistas, criticando, algumas vezes, o capitalismo, tal como pode ser visto no poema de Ferreira Gullar “João Boa-Morte (cabra marcado para morrer)”, um de seus romances de

---

reações entre a militância e o recrudescimento da luta interna. Não se percebia a conspiração de direita que se armava no país, o Comitê Central se reuniu em fevereiro de 1964 exigindo do governo uma radicalização. Enquanto isso, no PCB instalava-se uma crescente disputa pela direção política, havendo uma mudança de orientação advinda do Comitê Central ao não reconhecer mais uma resolução de curto prazo para a revolução brasileira, apostando em um processo de longo curso, havendo uma resistência a essa política, a considerando como capitulação à burguesia. Tais informações podem ser encontradas em RIDENTI, M. *Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Unesp, 2010.

<sup>82</sup>*Idem, ibidem*, p. 64.

cordel. Os poetas procuravam se identificar com as lutas do povo brasileiro, o que podemos observar na citação de M. Ridenti:

Se os poemas trazem uma idealização do homem do povo, especialmente do campo, pelas camadas médias urbanas, por outro lado, esta idealização não era completamente abstrata, ancorava-se numa base real: a insurgência dos movimentos dos trabalhadores rurais no período. Os poetas buscavam solidarizar-se com eles, como expressa, por exemplo, Vinícius de Moraes, autor de “Os homens da terra”, que traz a seguinte dedicatória: Em “homenagem aos trabalhadores da terra do Brasil, que enfim despertam e cuja luta ora se inicia”.<sup>83</sup>

Tais poetas estavam em busca da humanidade perdida. Influenciados pelo clima político da época e pela grande ascensão dos movimentos populares, identificaram-se com as lutas do povo e expressaram as suas identidades em manifestações artísticas, de modo a valorizar as suas ações como forma de mudar a história. Após o golpe de 1964, os artistas procuram maneiras de se expressarem, realizando manifestações de forma artística contra a ditadura, tendo sido os setores populares reprimidos.

Como forma de resistência ao regime militar, é encenado o show musical *Opinião*, que estreou em dois de dezembro de 1964, no Rio de Janeiro. Entre 1964 e 1979, alguns dos espetáculos teatrais e da produção dramatúrgica do país foram movidos pelo desejo de mobilização de oposição ao governo militar implantado com o golpe. Contavam com integrantes do CPC, os quais foram postos na ilegalidade, como Vianinha, Ferreira Gullar, João das Neves, Armando Costa, Paulo Pontes e Denoy de Oliveira, que lutariam justamente contra o regime militar por intermédio da arte, ao incentivarem outras manifestações artísticas, tornando o ano de 1968 como um ano de reunião de opositores.

*Opinião* era um espetáculo musical com roteiro de Odvaldo Vianna Filho, Armando Costa (1933-1984) e Paulo Pontes (1940-1976), direção cênica de Augusto Boal (1931-2009), direção musical de Dori Caymmi e coprodução do Teatro de Arena de São Paulo. Sua divulgação na imprensa procurou, tanto quanto possível, evitar chamar a atenção da censura para o fato de que os responsáveis pela concepção eram provindos do CPC.<sup>84</sup>

Os artistas e intelectuais providos do CPC e da UNE organizaram o *Show* como a primeira manifestação organizada contra a ditadura. O *Show* teve sua organização no Zicartola, restaurante do sambista Cartola e de sua companheira Zica, local este que recebia

<sup>83</sup> *Idem*. Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança. In: FERREIRA, J. e DELGADO, L. N. A. *Brasil republicano: o tempo da ditadura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 141.

<sup>84</sup> BETTI, M. S. O teatro de resistência. In: FARIA, J. R. *História do teatro brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva/Edições Sesc SP, 2013, v. 2, p.195.

músicos, artistas e intelectuais. Segundo Paranhos, “tanto o enredo quanto o elenco eram notadamente heterogêneos, e talvez seja esse o motivo por que o *Opinião* tenha começado sua trajetória com sucesso”.<sup>85</sup> Outra questão que tornou o *Opinião* como um grupo de grande relevância foi o fato do espetáculo mistificar “novos lugares da memória: o morro (favela+miséria+periferia dos grandes centros urbanos industrializados) e o sertão (populações famintas, [...] o messianismo religioso [...] e o [...] coronelismo).”<sup>86</sup> Desta forma, houve um movimento que aproximava os diferentes grupos sociais no palco, tendo como dramaturgos Gullar e Vianinha que utilizavam suas peças para fazer emergir na plateia a realidade, fazendo assim uma interação entre o público e os atores, o que pode ser percebido no musical *Opinião*.

O referido show foi caracterizado pela diversidade de músicas brasileiras com diversos gêneros entre estes o samba, as marchinhas de carnaval, e as canções de protestos. Entre os depoimentos e as canções, o show utilizava de estratégias para deixar claro o seu repúdio ao quadro político do país, procurando conscientizar o público a não ceder às circunstâncias que estavam diante deles. Paranhos afirma que:

...não só a junção de música e teatro tornou o *Opinião* uma referência. Sua relevância histórica se evidenciou, entre muitos motivos, graças ao momento em que foi gerado: a estréia do show ocorreu quando o golpe militar ainda não completara um ano de vida e é tida como a primeira grande expressão artística de protesto contra o regime. Também chama atenção a configuração geral do espetáculo que, em forma de arena, não dispunha de cenários, somente de um tablado em que três “atores” encarnavam situações corriqueiras daquele período, como a perseguição aos comunistas, a trágica vida dos nordestinos e batalha pela ascensão social dos que viviam nas favelas cariocas- tudo isso, acrescenta-se, regado a música que visava alfinetar a consciência do público.<sup>87</sup>

Vale ressaltar as preocupações de alguns artistas pós-golpe. Iniciando assim uma discussão sobre o papel do teatro, viu-se a necessidade de que os artistas e o público se unissem de maneira articulada contra o regime militar. Como forma de driblar a censura, utilizavam metáforas nos textos e nas letras do espetáculo:

Grande parte da força expressiva de *Opinião* provinha da forma como o espetáculo resolvia, no plano artístico, a tensão que se apresentava diante da situação política do país: o golpe havia sufocado de forma sumária projetos culturais de ndamental importância desenvolvidos nos anos anteriores (além do CPC, do Movimento Cultural Popular e o das Ligas Camponesas de Pernambuco). A inevitável

<sup>85</sup> PARANHOS, K. R. Pelas bordas: história e teatro na obra de João da Neves. In: *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012, p. 143.

<sup>86</sup> *Idem, ibidem*, p. 144.

<sup>87</sup> *Idem, ibidem*, p.144-145.

constatação da derrota havia surpreendido intelectuais e artistas que se encontravam, então, no ápice de sua capacidade de criação e trabalho, como era o caso de Vianinha (Oduvaldo Vianna Filho) e de todos os que se ligaram ao processo de criação do *Show*.<sup>88</sup>

As ideias expressadas no *Show* e a posição do Partido Comunista Brasileiro se assemelhavam, tendo o CPC contado com a participação considerável de intelectuais e artistas do PCB.

Conforme indicam os estudos históricos- críticos e os depoimentos relacionados à relação PCB-CPC, o PCB tendeu sempre a acompanhar à distância as atividades do CPC, embora o contato entre um e outro tenha tido sempre um caráter descontinuo: a cúpula partidária costumava prestigiar os eventos promovidos pelo CPC, mesmo sem a existência de um diálogo contínuo entre ambos. O PCB havia passado os anos precedentes absorvido com a campanha pelas reformas de base, e apenas tradicionalmente indicou um representante oficial, Marcos Jaimovich (1921-2009), para atuar dentro da entidade estudantil.<sup>89</sup>

Alguns participantes ligavam-se informalmente ao PCB. As ideias de frente democráticas com raízes em seu V Congresso de 1960 seriam a base para todo o movimento de resistência ligado ao teatro brasileiro no período de 1964 a 1968, quando acontece o Ato Institucional número 5<sup>90</sup>.

Nos anos posteriores ao ano de 1964, o PCB teve períodos de dissidências de quadros históricos, como alguns de seus integrantes que optaram pela luta armada. O grupo Opinião utilizava as ideias colocadas pelo PCB em seus espetáculos, como o alinhamento das classes sociais, se tornando uma forma significativa de mobilização e de resistência. O espetáculo inspirou o surgimento do grupo de teatro com o seu nome, inaugurou uma estrutura de trabalho e expressão diferenciada. “É importante salientar que o Grupo Opinião focalizava suas ações no teatro de protesto, de resistência, e também se caracterizava por ser um centro de estudos e de difusão da dramaturgia nacional e popular.”<sup>91</sup>

O teatro de resistência construído a partir do surgimento do grupo Opinião construiu a perspectiva de que resistir havia se tornado, para todo um grande setor da cultura e do teatro, não só um objetivo fundamental, mas o objetivo por excelência dentro da nova conjuntura. A resistência pressupunha a coalizão de forças e ao mesmo tempo a presença da classe média de esquerda de que se constituía o público.<sup>92</sup>

<sup>88</sup> BETTI, 2013, *op. cit.*, p.195.

<sup>89</sup> *Idem, ibidem*, p.197.

<sup>90</sup> AI-5 (Ato Institucional nº5) foi baixado em 13 de dezembro de 1964 durante o governo do general Costa e Silva, vigorando até dezembro de 1978. Este ato foi um dos momentos mais duros do regime ao qual dava poder aos governantes para punir aqueles que se opusessem ao governo ou que fossem considerados como perturbadores da ordem, fortalecendo a linha dura da ditadura militar.

<sup>91</sup> PARANHOS, 2012, *op. cit.*, p. 147.

<sup>92</sup> BETTI, 2013, *op. cit.*, p. 200.

Em 1965, o grupo Opinião seguia com o espetáculo *Liberdade, Liberdade* no Rio de Janeiro. Millôr Fernandes e Flávio Rangel (1934-1988) selecionaram vários textos com o tema liberdade, cuja intenção era “gravar seu som no coração dos ouvintes”<sup>93</sup>. Segundo Flávio Rangel “existe um motivo para este espetáculo”<sup>94</sup>, que além de entreter “pretende reclamar, denunciar, protestar - mas, sobretudo alertar”<sup>95</sup> sobre a mutilação posta pelos opressores as liberdades sociais e políticas. Nesse caso, a forma de alcançar essa liberdade era tornar o palco uma “trincheira”.

Mesmo com a sua resistência e a exortação com a força da oposição, o grupo tentava entender também o que os levou à derrota. Desta maneira, era preciso um amadurecimento nas reflexões teóricas, tendo Ferreira Gullar um papel fundamental. Após ter escrito diversos ensaios em torno da arte nacional, Gullar passaria a fornecer ao grupo Opinião elementos que destacariam a linha de arte nacional e popular.

Gullar antes de entrar para o CPC era apenas um espectador e leitor do teatro, pois o mesmo não tinha conhecimento da dramaturgia, após a sua entrada passa a acompanhar ensaios e a discutir sobre eles, podendo assim ter um conhecimento técnico da linguagem teatral, sendo o poeta um dos fundadores do *Opinião*. Sua entrada no teatro se dá ainda na adolescência. Gullar relata:

eu nunca tinha pensado em me tornar ator teatral, entendeu? Nunca tinha escrito uma peça, uma única peça antes de eu entrar para o grupo Opinião. Antes de eu entrar para o CPC da UNE, que foi em 62, eu nunca tinha me envolvido diretamente com o teatro, eu tinha escrito, alguns anos antes, um monólogo mas que não tinha nada de teatral, era uma coisa mais poética do que teatral, eu não tinha conhecimento da carpintaria teatral, da técnica do teatro, das leis da dramaturgia, eu não conhecia nada disso. Agora, depois do CPC, eu me envolvi com o pessoal que fazia teatro político, muito mais teatro de agitação que era minha linha e Armando Costa etc. e então, depois do Golpe, nós, o CPC foi destruído, e então nós criamos o Grupo Opinião, aí eu passei a ter uma atividade teatral maior e aí me interessar efetivamente pelo teatro, aí eu vivia no meio teatral assistindo peças, conversando, discutindo, aí passei a ler também teatro e a procurar me familiarizar com a dramaturgia.<sup>96</sup>

Entendemos que Gullar faz uma reavaliação da sua própria arte, e a partir disso o autor procura se familiarizar com o teatro, mantendo-se presente no cenário cultural. Entre 1965 e

<sup>93</sup>Comentários de Flávio Rangel sobre a peça *Liberdade, Liberdade*. Disponível em <[http://www2.uol.com.br/millor/teatro/05\\_liberdade.htm](http://www2.uol.com.br/millor/teatro/05_liberdade.htm)>. Acesso em 9 de set. 2016.

<sup>94</sup> *Idem*.

<sup>95</sup> *Idem*.

<sup>96</sup> GULLAR, F. *apud* COUTINHO, L de F. “*O Rei da Vela*” e *o Oficina (1967-1982)*: censura e dramaturgia. São Paulo, 2011. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, p. 154-155.

1966, Gullar fez parceria com Oduvaldo Vianna Filho e escreveu a peça *Se correr o bicho pega se ficar o bicho come*, escrita em forma de versos e encenada no Rio de Janeiro pelo Grupo Opinião. A estrutura da peça é uma combinação de elementos nordestinos e de comédia. O *bicho* do título alude à imagem do impasse da situação política do país após o golpe e refere-se também aos impasses da classe média, demonstrados pelo protagonista Roque, vividos por Vianinha.

Em 1967, foi encenado outro texto de Gullar, desta vez em parceria com Antônio Carlos Fontoura e Armando Costa: *A saída? Onde fica a saída?* A peça *Dr. Getúlio sua vida e sua glória* foi encenada em 1968 e, na oportunidade, Gullar contou com a parceria de Dias Gomes. Assim sendo, Gullar afirma que

O que você tem que fazer primeiro, se você faz teatro, é antes de mais nada que o teatro seja bom, que a peça seja bom teatro, se você faz poesia, que a poesia seja boa poesia e depois ela é política ou não, mas o que tem que ter antes de mais nada é qualidade, isso vale para tudo, pro cinema se você faz um chanchada é pregação política vazia que não tem qualidade artística e isto nós aprendemos, e a partir do Grupo Opinião, nós não fizemos mais o tipo de teatro meramente ideológico ou propagandístico, passamos a fazer teatro político, mas de qualidade.<sup>97</sup>

Partindo do ponto de vista de Bertolt Brecht, o teatro deveria ser exclusivamente social, contribuindo para as transformações sociais e revolucionárias. Isso pode ser observado nas peças de Gullar deste momento. Desta forma, entendemos que as peças expunham a militância do poeta. O artista engajado é aquele que protesta ao que está acontecendo e opõe-se à proibição da liberdade de expressão. Para Dias Gomes, “toda arte é, portanto, política.”<sup>98</sup> A diferença é que, no teatro, esse ato político é praticado diante do público.”<sup>99</sup>

Outra forma de resistência foi a *Revista Civilização Brasileira* que surge em 1965, mesmo com o impacto do golpe de 1964. Em seus primeiros números, há denúncia do que ocorre no país, do abuso do Estado contra os trabalhadores e os intelectuais. Discute-se, também, em relação aos motivos que levaram ao golpe, estando em pauta as reformas de base de João Goulart e uma perspectiva de que o golpe não duraria muito tempo, levando-se em consideração a eleição de 1966 que poderia mudar a situação.

<sup>97</sup> *Idem, ibidem*, p. 155.

<sup>98</sup> Bentley contrapõe falando sobre a existência de autores não engajados, “autores não engajados são aqueles que não admitem o envolvimento de bom ou mau grado, ou que não reconhecem que ele faça qualquer diferença. Eles se acham, por outro lado, dispostos a rejeitar uma determinada posição política em virtude de circunstâncias desagradáveis que a cercam. BENTLEY, E. *O teatro engajado*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969, p. 154.

<sup>99</sup> GOMES, D. O engajamento é uma prática de Liberdade. *Revista Civilização Brasileira*, Ano 4. Caderno Especial, n. 2, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968, p. 10.



Ferreira Gullar participou efetivamente da *Revista Civilização Brasileira*, que teve circulação entre os anos de 1965 e 1968. Publicou poemas e participou da seção de Artes Plásticas, sendo o teórico da cultura. Como crítico de arte, ele coloca à prova o desafio de trabalhar com a indústria cultural e a sociedade de massa em um país como o Brasil, o que pode ser visto em seu livro *Vanguarda e subdesenvolvimento*<sup>100</sup> lançado em 1969. Neste trabalho, enfrenta o formalismo de vanguardas internacionalistas, demonstrando que as escolhas dos artistas e literatos não dependem puramente de suas vontades, e sim dos acontecimentos históricos. Pois, o espaço produzido pelo texto depende também do lugar que é escrito, de tal modo, que o lugar artístico de Gullar o envolve em uma série de problemas que podem ser vistos em seus poemas, e em seus artigos escritos em jornais e revistas. No livro Gullar inicia com a questão “UM CONCEITO de vanguarda” estética, válido na Europa ou nos Estados Unidos, terá igual validade num país subdesenvolvido como o Brasil?”<sup>101</sup> Esta questão a qual Gullar se refere encontrava-se em debate no Brasil naquele momento, entre as dúvidas que pairavam, uma delas era ao que refere a arte no país e a universalidade do conceito “vanguarda”. De acordo com o autor:

Cumpre, ainda, assinalar que a divulgação, feita no Brasil, das obras e idéias dos autores de vanguarda sofreu compreensível deformação, determinada, sobretudo pelo esquematismo com que se procurou justificar o concretismo poético. Omitiu-se, sempre, tudo o que, em Joyce e Pound, por exemplo, decorria da particularidade desses autores, da sua ligação com a problemática nacional ou cultural, da época em que viveram e criaram, etc. O objetivo era apresentar o curso da arte como um desenvolvimento linear, fatal e historicamente incondicionado. É como se o processo artístico constituísse uma história à parte, desligada da história geral dos homens. A partir dessa linha central, os concretistas selecionavam os autores e obras, sendo “válidos” os que dela se aproximavam e destituídos de valor os demais autores. Como toda abstração, esse era um exercício difícil, obrigando a uma seleção dentro da seleção: as obras e os autores eram reduzidos a aspectos estritos, exclusivamente àqueles que interessavam à conceituação de “vanguarda”, ignorando-se a evolução e a transformação da obra no curso do tempo.<sup>102</sup>

Com o tempo passou a colocar-se a problemática da arte e do povo, o distanciamento que se colocava entre eles, as “vanguardas” então buscaram formas de comunicação populares e passou a levar suas obras aos sindicatos, favelas, aos subúrbios, faculdades entre outros. Percebemos que intenção logo era uma maior participação popular na vida política do

<sup>100</sup> GULLAR, F. *Cultura posta em questão. Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1978.

<sup>101</sup> *Idem, ibidem*, p.19

<sup>102</sup> *Idem, ibidem*.

século XX. “A arte deveria integrar-se nessa luta e contribuir para a consumação de seus objetivos”<sup>103</sup>.

A *Revista Civilização Brasileira*, por exemplo, era voltada para o público de formação universitária que se interessava por cultura e política, sendo um veículo de formação para o público. Para que isso fosse possível, a revista disponibilizou a leitura de diversos autores do marxismo, como Walter Benjamin e Gramsci.

Com a instauração do AI-5, a revista não foi mais editada, entretanto, as evidências nos indicam que jornalistas e intelectuais não se dão por vencidos e continuaram a criar formas de se expressarem. Pelo esforço destes intelectuais e jornalistas diferentes formas de resistências circularam por alguns espaços da cidade do Rio de Janeiro. Como imprensa alternativa é possível citar o humor de *PifPaf*, revista criada por Millôr Fernandes, sendo editados apenas dois números entre maio e agosto de 1964, censurados logo em seguida.

A revista não estava condicionada a uma relação partidária, tendo sido um ponto de encontro entre intelectuais de esquerdas e progressistas, entre eles: Roberto Schwarz, Fernando Henrique Cardoso, Francisco Weffort, Octavio Ianni, Carlos Heitor Cony, Celso Furtado, Helio Pellegrino, Cavalcanti Proença, Paulo Francis, José Ramos Tinhorão, Florestan Fernandes e Paul Singer.

De acordo com Roberto Schwarz<sup>104</sup>, a cultura de esquerda tinha maior espaço em lugares como os teatros, as universidades e as livrarias, tendo sido censurada posteriormente por militares e teve o seu contato interrompido com a massa de trabalhadores. Após a censura estar imposta, os planos destes intelectuais se enfraquecem para o Plano Nacional de Alfabetização e o CPC.

A revista será um veículo de discussão referente à cultura e à política. Em seus primeiros números, expõem os principais desafios e desejos, como pode ser visto a seguir na fala de Ferreira Gullar:

O povo brasileiro está agora diante de um grande e sério desafio: será capaz de, superando falhas e contradições, superar também as forças que se opõem ao desenvolvimento do país numa linha democrática e independente? Será capaz de abandonar formulações meramente especulativas e, através de estudo objetivo de todas as componentes da realidade nacional, equacionar e depois resolver seus graves problemas? Terá capacidade para destruir os mitos e os clichês que dificultam ou impedem aprofundamento maior desse estudo?  
Cremos que sim. Cremos também, que a tarefa, nesta quadra, caberá principalmente aos intelectuais. Em seus variados campos de atuação e de pesquisa, serão eles os

<sup>103</sup> *Idem, ibidem*, p.23.

<sup>104</sup> SCHWARZ, R. Cultura e política, 1964-69. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1978.

que, acima de injunções ou posições partidárias, poderão estudar em seus mínimos pormenores a complexidade da vida brasileira. Unidos em torno de um princípio básico, qual seja o de que a nação e o seu povo d limbo em que se encontram, marcharão por um mesmo caminho, ou por vários caminhos paralelos, em busca desse equacionamento indispensável à solução dos problemas que há tanto tempo nos afligem. O golpe de abril, sendo mero episódio da crise crônica em que nos encontramos, certamente dificulta, mas por isso mesmo estimula, abre novas perspectivas e torna inadiável a tarefa que lhes cabe executar.<sup>105</sup>

Em 1967, Gullar escreve sob encomenda para a campanha de libertação de Gregório Bezerra, “História de um valente”, um poema de motivação panfletária e circunstancial. Publicado inicialmente com o pseudônimo de José Salgueiro, Ferreira Gullar anunciará a sua autoria apenas em 1980, no lançamento da autobiografia de Gregório Bezerra. Posteriormente, será publicado em *Romances de cordel*. Os versos escritos pelo autor contam a história de um homem que lutava pelo socialismo, queria derrotar os homens maus e ver a sociedade bem. Retrata também a questão de um governo militar com a sua fascistização, a história de um homem torturado e um poeta que tenta ajudar por meio de seu ofício. O poeta demonstrará o percurso de um homem que viveu e morreu lutando por tudo aquilo que acreditava. Podemos entender, a partir dos versos de Gullar, como ele admirava a coragem de Gregório Bezerra:

Mas existe nesta terra  
muito homem de valor  
que é bravo sem matar gente  
mas não teme matador,  
que gosta de sua gente  
e que luta a seu favor,  
feito de ferro e de flor.

Gregório, que hoje em dia  
é um sexagenário,  
foi preso e torturado,  
mais que Cristo no Calvário,  
só porque dedica a vida  
ao movimento operário  
e á luta dos camponeses  
contra o latifundiário.<sup>106</sup>

Em 1969, nasce o jornal *Pasquim*, o qual possuía inúmeros colaboradores, tais como: Sérgio Cabral, Millôr, Jaguar, Ziraldo, Fortuna e Chico Buarque de Hollanda. O jornal conquista o público jovem pela sua descontração e linguagem coloquial. Entretanto, era preciso coragem para continuar perante a censura. Em primeiro de novembro de 1970, o

<sup>105</sup>GULLAR, F. Porque parou a arte brasileira. *Revista Civilização Brasileira*, n.1, março de 1965, p. 3.

<sup>106</sup>GULLAR, F. “História de um valente” *apud Toda poesia (1950-1999)*, op. cit. , p.143.

jornal é invadido e os seus redatores são presos. Tudo isso gerou uma mobilização de outros jornalistas para que não fosse interrompida a circulação do jornal.

Ferreira Gullar contribui ao *Pasquim* com inúmeros textos, alguns foram publicados em *A estranha vida banal* (1989)<sup>107</sup>, e relataram a sua vida no exílio de maneira humorada. Escrever era uma maneira de resistência para aqueles que viviam as dificuldades da prisão e da tortura.

Escritos entre 1966 e 1975, os poemas da obra *Dentro da noite veloz*<sup>108</sup> estabelecem o compromisso com a poesia social. Todavia, Gullar preocupa-se com algumas elaborações mais cuidadosas dos versos e do eu lírico, com a intenção de desmascarar as desigualdades sociais. Em *Dentro da noite veloz*, Gullar acreditava que ainda era possível uma mudança, tinha esperança de um futuro melhor e se dedicava à luta para que isso ocorresse. Entretanto, modificou seu posicionamento após o exílio, estando o mesmo descrente com o mundo, permanecendo em um lado obscuro, onde nascerá o “Poema obscuro”:

Obscuro  
Como o salário de um trabalhador aposentado  
O poema  
Terá o destino dos que habitam o lado obscuro do país  
-e espreitam.<sup>109</sup>

Em seu livro *Na vertigem do dia*<sup>110</sup>, Gullar reúne as poesias escritas entre 1975 e 1980 que marcam o seu retorno ao Brasil. São poemas que falam de sua vida em Buenos Aires e do sofrimento que passou e que lhe marcou profundamente.

Apesar de ter sido exilado entre 1971 e 1975, Gullar não para de escrever e estar presente no cenário brasileiro. Desta forma, engajar-se significa dar a sua palavra, ou seja, colocar a sua opinião em julgamento, colocar-se diante de um fato ou causa, e estar unido ao social. O escritor engajado assume uma série de compromissos com a coletividade, fazendo servir-se ao tomar uma direção, ao fazer a escolha de colocar-se em uma empreitada ao praticar uma ação voluntária e efetiva. A intenção estética não basta, é necessário um projeto que possa justificá-la de modo a ter também uma questão moral em jogo, agregada a uma questão ética, a fim de conceder à obra uma finalidade, e não remeter a obra a ela mesma. Escrever torna-se um ato público, o qual é preciso empenhar a sua responsabilidade. O

<sup>107</sup> GULLAR, F. *A estranha vida banal*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1989.

