

MARIA DO SOCORRO PEREIRA DE ASSIS

POEMA SUJO DE VIDAS: ALARIDO DE VOZES

PORTO ALEGRE

2011

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

POEMA SUJO DE VIDAS: ALARIDO DE VOZES

TESE DE DOUTORADO

MARIA DO SOCORRO PEREIRA DE ASSIS

ORIENTADORA: PROF. DR. ANA MARIA LISBOA DE MELLO

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS – como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor na área de concentração em Teoria da Literatura.

PORTO ALEGRE, MARÇO DE 2011.

DEDICATÓRIA

Meu marido, Renato de Oliveira, por quem, um dia, me apaixonei, ouvindo-o declamar um poema de Baudelaire, à beira mar, em Recife.

Meus filhos Hian, Bruno e Alexandre, que souberam sentir e compreender a distância e a saudade.

Meu amigo André Pereira, que sempre fala sorrindo sobre o meu poeta.

Professora Ana Maria Lisboa de Mello, por todos os cuidados dispensados a mim e ao meu trabalho, e pelo "cantinho".

Ana Claudia Munari, pela parceria feita para sempre.

RESUMO

Este trabalho aborda o *Poema sujo* (1976), de Ferreira Gullar, a partir de uma análise hermenêutica que sustenta a tese de ser o seu valor estético tão fundamental quanto o seu teor político. Esta tese concebe o *Poema* como resultado das experimentações políticas e estéticas pelas quais o poeta passou. A originalidade e o caráter inaugural deste trabalho consistem na visão posta sobre o *Poema* como obra político/estética que, longe de outros casos que podem ser caracterizados de igual forma, é elaborado a partir da memória de um sujeito histórico que se insere de forma ficcional na linguagem, tomando o passado como instante presente. Por este ato, a memória particular do poeta é uma identificação com um povo compreendido como realidade histórica tangível, e, conseqüentemente, uma eternização de sua própria existência. Essa síntese resulta numa obra poética que se distancia do mero comprometimento político e dos transe linguísticos nos quais imergiram poetas do mundo inteiro, e, ao mesmo tempo, efetua um amalgamento de ideia e linguagem que torna o *Poema sujo* um momento especial na arte contemporânea brasileira.

Palavras chaves: engajamento, poesia brasileira contemporânea, arte e política.

RÉSUMÉ

Ce travail est une analyse du *Poema sujo* ("*Poème sale*" - 1976) de Ferreira Gullar, à partir d'une approche herménéutique qui soutient la thèse selon laquelle sa valeur esthétique est un signe de son engagement politique. Cette thèse conçoit ce *Poème* en tant qu'un résultat des expérimentations politiques et esthétiques vécues par le poète. L'originalité et le caractère inaugural du *Poème*, en tant qu'œuvre politico/esthétique, découlent du fait que, loin des autres cas qui peuvent être conçus de la même façon, le *Poema sujo* est élaboré à partir des mémoires d'un sujet historique qui s'insère dans le langage de façon fictive, en prenant le passé en tant qu'instant présent. Par cette action, la mémoire particulière du poète est une identification avec un peuple en tant que réalité historique tangible, et, par conséquent, éternise sa propre existence. Cette synthèse aboutit dans une œuvre poétique qui s'écarte d'un compromis politique mineur, bien ainsi que des transes linguistiques dans lesquels se sont soumis des poètes partout dans le monde, tout en effectuant un amalgame d'idée et du langage qui érigent le *Poema sujo* à la condition d'un moment majeur de l'art contemporaine brésilienne.

Mots clés: poésie, engagement, poésie brésilienne contemporaine, art et politique.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	4
1 LINHAS DIVISÓRIAS E CONCILIAÇÕES NA LINGUAGEM POÉTICA	21
1.1 Engajamento literário	21
1.2 Estética e política	35
1.3 Arte e memória: o outro como referência	59
1.3.1 O olhar interior que enxerga a si mesmo e aos outros	66
1.3.2 Da egologia à intersubjetividade: o olhar de Husserl.....	74
1.3.3 O olhar exterior de Maurice Halbwachs: a fratura da memória	80
1.4 Comprometimento político ou evasão absoluta?.....	83
2 FERREIRA GULLAR, ELE MESMO – SUA TEIA DE AÇÕES – SUAS RELAÇÕES.....	92
2.1 O poeta em seu percurso histórico e estético	97
2.2 O sujeito contextual e o seu duplo: o processamento do lirismo.....	117
2.3 Interfaces numa geração de engajados	158
2.3.1 Carlos Drummond de Andrade.....	160
2.3.2 João Cabral de Melo Neto	165
2.3.3 Vinícius de Moraes.....	172
3 LÍRICA E SOCIEDADE.....	179
3.1 Modernidade e subjetividades	179
3.2 Uma escritura literária da história: a sociedade brasileira aos olhos do poeta.....	198
CONSIDERAÇÕES FINAIS	214
REFERÊNCIAS	231
Do autor	231
Sobre o autor	232
Teórica	236
Revistas / cadernos / jornais.....	246
Sítios/documentários	246
ANEXO I - ENTREVISTA.....	248

*A literatura ocupa-se de muitos saberes [...] Se por um qualquer excesso de socialismo ou de barbárie todas as nossas disciplinas fossem retiradas do ensino, excetuando-se uma, a literatura deveria ser a disciplina salvaguardada, porque todas as ciências se encontram disseminadas no monumento literário. É por isso que se pode dizer que a literatura, qualquer que seja a escola em nome da qual se manifeste, é absoluta e categoricamente realista: ela é a realidade, realidade essa que é um luar do real. Todavia, e nesse aspecto é verdadeiramente enciclopédica, a literatura desvaira os saberes, não estabelece ou fetichiza nenhum deles; concede-lhes um lugar dissimulado e essa dissimulação é preciosa. Por um lado, permite designar saberes possíveis – insuspeitos, inacabados: a literatura trabalha nos interstícios da ciência: está sempre para além ou para aquém dela, tal é a pedra de Bolonha que irradia à noite o brilho que acumulou durante o dia e com esse luar tênue ilumina o novo dia que desperta. A ciência é grosseira, a vida é sutil, e a literatura interessa-nos na medida em que tende a corrigir essa distância, essa diferença. Por outro lado, o saber que a literatura mobiliza nunca é nem completo nem tão pouco conclusivo; a literatura não diz que sabe alguma coisa; ou melhor: que conhece alguma coisa acerca desse saber, que sabe muito sobre os homens. O que ela conhece acerca dos homens é aquilo a que poderíamos chamar o grande **emaranhado** de linguagem, que eles manipulam e que os manipula, quer ela reproduza a diversidade dos socioletos, quer, a partir dessa diversidade que experimenta como um despedaçamento, imagine e procure elaborar uma linguagem-limite que fosse o seu grau zero. É porque a literatura põe em cena a **linguagem**, em vez de simplesmente a utilizar, que engrena o saber no mecanismo da reflexividade infinita: através da escrita o saber reflete continuamente sobre o saber, segundo um discurso que já não é epistemológico, mas **dramático**.*

Roland Barthes

INTRODUÇÃO

O *Poema Sujo* (1976), de Ferreira Gullar, é o recorte da hipótese desta pesquisa que o toma como obra poética de teor social e político, alinhada a uma elaboração estética de linguagem que transgride os padrões artísticos da época. "*Poema sujo* de vidas: alarido de vozes" é o estranho título crítico deste trabalho que nós entendemos ser a busca/descoberta daquilo que foi tão intensamente investigado na obra, a sujeira. Esse título é metáfora da sua própria hipótese. Sua compreensão e seu desvelamento acontecerão simultaneamente ao processo hermenêutico de leitura que abrirá a carga de símbolos. Afinal, cabe a cada leitor trazer os sentidos pelos quais os símbolos clamam.

O argumento principal consiste no fato de que, debruçados sobre a fortuna crítica do *Poema*¹, não encontrarmos nenhum resultado que se assemelhasse ao propósito deste trabalho. Admitimos, como motivo secundário, o fato de o autor do *Poema* haver realizado outras publicações de teor político e confessado a sua intencionalidade. Isso ocorre tanto no caso dos poemas de cordel, que se tornaram panfletários, publicidade de um "produto", como também na obra *Dentro da noite veloz*, que é processada a partir de critérios artísticos que não estiveram presentes nos poemas de cordel. Essas obras são reconhecidas pelo próprio autor e pela crítica como obras políticas, principalmente os poemas de cordel, associados a uma demanda partidária, portanto, de caráter dogmático. O nível de engajamento do autor no fazer artístico dessa obra – *Dentro da*

¹ Quando a palavra poema estiver fazendo referência ao *Poema sujo*, nós a grifaremos com inicial maiúscula e em itálico.

noite veloz – e a panfletarização resultante da militância política na outra – os poemas de cordel – são fenômenos que fazem a distinção estética e objetiva entre ambas.

Ao contrário das duas obras, o *Poema sujo* não possui caráter dogmático e não resulta de uma intenção política, mas acaba ultrapassando os limites da pretensão autoral e se transforma, pelas razões que passamos a investigar, em poesia vinculada à realidade social e política. Em alguns momentos de nosso percurso investigativo, percebemos que as leituras conduzem a uma percepção mais solitária da realidade por parte de um sujeito perdido no mundo, um “eu” sozinho no *Poema*; noutras, reconhecemos o teor memorialístico de resgate da própria existência. Observamos que a obra foi muitas vezes vista como uma produção subjetiva, com o interesse de evidenciar a posição marginal do autor.

Além de todas essas possibilidades consideradas, que também aliamos à nossa pesquisa e que se constituem como leituras muito pertinentes do *Poema*, outras percepções e sentidos farão ampliar a visão posta sobre ele. O *Poema* funde elementos da realidade e os recria pelos processos estéticos, buscando seu lugar à margem dos sucessivos caminhos e movimentos que seguiram os padrões estéticos na chamada pós-modernidade ou contemporaneidade. Isso quer dizer que, para falar no caso do Brasil, a arte poética tanto podia tender para uma vertente mais engajada quanto para puras experimentações linguísticas², muito frequentes a partir dos anos 50. Esse tipo de produção poética, para não estagnar de um lado ou de outro, vai se exercitar e culminar tanto no abandono do “lirismo puro” como do engajamento puramente panfletário, revelando, assim, artistas que conseguiram, em suas poéticas, amalgamar as duas correntes. É nesse tipo de arte que inserimos o *Poema sujo*, de Ferreira Gullar, produzido nos anos de exílio do poeta, entre 1975 e 1976.

² Mallarmé (2010) já havia feito experimentações linguísticas na segunda metade do século XIX, a chamada *poésie pure*.

Sob essa perspectiva, reiteramos nossa hipótese de que o *Poema sujo* é engajado, mas não panfletário, e foi elaborado sob critérios estéticos rigorosos e, ao mesmo tempo, transgressores na linguagem. Não são muitos os estudos sobre os aspectos políticos, sociais e artísticos da obra. No entanto, destacamos duas abordagens críticas que contemplam a necessidade desse tipo de consideração sobre o *Poema*.

Essas leituras críticas feitas sobre o *Poema sujo* são sobremaneira importantes. A primeira é a de Tito Damazo (2006). Ele observa a linguagem transgressora do *Poema sujo*, porém, exagera na percepção de um lirismo saudosista que vê, nas reminiscências do poeta, o coletivo, de modo vago e impreciso. O caráter realístico que poderia ser desvelado se encerra numa tomada de metáforas que simbolizam, para Damazo, o espaço circunscrito da velha cidade de São Luís (DAMAZO, 2006, p. 28-29). O tom político/estético e as referências aos aspectos sociais do País foram pouco explorados por Damazo.

A segunda leitura é de Zaira Turchi (1985). A pesquisadora faz uma análise da obra política de Ferreira Gullar e, como nós, refere o caráter do vigor político presente na memória do sujeito histórico e do poeta. Essa força é encetada na linguagem do *Poema sujo* para traduzir não apenas a “consciência da desilusão”, mas também a exigência da luta: dinâmica da salvação. A autora faz uma alusão importante ao teor “relacional com as coisas do mundo” (TURCHI, 1985, p. 106), e admite que essa relação que Gullar mantém acesa com o real –sua fase solidária - é uma fase de suas experimentações, e não o dínamo de sua poética. Evidentemente, como reflexão, muito há de se considerar da leitura de Turchi, inclusive como acréscimos importantes à leitura que intentamos do *Poema sujo*, especialmente a solidariedade ao coletivo manifesta por Gullar, em muitas de suas obras.

Como nosso aporte pretende considerar o estético e o “extraestético,” ou o real, tomamos como primeiro princípio o que Jan Mukarovsky (1981) pensa sobre a obra de arte. Para ele, a obra que toma o real como um dos seus motivos possui valores extraestéticos que podem

aliar-se aos valores estéticos. O nosso julgamento sobre o *Poema sujo* envolve a análise tanto sobre um viés quanto sobre o outro, já que entendemos que o autor, embora não confirme a ideia, concebeu o *Poema* sobre os dois pontos de vista, e isso faz a obra muito mais múltipla e valorosa do que se pensou até agora. Não nos preocupamos com a autenticidade ou não dos sentimentos expressos na obra, tampouco se as ideias são corretas ou não, originais ou não, posto que se trata de poesia. O que nos propomos a fazer é a verificação de que o engajamento do poeta e de sua obra existe e é transgressor, não somente do ponto de vista da linguagem utilizada – pouco poética, importa salientar³ – mas principalmente porque se opõe a um momento político conturbado⁴, em que a arte, citando Sartre (1985), poderia ser uma arma para enfrentar o mundo. Nessa perspectiva, somos conduzidos por aquilo que Mukarovsky (cf. 1981) entende sobre os valores do mundo extraestético na obra de arte. Eles podem ser de tal modo, elaborados pelo sujeito poeta que deixam para trás, de certa forma, seu caráter de “realidade”, passando a compor o quadro de valores estéticos da obra:

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

Pode ser que, no momento da criação, o poeta sequer tenha pensado na permanência de sua obra, mas sobre os efeitos das referências à realidade, decerto pensou. Isso é perceptível nos momentos em que referimos suas elucubrações sobre o passado e sobre o modo como o transforma em linguagem. Fato é que entendemos que o “suporte” do real atribui força estética e política ao *Poema sujo*.

³ A expressão “pouco poética” diz respeito àquilo que propõe Hugo Friedrich, em sua *Estrutura da lírica moderna*, conforme explicamos em capítulo posterior.

⁴ Ditadura militar no Brasil, nos anos de 1970 (SOARES, 1975).

Depois de expor os objetivos de nossa tese e de salientar os pressupostos teóricos, tomamos como plano de trabalho a adoção sequencial de um capítulo teórico que indica os caminhos dessa reflexão, e de dois capítulos que concernem aos itens práticos deste trabalho.

O primeiro capítulo pretende colocar em discussão o conceito de engajamento – termo que, de alguma forma, recupera seu valor numa abordagem dessa natureza -, subsídio fundamental para a hipótese de que o *Poema Sujo* é um poema engajado de valor estético indiscutível. Ele faz referências a uma época – a ditadura militar no Brasil – mas não se encerra, como quis fazer crer a crítica atual, numa atividade poética memorialística, simplesmente.

Do conceito de engajamento – principal arcabouço teórico deste trabalho – discutido a partir de Benoit Denis (2002), seguem-se outros aportes teóricos que se associam a ele como linhas de raciocínio complementares, como, por exemplo, as teses sobre arte e política, memória e referência de dois teóricos que são fundamentais para essa discussão: Jacques Rancière (2007) e Paul Ricoeur (2007).

Inicialmente, tomamos com mais detalhes o aporte teórico. O intuito é fornecer clareza sobre os procedimentos de análise e da verificação hipotética. As perspectivas teórico/críticas de Jean Paul Sartre (1976, 1985, 1993, 1994) e Roland Barthes (1970, 1975, 2000, 2003) constituem importantes pontos de apoio para o esclarecimento desta tese. Sartre vê a arte como uma “arma” para enfrentar e reconstruir a estabilidade política do mundo pós-guerra, e conclama todos os artistas à participação nessa reconstrução. Ele não poupa nenhum dos que optam por um fazer artístico ensimesmado, introspectivo, atribuindo a estes uma forma de engajamento que é a do silêncio como ação, ou como negligência desta. Já Barthes não considera a possibilidade do engajamento como forma única de ação, e nega a polaridade desta frente à ideia da arte pela arte. Antes, ele aponta os anos pós-guerra como o momento em que muitos artistas decidem recusar a participação nos embates sociais e políticos da época, de modo explícito. A partir de então,

compreendemos que a polaridade entre arte engajada e arte pela arte é falsa, ou seja, que as duas posições não são pólos antagônicos.

De acordo com Benoit Denis (2007), desde a segunda metade do século XIX, quando surge a ideia de um campo literário autônomo, até a primeira metade do século XX, quando a presença dos intelectuais impõe uma nova atitude frente às questões sociais e políticas, estabelece-se uma nova utopia, especialmente na Europa, na qual “o escritor quer assenhorear-se da vida da coletividade” (DENIS, 2007, P. 24). Isto ocorre porque nesse momento os intelectuais acodem a uma caminhada que, como propõe Sartre, significa a busca do sonho de uma sociedade sem classes, “construída através de um caminho que ele mesmo tenha de ditar, num mundo onde ele, o escritor engajado, encontre o seu lugar e assuma o seu papel” (SARTRE, 1994, p. 42). O que se vê a partir desse momento, chamado de tropismo revolucionário, é uma grande politização da literatura, que acarreta uma divisão entre esquerda e direita e, principalmente, entre escritores engajados e não engajados. A esse fenômeno circunscrevem-se escritores e artistas de todas as partes do mundo, não sendo diferente no Brasil. Acirrando-se o conflito entre o campo político e o campo literário, ora se fundindo, ora se digladiando, a nova utopia vem, na verdade, sendo “idealizada” desde a revolução russa de 1917, e a guerra civil, de 1919, quando os sistemas político, social e educativo são elevados a níveis de justiça que causam desejos de mudanças mundo afora (MARRAMAIO, 1985, p. 279).

De acordo com Denis (2002), a conjunção dos dois fatores – autonomia do campo literário e invenção do intelectual – produziu, dentro do campo literário, dois tipos de respostas. A primeira é aquela da vanguarda, que consiste em postular uma homologia estrutural entre ruptura estética e revolução política. Para o artista de vanguarda – no caso do Brasil pode-se citar a geração de 45 e seus desdobramentos – há uma homologia estrutural entre a sua posição em literatura (e outras artes) e aquela do revolucionário na política: um e outro se situam no extremo do que autorizam, em termos de possíveis, os seus campos

respectivos. Isso quer dizer que as vanguardas se autodenominam naturalmente revolucionárias, dadas as suas vontades de ruptura com as formas artísticas anteriores e, nesse sentido, entendem que os políticos nada têm a ver com esse papel, ao passo que a eles, vanguardistas, cabe preludir e antecipar os caminhos da revolução ou da transformação sociopolítica. A segunda resposta, que é a dos escritores engajados, surge em relação à posição defendida pelas vanguardas. Essa resposta indica que os intelectuais pretendem colocar diante do mundo, e a seu serviço, suas obras. Essa é a postura mais determinante da literatura engajada:

Recusando a validade da homologia entre inovação artística e revolução política estabelecida pela vanguarda, o escritor engajado entende participar plenamente e diretamente, através das suas obras, no processo revolucionário, e não mais simbolicamente, pela mediação de uma homologia estrutural. Isto quer dizer que, diferentemente da atitude da vanguarda, que, nesse ponto, é por essência preocupada com a preservação da especificidade da literatura e da arte, a posição do escritor engajado questiona a autonomia do campo literário, tal como ela tomou forma com a modernidade (DENIS, 2002, p. 24-25).

Nesse questionamento do campo literário específico, o escritor engajado não está preocupado *a priori* com a especificidade da literatura ou com a preservação de sua riqueza simbólica. Ele não deseja correr o risco de ver a sua obra "panfletarizada" ou como propaganda de "um produto", nem quer abdicar da autonomia literária, mas sim modificar-lhe o sentido e fazê-la servir à revolução, às lutas políticas, à sociedade, ao coletivo, enfim. Tudo isso é um processo pelo qual passa o escritor ou artista engajado, é a tomada de consciência de que a participação da literatura no processo revolucionário exigiu certas contrapartidas que Simone de Beauvoir (*apud* DENIS, 2002, p. 47) chama de "renúncia a certos privilégios ligados ao estatuto do escritor e de sua responsabilidade". É uma representação modificada do valor literário, ou seja, em lugar da primazia do trabalho formal, busca-se sofregamente uma nova articulação entre o literário e o social.

Na verdade, a história da literatura engajada será discutida neste trabalho tomando como ponto de partida a modernidade literária⁵, que concebe a autonomia da escritura de modo geral depois de 1850, data em que se propaga mundo afora. No Brasil, este marco é o da geração de simbolistas, acusados, inicialmente, de “ensimesmados” (BOSI, 1977, p. 177). A respeito desse demasiado simbolismo, Ferreira Gullar (1976, p. 45), declara que esse momento é uma visão de mundo, e, ao contrário do que se pensa comumente, não possui sentido meramente ornamental, mas “é uma elaboração de linguagem poética que assimila e supera as influências parnasianas e filosóficas, como o verso conciso, o ritmo tenso e a tendência ao filosofante”. Grande parte dos poemas que surgem sob essa configuração, como os de Augusto dos Anjos e Cruz e Sousa, dão lugar a uma estética que necessita do reconhecimento do seu valor. “o gosto pelas palavras-símbolo com maiúsculas, o recurso da aliteração e certos valores fonéticos e melódicos são elementos que se mesclam na poesia dessa época” (idem, ibidem). Tudo isso significa muito mais do que uma preocupação formalista; significa um meio, uma busca por uma linguagem intensa, que, por mais barroca que possa parecer, jamais será estritamente ornamental. Antes, é o encontro bruto com a realidade – banal ou sofisticada – que é sua matéria.

Neste trabalho, no entanto, vamos nos debruçar de modo mais objetivo sobre o momento de confronto direto no País entre artistas e intelectuais contra os regimes políticos, que vai ocorrer na ditadura da tríade de generais, entre os anos 60 e 80, e a partir da qual referimos nossas balizas de reflexão. Nesse período, já podemos denominar o sentido de modernidade como contemporaneidade, posto que o seu conceito é algo confuso e suspeito, mas sempre pode ser tomado sob a perspectiva da superação do velho por um novo momento.

⁵ Para Baudelaire, há uma identificação da modernidade com a atualidade no sentido em que “o novo e o velho estão para decair sempre e tornarem-se antigos, ou tradição”. Embora haja a ruptura, a Modernidade é sempre uma supressão do velho pelo novo que se tornará também velho. O que existe, portanto, é uma sucessão de modernidades que faz a arte identificar-se com o transitório ou com a atualidade (COMPAGNON, 1996).

Esse fenômeno múltiplo e complexo, chamado “literatura engajada”, está longe de ser simplista e de natureza caricatural, como muitos pensam ou pensaram. Ao contrário, o engajamento tem pressupostos complexos que fundamentam a busca do escritor engajado, como a sua justificação filosófica e literária, e não somente o seu dogmatismo, o que, por vezes, ocorre a muitos, sobretudo quando a ação no mundo e o comprometimento com a realidade sociopolítica estão acima de quaisquer questões estéticas. Esta posição última é extremamente radical, e foi abandonada por Ferreira Gullar desde a difusão dos poemas de cordel, o que leva o poeta, como é habitual em sua trajetória, a experimentar os dados do mundo real como atuantes estéticos em suas obras. Essa posição está em harmonia com o princípio da ideia primeira, ou seja, com uma ação política a partir da arte, e não como uma atitude a serviço de objetos ou partidos ditada por quaisquer interesses. É nessa direção que assumimos a expressão “politicidade estética” como uma possibilidade do fazer artístico. O seu oposto ocorreu, mas em poucos casos tornou-se eficaz do ponto de vista estético.

Outro ponto fundamental para a elaboração teórica dessa hipótese de pesquisa é aquele proposto por Jacques Rancière (2007), segundo o qual a arte nunca está para a submissão ou para a autonomia de modo estanque: ela serve à transformação porque, como “jogo de palavras e ideias”, contraditoriamente pode servir a um ou a outro padrão. Para o autor, os conceitos de Modernidade, vanguarda e Pós-modernidade são sempre categorizações em suspeição, e o que ele propõe é que se perceba que existem linhas de raciocínio que dizem respeito à historicidade dos regimes da arte e outras que dizem respeito às decisões de ruptura que se operam dentro desses regimes. O que essas linhas fizeram foi favorecer uma nova ligação entre as artes ou entre as práticas de arte, dar-lhes novas formas de visibilidade e reconceituá-las dentro de um paradigma que já não é mais fixo: é um não paradigma.

Dentro desse pensamento, Rancière (2007) alude ao fato de que todas as distinções ditadas pela Modernidade e seus derivativos caíram

por terra, porque tentaram tornar próprio de uma ou de outra corrente, certas noções da arte, como a de politicidade e a de pureza estética. Na verdade, Rancière aponta um destino inevitável para as relações entre política e estética: um entrelugar onde se encontram pensamento e linguagem artística.

Ainda sobre as proposições teóricas, no tratamento dado ao estudo das lembranças, recorreremos ao que Paul Ricoeur (2007) propõe como “divisões” entre o olhar individual, interior, e o olhar exterior, coletivo. Ele associa ao fenômeno das lembranças a questão da ordem e da desordem proposta tanto por Santo Agostinho (1983), quanto por Edmund Husserl (2001). A convocação de lembranças, de modo ordenado, está ligada à memória “feliz”, sem culpabilidade; a questão das lembranças invasivas está ligada à memória imaginária e sôfrega, mal resolvida. Essas possibilidades sempre acometem o artista que vê, em seu tempo presente, a possibilidade de eternização do próprio tempo, tanto o seu como o dos outros. Nessa “associação de memórias” reside outra pertinente problemática: a validade dos discursos dos protagonistas e a validade dos discursos da coletividade dentro do indivíduo poetante. O que o sujeito lírico do *Poema sujo* tenta fazer é evidenciar essas vozes que se espriam pelo corpo do *Poema*, desmistificando o caráter da autoridade de uma voz ou de um discurso para dar lugar a várias vozes e a vários sujeitos: um alarido de vozes.

Ricoeur (2007) refere a memória de Santo Agostinho (1983) como um processo em que o sujeito toma a memória de si mesmo aliada à memória dos outros ou como uma invasão que arrasta lembranças alheias, posto que quem lembra de si, lembra também dos outros. As ideias colocadas sobre a memória, por Maurice Halbwachs (1997) e por Edmund Husserl (2001 e 1994), refletem a memória exterior ou coletiva, mas partem, no entanto, da mirada sobre suas próprias recordações, dando-lhes conotações de “verdade”, o que significa, para Ricoeur uma sequência complementar e necessária ao estudo das lembranças, que seria uma espécie de “confirmação” dos momentos lembrados.