<sup>108</sup> GULLAR, F. *Dentro da noite veloz: poesia*. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1998.

<sup>109</sup> *Idem. ibidem*.

<sup>110</sup> *Na vertigem do dia* foi republicado em GULLAR, F. *Toda poesia (1950-1999)*. 14 ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2004.

escritor engajado considera a política como um mal necessário e não como uma escolha positiva, de modo que, raramente, estes escritores filiam-se a algum partido.

De acordo com Benoit Denis, existe a possibilidade de um desencajamento que se refere àqueles autores que preferem o silêncio, ao escaparem do mundo e das suas determinações, retiram-se e tornam-se imparciais. Sartre concede o engajamento como uma tomada de posição refletida de uma consciência lúcida de pertencer ao mundo e à vontade de mudá-lo.

A liberdade é apreendida como uma condição da manifestação artística. O artista engajado jamais abdica de sua liberdade. De acordo com Dias Gomes: “o engajamento não constitui um obstáculo na busca da verdade, mas uma condição para que possamos conhecê-la em toda a sua plenitude e expressá-la esteticamente”.<sup>111</sup>

O engajamento literário tem uma preocupação com a sociedade, já que ela não permanece estática e se modifica com o tempo, tendo a literatura que reagir para conquistá-la, de forma que as pessoas não se voltem somente para os outros meios de expressão e as outras formas de cultura, tais como o cinema, o rádio e etc. É importante identificar o público para o qual se escreve como, no caso do tropismo revolucionário, o proletariado. Ao identificar o público, o escritor consegue escrever de modo a atentar a sociedade para o momento do país; com isso, o escritor poderá alcançar uma massa de leitores, ao não escrever de modo exclusivo a um pequeno número de pessoas.

De acordo com Benoit Denis, a literatura engajada se caracteriza:

[...] portanto, pelo fato de que ela inscreve explicitamente no interior do texto a imagem do destinatário que ela escolheu, abrindo desse modo o espaço para uma reflexão centrada sobre a problemática da recepção. Idealmente, é determinando o público ao qual ele se dirige que o escritor engajado situa a sua obra socialmente, politicamente e ideologicamente, na medida em que essa eleição do público determina os fins, os temas e os meios do seu empreendimento. Em termos rápidos e práticos não se escreve para os operários como se escreve para os burgueses ou para os seus pares da literatura.<sup>112</sup>

É preciso que o texto seja ajustado de acordo com os seus leitores; então, o escritor estabelece um vínculo entre o leitor e o escritor, o que faz da obra um meio de mediação entre ambos. Trata-se de escrever ao público que se escolheu respondendo a uma determinada demanda social.

<sup>111</sup> GOMES, D. 1968, *op.cit.*, p.16.

<sup>112</sup>DENIS, B. 2002, *op. cit.*, p. 61.

Mas é necessário que o escritor engajado se faça compreender. Desta forma, surge a seguinte questão: Como pode ele saber se os seus textos realmente serão lidos por aqueles que ele destinou a sua escrita? Isso será uma questão a qual ele terá que conviver, pois os seus textos podem ser lidos por aquele público ao qual não foi destinado. O lugar onde os textos foram escritos possui relevância, pois os seus textos são marcados pelas origens, como é o caso de um escritor burguês escrevendo ao proletariado.

Em 1978, Ferreira Gullar escreve *Uma luz do chão* e toma consciência da ligação de sua poesia com a realidade. Tendo o cotidiano tomado como um espaço considerável em suas obras, o poeta expõe o seu sentimento e as suas motivações que o levam a escrever. De acordo com Fuly:

[...]a realidade do homem está para Ferreira Gullar como um princípio para o esforço de criação ou mesmo sua razão de ser. Esse compromisso afigura-se como parte de sua ética como poeta e define seu trabalho com a linguagem, possivelmente, justificando tantas mudanças formais no seu percurso literário.<sup>113</sup>

Gullar sempre elegeu a poesia como primordial em sua trajetória, mesmo ao ter outros caminhos profissionais, como dramaturgo e jornalista, a poesia é a sua diretriz e o seu instrumento de trabalho. Desta maneira, é possível perceber que Gullar é dramaturgo, jornalista, crítico de arte e de cultura e não se manifesta apenas na literatura, mas por meio de textos teatrais, de crônicas, e de ensaios, tornando a sua trajetória uma luta pela democracia a aqueles menos favorecidos.

O artista faz com que suas obras se tornem uma ferramenta pela qual ele pode manifestar a sua opinião em relação aos acontecimentos que pode presenciar ou conhecer. As suas obras, no caso, poderiam envolver a população, devido à autonomia do autor. Como o resultado da censura, principalmente, com a instauração do AI-5 em 1968, possibilitou àqueles que tinham sido “colocados ou colocando-se às margens do processo, [que] buscassem uma saída de emergência para o sufoca político reinante”.<sup>114</sup> De maneira criativa, eles buscaram associar as diferenças do cotidiano aos elementos físicos e imaginários, e reelaboraram as formas de compor e de criar peças teatrais, os poemas e as demais formas de manifestações artísticas.

<sup>113</sup> FULY, S. M. de A. R. *Leitura do “Poema sujo” de Ferreira Gullar*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira)- UFMG, Belo Horizonte, 2005, p. 13.

<sup>114</sup> KUHNER, M. H. e ROCHA, H. *Opinião: para ter opinião*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Prefeitura, 2001, p. 112.

Na literatura, há uma multiplicidade de textos que se desdobram aos olhares críticos, além de uma simples frase ao procurar entender o que pode ser retirado daquele texto e como ele foi influenciado pela situação em que foi escrito. Tanto a arte quanto a história tem como protagonista a questão cultural, ao evidenciar o modo de pensar e de sentir, além da mentalidade que os direcionam em épocas e em espaços determinados.

A arte e a história são escritas por sujeitos que falam com a sua própria voz, e são testemunhas de sua cultura, de modo a constituírem, pela linguagem, as suas tramas temporais e espaciais. Desta maneira, a poética de Ferreira Gullar contamina o leitor por suas técnicas que o fazem compreender o seu texto.

O objeto artístico e a realidade são questões que permeiam algum tempo passado, tais como a história e a literatura. Walter Benjamin<sup>115</sup>, ao falar das manifestações culturais e as suas ligações com a história, nos remete à descaracterização da literatura enquanto produção de arte, e nos faz compreendê-la como algo que não se afasta de um devir histórico. Para entender melhor, Ferreira Gullar não abandonou o seu compromisso com a classe social em sua perspectiva de luta em contraposição a um sistema, envolvendo vários conjuntos de gestos políticos enquanto cidadão. Segundo Fonseca:

Poeta e cidadão viveram uma experiência de confronto com uma realidade peculiar no país – Brasil – num específico momento histórico: o período que sucede o golpe militar de 64 e a vigência da ditadura na realidade nacional. Na forma de alegorias, construção eminentemente literária, história e vivência humana se confundem no verso, à disposição do hermeneuta.<sup>116</sup>

Desde os poemas de *A luta corporal* (1954), Ferreira Gullar preocupa-se com a experiência humana ao reconhecer e estar no mundo, e assumir o caráter próprio da sua poética. Em sua primeira fase de poemas, a identidade do outro tem destaque, principalmente, em relação ao tempo, de modo a visar o universal. Particularmente após o golpe, os seus poemas e a sua alteridade se manifestam por volta de si mesmo e temos como exemplo o *Poema sujo*, que é como uma exposição de seu exílio ou causa do mesmo. Persegue, então, uma identidade confundida com a nacionalidade, em visão ao seu país em sua dimensão histórica, submetido à ação de um poder.

<sup>115</sup> BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (Obras escolhidas, v. 1.). São Paulo: Brasiliense, 1985.

<sup>116</sup> FONSECA, O. *Na vertigem da alegoria: militância poética de Ferreira Gullar*, (Dissertação de Mestrado em letras) – UFSM, Santa Maria, 1997, p. 15.

O seu “eu” encontra-se atormentado a desempenhar uma literatura que se afirma em sua identidade pessoal. Tem-se uma biografia ligada ao contexto histórico; tem-se uma ligação entre o sujeito poético e o sujeito histórico.

Ferreira Gullar em sua fase anterior ao *Poema sujo* empreende uma estética dentro da práxis proposta pelo CPC, resultando em uma poética de combate explícito, aproximada à sua literatura de cordel, de modo a preocupar-se em dar voz à população, e não se reduzir ao discurso público. Antes do golpe de 1964, o autor se identifica com questões da utopia socialista, e retorna aos questionamentos realizados em *A luta corporal*, mas de maneira diferenciada. Com os poemas em *Dentro da noite veloz* (1975), compostos em um momento de recrudescimento do regime militar, manifesta o seu lirismo de afirmação de maneira expressiva da realidade nacional, associando cidadão e poeta em acordo de exercício do verso. Segundo Orlando Fonseca:

Com maior liberdade formal e temática, Gullar reúne alegorias que refletem o cotidiano do homem comum, e ainda elementos de sua memória afetiva que recompõem o quadro da vida humilde da pequena burguesia no interior do país. Em sua alteridade, tanto pela referência ao prosaico, a temática do trivial, do desprezível, quanto pela volta ao passado, distante das ameaças históricas do presente, denuncia uma agressão provocada por choques que só podem ser dimensionados, na leitura, se tomados pela consonância estrita ao momento histórico da produção. A insistência na tematização do abjeto, da sujeira, bem como o emprego de um vocabulário chulo, revelam o desacordo com a história que a censura do regime permite mostrar; colocam a descoberto a desintegração da dignidade promovida pela ditadura nas camadas mais pobres da população. Ao mesmo tempo, pela recorrência de certos aspectos, apontam para um horizonte de expectativas definido pela utopia, que se adia, mas que permanece duradoura na necessidade de resistência.<sup>117</sup>

Gullar retomará aos temas até então discutidos em seus poemas, de modo a reafirmar o seu projeto de poética-política. O poeta tem uma preocupação com o fazer poético ao compor poemas como um ato vital ou como uma missão. Ferreira Gullar tem um papel fundamental na ditadura militar, pelo qual a sua resistência ficou marcada. O autor deixa claro o seu posicionamento político, obtendo, portanto, com uma relevância considerável o estudo de sua trajetória e a análise de seus poemas.

Ao ser questionado em uma entrevista em setembro de 1965<sup>118</sup> sobre a relação forma-conteúdo em sua obra, Ferreira Gullar alerta que este é um dos problemas da estética, em especial, marxista. Segundo o autor, “se forma e conteúdo não podem ser tomados

<sup>117</sup> *Idem, ibidem*, p.119-120.

<sup>118</sup> GULLAR, F. *apud Revista Civilização Brasileira*, n. 4, setembro de 1965. Depoimento colhido por Olga Werneck.



isoladamente, tão pouco devemos esquecer que sua unidade resulta da síntese de contrários: é uma unidade dialética.”<sup>119</sup> Assim, o poeta destaca que a poesia é dada ao leitor formulada, “e essa forma é a fixação de dado momento da experiência histórica”.<sup>120</sup> Entendemos que o autor chama a atenção para o momento do poema, pois o leitor encontra ali emoções as quais foram vividas pelo autor, mas poderão ser experimentadas por ele (leitor). De acordo com Gullar:

Por ser uma unidade dialética, o poema, ao se completar, dá origem a uma contradição entre sua forma-conteúdo, “concluída”, e a experiência geral que o procede e o ultrapassa. Se se aceita que a forma resulta da elaboração da experiência não formulada ainda, então o conteúdo é o fator dinâmico de criação e transformação das formas.<sup>121</sup>

O conteúdo ganha aqui destaque, a partir dele o leitor consegue perceber o momento de transformações. De que maneira isso é possível? O escritor, de acordo com suas palavras e emoções, faz com que o momento de sua criação se torne um momento histórico, desta forma esse poema torna-se passível de análise. Entretanto, Gullar destaca que para isso acontecer é preciso que o poema seja de qualidade, e o escritor escreva bem: “[...] é preciso dizer alguma coisa. A boa obra é, portanto, aquela que exprime determinada experiência abrangendo-lhe toda complexidade e riqueza.”<sup>122</sup>

No entanto, Gullar alerta que toda obra é “fruto do velho e do novo, do passado e do presente, do preconceito e da experiência nova que ali se formula”. O autor explana em sua obra sua liberdade, e a obra implica questões conceituais as quais serão cobradas dele, estando em jogo sua visão do mundo. Assim sendo,

Só na medida em que o poeta consiga manter o vínculo entre experiência nova e passado – que é o seu passado –, transformando-o em função dela, estará fazendo “obra”, isto é história. Assim, toda obra, por mais nova que seja a experiência que exprime, possui um vínculo conceitual que é a chave de sua significação fundamental. Daí por que toda obra de arte é, em última instância, filosófica, política, ideológica.<sup>123</sup>

Identificamos na fala do poeta que toda obra implica alguma experiência, desta maneira tem seu teor histórico. Logo, o poeta em suas obras, além de deixar seu teor político, deixa vestígios do tempo/espço que escreve. Sua trajetória e seus estudos foram fundamentais para o poeta, suas experiências pessoais e sua diversificação de escrita e

<sup>119</sup> *Idem, ibidem*, p. 85.

<sup>120</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>121</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>122</sup> *Idem, ibidem*, p. 86.

<sup>123</sup> *Idem, ibidem*.

mudanças de opiniões deixam em evidência que Gullar não se deixa parar no tempo, procura sempre estar atento à forma da escrita, da política, não escrevendo por escrever, e sim dar sentido às palavras.

Desta maneira, no próximo capítulo abordaremos o *Poema sujo*, obra que nos permite observar essas diferentes formas de escrita de Ferreira Gullar, nela o poeta deixa aparecer sua trajetória até o determinado momento de sua escrita.

**“Em torno do Poema sujo”**

## 2.1 Nasce o poema

O *Poema sujo* é o objeto central desta pesquisa, tomado por nós como uma obra poética de teor social e político, tendo uma linguagem que transgride os padrões artísticos da época, que traz elementos da realidade e os recria pelos processos estéticos. Assim, debruçaremos sobre o poema, o qual nos chama a atenção por sua forma e pelo momento histórico em que foi escrito. Ao decorrer da obra, é possível perceber que Ferreira Gullar conduz o poema de forma solitária, noutras o cunho memorialístico de evocação ganha força.

Em 1968, Ferreira Gullar é eleito como um dos dirigentes do Partido Comunista Brasileiro (PCB), segundo ele contra a sua vontade, e neste mesmo ano se instaura o AI-5, aumentando a repressão sobre atos políticos. O partido continuou atuando na clandestinidade, e teve nomes públicos no quadro de dirigentes, como é o caso de Ferreira Gullar, que já era conhecido por produzir obras que levavam o povo à conscientização política, como seus romances de cordel. Desta maneira, Gullar tornou-se alvo dos militares. Através de um telefonema, o poeta descobriu que o seu nome estava na lista dos militantes do PCB delatados por um prisioneiro que havia sido torturado. Como podemos perceber na narrativa:

- É para você – disse Thereza.

Interrompi a brincadeira com o gato e, ainda sorrindo, segurei o fone, sem suspeitar que a minha vida começaria a virar de cabeça para baixo. Era um sábado por volta das três da tarde.

Leandro não podia me dizer ao telefone o que ocorreria. Fui encontrá-lo ali perto, na esquina de Prudente Moraes com Farma de Amoedo.

- Waldo entregou todo mundo, você, eu, Dias, Rafael. O pessoal pediu que eu te avisasse.

- O que vai acontecer?

- O problema é que você é da direção estadual.

- Contra a minha vontade...

Atordoado, mal conseguia acreditar que aquilo estivesse acontecendo.<sup>124</sup>

Perante aquela informação, a sua vida começaria a se embarçar. Ao ter consciência de sua condição como procurado pela milícia, Gullar percebeu o erro do PCB e o quanto isso iria interferir em sua vivência: “no caminho para casa, refleti e me considerei vítima da inconsequência do partido que insistira em me eleger para a direção estadual, clandestina, quando eu atuava muito bem na legalidade.”<sup>125</sup>

Percebemos algo nesta fala que indica a consternação de Gullar em assumir o cargo, porém outro fator nos chama atenção quanto à resignificação que o autor faz em relação

<sup>124</sup> GULLAR, F. *Rabo de foguete*: os anos de exílio. Rio de Janeiro: Revan, 2003, p. 9.

<sup>125</sup> *Idem, ibidem*, p. 9-10.

aquele momento. Primeiro essa fala é de (2003), obviamente alterações no discurso podem e devem ter ocorrido, mas o que não fica claro com essa afirmação é sua relação com a legalidade quando define na citação acima “insistira em me eleger para a direção estadual, clandestina, quando eu atuava muito bem na legalidade”. Entretanto, as evidências apontam para um movimento contrário, pois tudo que era produzido que de alguma forma fosse contra o governo militar era considerado ilegal. Sendo assim, como se explica estar vivendo na legalidade se ele é filiado a um partido que tinha sido considerado ilegal? Ou suas produções perderam o propósito e não tinha mais a função social que defendia?

Considerando o fato de ter sido indicado como parte da resistência, seja na direção do PCB ou colaborando com outros meios de resistência, por que motivo Gullar se irrita a ponto de considerar o marco decisivo para sua vida clandestina ao fato da pressão sofrida para assumir a direção do partido? Confrontar essas falas implica diretamente em perceber Gullar dando sentido a sua experiência, nesse caso, como o poeta fala de si mesmo e atribui significados ao vivido, assim culpando o partido pelas mazelas a qual vivera.

Considerando o fato de ter sido indicado como parte da resistência, Gullar parte para a clandestinidade em 1971. Mesmo estando longe, continuou a colaborar com o *Opinião*, o *Pasquim* e os demais jornais usando o pseudônimo Frederico Marques.

Inicialmente esconde-se em casa de amigos e parentes, deste modo, ele fica recluso, sem poder se expor durante quase um ano. Como podemos notar em seu próprio relato em entrevista concedida em 2016:

Depois do AI-5 a repressão contra os militantes foi cada vez mais intensa. Os militares haviam prendido um companheiro do partido, que sob tortura delatou intelectuais que faziam parte do Partido Comunista. Eu era membro da direção estadual do partido no Rio de Janeiro – um dos únicos intelectuais com cargo de direção. Nem Vianinha [o dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho], nem Dias Gomes, nenhum outro. Quando esse companheiro torturado abriu a boca, o partido me avisou para ir para a clandestinidade. Eu aparecendo como membro, ia ser torturado para confessar até o que não sabia. Só que eu era membro da direção de ataque. Fui eleito para impedir que o Marighella e o Mário Alves empurrassem o partido para a luta armada. Eu, que era contra pegar em armas, achava aquilo uma maluquice, aceitei fazer parte da chapa para neutralizar a influência deles. Mas isso também não ia adiantar de nada. Clandestino, fiquei numa situação cada vez pior. Passaram a me procurar e eu não tinha mais onde me esconder. Então fui para Moscou. Era melhor sair do país a ficar correndo de casa em casa.<sup>126</sup>

<sup>126</sup> TAVARES JUNIOR, O. L. Um poema, antes de ser político, tem que ser poético. Entrevista/Ferreira Gullar. Cândido: *Jornal da Biblioteca Pública do Paraná*. Disponível em <<http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=601>>. Acesso em 30 abr. 2016.

Pensar a clandestinidade de Ferreira Gullar pela sua fala nos coloca em constante observação quanto seu posicionamento em relação a suas experiências. Dessa forma, podemos pensá-las por meio da (re) significação de cada momento vivido no exílio e confrontá-las no tempo por meio da memória, pois considerar algo bom ou ruim, só se torna possível depois de experimentar.

Neste caso, a clandestinidade impôs à sua realidade a separação de sua família e o rompimento de sua convivência com os seus amigos, a privação de sair com tranquilidade e de trabalhar sem medo, ao se encontrar em constante estado de instabilidade. Gullar teve que conviver muitas vezes apenas com os seus livros. Ao ouvir os seus amigos conversarem enquanto permanecia escondido em um quarto, isso certamente o angustiava, tornando mais difícil a sua vida clandestina.

Ao perceber que o cerco fechava-se e que os amigos já não queriam mais abrigar refugiados, Gullar sentiu-se forçado a deixar o país tendo o apoio do PCB para atravessar a fronteira do Brasil com o Uruguai. Nesta viagem, Gullar relata o medo de ser pego, tendo passado por diversas peripécias durante a mesma, ele seguiu rumo a Moscou (Rússia). Chegando a Moscou, o poeta fez um curso no Instituto Marxista- Lenista, sendo, naquele momento, um aparelho clandestino do partido comunista. Durante a sua estadia em Moscou, ele relata diversas aventuras e o quanto aprendera com os estudos naquele local. De acordo com o mesmo:

A primeira aula de metodologia de *O capital* deixou-me fascinado. O professor era um espanhol simpático, de sobrenome Mansilha, que viera para Moscou muito jovem, por ocasião da guerra civil e ali permanecera. Mais tarde, contou-me que, após a Revolução cubana, mandaram-no a Havana a fim de ensinar economia política a Fidel Castro e Che Guevara.<sup>127</sup>

Ao terminar o curso em Moscou, aproximadamente dois anos depois de ter chegado, Gullar opta por ficar mais próximo ao Brasil, embora tendo a consciência de que os militares ainda permaneciam no poder. Essa aproximação se deu através das nações vizinhas. Em 1973, o poeta vai para Santiago do Chile, onde ficou aterrorizado com a situação do país que se encontrava em repressão, com atentados, terrorismos e golpe militar.

As suas convicções políticas foram abaladas com a derrubada do governo de Allende. O governo fora incapaz de contornar a crise política, e o Chile encontrara-se imerso ao caos. Para Gullar, assim como no Brasil, a utopia da esquerda não permitia que ela percebesse que estava perdendo apoio das classes médias das cidades. Estes fatores auxiliaram para o estado

---

<sup>127</sup>GULLAR, F, 2003, *op.cit.*, p. 63.

de depressão do autor, provocados pelo desastre chileno ocasionado também pelo fracasso da luta pacífica, sendo Gullar contrário à luta armada. 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<sup>128</sup>

Para Gullar, a derrubada de Allende teria sido iniciada meses antes, quando o exército já havia invadido fábricas para desarmar os operários. Com o desfecho do golpe, os militares ocuparam as centrais elétricas e telefônicas, os serviços de abastecimento de água e as estações de rádio e de televisão. Assim, conseguiam impedir o funcionamento das fábricas que tentassem algum tipo de resistência, e com os meios de comunicação em mãos, conseguiam manipular a opinião pública.

A partir de Lima (Peru), a sua situação fica mais complicada. Segundo Gullar:

Naquelas circunstâncias, eu não poderia ter escolhido uma cidade pior do que Lima para viver. Nada nela ajudava. Uma umidade permanente de quase 100% me dava a sensação desagradável de estar sempre encharcado. A disparidade de renda e a pobreza do país dividiriam a sociedade em duas faixas apenas: a dos muito ricos e a dos muito pobres- a classe média desaparecera. Desse modo, fui automaticamente inserido na segunda categoria, o que me obrigava a servir-me de um transporte público desconfortável e degradante, a comer em chifas, ou seja, em freges de baixa qualidade e comprar utensílios de segundo (terceira mão)<sup>129</sup>.

Considerando essas experiências de exílio, Gullar em sua clandestinidade associa seu modo de vida a condições difíceis, nos dando indícios de que tais fatores auxiliavam para que o seu estado de depressão se agravasse, provocado pelo exílio e, posteriormente, pelo desastre chileno. A sua família que, neste momento, morava com ele no Peru, encontrava-se fragilizada pelos problemas decorrentes da longa ausência da figura paterna. Com dificuldades de encontrar trabalho, em junho de 1974, Gullar deixa Lima e segue para a Argentina, onde tinha promessas de emprego, preparando assim condições para que a família pudesse também ir em seguida. De acordo com Gullar, foi necessário deixar Lima, pois “o

<sup>128</sup> *Idem, ibidem*, p.168.

<sup>129</sup> *Idem, ibidem*, p.198.

dinheiro lá era muito pouco e recebi convite do Almino Afonso, que estava em Buenos Aires, para dar aula como professor convidado na universidade de lá”.<sup>130</sup>

Em Buenos Aires, Gullar tem que enfrentar a crise que continua e a morte de Perón. O governo então seria assumido pela vice Isabelita, em seguida, esse seria derrubado pelos militares, e novamente o poeta viveria a ameaça da repressão e começaria a luta pela sobrevivência outra vez. A sua família também sofre com o exílio, o seu filho Paulo apresenta sintomas de problemas psiquiátricos, necessitando ser internado e fugindo da clínica várias vezes. Em uma das vezes em que foge é preso, e é libertado perante o desespero de Gullar com o policial, que faz o seu apelo ao evidenciar a doença de seu filho (esquizofrenia). Em outro momento, o filho de Gullar foge novamente da clínica onde a família o internara para o tratamento e retorna ao Brasil fugido. Gullar recebe notícias de seu filho somente meses depois.

O seu outro filho, Marcos, envolvera-se com drogas, o que agravava ainda mais a situação em que a família encontrava-se. A doença de seu filho piorava e a permanência da família em Buenos Aires tornava-se complicada, o que ocasiona o seu retorno ao Brasil; entretanto, Gullar permaneceu na Argentina, ficando sozinho mais uma vez e sem notícias de sua família.

A situação política da Argentina se radicalizava a cada dia. Sabendo de uma possível colaboração entre os policiais argentinos e brasileiros, o poeta começa a se sentir desesperado e com medo do regime. Não havia como sair de Buenos Aires, por estar com seu passaporte cancelado pelo Itamarati, o poeta encontra-se cercado. Gullar expõe a solução encontrada e o seu desespero:

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<sup>131</sup>.

Para o autor o poema final, representava principalmente a incerteza de seu futuro, pelo medo de ser capturado pela ditadura Argentina. Mas, o que nos chama atenção nesta fala de 2003 é a ressignificação que o autor dá a própria produção. Chamá-lo de poema final

<sup>130</sup> GULLAR, F. 2015, *op. cit.*, p. 99.