Diluído ao longo do texto, no capítulo 2 – que diz respeito ao pensamento político e histórico de Ferreira Gullar e ao sujeito lírico do *Poema sujo* – estão as pressuposições de que há distinções entre os sujeitos autoral e lírico. Consideramos desde as experiências estéticas que o poeta teve com a poesia parnasiana, até a abordagem de sua fase mais experimental e neoconcreta. Esse movimento revela um artista preocupado com a forma da poesia e com o seu aperfeiçoamento, mas também revela uma insatisfação em relação às ideias e ao objeto, o que permeia quase tudo o que ele publica a partir do rompimento com o movimento concretista. Essa insatisfação parece ser aplacada nas obras *Dentro da noite veloz* e *Poema sujo*, ambas elaboradas entre os anos de 1975 e 1976. O conteúdo assume um *status* que é fundido à forma, sem ser posto em relação dicotômica, como também sem atribuir valor de predominância de uma característica em detrimento de outra. A respeito da primeira obra citada, o autor consente na afirmação; em relação à segunda, ele descarta a característica do comprometimento político presente no corpo do *Poema* (entrevista, anexo 1, p. 231).

Um percurso histórico e estético, de modo panorâmico, de Gullar é evidenciado ao longo desse capítulo. No entanto, são as relações entre o sujeito histórico e o sujeito lírico que se colocam como imprescindíveis, a fim de delinear o comportamento do ser histórico que parece distinto do comportamento do ser lírico. Certamente, Gullar não é um caso exclusivo de poeta engajado no Brasil e, por isso, colocamos em evidência neste estudo, uma geração de poetas que, como Gullar, soube tratar em suas poéticas das vinculações do homem na sociedade, e do sujeito que se eleva na linguagem poética.

Esse engajamento que supomos existir no *Poema sujo* quase foi a causa do desaparecimento do sujeito dessa história. Ele foi perseguido e preso por causa de sentidos que foram percebidos em algumas de suas obras poéticas e em outras publicações que fez, especialmente nas crônicas jornalísticas, como também pela atuação dentro do Partido Comunista Brasileiro. Tudo isso indiciava uma ação contraventiva ao

regime político ditatorial da época. Contraditoriamente, o mesmo sujeito consegue se salvar e voltar ao Brasil por decorrência de causa semelhante: os efeitos provocados por outra de suas obras – o *Poema sujo* –, cujos sentidos inferidos foram inicialmente considerados “inofensivos” e de característica memorialística voltada à infância. Essas intercorrências são apontadas por Vinícius de Moraes e Glauber Rocha, em textos publicados em jornais da época, e republicados, o primeiro, pela editora Nova Aguilar, em 2008 (SECCHIN, 2008), numa alusão comemorativa aos 80 anos do poeta, e o segundo, na revista *Poesia sempre*, da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, em 2004 (*Poesia sempre*, 2004).

O sujeito histórico, José Ribamar Ferreira, Ferreira Gullar, sente-se comprometido com o seu tempo, que é de igual modo o tempo de sua obra: 1976. O sujeito lírico, ou a *persona* lírica do *Poema sujo* “carrega traços” desse momento conflituoso (TYNIANOV, 1985, p 69). Isso quer dizer que a arte e a política se entrecruzam na elaboração estética e histórica. Nas primeiras leituras, poderão colocar-se em engano aqueles que não diferenciam os estatutos dos sujeitos frente a uma obra de arte. O próprio teor do texto, às vezes, quer levar para o engano os leitores mais desavisados, como nos versos do *Poema sujo* em que uma “mãe identifica como sendo de seu filho” o corpo de alguém. Tal corpo aparece no *Poema*, como sendo do próprio Gullar, mas que pode ser o de qualquer ser humano, e não o de um sujeito específico, como o “corpo que se pára de funcionar provoca/ um grave acontecimento na família:/ sem ele não há José Ribamar Ferreira/ não há Ferreira Gullar... e muitas coisas acontecidas no planeta estarão esquecidas para sempre” (GULLAR, 2004, p. 239)⁶. Nesse momento do *Poema*, a referência ao sujeito-fato é explícita, por isso afirmamos seu caráter social e político. No entanto, a representação desse sujeito é implícita e universal, pois aponta para

⁶ A partir dessa citação mencionaremos apenas as páginas dos poemas de Ferreira Gullar, pois todos foram retirados do livro *Toda poesia* (GULLAR, 2004).

vários sujeitos, embora estes sejam designados pelos nomes do poeta enquanto sujeito histórico.

Dizer essa equivalência significa dizer que a arte é a fiadora do acordo entre o campo estético ou cultural e o campo da política, ou seja, é o ponto de encontro entre o poeta e o seu duplo, apontado no texto pelo seu próprio nome. Essa questão é amplamente discutida ao longo deste estudo. O que há é uma singularidade no mundo da arte contemporânea no Brasil: um sujeito histórico que se insere, de modo ficcional, na lírica. Ao olharmos para o homem que escreve, miramos um momento da própria realidade social brasileira. É o que ocorre, com suas devidas peculiaridades, em alguns momentos das obras poéticas publicadas entre os anos de 1954 e 1976, de Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto.

Pode-se pensar que essa fusão implica um panfletarismo da obra do poeta, uma pobreza estética de sua arte. No entanto, o modo como articula seus movimentos estéticos e históricos é de tal forma unidimensional que o distancia inevitavelmente da banalização da chamada comumente "arte engajada". O *Poema*, para Ferreira Gullar, significa mais do que um ato empírico de seu traçado, já que expõe, até mesmo à revelia do próprio poeta, a sua face política, ou melhor, outro sujeito, que seria sua dupla face, tão decantada nos estudos de teoria literária. Essa face política, conforme entrevista a nós concedida⁷, é hoje posta em relevância mínima, porque o poeta não acredita na necessidade de um engajamento literário nos dias atuais, embora em seu último livro de poemas *Em alguma parte alguma* (2010), volte a se envolver com

⁷"Claro que em *Poema sujo* há referências. A visão de mundo que está por trás do *Poema sujo*, do que está sendo dito ali, independentemente é uma visão comprometida com a problemática social. Isso aparece em vários momentos em que eu me refiro a moradores de São Luís. E outras questões, essas que não têm relação direta com essa temática, mas a minha visão de mundo era aquela. Então, por trás do poema tem essa visão de mundo, mas a temática... O que quero dizer é que a intenção do poema não foi fazer um poema político, não. Eu não estava ali, como é por exemplo, *Dentro da noite veloz*. O livro *Dentro da noite veloz* é um livro objetivamente político, é feito com o propósito de falar de um tempo político que é o Guevara e todo o contexto. Mas o *Poema sujo* não é isso. O *Poema sujo* é um livro sobre a existência, sobre o resgate do vivido, é a perplexidade diante do momento. É outra coisa, não é, não é"... Cf. Entrevista concedida em 2009, p. 232 (Anexo I).

questões de natureza sociopolítica. Além disso, afirma que o *Poema sujo* não é um poema político e, contraditoriamente, faz menção a algo que “está por trás do *Poema*”.

Com essa problematização sobre “os sujeitos” da obra poética, estabelece-se uma cabível discussão sobre o estatuto do sujeito lírico e sobre as dinâmicas artísticas que configuram determinada época social e política de um povo, especialmente sobre o período “regido” pelas forças militares no Brasil.

No capítulo 3, evidenciamos, no *Poema sujo*, a visão da história feita sob o signo da corrosão, dessacralizando o evento histórico, retirando-lhe qualquer vestígio de heroísmo, legitimidade e estagnação. A travessia em direção ao novo – consideremos que Gullar é poeta das experimentações de linguagens e das vanguardas artísticas – coloca o poeta sempre de frente com o atraso e o conservadorismo. Na medida em que os projetos de renovação cultural se entrelaçam com os projetos de renovação da sociedade e da ordem política, como se pretendeu desde os anos de 1945 até os anos de 1970, ocorre também a chamada renovação estética e política. Esse momento teve como principais artífices nomes como Oswald de Andrade (este em período anterior, 1920), Carlos Drummond (no período entre 1930 a 1970), João Cabral de Melo Neto e Ferreira Gullar (entre 1949 até 1976), para restringir o número, conforme se pode perceber em grande parte das obras desses artistas produzidas no período citado. Na “efetivação de pensamento e linguagem”, esses artistas tomam da realidade elementos do cotidiano, densos ou não, e os “reconfiguram” linguisticamente, conjugando, nos sujeitos político e poético, o ser histórico e o ser artístico. É a poesia da vida cotidiana colocada no seio da chamada “poesia complexa” (CANDIDO, 1975, p. 4).

Desse modo, a hipótese de que o *Poema sujo* é uma obra engajada, de alto valor estético, elaborada nos corredores da memória privada de um sujeito e nas vozes que se inserem dentro dela, é fundante neste trabalho, que considera o engajamento uma das formas de “ação estética”

e ainda evidencia a presença de um compromisso político em toda obra de arte, a despeito da vontade de seu criador.

No mesmo capítulo 3, que ainda diz respeito à sociedade e ao comportamento dos artistas num dado período circunscrito nos anos de 1945 até a contemporaneidade (anos de 1970), discutimos, com base nos argumentos propostos por Theodor Adorno (2003) e Alfonso Berardinelli (2007), o estatuto do sujeito lírico e das vozes que estão presentes no *Poema sujo*. Teóricos vão atestando as pressuposições hipotéticas, como T. S. Eliot (1989), Antonio Candido (1975), Michel de Certeau (2002) e Käte Hamburger (2005), além de outros, constantes da bibliografia deste trabalho.

No último item desse capítulo, os “traços” da história são revelados nas linhas do *Poema sujo*, último processo de leitura que empreendemos neste trabalho. Assim o fazemos porque compreendemos que a história dessacralizada que Gullar aponta está contida e silenciada nos versos do *Poema*. Numa linguagem corrosiva e anti-institucional, a poesia de Gullar dá conta de uma época cronológica que se insinua nas linhas de sua poesia, mas esse processo não inibe o valor estético da obra que produziu no período, posto que, como afirma o próprio poeta em entrevista anexa, “é o momento histórico que dita a necessidade do engajamento artístico”⁸.

⁸ “É, claro. Eu próprio caminhei nessa direção em função dessas circunstâncias. Quer dizer, tem uma parte que é consequência da minha própria experiência como poeta, dos meus próprios impasses aos quais eu cheguei. E, ao mesmo tempo, a situação política, social do Brasil também me levaram para esse caminho da militância e do engajamento político e tal. Quer dizer, hoje as coisas mudaram. Quando eu me engajei, o Brasil vivia um momento que exigia uma vontade de mudança, a necessidade da reforma agrária, a descoberta de uma série de problemas que subvertiam a economia brasileira, o crescimento do país, o rumo político do país às condições da guerra fria, a imposições de fora, a uma série de coisas. E, ao tomar consciência disso, eu optei por lutar contra isso e pela transformação do país como tantas outras pessoas que buscam um país mais justo, uma sociedade menos desigual, equânime. Agora, o contexto hoje é outro. Não só o contexto nacional, como o contexto mundial é outro. O socialismo real acabou. Então, aquele sonho utópico de uma sociedade socialista, de uma transformação mundial, a ampliação do socialismo em escala mundial, de se criar um mundo outro... Isso não tem cabimento hoje, quer dizer, por um lado, então, essa visão utópica desapareceu. Por outro lado, no Brasil, a situação é outra, nós vivemos um regime democrático, os problemas continuam a existir, desigualdade continua a existir, entre outros problemas. A sociedade é injusta, corrupta e os políticos cada vez se revelam mais safados e oportunistas, sempre buscando interesses próprios em detrimento do interesse da sociedade. Isso existe, mas nada nas tantas mudanças que houve no contexto nacional e

Esses traços históricos não são por si mesmos suficientes para declarar o caráter político do *Poema sujo*, mas não deixam de ser ingredientes. Afinal, eles denunciam a visão que o artista possui da sociedade brasileira, seu desejo de transformá-la e acentua a validade dos discursos de vozes não autorizadas na construção histórica convencional.

A “ação simbólica” está presente no *Poema sujo*, através do sujeito que se investe de um estatuto que o distancia de qualquer classificação banal. Não é um ser histórico frente a um texto de tradição e não é um ser meramente simbólico dotado de um olhar ensimesmado. É um sujeito que se eterniza no gesto da linguagem. É o antipadrão, que num simulacro realiza todo um mundo possível. O resultado desse jogo é um discurso social e político insinuado na construção de imagens que carregam no bojo e não nas suas entrelinhas, a recriação dos fatos assimilados pela formulação estética.

Esse jogo literário, investido da tentativa de inovação para a superação da tradição que as vanguardas artísticas tanto se esforçaram para conseguir, é realizado nas “letras” do *Poema sujo*. É dele que emerge uma nova poesia na qual “o banal torna-se belo como rastro do verdadeiro” (RANCIÈRE, 2007, p. 50). A palavra conhece, nos versos desse sujeito lírico, uma nova e intensa forma de enfrentar-se com os objetos. Essas nuances já haviam sido percebidas por críticos como João Alexandre Barbosa (2001) e Davi Arrigucci Jr. (2002) nas obras de outros poetas, como Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto, mas sobre a obra de Ferreira Gullar, especialmente sobre o caráter estético/político do *Poema sujo*, a questão ainda é incipiente, a não ser pelos estudos de Zaíra Turchi (1985) e Eleonora Ziller (2004).