<sup>131</sup> GULLAR, F. 2003, *op. cit.*, p.72.



representa o “jogar a toalha”, ou seja, despertada pela essência poética do autor a necessidade de encontrar naquele momento sentido, uma vez que sua vida se encontrava sem direção. Apontando caminhos, os quais o fazem sentir gozo em momento de grandes perturbações. Segundo Santos:

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.<sup>132</sup>

Após anos exilado fugindo da ditadura em Moscou, Santiago do Chile, Lima e por fim na Argentina, Gullar escreveu o *Poema sujo* (1976). O autor escreve este poema relembrando a sua cidade de São Luiz, com trechos que raramente apresenta rimas, o que lhe confere uma estrutura diferenciada: aquilo que realmente deveria ser uma simples canção tornou-se um longo poema, ele impressiona por uma variação de formas, de cheiros e de reflexões.

Ferreira Gullar foi exilado, mas deixou a sua marca como crítico e opositor da ditadura militar. Sendo assim, a literatura associada à política é uma forma de engajamento. “Nessas condições, trata-se para o escritor de saber como a literatura, com os seus meios específicos, pode reconquistar o terreno de prédica sócio-político”.<sup>133</sup>

O poema foi escrito no momento em que a ditadura se instala na Argentina. Motivado por mais esse fator, Ferreira Gullar escreve a partir do relato da sua experiência de vida, não somente naquilo que se refere ao exílio, mas de tudo o que vivera até aquele determinado momento, sendo um poema limite, como uma busca de resistência aos transtornos encarados em sua vida atual, uma maneira de revisão do passado, (re) inventado e transmitido através do mesmo. Analisando as palavras de Ferreira Gullar, podemos entender como começou o *Poema sujo*:

Poema sujo” não é nova “canção do exílio”, mas não teria sido escrito se eu não tivesse vivido a experiência do exílio. É certo que, vários anos antes, sentira necessidade de escrever sobre o universo da minha infância e adolescência em São Luis do Maranhão e tentei fazê-lo em forma de romance. Todas tentativas não

<sup>132</sup> SANTOS, V. A. dos, 2010, *op. cit.*, p. 72.

<sup>133</sup> DENIS, B. 2002, *op. cit.*, p. 21.

chegaram à página cem. Foi então que, em maio de 1975, em Buenos Aires, a vontade de reviver aquele universo voltou com um ímpeto maior e outro propósito: fazê-lo como poema.<sup>134</sup>

É interessante salientar que o poema existe por conta do exílio de Ferreira Gullar. Assim como o poeta descreve na citação anterior, por mais que o mesmo tivesse sentido vontade de escrever antes sobre a sua infância e adolescência em sua cidade natal, não conseguiu. Isso nos leva a entender que a vontade de fazê-lo veio também da necessidade, a qual faz com que o poeta retorne à sua vida anterior, necessidade de se sentir vivo e presente, de maneira que o medo não o tome, dando assim vitalidade para talvez lutar pela vida, mesmo através da escrita.

*Poema sujo* é uma resposta à sua experiência dramática, não possui menções diretas aos governantes, e sim à sua condição de exílio em Buenos Aires, como já dito. De acordo com Villaça:

*O Poema sujo* nasce, aliás, de um “claro claro/mas que claro” que é a antítese de “turvo turvo” a princípio designador do passado em sua resistência. Justamente para não escamotear essa dificuldade essencial, que está no eterno paradoxo do passado-vivo, Gullar encara um outro paradoxo, interior à enunciação: o da própria imagem, reconhecida portadora de presença e ausência. Desta forma, mesmo nos eventuais momentos em que a linguagem está preocupada consigo (Isto é, com o intervalo entre a natureza e a das coisas), ela acaba sendo fiel ao seu tema de eleição: há uma igualmente misteriosa distância entre passado e o presente no mesmo homem.<sup>135</sup>

De acordo com os indícios encontrados nesta pesquisa Gullar registra o seu testemunho, o *Poema sujo*, não com a intenção de fazer um discurso ao abordar o passado, mas de torná-lo algo presente, ao descrever tudo o que havia em sua memória. Em um momento politicamente conflituoso, Ferreira Gullar expressou, a partir de seu poema, as angústias que foram acumuladas no decorrer do tempo, mostrando, mesmo que subjetivamente, as suas contestações frente à situação do Brasil, marcado pela repressão política e pelo cerceamento da liberdade de expressão. “É da luz suja da vida que emana a seiva do *Poema sujo*”<sup>136</sup>, não se tratando apenas do sujeito pessoal, mas da sujeira do regime político da época que causava omissão e submissão. Segundo Gullar: “no *Poema sujo*, creio eu, deu-se uma implosão de tudo que fora elaborado durante os anos 1962 e 1975. É certo que nada disso foi planejado nem realizado com plena consciência do que fazia, mas, como

<sup>134</sup> GULLAR, F. *Poesia Sempre*, ano 1, n. 2, jul. 1998, Rio de Janeiro, Departamento Nacional do Livro, p. 388.

<sup>135</sup> GULLAR, F. 2010, *op.cit.*, p.16.

<sup>136</sup> JUNQUEIRA, Ivan. Gullar e a poesia social II. In: *O signo e a sibila*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993, p.65

sempre ocorre comigo, foi acontecendo à medida que me dava conta das dificuldades e das descobertas.”<sup>137</sup>

Ao pensar em escrever o poema, Gullar toma consciência de que ele ira abranger toda sua vida até aquele determinado momento, desde São Luís, como uma espécie de magma. E, de acordo com o poeta, há uma semelhança com o poema “O formigueiro”, “em que as palavras vão se juntando até formarem uma espécie de mapa, do qual sairiam extraídas, uma a uma, para construir o poema”<sup>138</sup>. Deste modo, constitui uma poesia capaz de transmitir a sua experiência.

No ensaio “O que é um autor?”<sup>139</sup>, Foucault analisa o lugar do sujeito escritor. Questionando a atribuição de uma obra a determinado autor, ele destaca a necessidade de entender a sua historicidade. Desta maneira, o livro vai além da dimensão daquele que escreve, não estando a leitura atrelada apenas ao sujeito que escreveu. Depois de escrito e publicado, a obra ganha novos sentidos, os quais o autor jamais poderia imaginar. O *Poema sujo* torna-se uma das principais obras do período, como considerada por Nelson Werneck Sodré:

Há muitos e muitos anos não acontece, no Brasil, em termos de poesia, nada tão importante como este poema de Ferreira Gullar. Nas trevas em que foi atirada a cultura brasileira, este poema é como os instantes luminosos; que esplendem de raro em raro e se fixam, como as estrelas que morreram há séculos permanecem brilhando no céu. A carga poética, aqui atinge, realmente, o excepcional e o único, conservando, com a sua beleza suprema, a força de comunicação que a coloca ao alcance de todos e que a torna patrimônio de um povo. O poder de evocar, que reconstitui e dá vida onírica à paisagem da infância e da adolescência, repassa todas as páginas e soa como longínqua, cálida e suave música – aquilo que só os grandes poetas sabem transmitir. Testemunho de uma época, este poema será lido, comovidamente, pelos nossos netos.<sup>140</sup>

Esta dedicatória de Sodré ao *Poema sujo* se encontra na orelha do livro. É interessante destacar a repercussão desse livro na época, mas vale ainda ressaltar que essa repercussão se tornou o passaporte de Gullar, pois o poema traz consigo uma força nas palavras e um ímpeto de seus sentidos, e o poeta tece aquela que muitos afirmam ser sua obra-prima. Segundo Otto Maria Carpeaux:

*Poema sujo* é certamente a poesia de maior fôlego que Ferreira Gullar escreveu até hoje. Ninguém, no Brasil, ignora que Ferreira Gullar é um dos maiores homens do nosso país. Sua inteligência é algo de extraordinário, seu talento poético é de alta

<sup>137</sup> GULLAR, F. 2015, *op. cit.*, p. 58.

<sup>138</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>139</sup> FOUCAULT M. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p.264.

<sup>140</sup> SODRÉ, N. W. *apud* GULLAR, F. 1976, orelha.

categoria e sua coragem cívica é admirável. Não há ninguém, entre nós que não lhe deve estímulo, uma esperança. E agora, ele nos manda esse *Poema sujo* que é, na verdade, muito mais que uma obra subjetivamente concebida: é a encarnação da saudade daquele que está infelizmente, longe de nós, geograficamente, e tão perto de nós como está perto dele, na imaginação do poeta, o Brasil que lhe inspirou esses versos. *Poema sujo* mereceria ser chamado de *Poema nacional*, porque encarna todas as experiências, vitórias, derrotas e esperanças da vida do homem brasileiro. É o Brasil mesmo, em versos “sujos” e, portanto, sinceros. Só nos resta resistir com Ferreira Gullar – fraternalmente.<sup>141</sup>

Nesta obra, Gullar realiza denúncias da realidade social brasileira ficando nítido o desejo de mudança da situação política pelo poeta. Tratava-se de um poema de fôlego que ajudou Gullar em um momento de cansaço e de esgotamento. De acordo com Assis:

De imediato, podemos afirmar que o *Poema sujo* é eminentemente político por consequência dos “ruídos” que provoca; dos em tornos sobre as linhas e versos que lhe embotam um desejo de mudança, porque por si somente o Poema está exaurido da força política caracterizada a priori. Ainda afirmando que o sujeito contextual, o escritor Gullar, é um poeta engajado porque trata de referir questões em sua poética que se coadunam com o pensamento revolucionário sobre o presente, isso em si não é qualidade suficiente de arte política, mas o é em parte. Para além da linguagem e do motivo, existe a necessidade de transferir as experiências do sensível para um plano menos ordinário, cotidiano.<sup>142</sup>

Vinicius ao ler o poema em um encontro com o autor em Buenos Aires emocionou-se e pediu que o gravasse em uma fita cassete. Trazida por ele ao Brasil, divulgou-a num encontro entre os intelectuais no Rio de Janeiro na casa de Augusto Boal, ocorrido em 1976. A partir daí, várias cópias foram produzidas e distribuídas, o que facilitou a divulgação do poema.

Vinicius de Moraes apresentou o *Poema sujo* como sendo:

Um poema de largo fôlego – 52 laudas datilografadas, contendo umas 13.000 palavras – em que ele, partindo de uma evocação da meninice em São Luís do Maranhão, sua cidade natal, atinge uma universalidade como se não se via na poesia brasileira desde que Drummond escreveu “Sentimento do mundo e A rosa do povo[...].”

O resultado de tudo isso é que Ferreira Gullar, com *Poema sujo*, acaba de escrever um dos mais importantes poemas desse meio-século, pelo menos nas línguas que eu conheço; e certamente o mais rico, generoso (e paralelamente rigoroso) e transbordante de vida de toda a literatura brasileira. Um poema que, sem omitir nenhuma palavra ou ato considerados feios ou obscenos pela moral burguesa, carrega uma extraordinária pureza de intenções e de sentidos. Um poema que nada tem de sujo, nesse particular; ou melhor, que é sujo de vida, inhaca humana, do

<sup>141</sup> CARPEAUX, O. M. *apud* GULLAR, F, 1976, orelha.

<sup>142</sup> ASSIS, M. do. S. P. de. *Poema sujo de vidas*: alarido de vozes. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – PUCRS, Porto Alegre, 2011, p.127.

cheiro acre do amor dos corpos, do fervilhar dos germes da vida e dos vermes da morte.<sup>143</sup>

Antes mesmo de ser publicado, o *Poema sujo* já havia se tornado conhecido por muitas pessoas, pois a fita que Vinicius havia trazido consigo foi copiada e repassada de pessoa para pessoa, já que ele também reunia amigos em casa para ouvi-la. A crítica recebeu o poema com elogios e a primeira edição foi esgotada rapidamente. Segundo Assis:

Compreendemos que é possível afirmar que o Poema sujo é um projeto artístico que atinge seu autor, mas o que caracteriza esse projeto são as conotações e implicações que ele demanda, pois, a partir daí, uma gama de leitores é atingida e mesmo a própria sociedade também acaba sendo alvo do Poema. Esse processo não é definido meramente pela vontade de quem escreve, mas também se configura na linguagem processada que advem também de um corpo lírico, de um duplo, e nas consequências – todas elas imprevisíveis – desencadeadas a partir de sua visibilidade ao público leitor.<sup>144</sup>

O livro *Poema sujo* foi lançado no Brasil em 1976, por intermédio da editora Civilização Brasileira e, sem a presença de Ferreira Gullar, contou com uma larga repercussão. A primeira edição do poema traz as seguintes dimensões: formato retangular 14 x 21 com 103 páginas. Nessa edição, cada exemplar recebeu um número, e a produção da capa ficou sob responsabilidade de Dounê.

Eleonora Ziller ao analisar o poema observa que “A paginação rigorosa obedece a um desenho que pode ser assemelhado às partituras, e o número de páginas do poema corresponde à média de páginas que possui a edição de uma sinfonia<sup>145</sup>”. Fonta destaca que:

*Poema Sujo* significa quase cem páginas da mais pura poesia. Tem capa de Dounê, custa Cr\$ 40,00 e é mais um lançamento de categoria da Editora Civilização Brasileira. É poesia pra ser consumida com respeito, admiração e fome. Fome é a sensação que a gente descobre que estava com quando chega ao final do volume. A gente se alimenta do *Poema Sujo*. Essa me parece, talvez, uma das mais gratas recompensas para um criador: a da obra que alimenta e, acima de tudo, planta. Ferreira Gullar, através de Poema Sujo, coloca-se em seu devido lugar: um dos mais lúcidos e sensíveis poetas do Brasil.<sup>146</sup>

<sup>143</sup> MORAES, V. Ferreira Gullar segundo Vinicius de Moraes. *Poesia Sempre*, ano 12, n. 18, Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, 2004, p. 37-38.

<sup>144</sup> ASSIS, M. do. S. P. 2011, *op. cit.*, p. 128.

<sup>145</sup> ZILLER, E. 2006, *op. cit.*, p. 136.

<sup>146</sup> FONTA, S. *apud*, BATISTA, R. P. *Ferreira Gullar: memórias do exílio*. Tese (Doutorado em Sociologia) – IFCH/Unicamp, Campinas, 2011, p. 127.

Para Eleonora Ziller, “o poema é um corpo constituído de quatro temas principais: infância/família – corpo/prazer – tempo/tempos – cidade/vida”<sup>147</sup>. A escrita é composta pelo “ritmo de seus versos que é percebido por meio de diversos processos que atuam simultaneamente, em que se entrecruzam movimentos e velocidades, metáfora da pluralidade de movimentos e velocidade da cidade que evoca.”<sup>148</sup>



Capa do livro. *Poema sujo*. 1976.

A capa nos chama a atenção por suas cores fortes que, de acordo com o publicitário e web designer Bruno Ávila, “despertam sentimentos e nos envolvem”<sup>149</sup> por meio das sensações. “O uso da cor adiciona outra dimensão à informação. Cores sugerem sua própria mensagem subliminar”<sup>150</sup>. Desta forma, a cor em destaque para a composição da capa é o vermelho, que acompanhado pelo movimento que segue nos dá a impressão do pulsar do fogo, que se conduz e se deixa conduzir por outras forças, a exemplo do vento. Essa expressão já coloca o leitor em alerta quanto à entrega necessária para ler o poema; assim como o fogo

<sup>147</sup> ZILLER, E. 2006, *op. cit.*, p. 136.

<sup>148</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>149</sup> ÁVILA, B. O significado das cores, 2002, p. 5. Disponível em <<http://brunoavila.com.br/ebook-o-significado-das-cores/>>. Acesso em 4 de jul. de 2016.

<sup>150</sup> *Idem, ibidem*, p. 42.

se deixa conduzir, também é preciso que a escrita do autor conduza o leitor à experiência do poema.

Na parte superior da capa, o nome do autor está em destaque. Levando em consideração a situação vivida por Gullar, esse destaque representa a importância do autor ser visto, não como clandestino, e sim como poeta. O título da obra é retratado na cor laranja, e por mais que inicialmente surja a nós como algo subjetivo, apenas como parte que componha a obra, Dounê vai além, ele provoca o leitor a se deparar com diversas formas de sujeira. No próprio título, é possível perceber o destaque nas manchas, o mofo e as partes descoradas, indicando ao leitor que o sujo pode se apresentar de diferentes formas e situações.

Gullar afirma que os primeiros versos são uma maneira de vomitar o poema para posteriormente iniciá-lo de maneira coerente e reflete “que não é possível começar uma coisa que você não sabe o que vai ser, já que, antes de escrito, o poema não existe.”<sup>151</sup>

De acordo com Gullar, o *Poema sujo* precisava ser começado e, para isso, escreve os primeiros versos, que na verdade não é o começo, e ainda afirma “[...] pode se dizer que esses não são os versos do poema, que, por isso, não começa ali.”<sup>152</sup> E ainda continua, que os versos ainda estavam por serem feitos e aquelas primeiras palavras são arbitrárias, os versos poderiam começar de outra forma. No trecho inicial do poema, percebemos que os versos são livres e marcados por uma cadência comunicativa, ecoando os versos plenos de sentidos e sons, podendo assim apreendermos que o “turvo, turvo”, do poema aponta para o início de uma escrita que ainda não está clara para o poeta, se encontrando ofuscada, mas necessária.

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 a água? como pluma? claro mais que claro claro: coisa alguma  
e tudo  
(ou quase)<sup>153</sup>

Como visto no trecho anterior, os antônimos se destacam, como no caso de claro e escuro, nada está certo, tudo está sendo construído e desconstruído, de maneira que o poema

<sup>151</sup> <sup>151</sup> GULLAR, F. 2015, *op. cit.*, p. 59.

<sup>152</sup> *Idem, ibidem*, p. 60.

<sup>153</sup> GULLAR, 1976, *op. cit.*, p.11.

se torna um apoio ao poeta. Para continuar a explicação de como nasce o poema, Gullar faz uma diferenciação do poema curto com o poema longo (que é o caso do *Poema sujo*):

O poema curto, em geral, nasce de um espanto conceitual, por assim dizer, de uma inesperada reflexão; já o poema longo – ou que se promete longo – é por sua própria natureza um enigma; ou melhor, o poeta não sabe o que de fato irá dizer ao escrevê-lo, uma vez que sua matéria original excede qualquer formulação: fazer o poema é tentar chegar a essa formulação, sendo por isso mesmo bem mais imprevisível que o poema curto.<sup>154</sup>

Apesar de o poeta ser invocado neste momento, sua fala demonstra a sua relação atual com essa obra, por mais que essa viesse cair no esquecimento, o próprio Gullar está sendo instigado a pensá-la. Ao longo dessa dissertação é possível observar a fala do autor na construção da sua própria memória, seja pela autobiografia de 2015 ou nas entrevistas cedidas nas últimas décadas. Para tanto, observar o nascimento do poema pelas necessidades que o envolve, nos remete as novas elaborações em torno da memória que baliza o mesmo, e extrapola em nossos tempos.

No caso do *Poema sujo*, ele nasce da necessidade de expor os sentimentos do autor através da escrita, e para tanto se faz necessário uma reflexão de tudo que Gullar já havia feito até aquele determinado momento, não somente como poeta, mas também como homem. No poema é possível identificar as características do poeta e sua forma de expor seus sentimentos, mesmo que naquele momento fosse a única maneira de fazê-lo. Gullar escreve para que a sua figura/pessoa não seja perdida no tempo, sendo o último poema aquele que o faria ser lembrado.

Percorrer o *Poema sujo* é desbravar um universo cujo saudosismo é a porta de entrada. Muitos leitores certamente nas suas primeiras páginas ficariam buscando entender qual a ideia do autor em destacar a turvides estampada em seus olhos. Talvez fosse esse o interesse dele ao provocar no leitor a necessidade de retirar todos os ciscos dos olhos para assim deleitar nas linhas e entrelinhas do poema, e então compreender não apenas o desejo do autor de sentir-se vivo, mas perceber que muito do vivido de Gullar aproxima-se das experiências dos leitores. “Turvo turvo a turva mão do sopro contra o muro escuro<sup>155</sup>” estabelece uma noção de que é preciso romper com os muros que nos separam do possível e do impossível, que aqui pode ser interpretada de diversas formas, mas precisamos destacar as dificuldades de se abrir para o novo. Neste sentido, a mistura de estilos da poesia em que Gullar se baseia em sua escrita não

<sup>154</sup> GULLAR, 2015, *op. cit.*, p. 61.

<sup>155</sup> *Idem*, 1976, *op. cit.*, p. 11.



vai ser a preocupação do autor. Observa-se a liberdade em vomitar as palavras da forma que são e apresentar quem sabe a solidez que um conjunto de palavras pode provocar no social. “Na verdade, ao querer vomitá-lo, pretendia, contraditoriamente, superar o acaso, o arbitrário.”<sup>156</sup>

Após insistentemente tentar recordar no início do poema o nome de uma bela mulher a quem talvez fosse de fato importante ser lembrada, Gullar se conforma com o esquecimento e percebe que “quanta coisa se perde nesta vida<sup>157</sup>”. Nesse momento, o tão ambicioso desejo de recordar suas experiências e materializá-las em poema começa a ganhar formato. Isso graças a uma provocação que o próprio percurso da escrita lhe proporcionou. Olhar para o passado numa ótica de perda, e vislumbrar a possibilidade da escrita pela incansável busca pelo que se perdeu.

Assim, fica claro ao leitor quando percebe que o tempo todo ele busca encontrar lugares, cheiros, sons e neles reconstruir, segundo sua necessidade, um lugar aconchegante, cheiros que fizeram parte de sua história, e sons que o fizeram encontrar relações sociais as mais diversas.

O autor faz questão de indicar que muitas coisas reais foram ditas e, para atribuir importância, ele fazia ao mesmo tempo um esforço buscando elementos reais. Por exemplo, a toalha bordada, como a tosse da tia no quarto e o clarão do sol, elementos reais do cotidiano. O autor continua sua busca do passado e no caminho encontra:

Plantas, Bichos, Cheiros, Roupas.  
Olhos, Braços, Seios, Bocas.  
Vidraça verde, jasmim.  
Bicicleta no domingo. Papagaios de papel.  
Retrata na praça.  
Luto.  
Homem morto no mercado.  
sangue humano nos legumes.  
Mundo sem voz, coisa opaca.<sup>158</sup>

Na parte inicial do poema, ele se apresenta como um universo sem voz, sem palavras e, dessa forma, observa-se a construção por meio de símbolos. Assim sendo, tais elementos balizaram o processo de recordação de Gullar, eles proporcionaram ao autor o regresso ao passado ao mesmo tempo que encontra temas caros, porém que estavam diretamente ligados à sua experiência limite.

<sup>156</sup> GULLAR, F. 2015, *op.cit.*, p. 59.

<sup>157</sup> GULLAR, F. 1976, *op.cit.*, p. 17-18.

<sup>158</sup> *Idem, ibidem*, p. 18.

Na página 18 da 1ª edição, o poema ainda se pauta no tema das palavras perdidas e Gullar diz: “Nem tuba, nem lira grega. Soube depois: fala humana, voz de gente”<sup>159</sup>, porém ao dar sequência à escrita, na mesma linha, tem-se outro destaque “barulho escuro do corpo, entrecortado de relâmpagos”<sup>160</sup>. Neste momento, encerra-se a insistência em recordar nomes e palavras, já não importa mais se esses dois elementos de fato existiam como prova de sua escrita. Ao inaugurar no poema o tema do corpo, ele rompe com a necessidade de provar algo, por meio de alguém, por exemplo.

A liberdade na escrita encontrada neste momento no poema vai proporcionar desbravar diversos temas, é claro, à maneira do autor. Sem restrição de vocabulário ou pudor, o autor vai se permitir, ele ousa e finaliza o que já não adiantava mais encontrar, e como que num salto se questiona “Mas o que é o corpo?”<sup>161</sup>, dando mais uma vez a deixa para uma nova procura, sendo preciso localizar em sua memória o significado do corpo, mas não de qualquer corpo. Era o corpo da sua experiência, de sua adolescência.

Meu corpo feito de carne e de osso.  
Esse osso que não vejo, maxilares, costelas,  
flexível armação que me sustenta no espaço  
que não me deixa desabar como um saco  
vazio  
que guarda as víceras todas  
funcionando  
como retortas e tubos  
fazendo o sangue que faz a carne e o pensamento  
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 saco de vidro  
uma navalha  
meu corpo cheio de sangue  
que o inrrega como a um continente  
ou um jardim  
circulando por maus braços  
por meus dedos  
enquanto discuto caminho

<sup>159</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>160</sup> *Idem, ibidem*, p. 18.

<sup>161</sup> *Idem, ibidem.*

lembro relembro  
 meu sangue feito de gases que aspiro  
 dos céus da cidade estrangeira  
 com a ajuda dos plátanos  
 e que pode – por um descuido – esvaziar-se por meu  
 pulso  
 aberto<sup>162</sup>

Inicialmente, ao ler este trecho do poema, nos deparamos com uma explicação do que seria de fato o corpo, na sua composição e sua funcionalidade. Apresenta-se a importância de sua estrutura óssea como responsável por não permitir desabar como saco vazio, juntamente com todas as partes de seu corpo, “joelhos e tornozelos para mover-se, sentar-se e levantar-se”<sup>163</sup>, assim como sua “altura de 1,70m” que é seu “tamanho no mundo”<sup>164</sup>. Todos esses elementos não teriam sentido no poema, se não fossem para dizer que nada adiantariam, caso morresse pela mão da ditadura. O “esvaziar-se por meu pulso aberto” pode indicar uma forjada morte por outro no qual soaria como suicídio, mas é preciso considerar tal possibilidade como a própria fuga de Gullar desse mundo. Portanto, não se trata apenas de julgar as palavras como ensaios praticados por outros, mas encará-las como parte da própria angústia e isso representasse uma condição.

É claro que essa afirmação se encontra nas entrelinhas do poema, quando Gullar revela estar numa cidade estrangeira e que devido o peso do exílio poderia em algum momento de descuido seu sangue esvaziar-se pelo seu pulso aberto. Outro fator importante é quando o autor experimenta saltar de sua infância que é objeto do poema, para sua realidade no exílio. Na página 21, ainda sobre o tema corpo, Gullar destaca:

Corpo meu corpo corpo  
 que tem um nariz assim uma boca  
 dois olhos  
 e um certo jeito de sorrir  
 de falar  
 que minha mãe identifica como sendo de seu filho  
 que meu filho identifica  
 como sendo de seu pai<sup>165</sup>

Ao escrever “que meu filho identifica como sendo de seu pai”, o autor talvez não tenha percebido a afirmação, e isso para nós surge como explicação sobre a necessidade da

<sup>162</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>163</sup> *Idem, ibidem*, p. 20.

<sup>164</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>165</sup> GULLAR, F, 1976, *op.cit.*, p. 21.

escrita estar localizada em um tempo e espaço. Gullar estava exilado e sofrendo a perseguição da ditadura brasileira e ao assinalar que o corpo era importante para o reconhecimento do filho diante do pai, nos aponta justamente para o conflito que vivera. Caso tivesse permanecido com o trecho “jeito de sorrir e de falar que minha mãe identifica como sendo de seu filho”, entenderíamos que estava retratando sua infância, mas como buscou representar na figura de seu filho, ele está relatando o momento atual.

Outro ponto que justifica esse caminho de Gullar em que percorre a infância e o momento de exílio se encontra no trecho abaixo, na mesma página, em que ele diz:

corpo que se pára de funcionar provoca  
um grave acontecimento na família:  
sem ele não há José Ribamar Ferreira  
não há Ferreira Gullar.<sup>166</sup>

Os versos acima deixam claro esse movimento cruzado do autor em que ele busca no poema alívio de seu momento na Argentina. É o fato de ele escrever que caso morra além da dor provocada na família pela sua morte não existirá dois personagens importantes. Nesse caso, José Ribamar Ferreira, o menino que viveu diversas aventuras em sua cidade, aquela criança que experimentará cheiros, sons e sabores e, é claro, Ferreira Gullar, homem exilado na Argentina, que assim também fora na Rússia e no Chile, que construiu sua trajetória política debatendo no Partido Comunista Brasileiro e, por não concordar com a situação do Brasil no período, acabou sendo perseguido.

O medo da morte era evidente e uma preocupação sobreposta com a família também. Há de se convir que sua morte estivesse anunciada, pois foi o destino de muitos companheiros. Nesse sentido, ele completa seu desabafo dando-nos a entender que sua morte, assim como “muitas pequenas coisas acontecidas no planeta estarão esquecidas para sempre”<sup>167</sup>. Foucault, no texto “Linguagem do infinito”, evidencia que tanto a escrita quanto a fala têm um caráter de fuga em relação à morte. “Escrever para não morrer, [...], ou talvez mesmo falar para não morrer é uma tarefa sem dúvida tão antiga quanto a fala”<sup>168</sup>. Ou seja, a linguagem, deparando-se com o vazio que tem a morte como indicativo, torna-se motivo de comunicação.

Ao comparar sua morte com pequenas coisas do mundo, ele está apenas se convencendo de “quanta coisa se perde nesta vida”<sup>169</sup> e dá sequência ao processo de escrita

<sup>166</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>167</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>168</sup> FOUCAULT, M. 2001, *op. cit.*, p. 47.

<sup>169</sup> GULLAR, F. 1976, *op. cit.*, p. 13.

voltando a invocar animais e símbolos, como se continuasse a buscar algo no escuro da memória.

Sendo assim, no *Poema sujo* as recordações de atos retornam o sentido da vida, ao intensificar a fragilidade do poeta em sua escrita, sem preocupações com a escrita formal, sendo uma procura desesperada de um sentido para tudo o que ocorre em um universo estritamente materialista. Dessa forma, visitar por via da memória o local de origem define bem essa perspectiva do material, como possibilidade para a criação e reforça a necessidade de se localizar em algum lugar e tempo, tendo assim sua cidade um papel primordial, como poderemos notar no próximo tópico.

## 2.2 O poeta e sua cidade: a querida São Luís do Maranhão

Ferreira Gullar utiliza insistentemente imagens de seu passado em São Luís do Maranhão, onde o autor descreve a sua adolescência e a sua infância. O medo da morte faz com que o poeta tenha uma relação sistemática com o passado. Com a sua memória, ele resgata toda a sua trajetória de vida, como uma forma de sentir-se vivo ou uma maneira de encontrar amparo em sua terra natal, e torna o seu passado como algo presente enquanto matéria viva do poema. A memória encontra-se aliada ao poema em seu presente, sendo, portanto, o passado, uma compensação por sua vida atual. Ele recupera a sua identidade, pois encontra-se encurralado e impossibilitado de percorrer os espaços geográficos de sua origem, situação que anteriormente era possível.

Outra vez é possível enxergar Gullar escrevendo seu poema numa trama que vai e vem entre a infância e a clandestinidade do exílio: no Maranhão “meu corpo nascido numa porta-e-janela da rua dos prazeres ao lado de uma padaria, sob as balas do 24º BC na revolução de 30”<sup>170</sup>. Ao buscar o lugar de nascimento, destacando o ano e as condições do período, o autor se revela parte daquele momento histórico. Na mesma página ele escreve:

enquanto vou entre automóveis e ônibus  
entre vitrine de roupas  
nas livrarias  
nos bares  
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.<sup>171</sup>

Seria pouco provável atribuir inicialmente o lugar de origem do autor a condições climáticas, tais como descreve esse trecho do poema em que seu “coração oculto pulsando no meio da noite, da neve, da chuva”. O autor nesse momento não estava falando de São Luiz do Maranhão, e sim da Argentina. Está falando do exílio, pois o coração oculto dá sequência ao trecho anterior referente ao seu nascimento. Ele está revelando sua idade quando diz que seu “coração pulsa oculto há 45 anos”, e com isso está nos dizendo que em 1975, ano do poema, as tensões vividas no período foram determinantes para a escrita do mesmo e para isso finaliza se definindo “combatente clandestino aliado da classe operária”<sup>172</sup>.

<sup>170</sup> *Idem, ibidem*, p. 23.

<sup>171</sup> *Idem, ibidem*, p. 23-24.

<sup>172</sup> *Idem, ibidem*, p. 24.

O *Poema sujo* possui a visão de mundo exposta pela memória de Gullar. Observamos que nele há a preservação de sua identidade até então conturbada pelas circunstâncias em que se encontrava, de modo a recompor aquele universo que foi percorrido em sua trajetória. Podemos ver abaixo, num trecho do poema, a força que as suas lembranças trazem para aquele momento de perturbação:

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 sombras 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 tumulto 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?)

    lampeja  
     o jasmim  
 ainda que sujo de pouca alegria reinante  
     naquela rua vazia  
     cheia de sombras e folhas.<sup>173</sup>

Deste modo, nota-se a grande aproximação do poeta com a sua cidade natal, ao tornar aquele espaço como seu, enquanto algo que abrande o seu sentimento de exilado, aquele que se encontra em um momento de opressão e de esgotamento. O poeta fala das múltiplas velocidades da cidade e relata os movimentos, as variedades de sons, os cheiros e as coisas que existiam. A cidade permanece em mudança, as coisas que nela existiam ou existem tornam-se imagem em sua linguagem.

<sup>173</sup> *Idem, ibidem*, p. 78-79.

Pelo poema podem ser identificados os aspectos da cidade daquela época, a sua situação geográfica, a paisagem vegetal e social, os seus habitantes com hábitos e costumes e as condições socioeconômicas, de forma crítica e não somente nostálgica. A saudade é no poema um elemento consequente e não um fim único, e não ocorre somente pela rejeição, mas, também, pela necessidade de lembrar-se daquilo que não se está por perto. Segundo Antonio Callado:

No exílio, o poeta Ferreira Gullar começou a escrever a uma canção e acabou reconstruindo, pedra a pedra, cheiro a cheiro, sua cidade de São Luís. Num quarto em Buenos Aires reergueu, feito um operário dotado de repente de um poder milagroso, a cidade inteira. *O homem está na cidade/ como uma coisa está em outra/ e a cidade está no homem/ que está em outra cidade*. Disse o poeta Eliot que uma grande e nova obra de arte que se cria afeta, imediatamente, todas as obras de arte que a precedem: obriga uma literatura a se reorganizar ao seu redor. Este *Poema sujo* vai durante algum tempo resolver, como um sismo, a poesia brasileira, até que ela se recomponha numa serenidade nova e mãos rica.<sup>174</sup>

O poema segue em uma linha de reflexão de um profundo animismo provocado pela sua cidade natal. Ao refletir de forma crítica acerca daquele mundo, revisita uma realidade empírica passada e agora presenciada em uma linguagem poética de maneira lírica e crítica, traduzida por um estado de alma, que trata essencialmente a expressão da emoção e as disposições psíquicas vividas e experimentadas. A cidade de São Luiz insere no poema uma perspectiva de vida de seu povo simples e de sua família, sendo os atos, as atitudes e as ações daquele povo, apresentados a ele mesmo e aos seus espectadores.

As circunstâncias o aludem às saudades que brotam da importância e do valor de tudo aquilo que vivera. De forma que a cidade está nele, de modo a percorrer a trilha de sua trajetória, ele vai da infância à adolescência, e não se limita a perscrutar a si mesmo, decorrendo de fatos e de situações.

É possível perceber que Gullar libera diante do *Poema sujo* tudo aquilo que o inquietava, tudo o que era e deixou de ser. Gullar procura a sua identidade, aquela que precisa ser recomposta, que lhe foi tirada pelas circunstâncias as quais foi obrigado a viver. E Gullar não se limita, ele se permite, apontando uma vivência que muitos gostariam de ter, mas a ele cabe este título de pertencer essa memória, e dessa forma apresenta relações sociais que tivera, ouvira e que quisera ter vivido. Por esse motivo, o *Poema sujo* torna-se tão atrativo aos nossos olhos, porque ele provoca nossos instintos e nossos preconceitos, ou nos dá o gozo pela liberdade.

<sup>174</sup> CALLADO, A. *apud* GULLAR, F, 1976, orelha, grifos do autor.



O poema tem vida própria e ele chama atenção do leitor em todos os sentidos, como o autor entrando no trem com seu pai, e observando “meu pai (que não existe) sorria, os olhos brilhando”<sup>175</sup>. Ao destacar a felicidade do pai naquela viagem, ele continua nos apresentando a sua experiência, que por sua vez está materializada no poema pelo sorriso do pai, que foi acompanhado por uma trilha sonora produzida em um espaço e tempo, único a eles no vivido, mas possível a nós pelo relato.

VAARÃ VAARÃ VAARÃ VAARÃ  
tuc tchuc tuc tchuc tuc tchuc<sup>176</sup>

Desta maneira, apesar desta escrita ainda se encontrar ofuscada, o poeta desde seus primeiros versos já deixa claro que não se trata de um poema comum e já impacta o leitor com uma linguagem pouco usual em seus poemas, uma linguagem “suja”. Mas para fazer-nos entender melhor, colocamos mais um fragmento do poema que já em seu início mostra como o poeta se expressara ao longo de sua escrita.

um bicho que o universo fabrica e vem sonhando desde as entranhas  
azul  
era o gato  
azul  
era o galo  
azul  
o cavalo  
azul  
teu cu  
tua gengiva igual a tua bucinha que parecia sorrir entre as folhas de banana  
entre os cheiros de flor e bosta de porco aberta como uma boca de corpo (não  
como a tua boca de palavras) como uma entrada para  
eu não sabia  
tu não sabias  
fazer girar a vida  
com seu montão de estrelas e oceano  
entrando-os em ti<sup>177</sup>

A poética do sujo estabelece uma polissemia com direcionamento multifacetário, composto por versos heterogêneos, com diversas combinações de estilos, impregnados de intensas subjetividades que retratam uma realidade social turva. Muitos são os sujos deste poema, ou seja, o contexto social no passado evocado em uma forma poética lírica que possibilita a reflexão.

<sup>175</sup> GULLAR, F. 1976, *op. cit.*, p. 33.

<sup>176</sup> *Idem, ibidem*, p. 31.

<sup>177</sup> *Idem, ibidem*, p.11-12.

Ferreira Gullar em suas obras passa por uma percepção de valorização do mundo a qual pode ser vista no *Poema sujo*, o que interfere em sua organização e em sua composição. O *Poema sujo* aparece em um lugar poético, o qual inaugura uma espécie de poética do sujo, e à medida de sua construção, consolida a sua visão como poeta do mundo e do próprio fazer poesia. O poema desperta-se para as mais diversas concepções e estilos poéticos surgidos, não rejeitando nenhum. Brito afirma que:

Poema sujo condensa toda a experiência de poesia e de vida de Ferreira Gullar. É uma explosão catártica em que o homem se desvenda através de libérrimos modos de dizer artístico. É uma tempestade de versos que desnuda uma rica personalidade humana. Sua mensagem não é só do poeta. É nossa também, por transferência lírica. Gullar fala a linguagem tocante que a poesia brasileira, há bom tempo, vinha reclamando, fatigada que estava dos muitos experimentalismos que provou.<sup>178</sup>

Nessa perspectiva, o *Poema sujo* é uma representação entre a materialidade das coisas e de sua história, além de ser uma forma ideal, ao ter a sua história impressa sobre as crises e os desencantos do pensamento humanista.

O *Poema sujo* brota de uma recordação desgovernada, de maneira diversa, incluindo vários momentos de sua vida, tanto no plano de expressão quanto no conteúdo, em uma linguagem subjetiva que escava o tempo e o espaço empíricos em que vivera o eu poemático, sendo colocada no poema uma atmosfera de acentuada dramaticidade a cada momento recordado, que oferece uma importância primordial à dialeticidade das coisas, dispensando a conformidade social são-luisense.

O *Poema sujo* tem nítidos traços dramáticos em um mosaico de estilos em que a sua estrutura demonstra a trajetória do poemático, o qual agrega elementos, tanto em uma perspectiva individual como social, tendo como pressuposto uma dimensão mais profunda do que é meramente factual, do acontecimento apresentado, desprendendo-se pelas tensões de vidas configuradas em seus conflitos, estendendo ao envolvimento de todo um povo, simbolizando a população de São Luís do Maranhão em seu tempo e em seu espaço vivido.

A visão de Ferreira Gullar manifesta uma preocupação de caráter social ao descrever a cidade de São Luís e as pessoas que lá viviam. Ele fala da pobreza e nos remete à necessidade de mudança. Desta forma, os seus escritos dialogam com as características e as especificidades do Brasil contemporâneo que priorizava determinadas camadas sociais e reprimia as demais. Como podemos perceber no trecho do poema abaixo:

<sup>178</sup> BRITO, M. S. *apud* GULLAR, F, 1976, orelha.

- no quarto de um sobrado  
na Rua das Hortas, a mãe  
passando roupa a ferro-  
fazendo vinagre  
- enquanto o bonde Gonçalves Dias  
descia a Rua Rio Branco  
rumo á Praça dos Remédios e outros  
rumo a Praça João Lisboa  
e ainda outros rumavam  
na direção da Fabril, Apeadouro,  
Jordoa  
(esse era o bonde do Anil  
que nos levava  
para o banho no rio Azul)  
e as bananas  
fermentando  
trabalhando para o dono – como disse Marx –  
ao longo das horas mas num ritmo  
diferente (muito mais  
grosso) que o do relógio  
fazendo vinagre.<sup>179</sup>

No trecho do poema citado acima o poeta faz referência a Gonçalves Dias. Dessa forma entendemos que o poeta a partir de seu exílio lembra-se de sua terra natal, e assim a vontade de retorno se torna sempre latente assim como na “Canção do exílio” de Gonçalves Dias, produzida no primeiro momento do romantismo no Brasil. Quando escreveu o poema Dias cursava faculdade em Coimbra, encontrando-se fora de seu país, em uma situação de exílio. De acordo com Batista:

Existem diferentes versões escritas para canção do exílio de Gonçalves Dias, entre elas destaco “Nova canção do exílio” de Carlos Drummond de Andrade, “Canção do exílio” de Casimiro de Abreu, “Canto de regresso à pátria” de Oswald de Andrade, “Canção do exílio” de Murilo Mendes, “Canção do exílio mais recente: para Fernando Gabeira” de Affonso Romano de Sant’Anna, “Uma canção” de Mário Quintana, “Canção do expedicionário” de Guilherme de Almeida, “Canção do exílio facilitada” de José Paulo Paes e “Canção do exílio às avessas” de Jô Soares. Encontramos também na música “Sabiá” de Chico Buarque e Tom Jobim e “Terra das palmeiras” de Taiguara.<sup>180</sup>

No referido trecho do poema é possível identificar também uma crítica à modernidade capitalista que foi desenvolvida ao longo do século XX. Expondo, desse modo, a crescente urbanização e a industrialização, a extensão do trabalho assalariado e a racionalidade capitalista, pela qual o autor faz referência a Marx, levando-nos a refletir algumas questões, tais como a mais-valia e a questão do relógio, que nesse instante terá um ritmo diferenciado,

<sup>179</sup> GULLAR, F. 1976, *op. cit.*, p. 55-56.

<sup>180</sup> BATISTA, R. P. *Ferreira Gullar: memórias do exílio*. Tese (Doutorado em Sociologia) – IFCH/Unicamp, Campinas, 2011, p.131.

em que o trabalhador deverá adaptar-se para conseguir sobreviver naquela sociedade. São inúmeros os sinais de mudança do capitalismo do século XX, e os processos de trabalhos são um deles, marcados pela sua radicalidade, porém, além deles, podem ser citados os hábitos de consumo e os poderes do Estado.

O autor ao longo do texto demonstra a sua indignação perante o novo modo de vida estipulado a todos e a condição em que o mesmo se encontra, tal como pode ser enfatizado no trecho abaixo:

Assim apodrece o Anil  
ao leste de nossa cidade  
que foi fundada pelos franceses em 1612  
e que já o encontraram apodrecendo  
embora com um cheiro  
que nada tinha  
do óleo dos navios que entram agora  
quase diariamente no porto  
nem das fezes que a cidade  
vaza em seu corpo de peixes  
nem da miséria dos homens  
escravos de outros  
que ali vivem agora  
feito caranguejos  
Apenas os índios vinham banhar-se  
na praia do Jenipapeiro, apenas eles  
ouviam o ventos nas árvores  
e caminhavam por onde  
hoje são avenidas e ruas,  
sobrados cobertos de limo,  
cheios de redes e lembranças  
na obscuridade.<sup>181</sup>

É interessante pensarmos na fala do poeta quando este faz referência ao caranguejo, nos dando a entender que o Brasil está retrocedendo, pois a situação política a qual vivera não trouxe nenhum crescimento, expondo assim a sua insatisfação com o que aconteceu em sua cidade e em seu país. Esta noção foi por nós apreendida a partir da escrita do autor, como destacamos na citação a palavra agora, que dentro do contexto se encontra localizada no ato da escrita e não o agora de sua infância. Sendo assim, fica evidente o posicionamento político do autor na escrita do poema, que patenteia a situação anterior e o momento presente que se encontra obscuro e altera as paisagens dos lugares.

A cidade é apresentada pelo retrato do descaso, o sujo é a representação fiel que o autor encontra para descrevê-la, e seu olhar contrasta a lógica do passado e presente numa

---

<sup>181</sup> *Idem, ibidem*, p.59.

combinação de atraso e saudade. Mas o que poderia ser gerado dessa relação? Por acaso seria mais dor?

(minha cidade  
canora)  
das trevas que já não sei  
se são tuas se são minhas  
mas nalgum ponto do corpo (do teu? do meu  
corpo?)  
lampeja  
o jasmim  
ainda que sujo da pouca alegria reinante  
naquela rua vazia  
cheia de sombras e folhas  
  
Desabam as águas servidas  
me arrastam por teus esgotos  
de paletó e gravata  
Me levanto em teus espelhos  
me vejo em rostos antigos  
te vejo em meus tantos rotos  
tidos perdidos partidos  
refletido  
irrefletido<sup>182</sup>

A dor torna-se mais penosa para Gullar ao tecer sua cidade, nas páginas finais do poema o autor se debruça nela, nos remetendo a um saudosismo mais intenso por sua terra natal, na escrita o autor escreve sobre sua sujeira, sua voz baixa, vergonha de família etc.

Ah, minha cidade suja  
de muita dor de 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  
mais ainda sim bordando de flores  
suas toalhas de mesas  
suas toalhas de centro  
de mesa com jarros  
-- na tarde  
durante a tarde  
durante a vida  
cheios de flores  
de papel crepom  
já empoeradas  
minha cidade doida<sup>183</sup>

<sup>182</sup> *Idem, ibidem*, p. 79.

<sup>183</sup> *Idem, ibidem*, p. 81-82.

São Luis a cidade com diferentes velocidades. Velocidade que o poeta eternizou no sujo. Suja, mas a cidade das experiências vividas e compartilhadas num poema limite. São várias as memórias no poema, sua memória afetiva ganha um sentido maior no momento de solidão, e através dela consegue aliviar sua dor, dessa forma trataremos a questão da memória no próximo capítulo, fazendo um apanhado da teoria de alguns autores para que possamos entender sua importância.

**Entre versos e avessos: memórias do exílio**

### 3.1 O Poema sujo e a memória gullariana

O conceito de memória pode ter diferentes acepções no campo das ciências sociais. Uma delas é o conceito de memória dentro de uma perspectiva sociocultural, mas é preciso perceber que há diferentes pontos de vista a respeito.

Em sua obra *A memória coletiva* de 1950<sup>184</sup>, Maurice Halbwachs chama a atenção para que percebamos que as memórias individuais podem ser entendidas como uma determinação da construção coletiva. De que forma isso é possível? Para o autor, os grupos sociais são aqueles que determinam o que deve ser lembrado. Halbwachs salienta que a personalidade individual se forma a partir de quadros sociais da memória.

Assim como afirma Fernando Catroga em um texto mais recente de 2009 que, “como consequência, as recordações radicam na subjetividade, embora cada eu só ganhe consciência de si em comunicação com os outros, pelo que a evocação do que lhe é próprio tem ínsitas as condições que a socializam.”<sup>185</sup>

Catroga percebe que na experiência vivida a memória individual depende, de alguma forma, de várias memórias. Estas que estão em permanente construção, isso devido a incessantes mudanças entre o presente e o passado. “Significa isto que a recordação, enquanto presente-passado é vivência interior, na qual a identidade do eu, ou melhor, a ipseidade, unifica os diversos tempos sociais em que comparticipa.”<sup>186</sup>

Diante destas considerações, Catroga questiona se então é possível falar em memória coletiva. Por conseguinte, o autor relata outros tipos de memória, acentuando que existe, coexistente com a memória pública, a memória privada. O autor discorrerá sobre essa relação com o passado, pelo qual a recordação envolve sujeitos diferentes. Entretanto:

Por sua vez, como a consciência do eu se matura em correlação com camadas memoriais não só diretamente vividas, mas também adquiridas, tem de se ter presente que estas, para além das de origem pessoal, só se formam a partir de narrações contadas por outros, ou lidas e vistas em outros: o que prova que a memória é um processo relacional e intersubjetivo, mas no seio de um horizonte comum que permite o reconhecimento e a partilha.<sup>187</sup>

Catroga salienta ainda que, no século XIX e boa parte do século XX, foi a época dos historicismos, tendo-se uma retificação das “ideias coletivas”, conduzindo assim a elaboração dos conceitos de “memória social” e “memória coletiva”, assim como o ideal de definição da

<sup>184</sup> HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo, Centauro, 2006.

<sup>185</sup> CATROGA, F. Recordações e esquecimento. In: *Os passos do homem como restolho do tempo: memória e fim do fim da história*. Coimbra: Almeida, 2009, p. 12.

<sup>186</sup> *Idem, ibidem*, p.12.

<sup>187</sup> *Idem, ibidem*, p.13-14.



sociedade como um organismo, ou como uma totalidade. “Processo que, como se sabe, teve como uma das suas maiores consequências a entificação de “sujeitos sociais coletivos” (civilização, nação, povo, classe, raça) postulados, pelo historicismo ocidental, como motores imanes do dinamismo histórico.”<sup>188</sup> Desta maneira, é possível perceber que a história foi cada vez mais apresentada como uma forma de conhecimento do passado como premissa para se entender o presente e transformar o futuro. De tal modo, as memórias coletivas, mesmo com suas pluralidades, compartilham da memória social, possibilitando novas memórias coletivas e históricas.

Cabe aqui nos lembrarmos de Pierre Nora<sup>189</sup> ao analisar os lugares da memória, por exemplo, os monumentos, as paisagens, os personagens históricos, entre outros, os quais nos acompanham em nossa trajetória de vida. Nora defende que de alguma forma sempre terá algum lugar de memória que possibilita lembrar as tradições e costumes passados. Isso, segundo o autor, acontece devido a não habitararmos nossa memória, pois se isso acontecesse não haveria a necessidade de consagrar lugares.

A questão da memória e resgate tem uma grande gama de estudos. Estudam-se os lugares da memória, dos usos da memória, da relação entre memória e história, trauma e memória, escrita e memória, entre outros. Desta forma, é possível identificar que o estudo que se refere à memória requer um cuidado, tendo-se também como uma tarefa ética.

No *Poema sujo* de Ferreira Gullar, o passado se torna presente em um momento pelo qual se faz necessário, pois este possibilita a permanência da vontade de viver, e para o autor se torna uma maneira de aliviar a dor pela qual o exílio causa, através da escrita. Lembrar neste caso é viver/reviver dentro deste momento, o que lhe resta de melhor é sua lembrança. Mesmo não trazendo apenas coisas boas, ela se consolida em sua escrita em uma mistura de recordações que possibilitam escrever, mesmo de maneira contraditória, pois a distância integra sua memória. “A lembrança é a sobrevivência do passado. O passado, conservando-se no espírito de cada ser humano aflora à consciência na forma de imagens e lembranças.”<sup>190</sup>

O poema tornou-se vértice de reflexões, pois através dele podemos pensar no tema da memória, entendendo a busca do poeta pelo tempo perdido. Por conseguinte, entendemos que a poesia e a memória fluem através da narração do poeta. Nessa ótica, é possível identificar o poeta em uma experiência limite. Vale lembrar que já estava exilado pelo período de quatro anos e verbaliza em um poema o que poderia ser sua obra final.

<sup>188</sup> *Idem, ibidem*, p.14.

<sup>189</sup> NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, n. 10, dez. 1993.

<sup>190</sup> BOSI, E. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 53.