A pretensa originalidade dessa proposta de tese consiste no fato de que a síntese poética efetuada por Ferreira Gullar ou, para dizer com

internacional, não há, vamos dizer assim, uma atmosfera que suscite o engajamento político, sobretudo em um poeta ou em um artista. Tornar a pregação política ou a pregação da mudança social como algo fundamental em seu trabalho é difícil sem a utopia, sem... Então, a tendência é não haver isso. Não é por acaso que não vê mais esse tipo de atitude por parte dos artistas, dos poetas e dos escritores” Cf. Entrevista concedida em 2009, p. 236-237 (Anexo I).

Alfonso Berardinelli (2007), pela voz do poema, resulta das elucubrações retiradas das memórias do poeta, fazendo o passado do sujeito histórico tornar-se instante presente do sujeito poeta, como afirma Paul Ricoeur (2007) nos seus estudos sobre o tempo passado, como também sobre os modos de examinar e interpretar as lembranças, processo subsidiado pelos vieses do olhar interior e do olhar exterior.

Essas reflexões teóricas que partem inicialmente da ideia de engajamento literário, mas que também apontam suas causas e antecedentes ampliam-se até as relações entre política e arte, e também sobre as questões da memória. Todo esse globo de referências sustenta e fortalece de modo inequívoco o que propõe esta tese.

1 LINHAS DIVISÓRIAS E CONCILIAÇÕES NA LINGUAGEM POÉTICA

1.1 Engajamento literário

O engajamento literário subsidia as principais reflexões deste trabalho. Para a sua compreensão, é necessário referir algumas balizas cronológicas que foram paradigmáticas na construção histórica do fenômeno. Segundo Benoit Denis (2002), a literatura engajada e a noção de engajamento são suscetíveis de duas acepções pelo menos, que normalmente são pouco distinguidas:

A primeira tende a considerar a literatura engajada como um fenômeno historicamente situado, associado à figura de Jean Paul Sartre e à emergência, no imediato pós-guerra, de uma literatura passionalmente ocupada com questões políticas e sociais, e desejosa de participar da edificação do mundo novo anunciado, desde 1917, pela Revolução Russa; a segunda acepção propõe do engajamento uma leitura mais ampla e flexível, e acolhe sob a sua bandeira uma série de escritores, que de Voltaire e Hugo a Zola e Camus, preocuparam-se com a vida e a organização da Cidade, fizeram-se defensores dos valores universais, tais como a justiça e a liberdade, e, por causa disso, correram frequentemente o risco de se oporem pela escritura aos poderes constituídos (DENIS, 2002, p. 17).

Nenhuma das concepções pode ser descartada. Tanto os desejos passionais de ocupar-se com as questões políticas e sociais da época, quanto a preocupação com a elevação de valores mais universais para a organização da vida urbana podem ser validados. Uma questão não se coloca como atitude de aniquilamento à outra. Antes se complementam e podem significar a ação do engajamento em sua totalidade. Os dois

pontos de vista dão acesso a modos de apreciação da literatura engajada e dos conceitos derivados dela. Pode-se considerá-la como um momento da história da literatura francesa, isto é, como uma doutrina que conheceu seu apogeu entre 1945 e 1955, antes de perder posições para outras concepções ou práticas de escritura literária que lhe foram quase ou totalmente opostas, como o novo romance, o pensamento estruturalista, a Nova Crítica. Também se pode pensá-la como uma possibilidade literária trans-histórica, que aparece sob outras nomenclaturas ao longo de toda a história da literatura.

Em princípio, Roland Barthes é o primeiro a sintetizar um postulado sobre essas formas de apreciação propostas. É dele a ideia de que há características fundamentais que distinguem aqueles que “trabalham” com a literatura: alguns são escritores, outros são escreventes. “O escritor cumpre uma função, o escrevente, uma atividade” (BARTHES, 1977, p. 207). Na intenção de separar as atuações de ambos, Barthes sistematiza posição:

O escritor é um homem que absorve radicalmente o porquê do mundo num “como escrever” [...] ele concebe a literatura como fim, o mundo reenvia-lha como meio: e é nesta decepção infinita, que o escritor reencontra o mundo, um mundo estranho, aliás, visto que a literatura o representa como uma questão, nunca, em definitivo, como uma resposta (BARTHES, 1977, P. 208).

Assim, o escritor nunca está preocupado objetivamente em dar explicações sobre o mundo, pois a fala, para ele, é um fingimento da explicação ou uma ambiguidade do real. Apesar dessa característica, é a partir dessa ambiguidade que o escritor pode interrogar o próprio mundo. Com essa atitude, o escritor não pode requerer o total comprometimento de sua obra, e é com essa posição que Barthes se distancia daquilo que Sartre propõe: um escritor completamente engajado com o momento presente (SARTRE, 1985).

Ao contrário do escritor, o escrevente é “transitivo”: através de sua fala, ele “testemunha, explica, ensina” e faz que a linguagem seja

reduzida “à natureza de um instrumento de comunicação, a um veículo do pensamento” (BARTHES, 1997, P. 211).

A ideia de “um tipo bastardo de escritor/escrevente” é proposta por Barthes para, de certo modo, solucionar as pendências conceituais sobre os escritores. Nem um tipo, nem outro, mas uma nova situação determina, por necessidade de classificação, a “função paradoxal” desse novo sujeito que Barthes descreve como aquele

Que provoca e conjura simultaneamente; formalmente, a sua fala está livre, subtraída à instituição da linguagem literária, e contudo, encerrada nessa mesma liberdade, ela segrega as suas próprias regras, sob a forma de uma escrita comum (BARTHES, 1977, P. 214).

Esse tipo bastardo que Barthes ressitua atende exigências que o nosso trabalho quer responder. A fusão de “feiticeiro e intelectual” serve à figura do poeta que, ao mesmo tempo em que se contrapõe às instituições, entrega sua própria subjetividade à exposição pública. Ele veicula uma mensagem à sociedade que jamais se extingue em seus sentidos, antes a amplia e movimenta (idem. P. 214).

É pelo olhar de Sartre (cf. 1985) que a literatura engajada do século XX, discutida e definida ao longo desse mesmo século, adquire valor trans-histórico e torna-se uma possibilidade literária suscetível de se aplicar a outros momentos ou a outras épocas da história literária.

O engajamento abre, portanto, segundo Sartre, um modo de pensar e examinar a maneira pela qual alguns “homens das letras” quiseram ou desenvolveram uma concepção e uma prática engajada de escritura num tempo em que essa noção parecia ainda não existir. Sartre se refere de modo específico ao engajamento literário.

Na verdade, Segundo John Willet (1987)⁹, durante e a partir da Revolução Russa de 1917 já houve uma “mobilização” de políticos,

⁹ John Willet, no texto *Arte e Revolução*, disserta sobre os efeitos que a Revolução Russa teve na vida cultural, como também discute o fato de esse momento ter sido por tanto tempo olvidado dos historiadores. As repercussões que as revoluções de 1917-1919 tiveram na vida cultural constituem uma história ainda relativamente nova. Contada naquele período com entusiasmo, deslizou para um curioso limbo de esquecimento nas duas décadas seguintes que marcam a subida de Hitler ao poder e a morte de Stalin. Somente nos anos 60 é que começou a ser de novo estudada seriamente. Algumas

intelectuais e artistas que decidiram abrir novas possibilidades sociais e culturais para o maior número de pessoas possível, posto que não podiam alcançar a humanidade inteira. Esse fenômeno não fica circunscrito à Rússia, mas desperta mundo afora o desejo de igualdade e o estabelecimento de novas utopias (WILLET, 1987, p. 77).

Toda essa problemática sobre a literatura engajada parece ter tido sua efervescência em finais da Segunda Guerra, mas a sua discussão aconteceu antes desse período. A ideia surgiu nos anos subsequentes à Revolução de Outubro quando as utopias por sociedades igualitárias surgiram, e tinham como paradigma, o padrão russo. A evidência do termo veio à tona muito tempo depois. A expressão “engajamento” foi cunhada pelos artistas, especialmente pelos escritores, somente depois de 1945. O surgimento da ideia, no entanto, antecede em muito esse momento, e percorre todo o século XX, chegando até os dias atuais, quando se faz presente em todo debate literário e ganha configuração específica, distinta daquela primeira que a via como historicamente situada e superada.

Para Denis (2002), a configuração específica do engajamento ou da literatura comprometida com o social pode ser determinada pela conjunção de três fatores: o primeiro diz respeito à criação de um “campo literário autônomo”, que Pierre Bourdieu analisou abundantemente em 1971, 1991, 1992 (BOURDIEU *apud* DENIS, 2002, p. 24) e, segundo o qual, esse fenômeno de autonomização teve várias consequências:

O agrupamento ou enclausuramento de grupos de artistas ou escritores dentro de uma suposta aristocracia simbólica tiveram por efeito estabelecer um corte profundo entre a literatura e a sociedade em geral, com a primeira dependente de uma lógica que vai no contrapé da lógica em curso na segunda. Essa atitude foi afirmada com a distância tomada pelo escritor da realidade política e social, e na focalização da sua atividade sobre o trabalho da forma (DENIS, 2002, p. 20).

causas são apontadas como determinantes desse ocaso: o desaparecimento e a destruição de documentos nos três países mais diretamente envolvidos – a União Soviética, a Alemanha e a Hungria – e a deliberada decisão das autoridades políticas de ignorar a importância do fenômeno (IN: *História do marxismo*. Org. HOBBSAWN, Eric. 1987).

Essa visão de enclausuramento aproxima-se um tanto daquela proposta na alternância discutida por Barthes, da arte social *versus* arte pela arte, pelo menos se isso quer dizer "desengajamento"¹⁰, e leva à criação de uma literatura que tomou o nome de moderna, na qual o artista recusa-se a se sentir em débito com a sociedade em geral, e passa a não tomar parte nas lutas e embates da sua época.

O segundo momento é a "aparição, na passagem do século XIX para o XX, de um novo papel social, situado à margem da literatura e da Universidade, o do intelectual" (DENIS, 2002, p. 22). Retomamos Barthes (1977, p. 214) que novamente aparece no centro da polêmica questão, através do que ele chama "um tipo bastardo: o escritor escrevente", classificação esta que pode reconhecer o nome de Paul Verlaine como seu grande expoente. Em relação à escrita essencialmente engajada, é o próprio Sartre que ocupa o principal lugar no panteão, ao lado de outro de igual vigor, Bertholt Brecht.

O terceiro fator da problemática do engajamento gira em torno da Revolução de Outubro de 1917¹¹. Esse advento exerceu grande atração sobre os intelectuais de todas as esferas literárias, e, dizemos especialmente, no campo da literatura. É o chamado período do entreguerras:

¹⁰ Desengajamento é um termo utilizado por Roland Barthes e discutido por Benoit Denis para definir a forma de abstenção do mundo real pelo escritor ou intelectual.

¹¹ Segundo John Willet (HOBBSAWN, 1987, p. 17), ocorreu uma transformação do sistema cultural, ou do "aparato" cultural da arte: os ministérios e os escritórios municipais, as direções e as propriedades dos teatros, as estruturas editoriais, os diretores de galerias e suas políticas, as direções das orquestras, e assim por diante. Em outras palavras, liberalizou-se de cima a baixo o inteiro sistema oficial de ensino e das subvenções, trazendo todo tipo de vantagens materiais e práticas para artistas antes privados de apoio, bem como levando sua obra a um público novo e mais amplo. Finalmente, as novas tarefas colocadas pela própria evolução: tarefas que foram inicialmente de agitação e propaganda, às quais se seguiram empreendimentos sociais e industriais com a finalidade de reconstruir a vida cotidiana do povo.

As causas da instalação duradoura deste “tropismo”¹² revolucionário são múltiplas. Há de início um apego tipicamente francês à idéia de revolução: para muitos, 1917 prolonga 1789 e representa assim a realização de um processo histórico inaugurado na França, as figuras de Lênin ou de Trótski correspondem de algum modo às de Robespierre, Saint Just ou Danton. A isso se acrescenta o desastre de 14, 18: diante da carnificina da Primeira Guerra, que deixa a Europa exangue e sem perspectiva, a Revolução Russa é como a satisfação de uma utopia que compensa satisfatoriamente a depressão consecutiva a uma guerra inédita pela sua duração e violência (DENIS, 2002, p. 22).

Para Denis (2002), a Revolução Russa é portadora de uma nova utopia da qual o escritor quer ser componente. Ele deseja erguer a bandeira de entrada dessa revolução, a fim de ser, ele mesmo, o protagonista de uma sociedade sem classes, construída através de um caminho conduzido por sua intervenção e autoria. Esse mundo é o lugar utópico em que o escritor engajado encontra seu lugar e o dos seus pares, assumindo seu papel social. Nesse momento, põe-se em xeque a autonomização do campo literário. O que se vê a partir desse conflito chamado de “tropismo revolucionário” é uma grande politização da literatura, que acarreta uma divisão entre esquerda e direita, e, principalmente, entre escritores engajados e não engajados. A esse fenômeno acodem escritores ou artistas de todas as partes do mundo, no Brasil não sendo diferente. Acirra-se o conflito entre o campo político e o campo literário, que ora se fundem, ora se digladiam.