No *Poema sujo*, poesia e memória se irmanam através do poeta, fazem ecoar não somente a sua voz, mas também de sua família, de amigos, entre outros. Ao se colocar como narrador, o poeta estabelece uma maneira de registrar seu sentimento para a posteridade, unindo passado e presente. Remete-nos à angústia frente a um sistema de opressão, resistindo aos impasses do código vigente. Assim, destacamos aqui a importância de seu estudo, pois nos remete a dados e sentimentos de um período perturbador daqueles que ficaram às margens da sociedade e sofreram, com a restrição de ações, a liberdade de expressão.

Logo, pensamos algumas questões para que sejam analisadas. Por exemplo, como seria se encontrar nesse estado de restrições e exílio e puder “vomitar” através das palavras a inquietude de um momento perturbador? O que seria perturbador para ele naquele momento? A saudade da família? A morte? Para tais questões, compreendemos que todas fazem parte de um mesmo pacote, pelo qual faz o limite se tornar inspiração, e por esta inspiração libertar toda experiência de poeta em um único e longo poema.

Ao falar de sentimentos, se faz necessário pensar na questão emocional. Um dos aspectos que influencia a memória são as emoções, e como suporte para tal afirmação temos o artigo escrito por Pinto, A. C.<sup>191</sup>, mas é preciso perceber que não somente a emoção afeta a memória, assim como este afirma:

A emoção não é o único fator que afeta a memória. Há outros fatores fundamentais como o conhecimento prévio e o desenvolvimento dos processos cognitivos, para não falar dos fatores anatômicos, fisiológicos, e sociais, como a história pessoal, e o meio e a cultura em que se cresceu e viveu.<sup>192</sup>

Desta forma, destacamos aqui a vida e a trajetória de Ferreira Gullar na escrita de seus poemas memorialísticos, como principal o *Poema sujo*, pelo qual as emoções foram primordiais para sua escrita, em destaque sua história pessoal. A partir das emoções, como o medo, a saudades e a tristeza, o poeta reconstrói seu passado e seu presente recorrendo a imagens e palavras, de maneira que o estado de alerta ao qual se encontrava beneficia sua memória. De acordo com Pinto:

Com o decorrer do tempo as memórias do passado tornam-se menos disponíveis e acessíveis. Porém as memórias mais comuns e habituais parecem ser mais afectadas do que as memórias emocionalmente mais intensas. Estar vigilante e alerta tem efeitos favoráveis na maioria das tarefas cognitivas. É uma surpresa constatar, no entanto, que o aumento do estado de alerta na fase de codificação e retenção possa

<sup>191</sup> PINTO, A.C. O impacto das emoções na memória: alguns temas em análise. *Psicologia, Educação e Cultura*, 1998.

<sup>192</sup> *Idem, ibidem*, p. 2.

inibir os processos de recuperação imediata. Por outras palavras, os sujeitos num estado maior de alerta, recordam melhor após um intervalo de retenção longo do que após um intervalo de retenção imediato ou curto.<sup>193</sup>

Logo, o que observamos no exílio de Gullar e nos poemas escritos nesse período é que a sua infância tem grande destaque, e pouco é falado de sua juventude, como no caso do *Poema sujo*, o qual faz referência inerente ao presente, mas principalmente à memória de sua infância, a uma maneira de ser que é intrínseca a este. E ao recordar o poeta na maioria das vezes fala da miséria, do mau cheiro, e utiliza palavras “sujas” para poder dar entonação em sua fala, o que pode ser explicado por seu estado emocional que, como dito, influencia suas lembranças. No caso, é notável que o poeta não se encontrava alegre com a situação, logo a facilidade em recordar situações difíceis e deprimentes pode ser explicada por seu estado emocional.

Outro aspecto que vale ser lembrado é que “a emoção é um fator facilitador da memória, mas não garante uma recordação perfeita nem isenta de erros”<sup>194</sup>. Ou seja, temos que ter cautela para não tomar como verdade absoluta a descrição escrita ao decorrer dos textos memorialísticos do autor.

A agitação da vida impede que a atividade de rememorar seja feita. Desta maneira, a solidão possibilitou a aproximação do poeta com a infância, tornando este rememorar/lembrar-se como algo agradável. Nesse caso, o poema evidencia seu retorno ao passado mergulhado numa memória que se desloca entre o passado e o presente. Como no caso do seguinte trecho:

Que eu debruçado no parapeito do alpendre  
     via a terra preta do quintal  
     e a galinha ciscando e bicando  
         uma barata entre plantas  
     e neste caso um dia-dois  
         o de dentro e o de fora  
 da sala  
     um ás minhas costas o outro  
     diante dos olhos  
     vazando um no outro  
     através do meu corpo  
 dias que vazam agora ambos em pleno coração  
 de Buenos Aires  
     as quatro horas desta tarde  
     de 22 de maio de 1975  
     trinta anos depois

---

<sup>193</sup> *Idem, ibidem*, p.3.

<sup>194</sup> *Idem, ibidem*, p.16.

muitos  
 muitos são os dias num só dia  
 fácil de entender  
 mas difícil de penetrar  
 no cerne de cada um desses muitos dias  
 porque são mais do que parecem<sup>195</sup>

Na primeira parte deste trecho, é possível observar que Gullar se encontra submerso no passado, no qual podia ver “a galinha no quintal ciscando e bicando uma barata no quintal” e completa justificando sua liberdade de transitar entre estas duas dimensões do tempo (passado/presente), indicando que num dia há vários. Há o dia de “dentro e o de fora da sala assim com há dias que vazam agora ambos em pleno coração de Buenos Aires às quatro horas desta tarde de 22 de maio de 1975 trinta anos depois.” Notamos neste trecho ainda o desespero do poeta em relação a distancia de seu país, tornando a saudade daqueles dias, ao qual não poderá voltar como cerne de seu poema, e ao longo do mesmo isso torna-se cada vez mais evidente principalmente ao percebermos que o poeta transforma um dia em vários outros. De que maneira isso é possível? Ele utiliza de sua memória para poder transformar o momento presente em algo suportável para sua saúde mental e sobrevivência intelectual.

Chama-nos a atenção para a questão nostálgica vivida por Gullar. De acordo com Marcelo Viñan, a nostalgia neste caso:

Concerne primeiramente aos níveis elementares do vivido; a ressonância da ausência no corpo, a paisagem, as cores e os odores que povoam a evocação agradável e dolorosa ao mesmo tempo, na imediatidade da geografia do corpo sensível e erótico. Núcleo sensível e patético que organiza um imaginário da terra perdida: o que foi perdido é melhor, está lá, ao longe. Esta nostalgia, tristeza doce e dolorosa, confere ao tempo vivido um caráter descontínuo: há um antes e /ou um depois imaginário que ocupa um lugar privilegiado e que funciona como uma injeção contraditória: adapte-se aqui onde você está, trabalhe, crie, aprenda, mas não ao ponto de não mais querer retornar para sua casa. O espírito funciona como um gravador com dias faixas, que registra dois mundos, dois universos cujas significações nem sempre são compatíveis.<sup>196</sup>

No poema, o homem está ligado às experiências do poeta, que demonstra através das palavras o terreno em que viveu, além de sua cidade natal e as pessoas que o marcaram de alguma forma conjuntamente com o elemento presente. Em outro trecho do poema, Gullar destaca novamente a questão do tempo que:

Muitos  
 muitos dias a num dia só

<sup>195</sup> GULLAR, F. 1976, *op. cit.*, p. 38-39.

<sup>196</sup> VIÑAR, M & M. VIÑAR. *Exílio e tortura*. São Paulo: Escuta, 1992, p. 112.

porque as coisas mesmas  
 os compõe  
 com sua carne (ou ferro  
 que nome tem essa  
 matéria-tempo  
 suja ou  
 não)  
 os compõe  
 nos silêncios aparentes ou grossos  
 como colchas de flanela  
 ou água vertiginosamente imóvel  
 como  
 na quinta dos Medeiros, no poço  
 da quinta  
 coberto pela sombra quase pânica  
 das árvores  
 de galhos que subiam mudos  
 como enigmas  
 tudo parado  
 feito uma noite verde ou vegetal  
 e de água  
 muito embora em cima das árvores  
 por cima  
 lá no alto  
 resvalando seu costado luminoso nas folhas  
 passasse o dia (o século  
 XX)  
 e era dia  
 como era dia aquele  
 dia  
 na sala de nossa casa  
 a mesa com toalha as cadeiras  
 o assoalho muito usado  
 e o riso claro de Lucinha se embalando na rede  
 com a morte já misturada  
 na garganta  
 sem que ninguém soubesse.<sup>197</sup>

A experiência limite aconteceu para o poeta em um momento que a liberdade significava muito, a liberdade de expressão, a liberdade de ir e vir, de falar, de sentimento. Então o clamor por esta liberdade ou pela recessão dela seria escrever o sentimento de um homem e de um mundo particularizado por ele. O homem mais uma vez é objeto do poema, pois foi através do sufoco e da restrição de direitos que Ferreira Gullar encontra sustentação nas experiências de José Ribamar Ferreira, assim seu eu poético, sobressai sobre os versos, que a circunstâncias coincidem ao autor. A memória se torna aliada, se expande, atingindo o desconhecido, realiza a construção e desconstrução, revelando que algo se perdeu, não havendo como retroceder e reviver o passado, mas resgata o que foi vivido em seu individual ou coletivo, não tendo uma recordação pura, mas carregada de subjetividade. O poeta repousa seu olhar para o passado o materializando, colocando uma experiência de vida para o papel,

<sup>197</sup> GULLAR, F. 1976, *op. cit.*, p.37-38.

através da linguagem “turva”, insistindo em permanecer vivo, mesmo que seja através da memória.

Neste ínterim, é preciso levantar a questão dos por quês de suas lembranças, como: por que a cidade de São Luís ganha tanta vivacidade? Por que se lembrar dos cheiros? da sujeira? A resposta a tais indagações nos leva a considerar que a experiência traumática causa essa necessidade de retorno a um tempo distante, tempo este que não volta em matéria, mas possibilita um conforto momentâneo. Assim, Edward Said aponta para a ideia de que o “páthos do exílio está na perda de contato com a solidez e a satisfação da terra: voltar para o lar está fora de questão”.<sup>198</sup> O poeta através de sua memória evoca seu primeiro lar, rememorando sua infância em um momento de solidão, que é uma marca do exílio. Sua escrita aqui pode ser identificada como uma válvula de escape. De acordo com Eleonora Camenietzki:

...a cidade da memória, recriada no Poema sujo, não é apenas brasileira, mas latino-americana. Em Buenos Aires, o projeto nacional ficou pequeno, a militarização do continente, financiada pelos Estados Unidos, marcou a internacionalização definitiva da política mundial. O Impacto das sucessivas derrotas e a complexidade da vida cultural e política do continente tiveram profundas repercussões na poesia de Ferreira Gullar.<sup>199</sup>

De fato, foi na experiência-limite que Ferreira Gullar fez emergir sua experiência vivida, invocando imagens de sua cidade, de sua infância, lembrando os cheiros. “A memória do indivíduo depende do seu relacionamento com a família, com a classe social, com a escola, com a igreja, com a profissão, enfim com grupos de convívio de referências peculiares a esse indivíduo”<sup>200</sup>.

Ao rememorar a sua cidade, o poeta reconstrói suas imagens, buscando sua identidade como uma necessidade vital, o que me possibilitou perceber que o poeta joga na sua escrita um turbilhão de lembranças, como uma alucinação/lúcida. Assim, coloco esta questão para pensarmos a relação da memória como algo que não pode ser composta de forma exata, logo o poeta pode estar em momento de criação, ao qual nem tudo pode ser considerado como verossímil, pois, neste turbilhão de lembranças, vários tempos são postos, e de alguma forma se entrelaçam. Nessa linha, Pierre Nora escreve que a memória é a vida, engendrada por grupos vivos, permeada pela dialética entre a lembrança e o esquecimento. A memória é vulnerável, suscetível de longas latências e de repentinas revitalizações.

<sup>198</sup> SAID, E. W. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p.52

<sup>199</sup> ZILLER, E. O poeta, o poema e a sinfonia. *Revista Poesia Sempre*, 2004, p. 48.

<sup>200</sup> BOSI, E, 1994, *op.cit.*, p. 54.

Para o exilado, os hábitos de vida, expressão ou atividade no novo ambiente ocorrem inevitavelmente contra o pano de fundo da memória dessas coisas em outro ambiente. Assim, ambos os ambientes são vividos, reais, ocorrem juntos como no contraponto. Há um prazer específico nesse tipo de apreensão, em especial se o exilado está consciente de outras justaposições contrapontísticas que reduzem o julgamento ortodoxo e elevam a simpatia compreensiva.<sup>201</sup>

Recordando, Ferreira Gullar está dando uma atenção precisa ao presente, em especial às lembranças advindas de seu passado, não tratando de esquecer o passado, para que seja possível agir no presente, visando sempre a sua transformação e não retorno. Ele não pretende que seja como foi, e sim que modifique aquilo que limita sua liberdade, a sua autonomia. Neste momento, as lembranças são a única forma de se manter em um estado de ânimo maior, e não desistir de lutar para a vida e com a vida. Ao pensarmos em sua luta, é preciso analisar que não é mais uma luta política este momento pessoal, e sim uma luta interna entre seus sentimentos, apesar do momento político ainda favorecer seu exílio. O autor passa neste instante a desacreditar da vida e na possibilidade de retorno, entretanto sua memória faz com que o retorno de seu passado possibilite o retorno de sua vontade de viver. Apreendemos isso porque o autor faz questão de mostrar o poema depois de pronto a seu amigo.

Sua escrita possibilita que o autor se salve, pois através de suas lembranças se fortifica, deixando se levar pelo desejo de construção da imagem de sua infância e terra natal, podendo, neste caso, sua memória ser entendida como um ato de resistência e preservação de sua identidade. O trabalho voltado à memória está fortemente presente no *Poema sujo*, revelando um impulso entre a memória e a visão imposta pelo presente, possibilitando o aparecimento de elementos justapostos.

Não sei de que tecido é feita minha carne e essa vertigem  
que me arrasta por avenidas e vaginas entre cheiros de gás  
e mijo a me consumir como um facho-corpo sem chama,  
ou dentro de um ônibus  
ou no bojo de um Boeing 707 acima do Atlântico  
acima do arco-íris  
perfeitamente fora  
do rigor cronológico  
sonhando  
Garfos enferrujados facas cegas cadeiras furadas mesas gastas  
balcões de quitandas pedras da rua da Alegria beiras de casas  
cobertos de limo muros de musgos palavras ditas à mesa do  
jantar,  
voais comigo  
sobre continentes e mares  
E também rastejais comigo  
pelos túneis das noites clandestinas

<sup>201</sup> SAID, E. 2003, *op. cit.*, p.59.

sob o céu constelado do país  
entre fulgor e lepra  
debaixo de lençóis de lama e de terror  
vos esgueirais comigo, mesas velhas,  
armários obsoletos gavetas perfumadas de passado,  
dobrais comigo as esquinas do susto  
e esperai esperai  
que o dia venha<sup>202</sup>

Neste momento da escrita Ferreira Gullar está passeando pelo passado e presente num movimento despreocupado com a veracidade, lembra da rua da Alegria localizado na sua infância e logo em seguida destaca a sua condição clandestina em Buenos Aires quando convida a rastejar pelos túneis das noites clandestinas.

Neste enlace, percebe-se então a necessidade de que a memória sobre o que foi o regime militar seja construída. É preciso falar e levantar tais questões, para que as atrocidades que ocorreram em prol do regime e de uma idealização de governo não caia no esquecimento; percebe-se mesmo a necessidade daqueles que passaram por tais circunstâncias em narrar os acontecimentos. Assim como Gullar, outros também falam sobre o exílio, suas memórias e traumas.

Segundo Andreas Huyssen, a cultura contemporânea é obcecada pela memória e pelo trauma, mas é avessa ao esquecimento, sendo este visto como falha da memória, como produto do envelhecimento, entre outros. O autor afirma que “[...] a memória pode exigir esforço e trabalho, enquanto o esquecimento, por outro lado, apenas acontece.”<sup>203</sup> Contudo, quando se trata de teorizá-lo, ele aparece como um complemento da memória, sendo visto como uma falta a ser suprida, uma deficiência, e não como algo auxiliar.

De maneira geral, o esquecimento apenas acontece, enquanto a memória exige esforço, mesmo quando há excesso de memória. De acordo com Huyssen, isso se torna algo positivo, pois a mesma é crucial para a coesão social e cultural da sociedade. Continuando a discussão, o autor chama a atenção para a necessidade de o esquecimento ser situado de maneira que se torne possível de perceber que as narrativas são seletivas, tendo em vista que a história pode ser contada de maneiras diferentes.

Para Gullar, a memória além de espontânea, por não se limitar a métodos na hora da escrita, também é conflitante, no sentido que o autor não estabelece um único caminho. Ele entende sua narrativa como um conjunto de possibilidades, por exemplo, na parte três do

<sup>202</sup> GULLAR, F. 1975, p. 14-15.

<sup>203</sup> HUYSEN, A. Resistência à memória: usos e abusos do esquecimento público. In: *Culturas do passado presente: modernismos, artes visuais, política da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014, p. 157.



poema ao definir que existe “muitos dias num só dia [...] Numa noite há muitas noites”, ele não está invocando apenas as suas memórias, pois está buscando uma memória comum a muitos, ou seja, aquela realidade social de sua cidade. Definir que “há muitos dias num só” representa dizer que não existe apenas sua “noite dentro de casa iluminada a luz elétrica”<sup>204</sup>. Tem a noite daqueles que vão ao “cinema”, ou que adormece as galinhas, a noite que aciona os programas de rádio, e provoca discussões à mesa do jantar. Neste sentido, entendemos que a memória pública de fato se relaciona com a privada. Por mais que apontemos que Gullar buscou suas memórias, ele vai além, abrindo caminhos para apresentar memórias de outros.

Maria do Carmo  
que entregava os seus peitos enormes  
pros soldados chuparem  
na Avenida Silva Maia  
sob os oitizeiros  
e deixava que eles esporrassem  
entre suas coxas quentes (sem  
meter,  
mas voltava para casa  
com ódio do pai  
e mal-satisfeita da vida.<sup>205</sup>

Ao estabelecer a insatisfação de Maria do Carmo, o autor está direcionando a memória dos envolvidos em determinada ação. Não temos indícios de que o autor tenha vivenciado tal experiência com Maria do Carmo, uma vez que era criança, mas ele tivera acesso a essa informação a partir de relatos de outros.

Gullar se preocupou em delimitar seus temas, e um que ele fez questão de teorizar de maneira que ficasse claro é que a memória apresentada no poema não é individual, mesmo sob o manto do relato individual. Para ele, era preciso explicar que suas experiências não limitavam apenas a sua forma de ver o mundo, mas o contrário, ao invocar outros personagens, ele abre mão do eu para permitir que o social apareça e o que possibilita isso é o tratamento que o autor dá para o tema tempo. Como pode ser percebido no trecho seguinte:

Bela bela  
mais que bela  
mas como era o nome dela?  
não era Helena nem Vera  
nem Nara nem Gabriela  
nem Tereza nem Maria  
Seu nome seu nome era...  
perdeu-se na carne fria  
perdeu-se na confusão de tanta noite e tanto dia

<sup>204</sup> GULLAR, F. 1976, *op. cit.*, p. 44.

<sup>205</sup> *Idem, ibidem*, p.45.

perdeu-se na profusão das coisas acontecidas  
 constelações de alfabeto  
 noites escritas a giz  
 pastilhas do aniversário  
 domingos de futebol  
 enterros e comícios  
 roleta bilhar baralho  
 mudou de cara e cabelos mudou de olhos e risos mudou de casa  
 e de tempo: mas está comigo está  
 perdido comigo  
 teu nome  
 em alguma gaveta<sup>206</sup>

Em diversas passagens do poema, Gullar vai indicar que não existe apenas o seu tempo, mas de uma sociedade mais complexa, e isso para nós indica a clareza de mundo que o autor tem ao invocar suas experiências. O autor destaca:

um dia-dois  
     o de dentro e o de fora  
 da sala  
     um as minhas costas e outro  
     diante dos meus olhos<sup>207</sup>

É preciso apontar que para ele o *Poema sujo* não se sustentaria enquanto obra sem um corpo social. Dessa forma, ele não é o único objeto – isso levando em conta a sua vontade de escrever sobre sua infância. Segundo, nessa parte do poema o autor descreve o tempo em diferentes momentos. O tempo de quem fala aparece na página 39, em que o autor relata sua condição no momento da escrita.

dias que se vazam agora ambos em pleno coração  
 de Buenos Aires  
     às quatro horas desta tarde  
     de 22 de maio de 1975  
     trinta anos depois.<sup>208</sup>

Há uma singularidade em destacar o tempo no poema quando fazemos referência à memória, principalmente na perspectiva de que o tempo se dê de forma diferente para cada indivíduo. Assim, esse objeto (Gullar) dá lugar a outros temas tão importantes quanto o “sujo”. Mas o que proporcionou trilhar desta forma o poema foram as relações que Gullar conseguiu tecer indicando a existência de elementos simples que davam possibilidade dele, no

---

<sup>206</sup> *Idem, ibidem*, p. 12.

<sup>207</sup> *Idem, ibidem*, p.50.

<sup>208</sup> *Idem, ibidem*, p.39.

momento da escrita, realizar essas distinções. Por exemplo, o tempo é um tema importante para o autor e, ao categorizá-lo, Gullar destaca que:

O tempo é um troço auditivo  
concluídos os afazeres noturnos  
(que encheram a casa de rumores  
inclusive a ultima conversa no quarto)  
[...] pode ter a impressão  
diante daqueles corpos adormecidos,  
de que o universo morreu  
(quando de fato  
todas as torneiras da cidade  
a manhã esta prestes a jorrar)<sup>209</sup>

Para Gullar, a experiência auditiva de iniciar o dia ao som das torneiras nos tanque de lavar roupa e a visual relacionada à luz elétrica era algo peculiar a regiões que possuíam este tipo de infraestrutura, uma realidade distante aos moradores do bairro da Baixinha.

Já por ai 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 de lamparina  
não hipnotiza as coisas  
como a eletricidade  
hipnotiza.<sup>210</sup>

No momento da escrita, apresentar essa diferenciação entre um bairro que tinha água encanada e outro que não possuía mostra a capacidade de Gullar relacionar tais questões que a primeira vista são simples, mas que eram capazes de produzir uma reflexão sobre os moradores que ocupavam as margens do Rio Anil.

Para o poeta, a poesia é uma maneira de dizer o que não foi dito, e ao ser questionado como nasce seus poemas, relata que ao começar explicar dali surgiu um poema, e, segundo Gullar, “a explicação é que ele nasceu independente de qualquer intenção minha de escrevê-lo. Logo no começo, digo que a poesia irrompe de onde menos se espera”<sup>211</sup>

às vezes  
num moer

<sup>209</sup> *Idem, ibidem*, p.48.

<sup>210</sup> *Idem, ibidem*, p. 49.

<sup>211</sup> GULLAR. F. 2015, *op. cit.*, p. 62.

de silêncio  
num pequeno armarinho no Estácio  
de tarde:<sup>212</sup>

Ao descrever este trecho, o poeta retorna no tempo e sua memória traz à tona um encontro num fim de tarde com Amilcar de Castro ao retornarem do trabalho em um dia de sol quente, e Gullar para fugir do calor do sol entra em armarinho pequeno com sombra e silêncio. Logo, percebemos que o poema possibilita através da memória o retorno ao passado, e esse retorno pode se dar de diferentes formas, através de uma conversa com um amigo, de um questionamento, ou de uma situação de isolamento. Ferreira Gullar afirma que,

Ao ser transportado para aquela tarde, o poema passa a falar dela e, inesperadamente, se transforma na evocação de vários momentos de meu passado e, ao mesmo tempo, numa reflexão sobre o próprio nascer do poema, fruto de fatores casuais que se tornam necessários no processo de criação. [...] A memória é um mistério. Até aquele momento, nunca me havia lembrado daquele fim de tarde no Estácio quando eu e Amilcar esperávamos o ônibus Rio Comprido-Leblon, que nos levaria para casa. É que, naquela esquecida tarde, quando entrei na loja do Kalil, deparei-me com algumas xícaras empoeiradas que ali estavam para vender, dentro de um cesto. Por que ficaram para sempre gravadas em minha memória, não sei. A verdade é que foi a lembrança delas que deflagrou tudo o que, a partir dali, constitui o poema.<sup>213</sup>

A relação passado e presente do sujeito que rememora não segue uma regra específica do que se lembrar, pois é possível lembrar algo vivido pelo exercício do lembrar, como também é possível lembrar subitamente sem a pretensão de lembrar. Nesse caminho, o autor se localiza em um lugar e tempo com auxílio de uma memória súbita relacionada a objetos e, dessa forma, outras lembranças vão sendo incorporadas à lembrança inicial.

Gullar afirma que o poema surge do espanto e por este motivo demora a escrever um livro de poemas, “chamo de espanto o estado de perplexidade em que subitamente me encontro, seja por qual motivo for. Esse estado de perplexidade é que torna possível o poema, já que, em estado normal, não consigo escrevê-lo.”<sup>214</sup>

A constante procura do autor em lembrar experiências é algo visível em seus poemas, todavia, o exercício da busca revela outras formas de enxergar determinadas vivências sem que elas no passado tenham sido consideradas importantes, mas para a escrita ganha outra roupagem, outra possibilidade.

---

<sup>212</sup> *Idem, ibidem*, p. 62.

<sup>213</sup> *Idem, ibidem*, p. 63-64.

<sup>214</sup> *Idem, ibidem*, p. 65.

Para o poeta, não é necessário que ocorra algo extraordinário, pois o espanto surge das situações mais comuns “que é quando o inesperado se revela”.<sup>215</sup> E para deixar claro sua colocação, Gullar exemplifica:

Exemplo disso ocorreu quando, ao me levantar para atender ao telefone, senti o fêmur chocar-se com o osso da minha bacia. Ao terminar a conversa ao telefone, me perguntei perplexo: Mas eu tenho um osso dentro de mim? [...] Certamente, todos sabemos que possuímos um esqueleto dentro do corpo. Mas uma coisa é saber disso teoricamente; outra, muito diferente, é sentir um osso enorme como é o fêmur chocar-se com o osso da bacia, dentro de nós. “Esse osso sou eu? Também sou esse osso?” E aí nasceu o poema que se chama “Acidente na sala”.<sup>216</sup>

De tal modo, é preciso considerar que há diversas formas de espanto que podem levar o poeta a um momento de criação, como uma palavra, uma paisagem, entre outros. Assim sendo, o espanto é “a súbita constatação de que o mundo não está explicado e, por isso, a cada momento, nos põe diante de seu invencível mistério. Tentar expressá-lo é a pretensão do poeta”.<sup>217</sup>

Observar o espanto como caminho da rememoração e, conseqüentemente, da escrita nos revela a leveza que Gullar tem ao lidar com as experiências do cotidiano, sempre atento à própria condição. Não que isso o coloque como sujeito sempre disposto a aceitar o próprio tempo enquanto limite, mas revela seu olhar perante as limitações. Esse caminho torna-se brilhante, porém quando lidamos com o tema tempo na trajetória de Gullar enquanto poeta, é possível perceber que o espanto toma outro caminho, isso é claro após o autor sentir o peso da idade.

Em seu livro *Muitas vozes* (1999)<sup>218</sup>, Gullar vai procurar se livrar das lembranças, da memória. Nele o poeta acentuara a necessidade de livrar-se do passado para viver o presente. De acordo com ele, isso ocorre “talvez porque, com a idade, o peso do vivido tenda a nos impedir de viver o momento atual.”<sup>219</sup>

Ter medo da morte  
é coisas dos vivos  
o morto está livre  
de tudo que é vida

Ter apego ao mundo  
é coisa dos vivos

<sup>215</sup> *Idem, ibidem*, p. 65.

<sup>216</sup> *Idem, ibidem*, p. 65.

<sup>217</sup> *Idem, ibidem*, p. 66.

<sup>218</sup> GULLAR, F. *Muitas vozes*: poemas. 5 ed. Rio de Janeiro. José Olympio, 2002.

<sup>219</sup> GULLAR, F. 2015, *op. cit.*, p.64.

para o morto não há  
(não houve)  
raios rios risos

É ninguém vive a morte  
quer morto quer vivo  
mera noção que existe  
só enquanto existo<sup>220</sup>

Se por um lado essa proposta nos indica uma constante lembrança causada pela idade numa simpatia saudosista do vivido, por outro lado temos o autor num movimento contrário se deslocando do passado enquanto condição vivida e observando atentamente o presente, isso como forma de alcançar o espanto e assim exercitar sua escrita com maestria. Por isso, ele destaca: “estou dispersos nos vivos”<sup>221</sup>. Isso representa o isolamento que a rememoração provocou no autor, isolamento do presente, pois buscará sempre no passado o espanto, mas se esquecendo que é o presente que lhe oferece a ponte com o passado. “Exemplo disso ocorreu quando, ao me levantar para atender o telefone, sentir o fêmur chocar-se com o osso da minha bacia. [...] e aí nasceu o poema que se chama “Acidente na sala”<sup>222</sup>. Outro exemplo ímpar dessa proposta de Gullar é o poema “Volta a São Luís” que se encontra no livro na mesma obra.

Mal cheguei e já te ouvi  
gritar para mim

E a brisa é a festa nas folhas  
Ah, que saudade de mim!

O tempo eterno é o presente  
no teu canto, bem-te-vi

(vindo do fundo da vida  
como no passado ouvi)

E logo os outros repetem:  
bem te vi, te vi, te vi

Como outrora, como agora,  
como no passado ouvi

(vindo do fundo da vida)

Meu coração diz pra si:  
as aves que lá gorjeiam  
não gorjeiam como aqui<sup>223</sup>

<sup>220</sup> GULLAR, F. 2002, *op. cit.*, p. 48.

<sup>221</sup> GULLAR, F. 2015, *op. cit.*, p. 64.

<sup>222</sup> *Idem, ibidem*, p. 65.

<sup>223</sup> GULLAR, F. 2002, *op. cit.*, p. 60.

*São Luís, abril, 1996*

Esse poema exemplifica muito bem a proposta de Gullar em se apoiar em determinada fase da vida em elementos do presente para compor sua escrita, isso demonstra uma peculiaridade no percurso do autor na sua poética. Desprender do passado, ou melhor, das lembranças do passado com objetivo único de experimentar outro caminho na arte da escrita. Não que tenha sido fácil a ele compor o livro *Muitas vozes* com uma proposta contrária a que vinha praticando, mas isso só indica o diferencial do poeta. Como indicado acima, esta projeção está estritamente ligada à necessidade de experimentar o mundo dos vivos.

Entretanto, esta proposta não isola o poeta no presente como pode parecer, nem tão pouco o impede de visitar o passado. Nesse caso, o próprio poema nos dá essa dimensão quando o autor diz “Como outrora, como agora/ como no passado ouvi”. Ao definir esta fala, Gullar permite que sua memória compartilhe o presente ali experimentado na recepção do bem-te-vi com a mesma sensação vivida outrora.

O espanto é a ponte que conduz o poeta a elementos primários que se convertem em temas na escrita poética. São elementos que a priori nada têm a dizer a um não poeta e que deles em muitos casos não despertam nem mesmo a contemplação momentânea. O poema nasce para o poeta primeiramente pela sua capacidade de olhar o cotidiano e, em segundo momento, por permitir que o cotidiano conduza sua escrita.

E essa condução, no momento da escrita do *Poema sujo*, se dá devido ao momento vivido pelo autor, e a memória será a válvula de escape do momento perturbador, como já falamos anteriormente. Entretanto, é preciso destacar que tem o momento posterior ao poema, ao qual caberá a Gullar conviver com a experiência traumática do exílio, não acontecendo o que o poeta imaginava, que seria sua morte, mas seu retorno e com ele a lembrança dos momentos de dificuldades e solidão que foram decorrentes da situação em que se encontrou.

Por conseguinte, o esquecimento e a memória são cruciais nos debates que se referem à ditadura e sua transição para a democracia, sendo necessária uma discussão sistemática a respeito do esquecimento, pois é através dele que se abre para reivindicações de uma memória que envolva uma política nacional. Como exemplo Huyssen utiliza a Argentina, descrevendo como a memória foi categórica para o sucesso da transição para sua democracia. Conforme Huyssen: “A figura do desaparecido tornou-se uma *idée recue*, um clichê da memória social que, no fim, pôde transformar-se na forma de esquecimento da própria memória.”<sup>224</sup> Com o

---

<sup>224</sup> HUYSEN, Andreas. 2014, *op. cit.*, p. 163.

fortalecimento da lembrança dos crimes da ditadura, se tem uma elevação nas vozes que defendem a recuperação da memória política dos desaparecidos.



### 3.2 Ferreira Gullar e o exílio

Ao longo deste tópico procuramos explicar referente ao exílio no percurso da história e suas várias faces, fazendo um diálogo com o objeto de estudo. Ao iniciar este tópico nos deparamos com um grande número de fontes, as quais nos auxiliaram entender, ou pelo menos tentar, o universo do exílio. Para tanto, fez-se necessário realizar um apanhado de como surge o exílio e algumas de suas características. Diante disso, utilizamos depoimentos de diversos personagens que estiveram e sofreram com o exílio. Nosso objeto de estudo principal que é o autor Ferreira Gullar e seu *Poema sujo* nos possibilitaram perceber como o autor utiliza deste momento de sua vida para poder moldar e construir sua escrita, sendo a partir do exílio que mudará sua posição política, por suas voltas pelo mundo e de vários cursos que fez o autor mudar seu olhar. Mas é preciso ressaltar que “ver um poeta no exílio, ao contrário de ler a poesia do exílio é ver as antinomias do exílio encarnadas e suportadas com uma intensidade sem par”<sup>225</sup>.

O exílio é um corte com o mundo social, afetivo, cultural e político. O exilado se priva do convívio com os amigos e familiares, tem que lidar com uma gama de sentimentos e controvérsias internas, que muitas vezes o leva ao extremo, além de ter de se adaptar, quando for o caso, a outras culturas e línguas. É uma experiência tanto social como coletiva que nos fala de sentimentos que foram decorrentes das situações vivenciadas por aqueles que se encontram ou se encontraram nela envolvida. De acordo com Denise Rollemberg<sup>226</sup>, “cada exílio é definido, evidentemente, por uma conjuntura específica, por problemas próprios à época e ao lugar.”<sup>227</sup> Por conseguinte, constata-se que o exílio tem elementos comuns, sendo ele fruto de uma exclusão, da negação, e da intolerância.

Procurando entender de forma menos abstrata, colocamos em questão o sentido da palavra intolerância<sup>228</sup>. Esta palavra nos leva a identificar muitos aspectos do que arrasta um indivíduo ao exílio, a não aceitação de uma opinião ou a indiferença a um sistema, sobretudo questões políticas e religiosas. Desta forma, a exclusão é o caminho encontrado por aqueles que não toleram o “diferente”, que seria o que não se encaixa nos padrões estabelecidos por um conjunto de determinações e regras apontado por sujeitos individuais ou coletivos.

<sup>225</sup> SAID, E. W. 2003, *op. cit.*, p. 47.

<sup>226</sup> ROLLEMBERG, D. *Exílio entre raízes e radares*. Rio de Janeiro. Record, 1999.

<sup>227</sup> *Idem, ibidem*, 1999, p. 24.

<sup>228</sup> Grifos nossos. Significado de intolerâncias. f. Característica do que é intolerante ou repugnância. Ausência de tolerância ou falta de compreensão. Comportamento - atitude odiosa e agressiva - de caráter político ou religioso, daqueles que possuem diferentes opiniões. Intransigência a diferentes opiniões. Medicina: Impossibilidade corporal para suportar certas substâncias não tóxicas, mas que são capazes de produzir reações alérgicas. (Etm. do latim: intolerantia). Disponível em <<http://www.dicio.com.br/intolerancia/>>. Acesso em 29 dez. 2014

“A tortura e o exílio são meios intencionais, que têm como finalidade destruir as crenças e convicções das vítimas, privando-as da constelação identificatória que constitui o sujeito com um código.”<sup>229</sup> Estes dispositivos são aplicados por agentes de um sistema, com a intenção de imobilizar através do medo aqueles que forem contrários às suas idealizações.

Os anos de 1960 e 1970 foram marcados pela tentativa de afastar e eliminar as gerações que contestavam a ordem política da ditadura militar. Sendo o exílio, os assassinatos, a imposição à clandestinidade, tentativas dos militares de controlar a liberdade de expressão e manifestações intelectuais. Ainda como conotação de castigo, segundo Rollemberg, o exílio também pode ser percebido como um incômodo para os militares, pois expressava o ódio daqueles que saíram pelo regime, possibilitando ainda realizar campanhas e denúncias que contradiziam a imagem que a ditadura queria transmitir para o exterior. “Melhor seria se estivessem mortos, presos, “desaparecidos”<sup>230</sup>.

O exílio foi uma realidade vivenciada por muitos intelectuais, estudantes, artistas entre outros militantes brasileiros durante a ditadura militar. A falta de liberdade de expressão para aqueles que se posicionava contra o regime militar se tornava mais endurecida, fechando-se espaços aos quais possibilitavam o exercício democrático,

Destarte, Said mostra uma diferenciação entre os exilados de nosso tempo para os exilados de outrora: “nossa época, com a guerra moderna, o imperialismo e as ambições quase teológicas dos governantes totalitários, é, com efeito, a era do refugiado, da pessoa deslocada, da imigração em massa”<sup>231</sup>. Pode-se dizer que a influência política tem um papel importante aqui, pois tudo é justificado em nome de uma causa.

Notemos que o exílio ganha evidência no século XX, devido à grande expansão dos regimes ditatoriais pelo mundo, o que o torna um tema de grande relevância, pois trava uma batalha para a memória daqueles que o viveram, o que não é fácil de ser tratado.

Outro termo encontrado ao referir-se a exilados é “desenraizado”, sendo considerado como aquele que perdeu suas raízes, que está distante do seu “mundo”, tendo que se adaptar ou se manter em outro lugar.

Em razão do impacto causado pela experiência de desenraizamento, o tema exílio se torna significativo, não apenas nos debates acadêmicos, mas também na produção cultural daqueles que, direta ou indiretamente, sofreram tal experiência imposta por golpes militares (artigos divulgados pela imprensa, depoimentos pessoais, biografias, autobiografias e/ou

<sup>229</sup> ÁVILA, G. N; MELLO, M. M. P; VIANNA, T. L. *Criminologias e política criminal*. Florianópolis: CONPEDI, 2015.

<sup>230</sup> ROLLEMBERG, D, 1999, *op. cit.*, p. 48.

<sup>231</sup> SAID, E. 2003, *op. cit.*, p. 47.

ficções). Sendo a literatura e a história compostas de episódios heróicos, românticos, gloriosos e até triunfais da vida de exilados, entretanto, são apenas esforços para superar a dor da separação. Conforme afirma Said, 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.<sup>232</sup>

O exílio surge na história de maneira recursiva, sendo necessário perceber as suas particularidades e o contexto em que ele emerge. Segundo Ziller:

Banimento, degredo, desterro, expatriamento, prosciação, deportação, ostracismo: assim têm sido castigados, ao longo de séculos, homens e mulheres que desafiaram as instituições de poder e as regras constituídas do jogo social. 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, percorrem terras estranhas, línguas e culturas diferentes. Como resposta ao desenraizamento impingido, muitos produziram obras magníficas, que sobrevivem durante séculos.<sup>233</sup>

O tema é recorrente na literatura, de maneira que podemos entender ser uma forma de enfrentar o momento vivente. A historiadora Maria José de Queiroz analisa diversas formas de exílio. Segundo ela, as leis de deportação surgem no antigo oriente, e tais leis passam a ser chamadas de exílio: "[...] do exílio resultam a necessidade e o direito de asilo. A divindade do Asylon assegurava o dom da imunidade a toda pessoa perseguida injustamente, sobretudo no estrangeiro, a fim de resguardar-se de vingança [...]"<sup>234</sup>. A literatura do exílio, mesmo quando ficcionada, nos possibilita perceber a vivência do autor através de sua escrita, pois ele sofreu essa experiência. De tal modo, destacamos como a relevância do homem como construtor da história, seja através da literatura, das artes cênicas ou plásticas, em seus diversos registros deixam sempre aspectos passíveis de investigação, referentes a determinado tempo.

Como forma de fugir de perseguições, de torturas e de prisões, muitas pessoas, durante a ditadura, foram obrigadas a deixar o país, entre elas, Ferreira Gullar. Assim, a poesia escrita, neste período, era um instrumento de testemunho e salvação do sujeito. De acordo com Said, o exílio:

<sup>232</sup> *Idem, ibidem*, p. 46-47.

<sup>233</sup> ZILLER, E. 2006, *op.cit*, p. 117.

<sup>234</sup> QUEIROZ, M. J. *Os males da ausência ou a literatura do exílio*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998, p.21. Esta citação pode ser encontrada também no trabalho de BATISTA, R., 2011, p.102. quando a autora trabalha o tema que se refere ao exílio.

é uma fratura incurável entre o ser humano e um lugar natal, entre o eu e o seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada. E, embora seja verdade que a literatura e a história contêm episódios heróicos, românticos, gloriosos e até triunfais da vida de um exilado, eles não são mais do que esforços para superar a dor mutiladora da separação. As realizações do exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre.<sup>235</sup>

Os poemas escritos por Gullar no contexto do exílio oferecem um testemunho expressivo acerca de seu sentimento de solidão, inserido em um mundo o qual não lhe é permitida a liberdade de expressão. É interessante salientar como o enfrentamento do isolamento permitiu ao poeta encontrar a sua singularidade, o seu rigor e o seu estilo. “Compostura e serenidade são as últimas coisas associadas à obra dos exilados. Os artistas são decididamente desagradáveis, e a teimosia se insinua até mesmo em suas obras mais elevadas”<sup>236</sup>. Como afirma Batista:

As ditaduras que ocorreram na América Latina trouxeram inúmeras implicações ao processo de criação artístico para os artistas envolvidos neste processo. No caso em questão, a palavra assumirá um lugar singular, um lugar de luta, de resistência, de testemunho e de encontro com sua própria identidade, com sua memória, com seu tempo.<sup>237</sup>

Outra questão a ser levantada a respeito do exílio é o nacionalismo, sendo este um sentido de grupo, e ao estar em exílio o sujeito vive em solidão e sente, assim, a falta de estar com aqueles pertencentes à sua nação. “O exílio, ao contrário do nacionalismo, é fundamentalmente um estado de ser descontínuo. Os exilados estão separados das raízes, da terra natal, do passado”<sup>238</sup>.

A condição de exílio é marcada pela ideia do banimento, de retirado do seu espaço, tendo que viver em outro lugar levando uma vida anônima. Mas é preciso distinguir alguns termos; assim Rollemberg aponta caminhos possíveis para tal compreensão dos termos refugiado, apátrida e exilado. Segundo a autora:

Se exilado é uma categoria própria da literatura, liberta de amarras e convenções, no campo jurídico, atendendo a necessidades objetivas de classificação de organismos oficiais e internacionais, é ‘traduzida’ como refugiado e migrante. Nesta passagem, o exilado/refugiado descaracteriza-se, passivo e vitimizado, e perde a sua condição de ser construído na e pela ação.<sup>239</sup>

<sup>235</sup> SAID, E. W, 2003, *op. cit.*, p. 46.

<sup>236</sup> *Idem, ibidem*, p. 55.

<sup>237</sup> BATISTA, R. P, 2011, *op. cit.*, p.103.

<sup>238</sup> SAID, E. W. 2003, *op. cit.*, p. 51.

<sup>239</sup> ROLLEMBERG, D, 1999, *op. cit.*, 37.

Rollemberg traz a definição de refugiado segundo o ACNUR<sup>240</sup>, o qual atesta que o refugiado, para assim ser considerado, deve apresentar fundados temores de ser perseguido, fundamentando assim uma categoria subjetiva dos envolvidos. O termo refugiado traz consigo uma vitimização, e por este motivo foi recusado muitas vezes por muitos brasileiros nos anos 1960 e 1970. Assim como podemos ver na fala do líder estudantil Vladimir Palmeira,

Não se trata dos “pobrezinhos refugiados” e sim do pessoal que constrói sua vida conscientemente, que sabe no que se meteu, que mantém uma ligação permanente com o Brasil e sabe das injustiças de sua sociedade, e que incorpora o exílio como parte de sua vida. Não temos vocação sentimentalóide nem queremos posar de mártir. Quem faz a luta popular no Brasil se arrisca a muita coisa, e o exílio é parte integrante do horizonte que as pessoas vão abrindo quando entram nessa luta... os exilados são caras ativos, é gente que ganha o pão de cada dia com seu trabalho e que na medida de seus meios participa da vida brasileira. É importante dizer isso para acabar com a visão de pobrezinhos dos refugiados.<sup>241</sup>

É interessante destacar que apesar do incômodo sofrido por alguns ao termo refugiado, ainda sim precisavam dele, sendo através deste que podiam conseguir benefícios legais que lhes eram necessários, como moradia e alimentação. Continuando, entende-se a partir de Said o que seriam os expatriados, sendo considerados como aqueles que “moram voluntariamente em outro país, geralmente por motivos pessoais ou sociais”<sup>242</sup>.

Rollemberg salienta ainda que se tem dificuldades em delimitar fronteiras entre o exilado, o refugiado e o migrante. Entretanto, é preciso definir o que é o migrante, pois este é motivado por pressões econômicas, tendo um caráter social, definido como uma escolha pessoal em contraposição ao refugiado e ao exilado, sendo estas impostas brutalmente. De acordo com a autora:

A migração é um fenômeno social, não individual, e a partida deve ser entendida numa perspectiva ampla, não estando limitada à ideia de escolha individual, da possibilidade legal da volta, nem tampouco à presumida ausência de ‘imposições’ e ‘brutalidades’, mesmo se comparada à violência sofrida pelos exilados. Tais violências estão presentes onde há pobreza, miséria e desemprego, fatores que motivam os processos migratórios. Seria melhor dizer que o migrante não opta individualmente pela partida e sim é levado socialmente a escolher esta opção.<sup>243</sup>

A ACNUR utiliza do critério econômico na diferenciação entre refugiado e migrante, entretanto a distinção entre ambos é imprecisa, como a distinção entre medidas econômicas e políticas adotadas no país de origem do solicitante. O exilado tem um projeto sociopolítico

<sup>240</sup> Alto Comissariado das Nações Unidas para refugiados.

<sup>241</sup> Entrevista com Vladimir Palmeira no *Pasquim*, 10 (508): 10-15, 23-29 mar. 1979, p.13.

<sup>242</sup> SAID, E. W., 2003, *op. cit.*, p. 54.

<sup>243</sup> ROLLEMBERG, D, 1999, *op. cit.*, p.43.

para sociedade, e através da derrota deste projeto individual ou coletivamente, o fazem exilado.

A tentativa de estabelecer definições para os termos apresentados é sempre complicada, sendo que os mesmos podem sofrer mudanças de acordo com cada caso e como é aplicado, o que não impede que tenham suas diferenciações.

No exílio, o indivíduo convive, além de uma fronteira territorial, com a fronteira da língua. Como podemos ver no testemunho de Anine de Carvalho:

O lado negativo do exílio é a falta de adaptação. Se você chega numa nova terra e não fala a língua, tem péssimas condições materiais e não consegue se integrar intelectualmente, o que acontece? Há o pessoal que se junta em panelas. E a panela não é boa, pois cultiva a fossa. Isso é o grande problema de todos os grupos de exilados. Conversei com amigos gregos e hoje vejo os companheiros chilenos com o mesmo tipo de problema.

Devemos fazer tudo para superar essa situação. Infelizmente o exílio é longo, e não se pode viver de forma transitória por muito tempo. O mal é que muita gente vive transitoriamente durante anos, e não percebe que o tempo passa. Há gente que aqui chegou em idade de estudante. O tempo foi passando e continuam na situação de estudante... Os colegas deles que ficaram no Brasil se formaram e já estão dentro do mercado de trabalho com a vida ajeitada. Isso é muito chato.<sup>244</sup>

Assim, algumas pessoas veem a necessidade de enfrentar tais dificuldades, buscando uma orientação para eliminar o silêncio e ter um amadurecimento através da escrita. Como o que ocorre no *Poema sujo*, uma maneira de construir um horizonte de sentidos de sua história, o poema como manifestação da linguagem que se torna um lugar de testemunho.

Entendo e compartilho com alguns autores que o exílio possibilita também novas descobertas e aprendizados, como podemos ver na fala de Rollemberg:

Se os conflitos vividos expõem o exilado à experiência dolorosa, criam também a possibilidade de renovação, inovação, descoberta, transgressão, ampliação de horizontes. Não se está defendendo, evidentemente, o “sofrimento” como “enriquecimento”. No entanto, mesmo sem uma percepção dicotômica, um pólo é sempre mais ou menos enfatizado em detrimento de outro. Se muitos sofrem com o desenraizamento, outros se descobrem neste processo.<sup>245</sup>

Para algumas pessoas, o exílio serve como uma maneira de recomeço, de estar em outra dimensão, conseguindo renovar suas forças e continuar, o que não retira o trauma vivido por tal impacto. No exílio, encontram uma nova vida, novas formas de não se sentir só, realizando muitas vezes atividades correspondentes à sua profissão, ou estudando para novas

<sup>244</sup> CARVALHO, A de. Entrevista. In: CAVALCANTI, P. U; RAMOS, J. (orgs.). *Memórias do exílio*. Brasil 1964/19?? De muitos caminhos. São Paulo: Livramento Ltda, 1978, p. 55.

<sup>245</sup> ROLLEMBERG, D, 1999, *op. cit.*, p. 33.

formações. Entretanto, é preciso ressaltar novamente que isso é um drama e ao mesmo tempo um renascimento, pois a distância traz consigo o sofrimento, mas também o renascimento, não podendo ser generalizado, tendo cada caso sua particularidade. “Às vezes, o exílio é melhor do que ficar para trás ou não sair: mas somente às vezes”<sup>246</sup>. Como pode ser percebido na fala dos psicanalistas Maren e Marcelo Viñar:

O tempo do exílio, na sua dimensão subjetiva, inicia e fere bem antes de sua efetivação. Para aqueles que não partem, este tempo se perpetua na experiência de despojamento e privação que chamam de exílio do interior. Este tempo de exílio é, na economia subjetiva, a contrapartida da irresistível ascensão do fascismo. É um tempo de experiências inéditas, de recolhimento para alguns, de rebelião para outros, de exaltação do narcisismo e das pequenas diferenças para todos. É um tempo de arrogâncias e de eloquência, de solidariedade e de desconfiança, de heroísmo sóbrio e sereno, de medo reconhecido e dissimulado, de fugas esquizóides diante da violência impossível de controlar. A tempestade e o naufrágio desvelam o melhor e o pior de cada um<sup>247</sup>.

Ao falarmos de exílio, estamos lidando com o exilado e sua subjetividade, logo é preciso compreender sua agonia, tendo em vista o contexto ao qual se insere. Grande parte da vida dos exilados é ocupada em compensar a perda, criando assim um novo mundo, o que, segundo Said, “não surpreende que grande parte dos exilados seja romancistas, jogadores de xadrez, ativistas políticos e intelectuais”<sup>248</sup>. De acordo com Rollemberg:

Assim, a estrutura cultural e psicológica e a personalidade do exilado serão essenciais na compreensão da maneira como o exílio será vivido. Secundarizar estes aspectos produziria uma visão parcial e limitada da experiência concreta. Trata-se mesmo de um sujeito fragmentado, heterogêneo. Não pode ser trabalhado como um monólito. O importante é localizar e trabalhar as multiplicidades.<sup>249</sup>

Pensando além dos aspectos psicológicos, para se entender o exílio, é preciso levar em conta a origem social, os países de escolha, profissões, culturas além das conjunturas. Os movimentos de adaptação, como o aprendizado da língua, busca de trabalho e moradia são sentidos como agressões, pois outrora tinham um papel reconhecido pela comunidade a qual fazia parte. No exílio se torna desconhecido, o seu eu se modifica, o cenário não é mais o mesmo, encontrando-se assim em uma crise de identidade. De acordo com Marcelo e Maren Viñar, o período do exílio pode ser compreendido no registro de uma experiência traumática, pois:

<sup>246</sup> SAID, E. W. 2003, *op. cit.*, p. 51.