De acordo com Denis (2002), o acontecimento desses três fatores – autonomia do campo literário, invenção do intelectual, Revolução de Outubro – produziram dentro do campo literário dois tipos de respostas. “A primeira é aquela da vanguarda, que consiste em postular uma homologia estrutural entre ruptura estética e revolução política” (DENIS, 2002, p. 26). Para o artista de vanguarda – no caso do Brasil pode-se

¹² Tropismo é a forma utilizada, nos anos de 1945, pela geração de intelectuais franceses no mundo pós-guerra. Em psicologia, o termo diz respeito a uma força obscura que impulsiona comportamentos, individuais ou coletivos, que poderíamos assimilar a puras reações biológicas. Na literatura, a obra pode explorar essa matéria psicológica ‘pura’, com movimentos fugitivos e subscientes de atração e repulsão, de fusão e ruptura, de submissão amedrontada e de revolta violenta, recurso muito usado na escritura do Nouveau Roman(1939). GORP, Hendrik et alii. *Dictionnaire des termes littéraires*. Paris: Honoré Champion, 2001.p 490.

citar o momento vivido pelos artistas que produziram grande parte de suas obras dos anos 45 até os anos 70 – “há uma homologia estrutural entre a sua posição em literatura (e outras artes) e aquela do revolucionário na política” (DENIS, 2002, p. 12).

Exemplo conhecido no Brasil é o que acontece com Drummond, alto funcionário do governo de Getúlio Vargas, no gabinete do ministro Carlos Capanema, que tenta harmonizar a angústia da liberdade artística com a do cumprimento do dever partidário. Essa angústia pode ser associada àquilo que Denis afirma sobre o fazer social e o fazer artístico: “Um e outro se situam no extremo do que autorizam, em termos de possíveis, os seus campos respectivos” (idem). Isso quer dizer que as vanguardas se autodenominam naturalmente revolucionárias, dadas as suas vontades de ruptura com as formas artísticas anteriores e, nesse sentido, entendem que os políticos nada têm a ver com esse papel, ao passo que a eles, os vanguardistas, cabe preludir ou antecipar os caminhos da revolução ou da transformação sociopolítica.

Outra posição ou resposta é aquela proposta pelos artistas engajados:

Recusando a validade da homologia entre inovação artística e revolução política estabelecida pela vanguarda, o escritor engajado entende participar plenamente e diretamente, através das suas obras, no processo revolucionário, e não mais simbolicamente, pela mediação de uma homologia estrutural. Isto quer dizer que, diferentemente da atitude da vanguarda, que, nesse ponto, é por essência preocupada com a preservação da especificidade da literatura e da arte, a posição do escritor engajado questiona a autonomia do campo literário, tal como ela tomou forma com a modernidade (DENIS, 2002, p. 24).

Nesse questionamento do campo literário específico, o escritor engajado não quer correr o risco de ver a sua obra ser panfletária ou ser propaganda de “um produto”. Ele quer, antes de tudo, não abdicar da autonomia literária, desejando modificar-lhe o sentido, fazendo-a servir à revolução, às lutas políticas, à sociedade, ao coletivo, enfim. Tudo isso é um processo pelo qual passa o escritor ou artista engajado, é uma tomada

de consciência de que a participação da literatura, no processo revolucionário, exige certas contrapartidas que Denis menciona em sua leitura de Simone de Beauvoir (*apud* DENIS, 2002, p. 25), para quem o artista deve renunciar “a certos privilégios ligados ao estatuto do escritor e de sua responsabilidade”. Isso implica uma representação modificada do valor literário, ou seja, da transformação da primazia do trabalho formal para uma busca sôfrega por uma nova articulação entre o literário e o social.

É sob esse viés que a história da literatura engajada será discutida neste trabalho, tomando como ponto de partida, de modo mais geral, a modernidade literária, com a configuração dos “três fatores” propostos por Denis (2002), e, de modo mais específico, a produção poética dos anos 50 até os anos 70 no Brasil, especialmente nos anos da ditadura militar.

Esse fenômeno múltiplo e complexo chamado literatura engajada está longe de ser simplista e caricatural, como muitos pensam ou pensaram. Contrariamente, há pressupostos complexos que fundamentam a busca do escritor engajado, como a sua justificação filosófica e literária, e não apenas a prática de um dogmatismo, o que, por vezes, ocorreu. Entretanto, a mera ação no mundo e o comprometimento com a realidade sociopolítica não são elementos suficientes para a efetivação do valor estético de uma obra.

Um primeiro sentido que deduzimos do termo engajar, de modo literal, já anuncia a profundidade e importância do tema que tratamos, bem como da função e das consequências que esse tipo de literatura carrega, além dos riscos que corre o seu empreendedor. “Engajar significa colocar ou dar em penhor” (DENIS, 2002, p. 31), e esse parece ser o significado mais comum encontrado numa pesquisa léxica de pouca profundidade. Portanto, engajar-se é “dar a sua pessoa ou a sua palavra em penhor, servir de caução e, por conseguinte, ligar-se por uma promessa ou juramento constrangedor” (DENIS, 2002, p. 26). Isso favorece a compreensão de que há a implicação de um contrato entre diversas partes, e, em se tratando de literatura e de literatos, o que está

em negociação é a relação entre o literário e o social, ou seja, a expectativa que a sociedade possui em relação à literatura e aos efeitos que esta admite provocar.

Dessa maneira, é possível tentar compreender o escritor engajado. Não é difícil entender que esse sujeito está comprometido com a coletividade e que há um “acordo” a cumprir entre as partes comprometidas, ou ligadas, no dizer de Denis, por uma promessa, ou por uma regra de jogo, no dizer de Bourdieu (1999)¹³. Nesse jogo, ou no conjunto de regras, estão sob juízo a obra e o seu autor, ou seja, a credibilidade de ambos. A literatura, assim, ultrapassa seu fim próprio, já que está a servir a alguma outra coisa ou causa que não a ela mesma. Desse modo, torna-se a própria fiadora e fiada num tipo de “transação” em que o objeto do jogo passa a ser o próprio jogo, no qual, havendo ganho ou perda, o valor da aposta é o mesmo: os autores do acordo, ou seja, a literatura, o escritor e a coletividade.

A partir desse significado inicial, pode-se elaborar um significado mais próprio para o verbo engajar ou para a ação do engajamento: o sentido que melhor pode traduzir essa ação é o fato de o escritor ter de tomar uma “direção”. No centro da problemática, um sentido figurado aparece: fazer a escolha de se envolver numa causa que evidentemente diga respeito a si mesmo como sujeito de uma coletividade. Dito de outra forma, a escolha indicia as implicações da ação, pois nela não estão subscritos apenas interesses individuais, mas interesses que extrapolam a intersubjetividade. É a atitude do escritor construindo influências na ordem da realidade, num procedimento que desregula a ética e os imperativos da vida social. Certamente, a literatura e o seu escritor estão, nesse momento, em plena consciência de sua atuação na realidade e sobre a vida das pessoas, não podendo, no entanto, prever a amplitude de tais efeitos. Ainda raciocinando sobre o termo, no sentido figurado, engajar-se consiste “em praticar uma ação, voluntária e efetiva, que

¹³ Pierre Bourdieu analisa, em *A economia das trocas simbólicas*, os jogos que se entrelaçam sob a insuspeita produção de uma obra de arte (BOURDIEU, 1999).

manifesta e materializa a escolha efetuada conscientemente” (DENIS, 2002, p. 32).

É essa insistência sobre a pessoa e o mundo a principal característica do existencialismo cristão, que está presente de modo inconfundível no existencialismo sartreano. Esta característica advém da orientação proposta por Gabriel Marcel em seus *Diários*, citados por Denis (2002, p. 33). Tal orientação vai consolidar a “corrente” que Sartre (1985) construirá sobre a ideia de engajamento literário, tendo sido ele o primeiro a utilizar o termo “engajamento”, e embora não tenha sido “o autor” da ideia, torna-se um dos seus principais representantes e propagadores. Na verdade, os termos aparecem sistematicamente depois do período entreguerras, nos discursos dos intelectuais e dos críticos. A ideia de solidariedade é imediatamente imprimida no centro daquilo que se convencionou dizer engajar, dado que, como princípio cristão, agir em favor do Outro é um dever, quase uma devoção. Derivativamente, o engajar-se é a manifestação de uma fidelidade a si mesmo, e, como ato de fidelidade, “é ação voluntária e efetiva pela qual a pessoa se define e se escolhe, seguindo um caminho que comporta risco e desconhecimento” (DENIS, 2002, p. 33).

Segundo Denis, o engajamento “põe em evidência a relevância de uma decisão de ordem moral, na qual o indivíduo empreende a sua ação prática de acordo com suas convicções íntimas, e isso inevitavelmente comporta riscos” (DENIS, 2002, p. 33). O palco da realização dessa ação é a vida coletiva, suas questões sociais, políticas, ou para dizer de modo definitivo, públicas.

É possível afirmar que a escolha particular de um sujeito dentro desse raciocínio deriva para uma ação coletiva, na qual “o Outro é sempre a testemunha do engajamento assumido”. Portanto, esse engajamento é “o ponto onde se encontram e se ligam o individual e o coletivo, onde a pessoa traduz em atos e para os outros a escolha que ela fez para ela mesma” (DENIS, 2002, p. 33).

Para Denis, a comunicação literária entre o sujeito que decide e o Outro, ou os outros, justifica-se pela distinção do imperativo moral no emaranhado da literatura e da vida coletiva. Quando observa a doutrina sartreana – cujos predecessores são os existencialistas cristãos –, Denis vê o engajamento sendo definido no ato da escritura, cuja intenção propriamente estética não pode bastar-se a si mesma, por isso se duplica em um projeto ético que a justifica e a subentende. Nesse momento, Sartre está tratando especificamente da literatura, com todo o cuidado que teve para distingui-la de outras artes, como a música, a pintura, a escultura, distinção que não foi feita nas revoluções russas, nas quais todos os intelectuais, artistas e políticos se manifestaram à sua maneira, cumprindo cada a sua parte (DENIS, 2002, p. 34).

No projeto ético de que fala Sartre (1993, p. 32), há a implicação de uma ética interna à literatura, o que significa dizer que o escritor engajado está permanentemente em busca da proposta de uma ética alternativa, na medida em que a sua própria concepção de ética se opõe a certa representação instituída da literatura. Assim, não cabe falar de engajamento quando escritores ou outros artistas elaboram suas obras em consonância com os poderes instituídos ou com políticas vigentes opressoras. A arte, para Sartre, é sempre, por consequência de um momento histórico social, uma forma de combate e de alternativa de ação para a coletividade.

Quando faz referência ao conceito de ética literária, Denis menciona a célebre frase de Gide: “não se faz literatura com bons sentimentos” (GIDE *apud* DENIS, 2002, p. 36). Isto evidencia os sentimentos que permeiam o coração dos escritores engajados. O ato da linguagem e a proposta ética de uma obra definem o caráter do engajamento do artista e o valor estético e contraventivo da obra:

Numa percepção comumente difundida, uma literatura virtuosa ou cívica, preocupada com a moral ou com regras da vida, parecerá sempre aquém da “alta” literatura, a qual não tem que se inquietar com esse tipo de questão, porque a sua função é justamente a de

ultrapassá-la. Contudo, a literatura engajada não saberia ser e não se identificou nunca com uma literatura de “bons sentimentos”: a sua intervenção moral se situa toda em outro nível (DENIS, 2002, p. 36).

É por essa questão moral e pela discussão dos sentimentos presentes nessa ou naquela literatura que se pode afirmar que numa obra literária realizada por um escritor engajado reside sempre um “escândalo”, termo que o próprio Sartre utiliza, ou seja, esse tipo de obra não é jamais expressão de uma moral institucional, isso porque se recusa a conceber a obra literária como uma “finalidade sem fim, tendo nela mesma o seu próprio princípio e o seu próprio fim” (DENIS, 2002, p. 36). Isso implica certa concepção de homem e de mundo, ou seja, o papel que a literatura entende preencher na sociedade, no mundo, enfim, na vida das pessoas. Dessa forma, reafirmamos que a literatura engajada é uma ação pública na qual se empenha toda a responsabilidade, e na qual se põe em julgamento todos aqueles que dela participam: o escritor, o leitor e as ações dela desencadeadas.

Convencido disso e empenhado em propagar as tarefas do escritor, Sartre busca esclarecer que, contrariamente ao pensamento vulgar, a literatura engajada não é, por definição, política, vindo a sê-lo em virtude de uma necessidade secundária, pois onde quer que as questões morais ou éticas envolvam a coletividade, inevitavelmente o caráter político se manifestará, e “é a nossa tarefa de escritor a de fazer entrever os valores de eternidade que estão implicados nos debates sociais e políticos” (SARTRE, 1993, p. 35).

Cabe, então, pensar naquilo que aproxima ou distancia a literatura engajada daquela literatura que Denis chama de literatura militante:

A primeira vem à política porque é nesse terreno que a visão do homem e do mundo da qual ela é portadora se concretiza, enquanto a segunda já é, desde o início, política [...] é esse traço essencial que o engajamento sartreano herdou do personalismo: a sua dimensão voluntária e refletida, já que para Sartre não há literatura desengajada, pois o que quer que faça um escritor estará marcado, comprometido, até no seu mais longínquo refúgio, por um interesse (DENIS, 2002, p. 35).

É temerário afirmar que os escritores engajados tenham de possuir uma filiação política partidária, apesar de muitos assim terem agido, ou de ainda o fazerem. Afinal, um escritor engajado não deve ser o porta-voz de uma doutrina política, antes devem ser os seus textos a manifestação das contradições e das dificuldades de uma situação em que a política, associada à moral vigente, apareça muito mais como um mal necessário do que como uma escolha positiva. “Todos somos comprometidos”, afirmava Sartre (*apud* DENIS, 2002, p. 36), pois ainda que um escritor decida calar-se, o seu silêncio não será mudo, mas será uma recusa a falar, ou, dito de outro modo, a emitir uma posição. De outro modo, é correto assinalar que o “engajamento é a recusa da passividade com relação a um inevitável envolvimento com o mundo”, porque, de qualquer forma, aquele que não escolhe livre e conscientemente acaba sendo escolhido pelas circunstâncias e situações. Isso desfaz a ideia de que um escritor possa operar sua ação artística de modo totalmente descomprometido, do qual falara Barthes (1997, p. 207).