<sup>247</sup> VIÑAR, M & M Viñar. 1992, *op. cit.*, p. 65.

<sup>248</sup> SAID, E. W. 2003, *op. cit.*, p. 54.

<sup>249</sup> ROLLEMBERG, D, 1999, *op. cit.*, p. 46.

O homem se constrói a partir de suas ilusões e de seus projetos, e uma das dimensões da existência é o fato de remodelar permanentemente este jogo de ilusões e de projetos, que se dá entre o ser e as pessoas de sua convivência. O exílio faz abortar este movimento e o destrói, para retomá-lo na estranheza do não-familiar. Daí sua dimensão de traumatismo. Ele se apresenta como um tempo de inércia e contemplação, que emerge após a tormenta, o naufrágio e a catástrofe: propõe o desafio do que podemos construir a partir da perda, da desilusão, do desencorajamento, da derrota.<sup>250</sup>

Nesse sentido, o exilado sabe que as pátrias são sempre provisórias e o território que lhe traz segurança também pode se tornar prisões. O exilado rompe fronteiras de pensamentos, mas também comporta experiência.

Presente em muitos de seus trabalhos, o exílio é um tema recorrente para Ferreira Gullar, como pode ser observado nas entrelinhas do *Poema sujo*, e em vários poemas de *Dentro da noite veloz* (1975). Além disso, o tema exílio pode ser percebido em seus depoimentos e entrevistas.

Os movimentos realizados em *Dentro da noite veloz* são essenciais para a construção do *Poema sujo*, pois encontram-se condensados na memória o presente e a linguagem, e recuperam a distância entre o presente e o passado.

No livro *Dentro da noite veloz*, o compromisso ideológico de Ferreira Gullar é forte e atuante. Entretanto, um volume significativo de poemas desse livro ultrapassa o horizonte meramente político. Vários poemas integram as preocupações sociais à complexidade do mundo e da interioridade do sujeito poético, ou seja, perdem o caráter partidário e, por isso, reducionista, para se abrir a uma possibilidade maior de significações líricas.<sup>251</sup>

Em *Dentro da noite veloz*, Ferreira Gullar procura no cotidiano os seus elementos e as suas manifestações, partindo da descoberta dos conflitos sociais na tentativa de compreender o homem em seus acontecimentos políticos e psicológicos em sua natureza histórica. O nome do livro nos coloca em evidência o conflito dessa nova fase que seria vivenciada por Gullar, reunindo poemas escritos de 1962-1974<sup>252</sup>. A noite veloz nos remete a um momento tortuoso e escuro, sendo uma noite que o abate, mas não somente a ele, e sim a toda uma nação que terá que conviver com uma ditadura.

Em entrevista a Tito Damazo, Gullar afirma seu compromisso social:

<sup>250</sup> VIÑAR, M & M Viñar. 1992, *op. cit.*, p.111.

<sup>251</sup> FULY, S. M. de A. R, *op. cit.*, p.26.

<sup>252</sup> Não se pode afirmar o ano de cada poema, devido os mesmos não serem datados. Entretanto, é válido levar em consideração a escrita do poeta e o índice dos poemas, sendo possível a identificação antes e após 1964, percebendo a partir de sua escrita um vínculo com o CPC, e após uma preocupação maior com a forma de escrita.



Meu desespero consistia em que toda essa riqueza de que me apercebia desfilava diante dos meus olhos como uma película sem que eu fosse capaz de mergulhar nela. Compreendi que deveria confundir-me com a vida a qualquer preço, coisa que até aí tinha evitado. É o velho problema de sempre: a arte dá-nos o essencial, mas exclui a vida. A vida, em troca, nos arrasta em seu caudal e nos dilapida em atos e fatos superficiais. Optei: tinha que entrar na batalha da vida, sujar as mãos, arriscar-me a perder-me com os outros para tentar-me como expressão de muitos. A profissão de profeta, de magno ou de gênio não me agrada. Odeio todas as formas de mistificação. Sou um homem comum, como meu pai, minha mãe, meus irmãos e amigos da infância. Nunca me rodeou qualquer halo de divindade. Em compensação a vida ainda, ainda que muitas vezes dura e cruel, foi sempre fascinante. Dela nasce minha poesia; do real e do comum, das coisas banais da luz suja e verdadeira que há nas coisas e nas pessoas. Daí nasce meu compromisso social: da necessidade de dizer a verdade, de encontrar para mim e para os outros uma felicidade real e não um sonho. A poesia e o engano são incompatíveis. No mundo em que vivemos há exploração e cinismo e sobretudo a crueldade dos que insistem em manter privilégios à custa da felicidade dos outros.<sup>253</sup>

Em seus primeiros livros de poesia, a morte e a exteriorização das coisas, do corpo e da linguagem eram inerentes ao tempo, ao ser considerada a morte neste momento de sua escrita como o ponto de partida. Em seu livro *Dentro da noite veloz*, o poema cujo nome é o do título descreve a morte de Che Guevara, composto por rimas e versos metrificadas. Neste poema, podemos nos antecipar sobre como Ferreira Gullar escreverá a partir daquele momento, envolvido pelo lirismo e pela expressividade que perpassam a vida social. No trecho abaixo, o autor ao relatar a morte de Che Guevara vai destacar o momento social em que a própria esquerda se encontrava.

### III

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

Ernesto Che Guevara  
entrega-te à prisão  
não basta ter razão  
pra não morrer de bala

Ernesto Che Guevara  
não estejas iludido  
a bala entra em teu corpo  
como em qualquer bandido

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

Ernesto Che Guevara

<sup>253</sup> DAMAZO, T. *Ferreira Gullar: uma poética do sujo*. São Paulo: Nankin, 2006, p.16.

é chegada a tua hora  
e povo ignora  
se por ele lutavas.<sup>254</sup>

A partir do tom coloquial, o poeta busca a poesia por meio de uma linguagem despojada e concisa. São poemas de envolvimento político, que procuram frequentemente a coerência em sua subjetividade, ao expressar o seu compromisso com a sua militância política. “Não basta estar certo para vencer a batalha”, esse é o tom em que Gullar se apresenta numa afirmação de que é preciso mais do que a certeza de um projeto político como solução do mundo. É preciso mais do que a razão diante das adversidades do conflito e, dessa forma, não morrer. É preciso compreender que quando a bala perpassa o corpo não importa se é “bandido” ou não. E por fim já não era mais referência ao “povo” por quem lutavas. Nesse sentido, é possível perceber que o autor não retrata de fora para dentro, ou seja, não fala simplesmente da experiência de Che Guevara naquele momento derradeiro, mas coloca sua própria condição, pois a sua luta também o colocava em constante vigilância.

No mesmo livro, o poema “Maio 1964” retrata o seu posicionamento frente às contradições vividas no Brasil. Sua vontade de mudança e a coragem para lutar podem ser notadas na descrição a seguir que destaca a vida como principio do poema, denunciando que “nenhum ato institucional ou constitucional pode legar”:

Na leiteira a tarde se reparte  
em iogurtes, coalhadas, copos  
de leite  
e no espelho meu rosto. São  
quatro 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  
instrucional ou constitucional  
pode cassar ou legar.

Mas quantos amigos presos!  
quantos em cárceres escuros  
onde a tarde fede urina e terror.  
Há muitas famílias sem rumo esta tarde  
nos subúrbios de ferro e gás  
onde brinca irremida a infância da classe operária.

<sup>254</sup>GULLAR, F. 1998, *op.cit.*, p. 49-50.

Estou aqui. O espelho  
 não guardará a marca deste rosto,  
 se simplesmente saio do lugar  
 ou se morro  
 se me matam.

Estou aqui e não estarei, um dia,  
 em parte alguma.  
 que importa, pois?  
 A luta comum me acende o sangue  
 e me bate no peito  
 como o coice de uma lembrança..<sup>255</sup>

Outro ponto importante deste poema é a ênfase que Gullar dá à sua condição, em que “a luta comum me acende o sangue e me bate no peito como o coice de uma lembrança”. Esse livro é composto pela morte e vida, dois extremos que se encontram pela luta, e essa por sua vez não permite a Gullar esquecer que a vida é sinônimo de liberdade, ou seja, direito de estar no mundo. Nesse caso, o poema “Dois e dois: quatro” nos apresenta:

Como dois e dois são quatro  
 sei que a vida vale a pena  
 embora o pão seja caro  
 e a liberdade pequena<sup>256</sup>

Uma realidade carregada não apenas pelo conflito entre ditadura e opositores, mas além desse ponto, as queixas que compõem seu cotidiano são invocadas para a composição do poema. A falta de liberdade poderia muito bem ser um problema recente a ele, mas a compra do pão certamente seria diário. É nesse sentido que Gullar busca, no cotidiano, vestígios que tornam sua escrita mais próxima do leitor.

Sou um homem comum  
 de carne e de memória  
 de osso e esquecimento.  
 Ando a pé, de ônibus, de táxi, de avião  
 e a vida sopra dentro de mim  
 pânico  
 feito a chama de um maçarico  
 e pode  
 subitamente  
 cessar..<sup>257</sup>

---

<sup>255</sup> *Idem, ibidem*, p.18.

<sup>256</sup> *Idem, ibidem*, p. 21.

<sup>257</sup> *Idem, ibidem*, p.16.

Durante a análise, por querer observar a luta pela vida dentro da conjuntura em que o autor está inserido, tendemos a enxergar apenas o conflito das forças em si, de um lado militares do outro, militantes. Mas é preciso atentar que numa análise histórica esses vestígios são importantes para compor o social da mesma forma que elementos simples como pão, ônibus e táxi, por isso que Gullar dá valor para a vida além do conflito, isso demonstra o poeta em movimento.

A morte e a vida também andaram de mãos dadas no exílio de Gullar. Apesar de não constar nos poemas a data de sua produção, é possível perceber que existe uma cronologia na composição dos mesmos. Os últimos poemas do livro são referentes ao exílio, neles vão constar os lugares e situações políticas.

Quando cheguei a Santiago  
o outono fugia pelas alamedas  
feito um ladrão  
Latifúndios com nomes de gente, famílias  
com nome de empresas  
também fugiam  
com dólares e dólares  
no coração  
Quando cheguei a Santiago em maio  
plena revolução<sup>258</sup>

Esse trecho de “Dois poemas chilenos” apresenta a chegada de Gullar no Chile e sua sequência é dedicada a Salvador Allende. No poema “Exílio”, começa a ficar mais visível o peso da distância e Gullar escreve:

Numa casa em Ipanema rodeada de arvores e pombos  
na sombra quente da tarde  
entre moveis conhecidos  
na sombra quente da tarde  
entre arvores e pombos  
entre cheiros conhecidos  
eles vivem a vida deles  
eles vivem a minha vida<sup>259</sup>

Assim, os temas morte/vida e liberdade/saudade/medo dão entonação ao livro *Dentro da noite veloz*. No conjunto de poemas fica visível, de acordo com Gullar, que “esses, nasceram sempre da descoberta, um espanto, fagulha fecundadora que me levou a conhecê-los”<sup>260</sup>.

<sup>258</sup> *Idem, ibidem, p. 85.*

<sup>259</sup> *Idem, ibidem, p. 79.*

<sup>260</sup> *Idem, ibidem.*

Acusado pelo governo militar de subversivo por pertencer ao Partido Comunista, Gullar é obrigado a afastar-se de sua família e de seus amigos. Ao esconder da perseguição promovida pela ditadura, ele percorre diversos países como a URSS, o Chile, o Peru e a Argentina, como destacamos no item 2.1 do capítulo 2.

Ferreira Gullar conta em vários momentos de sua obra a sua experiência de exílio, e o seu relato detalhado pode ser lido no livro *Rabo de foguete: anos de exílio*<sup>261</sup>, publicado em 1998. Neste livro, ele fará um relato autobiográfico com uma acumulação de fatos encadeados pela cronologia e pela voz do narrador.

O que o levou ao exílio foram as condições as quais discutimos neste trabalho, como os acontecimentos políticos de 1964, o golpe militar. Gullar no prólogo expõe uma breve explicação do motivo por ter escrito o livro (*Rabo de foguete: anos de exílio*) com as suas memórias e a 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<sup>262</sup>

O autor deixa claro que apenas foi possível escrever o que viveu por conta do tempo, este que alivia os traumas vividos possibilitando assim falar sobre o que aconteceu. Neste livro, somos chamados a mergulhar em uma narrativa envolvente, a qual prende a atenção dos leitores para os fatos que vão se encadeando, uma prosa diferenciada, que possibilita conhecer outra face do poeta, a qual não se pode perceber no *Poema sujo*, a meu ver. Apesar de o *Poema sujo* ser escrito de maneira que não tem uma preocupação clara com os versos e nem como são escritos, em *Rabo de Foguete* o relato pessoal de Gullar está evidenciado com mais ênfase e não nas entrelinhas. Não se tem medo de narrar o que aconteceu, pois como dito anteriormente o “tempo” ajuda na cura dos traumas, talvez seja por isso que o livro se torne leve, de maneira que se percebe a tranquilidade do autor. Ainda, nota-se ao longo do livro que sua consciência política se modifica, demonstrando indignação com o partido comunista, e envolvido com o cotidiano da vida no exílio, muito mais do que como militante.

---

<sup>261</sup> GULLAR, F. 2003, *op. cit.*

<sup>262</sup> *Idem, ibidem*, 2003, p.5.

Desde os anos de 1970, a questão do testemunho vem sendo estudada cada vez mais. Com isso, faremos algumas considerações sobre o assunto, tendo como aporte teórico o autor Márcio Seligmann-Silva, com o texto “Testemunho da Shoah e literatura”. Segundo o autor:

O conceito de testemunho concentra em si uma série de questões que sempre polarizaram a reflexão sobre a literatura: antes de qualquer coisa, ele põe em questão as fronteiras entre o literário, o fictício e o descritivo. E mais: o testemunho aporta uma ética da escritura. Partindo-se do pressuposto, hoje em dia banal, que não existe “grau zero da escritura”, ou seja, a literatura está ali onde o sujeito se manifesta na narrativa, não podemos deixar de reconhecer que, por outro lado, o histórico que está na base do testemunho exige uma visão “referencial”, que não reduza o “real” à sua “ficção” literária. Ou seja, o testemunho impõe uma crítica da postura que reduz o mundo ao verbo, assim como solicita uma reflexão sobre os limites e modos de representação.<sup>263</sup>

Ao analisar a citação acima, percebo que o conceito de testemunho vem sendo abarcado de forma relevante, tendo a capacidade de fornecer informações passíveis de investigação, possibilitando, sobretudo, uma discussão entre história e memória. A literatura ganha destaque, sendo ela portadora de informações testemunhais, o que possibilita analisar determinada época e momento a partir de sua narrativa, como tentamos fazer ao ler e analisar a obra de Ferreira Gullar, *Poema sujo*. Como dito em outro momento, esta obra ratifica o período de perturbação vivenciado pelo poeta, tendo ao longo do poema demonstrações do contexto ao qual estava inserido. “O testemunho também é de certo modo uma tentativa de reunir os fragmentos do “passado” (que não passa) dando um nexo e um contexto aos mesmos”.<sup>264</sup> Para Sarlo,

o testemunho [...] é composto daquilo que um sujeito permite ou pode lembrar, daquilo que ele esquece, cala intencionalmente, modifica, inventa, transfere de um tom ou gênero a outro, daquilo que seus instrumentos culturais lhe permitem captar do passado, que suas idéias atuais lhe indicam que deve ser enfatizado em função de uma ação política ou moral no presente, daquilo que ele utiliza como dispositivo retórico para argumentar, atacar ou defender-se, daquilo que conhece por experiência e pelos meios de comunicação, e que se confunde, depois de um tempo, com sua experiência.<sup>265</sup>

Pelo título do livro, podemos perceber que o exílio foi para Gullar um “rabo de foguete”, expressão de um período conturbado, algo que foi difícil de ser suportado com o sentimento de esgotamento. A experiência de exílio que compõe *Rabo de foguete* (1998)

<sup>263</sup> SELIGMANN-SILVA, M. Testemunho da Shoah e literatura. 2009, p. 1. Disponível em <[http://diversitas.fflch.usp.br/files/active/0/aula\\_8.pdf](http://diversitas.fflch.usp.br/files/active/0/aula_8.pdf)>. Acesso em 15 maio 2015.

<sup>264</sup> *Idem, ibidem*, p.2.

<sup>265</sup> SARLO, B. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo/Belo Horizonte: Companhia das Letras/UFMG, 2007, p. 58-59.

relata a realidade política brasileira no final dos anos de 1960, em um período de grande endurecimento da ditadura militar.

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 frequência 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 a executar os seus companheiros quando, sob tortura, faziam confissões comprometedoras.<sup>266</sup>

Nesta obra (*Rabo de foguete*), o autor irá expor a sua trajetória enquanto esteve exilado, ao transformá-la em um testemunho de vida. A obra traz a memória de Gullar marcada pela violência, pelos acontecimentos políticos e pelos traumas, além de ser um relato histórico. O livro é composto por uma prosa concisa e simples, de narrativa rápida, as palavras foram ligadas à memória do poeta, marcada pela saudade e pela dor causadas pelo exílio. Ao narrar os fatos, o autor relata a sua vida cotidiana e os acontecimentos encadeados pelas ditaduras na América Latina, além de contar em diversos momentos a sua vida amorosa e particular com diversos detalhes.

O poeta conta as suas peripécias pelo mundo durante os anos de exílio, sendo dividido em noventa e dois capítulos e em quatro partes. Em sua primeira parte, refere-se a como Gullar decidiu-se pela clandestinidade. Em sua segunda parte, contará como foi o período em que permaneceu em Moscou. Na terceira parte, o autor nos apresenta como ocorreu a sua fuga para a Argentina. E a quarta e última parte, refere-se a quando Gullar escreve o *Poema sujo*.

O poeta irá relatar os motivos que o levaram à clandestinidade, e como chegou à Rússia, cujo país foi o primeiro a estar após sair do Brasil. Com a instauração da ditadura em 1964, os militares utilizavam o discurso de restabelecimento da ordem, o fim da corrupção e a restauração da economia e da democracia baseada no autoritarismo que restringiu os direitos políticos e as garantias individuais, aumentando assim a repressão através da criação de órgãos de segurança e da promulgação dos Atos Institucionais (AI).

Assim sendo, foram vários os ramos pelos quais a censura se dava, mas ficou mais evidente na música, no teatro e nas novelas. Já na literatura ganhou destaque após a instauração do AI5 (1968-1979), por meio do qual a ditadura passou a estabelecer censura para livros. Os autores passaram a temer por suas vidas, tendo mais cautela com a forma de contestação.

---

<sup>266</sup> GULLAR, F. 1998, *op. cit.*

### 3.3 O retorno do exílio: entre a expectativa e a realidade

Em agosto de 1979 é aprovada no Brasil a lei nº 6.683 que ficara conhecida como Lei da Anistia<sup>267</sup>, tornando-se possível o fim do exílio, dando a esperança de retorno à maior parte de exilados. O momento desejoso por tantos estaria se tornando possível e o pesadelo estaria com os dias contados. Com o retorno, começaria uma nova fase na vida de muitos, que viviam banidos, se escondendo. A possibilidade de retornar à terra natal e de ficar novamente em família se tornou uma festa.

A anistia significava o fim e o começo, promovendo a retomada de uma sequência interrompida, voltando a pertencer à sua pátria, de onde nunca deveria ter saído, reassumindo sua identidade perdida, recuperando assim sua capacidade de expressão e liberdade. A animação era exalante, entre tantos na mesma situação, o fim da tortura, o fim da penalidade, da distância, o fim da ditadura.

No entanto, a volta se dava em um contexto diferente do que era imaginado, pois o Brasil não era mais o mesmo e a volta era consentida pela própria ditadura. Entretanto, é possível notar que a volta se torna uma realidade, sendo os exilados “perdoados”. Ao analisar esta questão, percebemos que a volta é algo real, mas a volta dos “errados”. Logo, como aceitar o retorno sendo perdoado? Perdoados de que? De lutar por seus ideais, de não aceitar o cerceamento de expressão? Qual seria a justiça para aqueles que foram torturados e mortos? Caberia aceitar a brecha do governo e nada mais? São questionamentos que permearam e permeiam ainda, angustiado muitas pessoas. A volta tinha muito significado para os exilados, pois implicava em reencontrar os lugares, a família, recuperar o mundo que haviam perdido, o que não acontecia na maioria das vezes. O exílio é um traumatismo, e o retorno poderia repetir a experiência traumática. A ilusão colocada no retorno fez com que a volta fosse complexa, pois o Brasil não era o mesmo, as coisas mudaram, a luta já não era tão importante, os jovens tinham outros ideais.

As pessoas que tiveram que passar pelo trânsito de saída de um lugar para outro, por diversos motivos, em sua maioria, têm uma esperança de retorno a suas origens, o que pode ser notado nos escritos de Ferreira Gullar, principalmente quando o poeta fala de sua cidade natal. Dessa forma, pode-se trazer o termo desexílio, que carrega a conotação do desejo de retornar, ou desexilado, quando já retornou à sua pátria.

---

<sup>267</sup> Art. 1º É concedida anistia a todos quantos, no período compreendido entre 02 de setembro de 1961 e 15 de agosto de 1979, cometeram crimes políticos ou conexos com estes, crimes eleitorais, aos que tiveram seus direitos políticos suspensos e aos servidores da Administração Direta e Indireta, de fundações vinculadas ao poder público, aos Servidores dos Poderes Legislativo e Judiciário, aos Militares e aos dirigentes e representantes sindicais, punidos com fundamento em Atos Institucionais e Complementares. Disponível em <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/l6683.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l6683.htm)>. Acesso em 27 abr. 2015.



É por meio da ideia do retorno que a partida torna-se suportável. Dessa forma, ao pensarmos no exílio sem a ideia de retorno, entende-se como uma derrota, sendo os vencedores aqueles que conseguiram banir. Como afirma Rollemberg:

Não se trata, simplesmente, do retorno a um lugar físico, mas da busca de um status político e pessoal, anterior. A sedução de voltar no tempo, quando se volta a um lugar. Efeito atraente, sobretudo para os que deixaram no passado a juventude, a esperança, o ideal, a luta e, até mesmo, o reconhecimento, o prestígio.<sup>268</sup>

Mas é interessante salientar que o medo do retorno ainda permanecia, pois havia dúvida de como seriam recebidos, de como iriam viver. Alguns exilados já haviam se estabelecido no país que estavam então se questionavam do porquê voltar, mas este sentimento era vital mesmo perante tais incertezas. O retorno era significativamente uma necessidade, mas também uma decisão individual, nem todos enfrentaram o medo, ou mesmo se adaptaram melhor nos países exilados do que outros. Voltamos novamente a dizer que o tema requer cautela, por existir diversas formas de exílio, cada caso sendo diferente do outro; mesmo com tais semelhanças, o sentimento e as motivações de cada um são individuais. A maneira como o exilado lida com a ideia de retorno, entre outros fatores, depende do tempo de ausência e como correu sua vida no exílio.

O que nos leva a entender que, de certa forma, a volta foi mais desejada por aqueles que não conseguiram interagir no país exilado, ficaram às margens. A ideia de recomeço era algo que não assustava, sendo a volta apenas mais um recomeço. Mas o retorno também causaria a necessidade de uma reabilitação em seu próprio país, reconstruindo a vida novamente, o que implicava fazer novas amizades, conseguir emprego, sendo este último um fator problemático para tantos que retornaram se colocar no mercado de trabalho novamente, provocava-se uma busca pela reconstrução financeira. Outros fatores pesaram para que alguns exilados não retornassem, sendo eles: acesso à educação e à saúde, transporte público de qualidade, segurança, sendo este último um fator determinante. A dúvida em relação à ditadura permanecia: seria seguro retornar? Sofreriam torturas novamente? Como poderiam se expressar? Diante de tais dúvidas, muitos exilados faziam viagens de férias como maneira de sondar a possibilidade de volta.

Na literatura do exílio, alguns autores falam que o exílio pode não ter fim, sendo o exilado sempre um estrangeiro, dentro ou fora de seu país. Entende-se que para alguns o retorno ao seu país pode significar um segundo exílio, pois ao retornar os laços criados no

---

<sup>268</sup> ROLLEMBERG, D, 1999, *op. cit.*, p. 266.

lugar que estava são deixados para trás, o que pode causar certa estranheza ao não encontrar tudo como deixou. A imagem estática a qual foi levada na sua partida ainda é percebida no seu retorno. No entanto, como mencionado anteriormente, o que é idealizado não é concretizado, tudo foi devido à imaginação e à saudade sentida do que era, de modo que em sua maioria muitos se decepcionam. Como se pode observar no depoimento colhido por Rollemberg de Francisco Julião:

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.<sup>269</sup>

Para muitos ex-exilados, a readaptação ao país de origem apresentou inúmeras dificuldades, assim como a partida, havendo aqueles que não conseguiram se readaptar de maneira completa, sentindo a necessidade de voltarem para o lugar em que ficaram exilados. Entretanto, tem aqueles que consideraram a volta como algo confortável, por exemplo, Ferreira Gullar, como afirma em entrevista a Carlos Eduardo Novaes: “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.”<sup>270</sup>

A publicação do *Poema sujo* despertou a solidariedade de pessoas que reclamavam pelo retorno do poeta para o Brasil, entre eles estava o seu amigo, Zuenir Ventura. Ele, que conhecia o general Golbery do Couto e Silva, chefe da Casa Militar da Presidência da República, levou-lhe um exemplar do *Poema sujo*. Golbery considerou o poema obsceno, porém, não se opôs ao retorno de Gullar para o país. João Figueiredo, chefe do SNI, não queria que o poeta retornasse, alegando não querer comunistas no país. Mesmo com a oposição, Gullar não desiste, pelo contrário, ao perceber a impertinência do general que chefiava o Serviço de Informação, lutaria pelo seu retorno. Um dos fatores que pesou para o seu retorno foi ter sido absolvido no processo policial-militar que motivou a sua saída do país. A publicação representou, de acordo com Alcides Villaça:

tímidos e incertos primeiros passos da dissensão política assumida messianicamente por Geisel, dentro de uma estratégia de lento e gradual arrefecimento da repressão militar.[...] o poema trazia notícias suas num discurso poético autobiográfico de grande fôlego. Preparava sua chegada, por assim dizer, e era mais um indicio de que

<sup>269</sup> ROLLEMBERG, D. *apud* JULIÃO, F. Entrevista, 1999, p.270-271.