Segundo Denis (2002, p. 37), Sartre quase foi “abalado” pelas tessituras de Barthes quando leu e, posteriormente, quando escreveu sobre Mallarmé. Na obra inacabada de 1986, chamada *Mallarmé: a lucidez e a sua face sombria*, correndo riscos de ceder aos principais opositores, Sartre provou que não era tão dogmático assim, pois ficou muito perto de reconhecer a pertinência e a validade de um certo “desengajamento”. Ele admitiu que *Um lance de dados*, feito com rigor e coerência por Mallarmé, seria o único caso de um “engajamento praticável” para a poesia no contexto do final do século XIX. Talvez por isso Sartre tenha deixado inacabados os escritos sobre Mallarmé¹⁴ e recobrado a consciência e o desejo de continuar lutando pelo tema do engajamento, e era nisso que acreditava fielmente, retomando lições mundo afora. Abalado pela leitura de Mallarmé, mas seguro da necessidade de interação no mundo pelo escritor, afirmou essa necessidade de modo definitivo.

¹⁴ Ensaios inacabados e publicados posteriormente (SARTRE, 1976d).

Essa vacilação de Sartre também denuncia outra hesitação de posição: a de Barthes, que passa a afirmar que

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

Considerando ambas as posições, Denis (DENIS, 2002, p. 37) vê em Sartre e em Barthes influências que resultaram das leituras que estes fizeram da obra de Mallarmé: os dois hesitam nas suas posturas depois de lerem o poeta de *Um lance de dados*. O engajamento, tal qual Sartre o concebeu, ganha força nos meios literários e intelectuais, sendo tomado em definitivo como uma posição refletida, consciente e lúcida do escritor de pertencer ao mundo e da vontade de modificá-lo. É, portanto, mais pertinente e “mais significativo ver na literatura engajada a ação e a participação” (DENIS, 2002, p. 37) que se opõe à total abstenção e ao puro intimismo, que retiram do sujeito escritor a vontade de realizar-se no mundo, e de comprometer-se com ele, fazendo de sua arte uma intervenção no seu tempo. Por sua vez, Barthes compreendia a necessidade de “suspensão da realidade” para melhor ser observada pelo escritor. A partir desse momento ele não conceberia como ideal o purismo ou o afastamento absoluto do sujeito artístico da realidade (BARTHES, 2003, p. 142).

Há, portanto, um imperativo para o escritor engajado: “escrever para sua época” (DENIS, 2002, p. 38). Se o seu mister é escrever para o seu momento, para o tempo presente, esse tipo de artista possui, em larga medida, uma consciência de sua historicidade, ele se sabe num determinado momento que o determina e determina a sua apreensão das coisas, porque “escrever se identifica com o projeto de mudar o mundo, e para que a literatura seja um autêntico empreendimento de mudança do

real, é preciso que o escritor em nada falte com o seu tempo” (SARTRE, 1993, p. 35).

Isso difere significativamente da literatura moderna no que diz respeito à evolução de sua temporalidade tradicional. Essa temporalidade, situada no tempo presente para o escritor engajado, está referida por Sartre desde o episódio da *Libération*¹⁵, que representava “um acordo de reagrupamento dos escritores engajados e da equipe da revista *Temps Modernes* (1947)”, publicação da época que versava sobre acontecimentos também do “instante”, e é chamada por Barthes (2003, p. 144), de modo irônico, de “linguagem profissional da presença”. E finaliza Sartre: “Já que o escritor não tem nenhum meio de se evadir, nós queremos que ele abrace estreitamente a sua época; ela é a sua chance única: ela é feita para ele e ele é feito para ela” (SARTRE, 1993, p. 38).

1.2 Estética e política

As relações entre arte e realidade sociopolítica não cessam de exigir reflexão e debate, tal é a importância desse fenômeno e longa a existência da literatura que se definiu como “engajada”. Segundo Rancière (2007, p. 11), há a necessidade de se rever algumas questões que dizem respeito a algo que se denominou chamar de “estética da política”, termo que possui relação imprescindível com o engajamento literário. Para ele, não há uma forma simples para conjugar a fusão da arte com a vida, ainda assim, acredita que é fundamental um debate sobre a crise da arte e suas captações pelo discurso. Esse debate poderá ser de grande valor elucidativo, já que, durante a segunda metade do século XIX e princípio do século XX, a literatura engajada foi “acusada” de ser muito mais matéria do discurso do que da estética:

¹⁵ Nome que tomou a luta de libertação na França, contra os alemães, na Segunda Guerra Mundial (SARTRE, 1994).

A multiplicação dos discursos denunciando a crise da arte ou a sua captação fatal pelo discurso, a generalização do espetáculo ou a morte da imagem são indicações suficientes de que, hoje em dia, é no terreno estético que prossegue uma batalha ontem centrada nas promessas da emancipação e nas ilusões e desilusões da história. Talvez a trajetória do discurso situacionista – saído de um movimento artístico de vanguarda do pós-guerra, vindo a ser nos anos 1960 crítica radical da política e, hoje, absorvido no comum do discurso desencantado que compõe o avesso “crítico” da ordem existente – seja sintomática das idas e vindas contemporâneas da estética e da política, e das transformações do pensamento vanguardista em pensamento nostálgico (RANCIÈRE, 2007, p. 12).

A arte dos anos 60 absorveu os excessos do discurso realista que pretendia resolver/denunciar tanto questões estéticas quanto questões da realidade sociopolítica. O frenesi das vanguardas que se sentiam responsáveis pelas transformações políticas do mundo acabou reconhecendo sua chamada “inerente luta” como insuficiente, posto que se transformasse em atitude meramente revolucionária e discursiva. Isto significa que tanto os projetos estéticos se perderam no afã de consolidarem-se como projetos também políticos quanto seus promotores se transformaram em “nostálgicos” e “desencantados do mundo”, além de inviabilizarem a possibilidade de representação da realidade.

A predominância do discurso sobre a estética durante as Revoluções Russas de 1917 e a crise civil contra-revolucionária de 1919, nivelou a politização da arte ao par das necessidades do mundo real, e atendia, de modo exemplar, às demandas de uma sociedade que provocara e despertara utopias no mundo inteiro. Já num momento posterior à Segunda Guerra, Sartre e a noção localista do engajamento como arma para atuar na realidade têm a sua efervescência, mas acaba por reconhecer que essa atitude não estaria restrita a um momento estanque da história. Aqueles escritores radicalmente engajados vão ceder pela própria fragilidade de suas propostas a um novo sujeito da literatura, “um tipo bastardo” no dizer de Barthes (1977, p. 214), que vai inovar os

papéis e desestabilizar as fontes institucionais reconhecidas como imutáveis.

Para Rancière (2007, p. 13), a questão que se interpõe não é mais uma posição contra o “desencantamento pós-moderno”, em favor de “uma vocação vanguardista da arte ou do elã da modernidade vinculando as conquistas da novidade artística às da emancipação” (RANCIÈRE, 2007, p. 13). O que aconteceu, na verdade, é que as vanguardas confundiram o emaranhado de permissividades e novidades com uma intervenção, de fato, no mundo real, ou seja, na realidade como tal. De certo modo, até se pode dizer que houve certa intervenção, mas nada que pudesse gerar um debate sério sobre a relação entre estética e política. É sobre essa polêmica que Rancière insere uma proposta que se preocupa com os entornos da construção de uma plataforma que dite as formas da arte sem mencionar os efeitos desse modelo sobre as sensibilidades. O que acontecia era, na verdade, um modo de articulação entre as maneiras de fazer, junto aos modos de pensamento dessas maneiras e um novo desenho das formas de visibilidade desses feitos, o que implica uma determinada ideia da afetividade do pensamento. A chave de Rancière para a nova experiência passa a ser chamada de “partilha do sensível”¹⁶:

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um “comum” e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um “comum” partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividades que determina propriamente a maneira como um “comum” se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha (RANCIÈRE, 2007, p. 15).

É possível desfazer a opinião comum de que o sensível esteja diretamente ligado àquilo que define a imediata relação artista *versus* mundo real, sem desconsiderar que isso seja plausível, mas nunca uma definição *à priori*, indiscutível. Essa relação é fruto de uma ação artística e política, ao

¹⁶ A partilha do sensível é a chave da junção necessária entre estética e política, que demandará intenso debate nos estudos de Jacques Rancière (2007).

mesmo tempo. Certamente, nem todos os artistas assim a concebem. O sensível é um todo no qual todos ou muitos tomam parte, ou lhe integram de algum modo. Está o termo, portanto, ligado de forma inevitável à palavra participação. Isso implica uma compreensão dos acontecimentos e da realidade, pois não cabe a todos a participação, mas apenas àqueles que compreendem a sua necessidade de interação e intervenção. Tomar parte significa ocupar-se de acordo com sua vocação ou competência do comum, e isso para o artista não quer dizer “captura perversa da política por uma vontade de arte”, conforme considerava Walter Benjamin (2004) em sua discussão sobre a “era das massas”. Ou seja, nem todo pensamento do povo pode significar pensamento de arte, até porque se muitos estão aptos a captar o sensível, ao mesmo tempo, outros tantos estão surdos a ele, alheios ao tempo e ao lugar, silenciados em suas condições e limitações, desconcertados nos sentidos históricos e espaciais da vida. Por essa razão, Aristóteles afirmava que “o animal falante é um animal político. Mas o escravo se compreende a linguagem, não a ‘possui’” (1993, p. 79).

Num primeiro momento, Rancière coloca a questão da estética atrelada às “práticas de arte”, referidas por Platão, e que possuíam fins dogmáticos, para distinguir o modo como entendemos o lugar que ocupavam, o que faziam e o que desejavam modificar no que dizia respeito ao comum. As práticas artísticas eram maneiras de fazer que intervinham na distribuição geral das maneiras de ser e nas suas formas de visibilidade. Prosseguindo a explicação, Rancière lança mão da prescrição platônica dos poetas que, antes de se fundar no conteúdo imoral das fábulas, “funda-se na impossibilidade de se fazer duas coisas ao mesmo tempo”, ou seja, sensibilizar e transformar, através do sentimento advindo da “cidade” e do trabalho estético (apud RANCIÈRE, 2007, p. 17). Na ilustração, ele demonstra que a questão da ficção é, antes de tudo, uma questão de distribuição dos lugares, quer dizer, é uma questão

ideológica¹⁷. O autor refere a cena do teatro platônico que era ao mesmo tempo espaço de uma atividade pública e lugar de exibição dos “fantasmas”, ou da ficcionalidade, o que hoje significa dizer que há não mais uma distinção nítida dessa conjuntura, mas um embaralhamento da partilha das identidades, dos espaços e das atividades. Esse “embaralhamento” vai redefinir o sentido das relações entre estética e política, antes definidas por regras preestabelecidas. Basta pensar na escrita, circulando por toda parte, “sem saber a quem deve ou não falar” (RANCIÈRE, 2007, p. 18), destruindo todo fundamento institucional e legal da palavra, viabilizando a circulação de uma nova ética que permeia a relação entre os efeitos da palavra e as posições dos sujeitos no espaço comum. Essas regras da arte antes ditadas por Aristóteles são dissolvidas em favor de uma dispersão de lugares, papéis e fins, sem, no entanto, destituir da estética o valor transformativo que pode incidir sobre os sujeitos ou sobre a coletividade, posto que é ideológico.

Nesse sentido, intentando relacionar política e estética, Rancière novamente evoca Platão para desfazer possíveis ilusões sobre a ordem dentro dessa provável conjugação, que estabelece um regime estrutural para as artes em geral a partir do teatro e da escrita:

Essas formas revelam-se de saída comprometidas com um certo regime da política, um regime de indeterminação das identidades, de deslegitimação das posições das palavras, da desregulação das partilhas do espaço e do tempo [...]. Em suma, Platão destaca três maneiras a partir das quais as práticas da palavra e do corpo propõem figuras da comunidade. Identifica a superfície dos signos mudos: superfície dos signos que são como pinturas; identifica o espaço do movimento dos corpos que se divide por sua vez em dois modelos antagônicos, de um lado, revela o movimento dos simulacros da cena, oferecido às identificações do público, e de outro lado, mostra o movimento autêntico próprio dos corpos comunitários (RANCIÈRE, 2007, p. 18).

¹⁷ Todo discurso é ideológico, independentemente da consciência que o sujeito julga possuir de si e do mundo. O seu lugar será desvelado a partir do que ele escreve ou fala, portanto toda obra é ideológica e todo discurso o é também. A ideologia não é uma explicação objetiva, mas é apreendida daquilo que as palavras e os gestos significam. “A palavra é o fenômeno ideológico por excelência”. IN: Mikhail Bakhtin, *Marxismo e Filosofia da linguagem*. São Paulo: UCITEC, 2002, P. 36.

Essa contraordem já se estabelece pelo tom da ambiguidade e já define “a maneira pela qual as artes podem ser percebidas e sentidas como arte e como forma de inscrição de uma comunidade”. É esse o modo pelo qual as artes ou a arte fazem política, definindo o tipo de inserção social do artista ou o seu nível de comprometimento, revelando o modo como as formas artísticas refletem estruturas ou movimentos sociais (RANCIÈRE, 2007, p. 18).