<sup>270</sup> GULLAR, F; *apud* NOVAES, C. E. *Coleção gente*. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 2003, p. 85.

os espaços da cultura e da política estavam se tornando menos comprimidos. Dentro destas circunstâncias, o 'Poema sujo' ganhou um certo peso simbólico.<sup>271</sup>

Apesar de toda movimentação em torno da volta de Gullar ao Brasil, devemos considerar o ato de seus amigos em dedicar notas a seu respeito na própria publicação. Antônio Callado disse que “o poeta começou a escrever uma canção e acabou reconstruindo [...] a cidade de São Luís”. Otto Maria Carpeaux manifesta dizendo que entre aquele grupo de amigos não havia ninguém “que não lhe dava um estímulo, um encorajamento, uma esperança”<sup>272</sup>. Vinicius de Moraes destaca que “Gullar é o último grande poeta brasileiro”. Tomemos essas narrativas como possibilidade de Gullar voltar ao Brasil, numa forma de solidariedade dos amigos na tentativa de retirá-lo da condição de clandestino (situação que Gullar se encontrava).

Tomada a decisão de retornar, colocou em prática um esquema que visava a sua segurança. Escreveu a diversos amigos solicitando que no desembarque assegurassem a presença do Sindicato de Jornalistas e da ordem dos Advogados do Brasil, e que o seu regresso fosse comunicado formalmente ao ministro da Justiça e ao comandante do Primeiro Exército. Tais medidas foram feitas para neutralizar a ação arbitrária dos órgãos de repressão, e ao mesmo tempo foram uma maneira de responsabilizar o governo pelo que lhe acontecesse.

Ainda como forma de segurança, Thereza (a sua esposa) foi a Buenos Aires para acompanhar Gullar na viagem, pois não era aconselhável desembarcar sozinho no aeroporto. No dia 17 de março de 1977, Gullar embarca rumo ao Rio de Janeiro, consciente dos riscos que corria, entretanto, disposto a corrê-los. O avião teve o seu pouso por volta das oito da noite. Ao chegarem ao guichê da polícia, onde deveriam apresentar os seus documentos, Gullar percebe que tinha uma folha presa na parede com alguns nomes a serem detidos, entre eles constava o seu, porém, conseguiu passar sem nenhum problema.

Na manhã seguinte de seu desembarque, encontrou-se com seu amigo Mário Cunha, secretário da redação da sucursal do *Estadão*, o qual trazia um recado da Polícia Marítima para que fosse até lá para firmar um documento, que não assinara ao desembarcar. Porém, ambos sabiam que não havia nenhum documento a ser assinado. Mesmo assim foi à delegacia da polícia na Praça Mauá. Após chegarem, ficaram à espera pelo atendimento por mais de uma hora, e de repente, chegaram três agentes do DOPS solicitando-lhes que os acompanhassem. Cunha apesar da oposição dos policiais acompanhou Gullar, e foram para a central da polícia na Rua da Relação, onde eram esperados por um delegado. Reconhecendo

<sup>271</sup> VILLAÇA, A. C. de O. 1984, *op. cit.*, p.145.

<sup>272</sup> CARPEAUX, O. M. *apud* GULLAR, F, 1976, *orelha, op.cit.*

Mário Cunha, o delegado passou a lançar palavras indiretas a respeito de suas posições políticas, e a remeter a diversos assuntos, o que fez com que o tempo passasse e permanecessem ali por horas. Ao perceber que Cunha não fora embora, o delegado continuaria com aquela conversa, e Gullar pede ao amigo para que vá embora.

Assim que Mário sai, o poeta é levado para uma sala e submetido a um interrogatório. Queriam saber se havia estudado na escola de Moscou, o que foi negado por ele diversas vezes. Após um tempo, ele é levado por um camburão para um local que não conseguiu identificar, pois os seus olhos haviam sido vendados. Ao ser retirada a sua venda, percebera que estava em uma sala totalmente escurecida, com exceção de um ponto onde havia uma cadeira vazia iluminada por lâmpadas muito fortes e com alguns homens em volta do foco de luz. Podemos perceber como foi tal momento de tensão, de acordo com a fala de Gullar:

- Tira a roupa ordenou-me um deles.
- Tirar roupa para quê?
- Não interessa, tira a roupa.
- Não tiro.
- Tão vendo só. Ele é dirigente mesmo. Só os dirigentes botam banca assim.
- Cabo, tira a roupa dele.
- O sujeito me despiu e me entregou um macacão de pernas e mangas curtas, que vesti.
- Agora você vai nos contar tudo, tá bem? Começa a falar. Como é que era a escola de subversão em Moscou?
- Fiquei mudo.
- Depois de levar alguns tapas e solavancos, decidi quebrar o silêncio.
- Nunca estive em Moscou.
- Mentiroso! Cara-de-pau! Nós sabemos muito bem que você estudou lá, comuna safado!<sup>273</sup>

O interrogatório durou toda a madrugada, as perguntas sobre Moscou, o partido soviético, e questões referentes aos companheiros com quem ele havia estudado se sucediam, insistentemente. Gullar foi solto após setenta e duas horas de interrogatório contínuo, e foi levado pessoalmente pelo delegado em casa, pois temiam que acontecesse alguma coisa com o poeta e a polícia fosse acusada. Durante um tempo foi seguido e algumas vezes ligavam para sua casa para tentar descobrir alguma informação sobre os companheiros. As perseguições tiveram fim somente quando Gullar ameaçou chamar os jornais e denunciar publicamente a situação.

Desta maneira, é possível perceber a importância que o poema teve para o seu retorno ao Brasil e o fim de seu exílio. A partir dele que Gullar teve coragem para retornar, tendo ele voltado ainda em um período de repressão.

<sup>273</sup> GULLAR, F, 2003, *op.cit.*, p. 264.

Por conseguinte, percebe-se que o *Poema sujo* faz referência a dois tempos (o passado e o presente), e também a dois espaços (São Luís do Maranhão e Buenos Aires), além de ser elaborado em um momento de pressão e esgotamento. No entanto, ele possui um sentido de afirmação da vida, aliando o íntimo aos aspectos sociais e históricos de seu tempo. Porém, notemos que o poema não se restringe apenas a essas características, pois Ferreira Gullar abrange variedades e simultaneidades das coisas do mundo, sendo passível de diversas análises.

Durante a ditadura militar, de maneira criativa, os artistas buscaram associar as diferenças do cotidiano aos elementos físicos e imaginários, e reelaboraram as formas de compor e de criar as peças teatrais, os poemas e as demais formas variadas de manifestações artísticas.

Podemos observar tal reelaboração nas formas da construção do “Poema obsceno”, “o poema duro/ o poema-murro/ sujo/ como a miséria brasileira/ [...] / obsceno/ como o salário de um trabalhador aposentado”. Seria justo o salário pago ao trabalhador? Seria justo a cidade encontrar-se suja? E quanto à miséria brasileira?” Em seus poemas, Ferreira procurava expor como o Brasil se encontrará desigual, e como as pessoas mais prejudicadas não percebem isso. Por tal motivo, ele acreditava que através da cultura popular haveria uma conscientização maior da população.

O papel do intelectual fica definido a partir de seu posicionamento e de suas respostas às questões que lhe são incômodas. Ao fazer arte não para um grupo limitado de intelectuais, “Ferreira Gullar fixa de maneira clara seu próprio posicionamento: “a problemática da arte-pela-arte é uma parte da problemática geral da história em cada época, em cada sociedade.”<sup>274</sup>

Há muitos poemas num poema. Juntamente com a voz que na leitura o realiza em uma forma partícula, muitas outras vozes ressoam, com maior ou menor clareza, mas sempre ansiosas. E não adianta querer realizá-las todas: as ambiguidades se multiplicam no espaço e no tempo do poema e da História. Fica sendo esta, afinal, a garantia de que, diante de um poema, nunca estamos sós. Ele é um outro, é a possibilidade quase sem limite de muitos outros. Fica também a certeza de que o poema abriga a multiplicação da nossa própria voz.<sup>275</sup>

Desta forma, tem-se uma multiplicidade de vozes que ecoavam do poema, pois a vontade de voltar à sua terra natal e o medo não se restringiam apenas ao autor, estando tantos outros na mesma situação. A identificação ou mesmo a repercussão tida com poema mostra

<sup>274</sup> MOTA, C. G., 2008, *op. cit.*, p. 275-276.

<sup>275</sup> VILLAÇA, A. *apud* GULLAR, F. *Poema sujo*. 13. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010, (prefácio) p. 13.

que apesar da falta de liberdade de expressão e a pressão sofrida por aqueles que se encontravam exilados, ainda sim a esperança não foi totalmente perdida.

## **Considerações Finais**

No caminho percorrido até aqui, procuramos analisar a trajetória do poeta maranhense Ferreira Gullar, e o *Poema sujo*, escrito em 1976, com o objetivo de compreender as principais temáticas que perpassam a obra do autor, como por exemplo, a memória e o exílio que tem um papel de destaque. Vale ainda ressaltar que o período ao qual focamos compreende os anos de 1960 e 1970, entretanto tivemos acesso a diversas obras atuais as quais nos auxiliaram na compreensão de tal momento, entre elas, sua autobiografia lançada em 2015. É preciso destacar que não as utilizamos como justificativas de uma verdade empreendida por Gullar ao longo de sua trajetória e sim na perspectiva de confrontar as ressignificação que Gullar dá sobre os temas propostos. E analisamos sua obra *Poema sujo*, percebendo sua complexidade, isso devido nascer da memória pessoal do autor, na qual as suas lembranças de infância se misturam com o momento de escrita do poema, dois tempos e situações diferentes que se entrelaçam ao decorrer das palavras.

Mesmo depois de muitos anos o poema ainda tem uma repercussão considerável, em sua versão mais recente (Companhia das Letras, 2016), conta-se a história da escrita do poema, os itinerários do autor até a obra finalizada, o que pode ser observado também na versão da 13 ed. José Olympio, 2010. Ambas além de contar a história do poema engrandecem a obra e o poeta em seus prefácios, escritos por Antonio Cícero (Companhia das Letras, 2016) e Alcides Villaça (José Olympio, 2010). Os prefácios levantam a questão das diversas fases do poeta como apontamos na apresentação, estando elas presentes no *Poema sujo* e isso nos mostra que o poema trata-se de uma das obras mais importantes da carreira de Ferreira Gullar, em sua 1 ed. Civilização Brasileira, 1976, nota-se também na orelha grandes elogios ao poeta e a obra.

Este trabalho nos possibilitou perceber como a cultura foi de fundamental importância durante a ditadura militar brasileira, entre as maneiras de contestação a escrita se tornou um esteio para intelectuais oprimidos, seja na literatura, no teatro, ou na música.

Para tanto, foi preciso entender a noção de documento, possibilitando relacionar história e literatura, segundo Chartier:

O texto, literário ou documental, não pode nunca anular-se como texto, ou seja, como um sistema construído consoante categorias, esquemas de percepção e de apreciação, regras de funcionamento, que remetem para as suas próprias condições de produção. a relação do texto com o real (que pode talvez definir-se como aquilo que o próprio texto apresenta como real, construindo-o como um referente situado no seu exterior) constrói-se segundo modelos discursivos e delimitações intelectuais próprios de cada situação de escrita.<sup>276</sup>

<sup>276</sup> CHARTIER, R. 1990, *op.cit.*, p.63.



Desta maneira, as obras literárias se tornam uma representação da realidade, sendo elas relevantes na pesquisa histórica. Para entender a obra literária em questão, foi preciso conhecer um pouco da vida de Ferreira Gullar, suas vivências e as experiências em seus diferentes espaços, que abrangeram a sua trajetória antes e após o golpe de 1964, de modo a procurar entender o contexto em que a obra foi escrita, e as influências para a produção da mesma.

Entendemos que Ferreira Gullar não pode desvencilhar-se de suas lembranças, mesmo em estado de exílio. As situações que ele enfrentou o levaram ao crescimento maior enquanto poeta e pessoa, nos possibilitando compreender que sua vida política, pessoal e social estão imbricadas e presentes em sua poesia. Em seu *Poema sujo*, isso pode ser identificado. A visão de Ferreira Gullar manifesta uma preocupação de caráter social ao descrever a cidade de São Luís e as pessoas que lá viviam. Ele fala da pobreza e nos remete à necessidade de mudança:

Escrever de maneiras diferentes é viver de maneiras diferentes. É também ser lido de maneiras diferentes, em relações diferentes, e com frequência por pessoas diferentes. Essa área de possibilidades, e portanto de escolha, é específica, não abstrata, e o compromisso, em seu único sentido importante, é específico exatamente nesses termos. É específico dentro das relações sociais reais e possíveis do escritor, como um tipo de produtor.<sup>277</sup>

Pensando, a partir desta passagem de Raymond Williams, percebemos que diante das variadas leituras feitas do *Poema sujo* é possível observar o engajamento de Ferreira Gullar. Ao escrever em formato de um testemunho o texto se torna também uma produção cultural que foi decorrente da ditadura militar e de sua consequente repressão, o que permite ao autor, voltar ao seu país de origem e poder utilizar-se de suas influências para a sua segurança em seu regresso.

Em suma, os apontamentos apresentados nesse trabalho nos mostram a vasta produção intelectual de Ferreira Gullar, mas também como o contexto histórico ao qual o poeta estava inserido na escrita da principal obra de sua biografia (*Poema sujo*) influenciou o seu formato. As críticas foram unânimes ao falarem do poema, o considerando como uma obra prima. Acreditamos então que isso se deu devido as possibilidades que a obra trouxe para o momento, como o retorno de um intelectual exilado pela ditadura. Assim sendo, vale ressaltar que as considerações aqui colocadas são pequenas perante as vastas interpretações possíveis da obra em questão.

---

<sup>277</sup> WILLIAMS, R. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979, p. 204.

**Fontes:****Poesia:**

GULLAR, F. *Poema sujo*. 1 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

\_\_\_\_\_. *Poema sujo*. 13 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

\_\_\_\_\_. *Poema sujo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

**DVD:**

POEMA SUJO LIDO POR FERREIRA GULLAR. Instituto Moreira Salles VídeoFilmes, DVD, 2010, 108 min.

**Site:**

<[http://portalliterat.terra.com.br/ferreira\\_gullar/biobiblio/index.shtml?biobiblio](http://portalliterat.terra.com.br/ferreira_gullar/biobiblio/index.shtml?biobiblio)>.

**Artigos, dissertações, teses, depoimentos, entrevistas, livros e capítulos sobre o *Poema sujo* e Ferreira Gullar:**

ASSIS, M. do. S. P. de. *Poema sujo de vidas: alarido de vozes*. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – PUCRS, Porto Alegre, 2011.

BATISTA, R. P. *Ferreira Gullar: memórias do exílio*. Tese (Doutorado em Sociologia) – IFCH/Unicamp, Campinas, 2011.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA – FERREIRA GULLAR, n. 6. (“A trégua”), São Paulo, Instituto Moreira Salles, 1998.

CAETANO, R. O resmungão necessário. *Jornal de literatura do Brasil*, Curitiba. Disponível em <[www.resmungos.com.br](http://www.resmungos.com.br)>.

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

COUTINHO, L de F. “*O Rei da Vela*” e o *Oficina* (1967-1982): censura e dramaturgia. São Paulo, 2011. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

DAMAZO, T. *Ferreira Gullar: uma poética do sujo*. São Paulo: Nankin Editorial, 2006.

DICTA E CONTRADICTA v. 5, São Paulo, IFE, 2010.

FELÍCIO, B. Ferreira Gullar: em luta corporal com a tirania. *Jornal O Popular*, 07 set. 80.

FOLHETIM (Suplemento da *Folha de S. Paulo*/ “Com o poeta Ferreira Gullar”), São Paulo, 15 maio 1977.

FREDERICO, C. A política cultural dos comunistas. In: MORAES, J. Q. de (org.). *História do marxismo no Brasil*. Volume III. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

FULY, S. M. de A. R. *Leitura do "Poema sujo" de Ferreira Gullar*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – UFMG, Belo Horizonte, 2005.

FONSECA, O. *Na vertigem da alegoria: militância poética de Ferreira Gullar*. (Dissertação de Mestrado em letras) – UFSM, Santa Maria, 1997.

GULLAR, F. *A estranha vida banal*. José Olympio, 1989.

\_\_\_\_\_. *O formigueiro*. Rio de Janeiro: Europa Ed., 1991.

\_\_\_\_\_. *Dentro da noite veloz*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

\_\_\_\_\_. *Poesia Sempre* (entrevista), n. 2, Rio de Janeiro, Departamento Nacional do Livro, 1998.

\_\_\_\_\_. *Poesia sempre* (entrevista), n. 6, Rio de Janeiro, Departamento Nacional do Livro, 1998.

\_\_\_\_\_. *Rabo de foguete: os anos de exílio*. 2. ed. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

\_\_\_\_\_. *Muitas vozes: poemas*. 5 ed. Rio de Janeiro. José Olympio, 2002.

\_\_\_\_\_. *Toda poesia (1950-1999)*. 14 ed. Rio de Janeiro; José Olympio, 2004.

\_\_\_\_\_. *Na vertigem do dia*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

\_\_\_\_\_. *Sobre arte, sobre poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

\_\_\_\_\_. *Cultura posta em questão. Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1978.

\_\_\_\_\_. *Experiência neoconcreta: momento-limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

\_\_\_\_\_. *Poesia completa, teatro e prosa*. Nova Aguilar: Rio de Janeiro, 2008.

\_\_\_\_\_. *Romances de cordel*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

\_\_\_\_\_. *Autobiografia poética e outros textos*. Belo Horizonte: Autentica, 2015.

JIMÉNEZ, A. *Ferreira Gullar conversa com Ariel Jiménez*. São Paulo. Cozac Naify, 2013.

JUNQUEIRA, Ivan. Gullar e a poesia social II. In: *O signo e a sibila*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993.

KUHNER, M. H. e ROCHA, H. *Opinião: para ter opinião*. Rio de Janeiro: RelumeDumará/Prefeitura, 2001.

- LAFETÁ, J. L. Traduzir-se (ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar). In: ZÍLIO, C., LAFETÁ, J. L. e LEITE, L. C. M. *O nacional e o popular na cultura brasileira: artes plásticas e literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- LISPECTOR, C. *Entrevistas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- MIRANDA, L. de. *Oitenta* (Um poeta e seu tempo), n. 4, Porto Alegre, L&PM, 1980.
- MORAES, V. Ferreira Gullar segundo Vinicius de Moraes. *Poesia Sempre*, ano 12, n. 18, Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, 2004.
- MOREIRA, W. C. *Lira imanente: poema sujo & metamorfose*. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – UFG, Goiânia, 2009.
- MOTA, C. G. Ferreira Gullar: Vanguarda e subdesenvolvimento. In: *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974): pontos de partida para uma revisão histórica*. 3. ed. São Paulo: Ed. 34, 2008.
- MOURA, G. *Ferreira Gullar: entre o espanto e o poema*. Rio de Janeiro: RelumêDumará, 2001.
- PARANHOS, K. R. Pelas bordas: história e teatro na obra de João da Neves. In: *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012.
- POLLETO, J. Jean-Paul Sartre e Ferreira Gullar: engajamento e trabalho. *Revista de Letras*, v. 9, Curitiba, 2007.
- REVISTA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA (Poetas falam de poesia), n. 4, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.
- REVISTA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA, n. 1, março de 1965.
- REVISTA LETRAS (No calor da obra: encontros com a produção cultural contemporânea), n. 55, Curitiba, UFPR, jan.-jun. 2001.
- REVISTA POESIA SEMPRE, n. 9, 1998 (p. 41-64) e n. 18, 2004 (p. 71-98), Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional.
- RIDENTI, M. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- SANTOS, V.A. *Do ressentimento à cicatriz: memória e exílio em Ferreira Gullar*. Dissertação (Mestrado em Letras) UFSJ, São João Del-Rei, 2010.
- SOUZA, N., PAIXÃO, J e ZILLER, E. *Aula magna da UFRJ 2006* (O traduzir-se de Ferreira Gullar). Rio de Janeiro: Coordenadoria de Comunicação/Divisão de Mídias Impressas/UFRJ, 2006.
- TAVARES JUNIOR, O. L. Um poema, antes de ser político, tem que ser poético. Entrevista/Ferreira Gullar. *Cândido: Jornal da Biblioteca Pública do Paraná*. Disponível em <http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=601>>. Acesso em 30 abr. 2016.
- VILLAÇA, A. C. de O. *A poesia de Ferreira Gullar*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – USP, São Paulo, 1984.
- VILLAÇA, A. C. O. Muitas vozes: algumas notas. In: *Muitas vozes Ferreira Gullar*. São Paulo: José Olympio, 1999,

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

### Referências bibliográficas:

- AVILA, B. O significado das cores, 2002, p. 5. Disponível em <<http://brunoavila.com.br/ebook-o-significado-das-cores/>>. Acesso em 4 jul. 2016.
- ÁVILA, G. N; MELLO, M. M. P; VIANNA, T. L.. *Criminologias e política criminal*. Florianópolis: CONPEDI, 2015.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (Obras escolhidas, v. 1.). São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BLOCH, M. *Apologia da história ou o ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BOSI, E. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CÂNDIDO, A. A literatura brasileira em 1972. *Arte em Revista*. Ano1, n. 1. São Paulo: Kairós janeiro/Março, 1979.
- CARVALHO, A. de. Entrevista. In: CAVALCANTI, P. U; RAMOS, J. (Orgs.). *Memórias do exílio*. Brasil 1964/1979? De muitos caminhos. São Paulo: Livramento Ltda, 1978.
- CATROGA, F. Recordações e esquecimento. In: *Os passos do homem como restolho do tempo: memória e fim do fim da história*. Coimbra: Almeida, 2009.
- CERTEAU, M. de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- CHARTIER, R. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa/Rio de Janeiro: DIFEL/Bertrand Brasil, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Do palco à página*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- DANIEL, A. R. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro, Zahar, 2000.
- DENIS, B. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Bauru: Edusc, 2002.
- FARIA, J. R. *História do teatro brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva/Edições Sesc SP, 2013, v. 2.
- FOUCAULT M. *Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2001.
- FUCCI AMATO, R. C.. Villa-Lobos, nacionalismo e canto orfeônico: projetos musicais e educativos no governo Vargas. *Revista HISTEDBR On-line*, v. 27, 2007.
- GAGNEBIN, Jeanne. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GOMES, D. O engajamento é uma prática de liberdade. *Revista Civilização Brasileira*, Caderno Especial, n. 2, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.
- HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.
- HARTOG, F. O que foi feito desses dois lados: a literatura e a história na obra de Olivier Rolin? *ArtCultura*, v. 14, n. 24, jan-jun., 2012.
- HOBSBAWM, E. J. *Sobre história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

HUYSEN, A. resistência à memória: usos e abusos do esquecimento público. *In: Culturas do passado presente: modernismos, artes visuais, política da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

<http://museuvillalobos.org.br/villalob/musica/tocata.htm>. Acesso em 05/11/2016.

MARCELINO, D. A. O passado recente em disputa: memória, historiografia, e as censuras da ditadura militar. *In: SANTOS, Cecília M, TELES, Janáina de Almeida. Desarquivando a ditadura: memória e justiça no Brasil*. São Paulo: Hucite, 2009, v.1.

MOTA, C. G. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974): pontos de partida para uma revisão histórica*. 3. ed. São Paulo: Ed. 34, 2008.

NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, n.10, dez. 1993.

PALMEIRA, V. *Pasquim* (entrevista), 10 (508): 10-15, 23-29 de março de 1979.

PARANHOS, K. R. Teatro e trabalhadores: textos, cenas e formas de agitação no ABC paulista. *ArtCultura*, v. 7, n. 11, 2005.

PÁSCOA, L. V. B.. Concretismo e Utopia: a vanguarda artística nos anos 50. *Revista eletrônica Aboré, Manaus - AM*, v. 01/05, n.01, 2005.

PEREIRA, C. A. M e HOLLANDA, H. B. de. *Patrulhas ideológicas, marca reg.: arte e engajamento em debate*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

PEDROSA, M. Um passeio pelas caias no passado *In: Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

PINTO, A.C. O impacto das emoções na memória: Alguns temas em análise. *Psicologia, Educação e Cultura*, 1998.

QUEIROZ, Maria José. *Os males da ausência ou a literatura do exílio*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

RICOEUR, P. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papirus, 1994.

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

RIDENTI, M. Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança. *In: FERREIRA, J. DELGADO, L. N. de A.. Brasil republicano*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, v. 4.

ROLLEMBERG, D. *Exílio entre raízes e radares*. Rio de Janeiro. Record, 1999.

SARLO, B. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo/Belo Horizonte: Companhia das Letras/UFGM, 2007.

SAID, Edward W. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SARTRE, Jean-Paul. *O que é literatura*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1999.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-69. *In: O pai de família e outros estudos*. Editora Paz e Terra, 1978.

SELIGMANN-SILVA, M. Testemunho da Shoah e literatura. 2009, p. 1. Disponível em <[http://diversitas.fflch.usp.br/files/active/0/aula\\_8.pdf](http://diversitas.fflch.usp.br/files/active/0/aula_8.pdf)>. Acesso em 15 maio 2015

TELES, E. Políticas do silêncio e interditos da memória na transição do consenso. *In: SANTOS, C. M.; TELES, J. de Almeida (orgs.). Desarquivando a ditadura: memória e justiça no Brasil.* São Paulo: Hucitec, 2009, v. II.

VENTURA, Z. 1968. *O ano que não terminou.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

VIÑAR, M & M Viñar. *Exílio e tortura.* São Paulo: Escuta. 1992.

WILLIAMS, R. Uma rejeição à tragédia: Brecht. *In: Tragédia moderna.* São Paulo: Cosac&Naify, 2002.

WILLIAMS, R. Conceitos Básicos e Teoria Cultural. *Marxismo e literatura.* Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

WILLIAMS, R. *O campo e a cidade: na história e na literatura.* São Paulo: Companhia das Letras, 1990.