Em sua crítica à obra *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, Rancière (idem. P. 19) condena o tom “democrático” da obra pela atitude flaubertiana de não querer instruir ou levantar controvérsias, como se desejasse apenas agir em conformidade política com a aristocracia dominante. Na verdade, o tom democrático apenas acirra a destruição de toda subjetividade e de todo desvencilhamento moral ordenado. Essa vontade de atender às demandas de leitores iguais desdenha a construção de uma comunidade de leitores com legitimidade e capacidade críticas, suscitando apenas a permanência de uma “comunidade desenhada tão somente pela circulação aleatória da letra” (idem, p. 19). Por fim, arremata com a razão pela qual evoca Platão, dado que a relação entre estética e política configura-se como relevante desde o postulado da ambiguidade platônica já que a política é assunto de sujeitos e dos modos de subjetivação. Ou seja, é esse movimento que resvala num tom que insulta a ordem e provoca a transgressão tão necessária ao feitio da arte (RANCIÈRE, 2007, p. 37).

“Uma politicidade sensível” é de modo breve, relacionada com o teatro e com outras formas de partilha estética já desde Platão. Essas “políticas” seguem lógicas distintas e se recompõem ao longo dos tempos. A pintura, por exemplo, foi inicialmente de caráter figurativo e de fins um tanto ilustrativos, como o da exposição nos “salões” para mero devaneio de uma classe que a festejava como item do seu *status*. Também para Platão (1993, p. 81), as imagens da pintura deslindavam a tendência entrópica da “visão ordinária”, ou seja, no sentido da imagem umbrática. Num processo de resistência a essa tendência, a pintura e suas imagens

acabam por aumentar o sentido do universo, enquanto na visão ordinária as qualidades tendem a neutralizar-se umas às outras, mas desde a invenção da pintura a óleo pelos artistas holandeses, houve um realce nos contrastes que restituíram as cores e deixaram aparecer a luminosidade, aumentando suas dimensões. Isso influencia o trabalho que o artista desenvolve com a refração das técnicas e do domínio de “sua linguagem”, capacitando-se não mais a “representar um mundo ou a determinar destinos para a sua obra”, mas acima de tudo capacitando-se a deixar sua linguagem à deriva, distinguindo-a de outras “práticas de arte”, para referir a expressão de Platão (1993). E que há de haver com a politicidade de uma época ou de uma sociedade? Sim, há de haver entre essa arte e a realidade um desejo de transgressão, porque o artista podia dominar um novo material técnico e conceitual de sua arte – porque era um químico, um alquímico, um destilador que conseguia “escrever” um novo texto da realidade, que não era nem reprodução e nem produção da mesma, mas era a sua metamorfose; o desejo de, pelo caminho sugerido de sua obra, expressar o mundo (RANCIÈRE, 2007, p. 37).

No final do século XIX e em quase todo o século XX, as relações entre política e arte funcionaram de modo bastante difuso e controverso, por vezes. A lógica representativa foi cedendo lugar a ambientes que se distanciavam das regras entre o dizível e o visível, entre as tensões da arte pura e as decorações da arte aplicada. Tudo isso não é desprezível se levarmos em conta que a construção do novo paradigma (ou o não estabelecimento de um) foi sempre discutida em relação ao modelo da representatividade platônica, e que as questões políticas sempre estiveram no bojo de toda essa discussão.

Dessa forma, vai-se estabelecendo um conceito histórico evolutivo a partir de Platão, com pontos antagônicos e contundentes em Walter Benjamin, por exemplo. Práticas estéticas e práticas políticas sempre navegaram na esteira dos conceitos de imitação, representação e de politização estética, além de toda discussão que permeia as proposições modernistas da fragmentação do eu e dos tempos.

É com essa preocupação que Rancière tenta dar compreensibilidade ao debate que se opera pela declarada ligação entre arte e política. No todo de sua discussão, Rancière não se furta de opor o termo “embaralhamento” aos paradigmas que se foram eivando ao longo do tempo.

A primeira revolução paradigmática acontece com os modernistas, que apresentam um discurso centrado no abstrato pictural, com caráter de seu “médium” próprio, que seria a superfície bidimensional:

A revogação da ilusão perspectivista da terceira dimensão devolveria à pintura o domínio de sua superfície própria. Mas precisamente essa superfície não tem nada de ‘própria’. Uma ‘superfície’ não é simplesmente uma composição geométrica de linhas. É uma forma de partilha do sensível. Escrita e pintura eram para Platão superfícies equivalentes de signos mudos, privados do sopro que anima a palavra viva (RANCIÈRE, 2007, p. 21).

Assim pensando, os modernistas vão abolir a questão da planaridade como uma disposição ou como uma superfície de signos mudos. O sentido de oposição como sobreposição de dimensões, bidimensões ou tridimensões, não exaure o caráter de profundidade do signo. Na verdade, o plano se opõe ao ato vivo da palavra, “conduzida por um locutor ao seu interlocutor adequado, que se opõe finalmente à superfície dos signos pintados” (RANCIÈRE, 2007, P. 22). O caráter de profundidade do signo é tomado especificamente como uma manifestação da ação; como expressão de uma interioridade ou como “transmissão de um significado” que imprime à “imitação” seu espaço específico.

A noção de significação política de uma palavra vai tomando contornos cada vez mais evidentes na visão modernista sobre arte e política, mas isso ainda não determina o debate:

É na interface criada entre “suportes” diferentes, nos laços tecidos entre o poema e sua tipografia ou ilustração, entre o teatro e seus decoradores ou grafistas, entre o objeto decorativo e o poema, que se forma essa “novidade” que vai ligar o artista, que abole a figuração, ao revolucionário, inventor da vida nova. Essa interface é política porque revoga a dupla política inerente à lógica representativa. Esta, por um lado, separava o mundo das

imitações da arte do mundo dos interesses vitais e das grandezas políticas e sociais. Por outro lado, sua organização hierárquica – e particularmente o primado da palavra-ação viva sobre a imagem pintada – era análoga à ordem política e social (RANCIÈRE, 2007, p. 23).

A experiência sensível cai por terra nesse recorte ordenado com a soberania do romanesco sobre a prevalência, até então, do teatral. É assim que o “plano” da superfície dos signos “pintados” – forma estigmatizada por Platão – intervém ao mesmo tempo como princípio da revolução formal de uma arte e princípio de repartição política da experiência comum. O que era, nesse contexto, a política, então? Era um jogo de aproximações e significações representado na relação entre a cena e a sala e entre a distância entre o corpo do ator e os corpos presentes na sala. Assim era possível que as pessoas se vissem e se identificassem com as formas, mas ao mesmo tempo havia o risco de remissão a paradigmas políticos contraditórios.

Com Aristóteles se define a questão da politicidade, ainda que de modo não declaradamente intencional. “Isolando a *mímeses* em seu espaço próprio, e circunscrevendo a tragédia em uma lógica dos gêneros, Aristóteles, mesmo que não se tenha proposto a isso, redefine sua politicidade” (apud RANCIÈRE, 2007, p. 24). A visibilidade de um mundo em ordem será promovida pela cena trágica, e, sucessivamente a isso, o paradigma democrático será um paradigma monárquico. Esse processo de redefinição política implica pensar na contraditória “história da retórica e do bom orador”. Ora, se a excelência da palavra é considerada um atributo supremo, é, ao mesmo tempo, no cumprimento de sua função democrática, a senha que permite a aparição de oradores não autorizados na relação sociopolítica. É no percurso dessas formas que as práticas políticas e as práticas estéticas vão se desenhar esteticamente, embora ainda de modo incipiente, porém justificável, dado que as referências conceituais platônicas e aristotélicas são uma constante histórica. Por isso é importante pensar, já a partir dessas referências, o recorte sensível do “comum” da comunidade, “das formas de sua visibilidade e de sua

disposição”, ponto ideal, de fato, para se colocar o crucial debate sobre a relação estética/política (RANCIÈRE, 2007, P. 25).

As relações entre arte e política são questionadas a partir da mesma angústia que permeia os sentimentos daqueles que querem dar à literatura, uma força de representação dos objetos do mundo. Se essa relação existisse, e nós pensamos que sim, mas não como uma relação causa/efeito, ela não é tão determinada. Afinal, as velhas regras já foram substituídas por noções como a de embaralhamento, proposta por Rancière (cf. 2007), e, de modo muito adequado, por Barthes:

Desde a Antiguidade até às tentativas de vanguarda, a literatura preocupa-se em representar alguma coisa. O quê? Direi brutalmente: o real. O real não é representável, e é por os homens quererem continuamente representá-lo com palavras que existe uma história da literatura. O fato de o real não ser representável – mas apenas demonstrável – pode ser dito de várias formas: quer como Lacan, definindo-o como o impossível, aquilo que não pode ser atingido e que escapa ao discurso, quer em termos topológicos quando constatamos que se não pode fazer coincidir uma ordem pluridimensional (o real) com uma ordem unidimensional (a linguagem) (BARTHES, 1977, p. 22-23).

É dessa impossibilidade de representação do real que surgem todas as tentativas (frustradas) do homem no sentido de apreensão do real pela literatura, de modo perscrutável. Se isso fosse possível, todo o esforço que a linguagem faz para trazer o real para a sua unidimensionalidade seria inútil. Seria em vão também, a existência da literatura, pois se sua relação com o real pudesse ser explicável e dedutível de modo racional, ela estaria no rol de mais uma ciência que trata topologicamente, os seus temas. Paradoxalmente, é esse desejo de relacionar a literatura com o real, de modo efetivo e claro, que leva os homens a investir na própria literatura.

Esse jogo de inclusão e exclusão do real, do campo arbitrário do literário, é o que torna possível a dissimulação do objeto no corpo uno da linguagem. Enquanto unidimensional, a literatura dá conta de provocar, através de símbolos, signos, delírios, recalques, o mundo real. Isto, ainda

assim, é insuficiente para declararmos que a representação do real é viável no instável universo do literário.

Para dimensionar a dificuldade e o embaralhamento – termo de Rancière – Barthes aprofunda a contradição, que é, ao mesmo tempo, uma explicação:

Dizia eu há pouco, a propósito do saber, que a literatura é categoricamente realista, por não desejar senão o real; e direi agora, sem me contradizer, uma vez que emprego aqui a palavra na sua acepção familiar, que é também obstinadamente irrealista; julga sensato o desejo do impossível (BARTHES, 1977, p. 230)

Essa relação de representação do real pela literatura acaba por reforçar outra tão igualmente complexa: a da partilha dos sujeitos no comum. Daí, inserirmos o seu debate num mesmo plano, já que neste plano estão inclusos os interesses e os sujeitos de uma mesma empreitada. De modo mais explícito, o real e sua representação impossíveis acena de um lado para o “assunto”, e de outro, para a sua ineficácia.

Há um lugar “comum” para os sujeitos, e há partes divisíveis entre eles. Assim, já se pode pensar no termo engajamento como latente condição das relações entre política e estética, podendo ser tomado como uma atitude de partilha desse sensível, especialmente do engajamento artístico, conforme vocação e vontade de cada sujeito. O debate ganha novas nuances sintetizadas por Rancière na primeira resposta que desfere às solicitações da revista *Alice* e especialmente à pergunta que lhe é formulada sobre a chave da junção necessária entre práticas estéticas e práticas políticas:

A partir daí pode-se pensar as intervenções políticas dos artistas, desde as formas literárias românticas do deciframento da sociedade até os modos contemporâneos da performance e da instalação, passando pela poética simbolista do sonho ou a supressão dadaísta ou construtivista da arte. A partir daí podem ser colocadas em questão diversas histórias imaginárias da modernidade artística e dos vãos debates sobre autonomia da arte ou sua submissão política (RANCIÈRE, 2007, p. 26).

Na verdade, as artes nunca se limitam aos fins da autonomia ou da submissão, mas simplesmente cumprem o papel que “alguém” deseja arrancar-lhe ou atribuir-lhe, não sendo próprio dela mesma enquanto arte esta ou aquela função. Se servirem à emancipação é porque o jogo das palavras, as nuances dos seus atores e as aparições e invisibilidades de suas formas foram partilhadas de modo divisível ou de modo agregador: ora um comum que se abre, ora uma partilha que se funde; ora um ato de libertação, ora o gesto do aprisionamento, que, contraditoriamente, repousam sobre a mesma base.

A nova questão colocada por Rancière corresponde ao interesse e às relações que a Modernidade, a vanguarda e a Pós-modernidade possuem com a ligação entre estética e política. O autor responde de modo evasivo, deixando em suspeição a conceituação dos termos. Desse modo, ele intui a eficaz necessidade do debate sobre os assuntos, sem, no entanto, precisá-los ou categorizá-los (2007, p. 27).

De antemão, o autor negou o “caráter de esclarecimento” sobre as formas de se pensar a arte que foi atribuído às noções de Modernidade e vanguarda. Ele propôs duas linhas de raciocínio distintas: uma diz respeito à historicidade própria a um regime das artes em geral; outra diz respeito às decisões de ruptura que se operam no interior desse regime. A modernidade estética foi e continua sendo uma espécie de ligação entre os modos de produção das obras “ou das práticas”, das formas de visibilidade dessas práticas e dos seus modos de conceituação.

Apontar a politicidade de uma obra de arte é algo complexo para Rancière. É verdade que determinada obra pode ser consonante com determinado momento histórico, e desse momento estender registros e significados, bem como um autor pode ter seu nome associado a algum momento histórico, político. Essa complexidade é toda historicizada por Rancière para que o caráter do engajamento ou da politicidade da arte não seja algo leviano, mas que possa, mais do que objetivo, ser um processo de conscientização sobre a origem, os fins e as induções por que

passa a arte até que ela possa, de fato, ser chamada de “arte” e a partir daí ser referida a sua relação com a política (RANCIÈRE, 2007, p. 26).

Sobre essa questão, Sartre, em *Qu’ est-ce que la littérature?* (1985) insiste na primazia do propósito ou da ideia sobre a forma, o que gera uma profunda contradição na teoria sartreana, mas nunca a sua desmontagem. A solução apresentada pelo próprio Sartre vem num arranco: “trata-se de saber o que se quer escrever, e sabendo-se, falta decidir como se escreverá [...]. Frequentemente as duas escolhas são apenas uma, mas nunca entre os bons autores, a segunda precede a primeira” (SARTRE, 1985, p. 119).

Ao contrário de Sartre, Barthes, em *Le Degré zero de l’écriture* (1975, p. 98), afirma a autonomia da forma e a sua capacidade de significar independentemente, mesmo contraditoriamente, com relação à intenção autoral. Para ele, o escritor não pode ser totalmente senhor do seu propósito porque ele não pode medir os efeitos induzidos na escritura de sua obra, ou da obra que ele inventa, seja ela relacionada ao real ou não.

Remetemo-nos à discussão firmada entre Sartre e Barthes para conduzir o fio teleológico da questão, pois parece que o mesmo processo é proposto por Rancière: evocar teorias mais “anteriores”, como Platão e Aristóteles para desenvolver o seu processo de elucidação do debate sobre política e estética. O que resulta desse novelo para mesmo no nível da sugestão ou do debate, mas ainda assim conduz, de modo teórico, todo o embasamento da formulação de tese proposta neste trabalho: o *Poema sujo* revela uma face do sujeito lírico político de Ferreira Gullar num determinado momento da história do Brasil.

Novamente, para fins de explicação do debate que sugere responder à questão proposta, Rancière digressiona, e refere os três regimes de identificação da arte dentro da tradição ocidental: “em primeiro lugar há o que proponho chamar de ‘regime ético’ das imagens, no qual a ‘arte’ não é identificada enquanto tal, mas se encontra subsumida na questão das imagens” (RANCIÈRE, 2007, p. 31). Nesse

primeiro regime, há nas imagens uma dupla questão: a que diz respeito à origem e ao seu teor de verdade, e a que diz respeito aos destinos e usos que têm, bem como aos efeitos que induzem. A esse regime “pertence a questão das imagens da divindade, do direito e da proibição da produção de tais imagens”, do seu estatuto e significado (RANCIÈRE, 2007, P. 31). Também pertence ao mesmo “grupo” a polêmica platônica contra os simulacros da pintura, do poema e da cena. Rancière faz questão de opor o ponto de vista comum de que Platão submete arte à política, afirmando que essa distinção pura e simplesmente não faz sentido para Platão. E completa:

Para Platão a arte não existe, apenas existem artes, maneiras de fazer, e é entre essas maneiras de fazer que ele traça a linha divisória: existem artes verdadeiras, isto é, saberes fundados na imitação de um modelo com fins definidos, e simulacros de arte que imitam simples aparências. Essas imitações, diferenciadas quanto à origem, o são em seguida quanto à destinação: pela maneira como as imagens do poema dão às crianças e aos espectadores cidadãos uma certa educação e se inscrevem na partilha das ocupações da cidade [...] trata-se de saber no que o modo de ser das imagens concerne ao *ethos*, à maneira de ser dos indivíduos e das coletividades, o que leva ao impedimento de individualização da arte enquanto tal (RANCIÈRE, 2007, p. 28-29).

A arte como “maneira de fazer” e “de ser” destinada às outras pessoas é meramente prática artística. Esta noção está distante daquela do embaralhamento colocada por Rancière, capaz de superar as antigas regras. Nesse sentido, há uma distinção evidente entre imagens e artes que condiciona os papéis e funções sociopolíticas de cada uma. No dizer de Platão, “existem artes verdadeiras e simulacros de arte” (PLATÃO, 1993, p. 39).

Os indivíduos e a coletividade são atravessados pelos modos ou maneiras de fazer de uma imagem ou das artes, havendo entre tais imagens/artes e os sujeitos, consonâncias, um *ethos* comum, o que pode significar que uma imagem por nós aludida como prática artística possa encaminhar uma coletividade para um destino previsível, e não cabe menção ao teor estético/político. Platão não lidava de modo nítido com

essa questão, o que não nos permite pensar até aqui que uma prática artística seja individuada. Ou seja, escamoteia-se o caráter de unicidade da obra de arte, ao que Walter Benjamin atribui a relação de valor ritual da imagem com o valor de unicidade da obra de arte. Para Benjamin, a obra de arte pode perder sua "aura", a partir do momento em que nela não resta mais nenhum vestígio de sua função ritual, ou seja, o valor da unicidade próprio à obra de arte autêntica se funda nesse ritual que, na origem, foi o suporte de seu antigo valor de utilidade (BENJAMIN, 2004, p. 77).

Para Rancière, esse "fato" é somente o "ajustamento problemático" de dois esquemas de transformação: primeiro, a questão da secularização do sagrado ou esquema historicista; segundo, a transformação do valor de uso em valor de troca. Rancière explica a relação replicada no dizer de Benjamin: pode-se compreender o paralogismo contido em todas as tentativas para deduzir do estatuto ontológico das imagens as características das artes. Essa tentativa põe em relação de causa e efeito as propriedades de dois regimes de pensamento que se excluem. É esse o problema colocado pela análise benjaminiana da "aura", na qual ele estabelece uma dedução equívoca do valor ritual da imagem ao valor de unicidade da obra de arte (RANCIÈRE, 2007, p. 29).

O segundo regime proposto por Rancière é chamado de poético "no sentido em que identifica as artes – que a idade clássica chamará de 'belas artes' – no interior de uma classificação de maneiras de fazer", e que, conseqüentemente, define as maneiras de fazer e de apreciar imitações bem feitas (RANCIÈRE, 2007, p. 30).

O regime poético é chamado também de representativo, posto que está ligado à noção de representação ou de *mimesis* que organiza essas maneiras de fazer, ver e julgar. Imediatamente, Rancière esclarece que a *mimesis* não é a "lei que submete as artes à semelhança", mas é um modo de visibilidade dessas artes. A esse regime de visibilidade está ligada a questão de autonomia das artes articulada a uma ordem geral

das maneiras de fazer e das ocupações. Cabe assim pensar no primado da palavra que finalmente leva à ação:

A lógica representativa entra numa relação de analogia global com uma hierarquia global das ocupações políticas e sociais: o primado representativo da ação sobre os caracteres, ou da narração sobre a descrição, a hierarquia dos gêneros segundo a dignidade de seus temas, e o próprio primado da arte da palavra, da palavra em ato, que entram em analogia com toda uma visão hierárquica da comunidade (RANCIÈRE, 2007, p. 30).

Há que se tomar cuidados quanto à conceituação do regime representativo das artes: a imitação em si mesma não caracteriza uma “arte”, ou, no dizer de Platão, uma prática artística. Quando um artista ou membro de uma comunidade intenta “imitar” uma situação histórica de um período qualquer, de relevância, não significa que vá colocar em questionamento esse momento ou que vá levar a alguma ruptura os indivíduos de uma sociedade. Não se trata de verificar o critério da verdade numa determinada escritura, tampouco de comprovar suas adequações ou sua normatividade. Não existe, ainda, o próprio ou o impróprio de uma arte, ou seja, nesse regime não há o específico da arte.

É perceptível a distância que ainda existe entre o regime representativo e o regime subsequente, que o autor denominará de estético. Há, na verdade, uma oposição entre os dois regimes, já que o representativo está ligado a uma distinção no interior das maneiras de fazer, enquanto o estético está ligado à “distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte” (RANCIÈRE, 2007, p. 33). Isso equivale a dizer que o sensível somente poderá ser inteligível a partir de sua individuação no sujeito.

Há uma última questão à qual Jacques Rancière procura responder. Ela diz respeito à ideia de ficção e à relação entre a racionalidade ficcional e os modos de explicação da realidade histórica e social, entre a razão das ficções e a razão dos fatos. Ele propõe responder à segunda parte da questão que, na verdade, é a que nos será mais útil, porque tratamos de uma “história de ficção poética”. Inicia Rancière com a declaração de que

“a poesia não tem contas a prestar quanto à verdade daquilo que afirma ou nega” isto porque, em princípio, não é feita de imagens ou enunciados, mas de “ficções ou de coordenação entre atos”. Rancière segue desenvolvendo a ideia de que “a revolução estética redistribui o jogo tornando solidárias duas coisas: a indefinição das fronteiras entre a razão dos fatos e a razão das ficções e o novo modo de racionalidade da ciência histórica” (RANCIÈRE, 2007, p. 34). O princípio da poesia não é a ficção, é, antes, um arranjo de signos da linguagem que torna indefinível a linha divisória que separava a arte da jurisdição dos enunciados ou das imagens e de igual modo aquela que separava a razão dos fatos e a razão das histórias.

A idade romântica força de fato a linguagem a penetrar na materialidade dos traços através dos quais o mundo histórico e social se torna visível a si mesmo, ainda que sob a forma da linguagem muda das coisas e da linguagem cifrada das imagens. É a circulação nessa paisagem de signos que define a nova ficcionalidade: a nova maneira de contar histórias, que é, antes de qualquer coisa, uma maneira de dar sentido ao universo empírico das ações obscuras e dos objetos banais (RANCIÈRE, 2007, p. 31).

A história é operada a partir da destituição do estatuto de verdade de que sempre gozou, e sua disposição de significados é regida por uma nova lógica que se distancia do “encadeamento causal aristotélico”, cujas ações eram ordenadas a partir da necessidade e verossimilhança. A nova lógica prevê uma nova ordenação de signos que se dispõem de acordo com a configuração de um grupo, um rosto, um fato, uma versão. Isso despreza a autorreferencialidade da linguagem que era regida num processo solitário e unilateral. As coisas, os objetos, as pessoas dentro da “era estética” são vistas, descritas e interpretadas de acordo com a sua potência de significação “inerente às coisas mudas” e de acordo com a força dos discursos que podem depreender, também dos significados que podem gerar de modo *ad infinitum*. O caráter estético da literatura troca de lugar com a possibilidade de interpretação do mundo e dos sujeitos que nele operam e que também podem ser “operados” ou

“encaminhados”. Contar histórias passa a ser parte do teor da literatura, não sendo mais a sua principal qualidade, a soberania estética pura e simplesmente.

Há, desse modo, uma equivalência entre os signos da arte literária e os signos da interpretação dos fenômenos de uma sociedade. Isso significa uma espécie de revogação de papéis, se pensarmos na linha divisória aristotélica – “a dos historiadores e a dos poetas” –, que pode ser traduzida como a separação entre realidade e ficção e entre a sucessão empírica e a necessidade construída. Aristóteles, na *Poética* (1983, p. 42), apontava já a superioridade da poesia pelo processo da *mimesis*, que supõe o que “poderia suceder” de acordo com a necessidade ou com a verossimilhança da ordenação das ações poéticas sobre os acontecimentos.

Uma diferença alarmante coloca-se frente a essa problemática: a organização sistemática da linguagem. Em relação à história dos historiadores, ou de sujeitos escreventes, como afirmava Barthes (1997), a disposição dos signos é feita mediante uma ordem que garante o significado, mas reduz a possibilidade de interpretação e de inferência pelos sujeitos leitores ou por uma determinada comunidade. Esse tipo de elaboração constitui um acabado de uma única versão, isso se considerarmos apenas as condições da linguagem. Ao passo que a disposição dos signos na história ficcional é feita a partir de um trabalho com a linguagem que toma a disposição sógnica como uma porta de saída para a inferência de sentidos pelo leitor ou mesmo por uma comunidade de interesse sobre aquele modo de observar o mundo. Dessa forma, podemos afirmar que a história ficcional é composta por um conjunto de histórias e que seu “autor” não deseja que ela seja examinada de modo longitudinal, mas, antes, quer ter sua intenção pactuada e ampliada pela comunidade interpretante.

Uma das possibilidades que sustentam a tese desse trabalho é a de considerar signos do momento histórico dentro da linguagem poética. Essa questão é desenvolvida com base na relação estabelecida entre

escritores e escreventes, que Barthes indica (BARTHES, 1997, p. 207). Ao escrevente caberia o papel do historiador tradicional, e ao escritor caberia a nomeação de poeta, no caso deste trabalho, do poeta que está situado liricamente dentro do *Poema sujo*.

Essa distinção entre historiadores e poetas leva à distinção entre os próprios sujeitos da autoria. O primeiro pode ser questionado enquanto sujeito autoral sobre a veracidade dos fatos que propõe, podendo a sua "história" ser vista como "a história segundo tal autor". É previsível que sobre ele não haja nenhum julgamento por parte da comunidade de leitores, apenas poderá haver um descarte de sua versão (e isso é pouco provável) a não ser que não haja um enquadramento razoável, "verídico" dos acontecimentos. No caso do historiador ficcional ou poeta, segundo a teoria do comprometimento ou engajamento desenvolvida neste texto, originada desde as Revoluções russas de 1917 e 1919, e depois propagada por Sartre (1994), o sujeito autoral e sua obra estarão sempre sujeitos a julgamentos e muito mais à mercê de contraposições.

Rancière refere os "regimes da arte" para, finalmente, definir sua ideia sobre a "legislação da verdade sobre os discursos e as imagens", e nesse sentido ele desconstrói certas assertivas sobre a submissão das artes à semelhança no processo da *mimesis* em favor de uma "intriga" que se organiza em torno do objeto ou dentro do poema, o que equivale dizer que há interrogações sobre os modelos dramáticos da posição aristotélica. Também evidencia a supremacia do regime de visibilidade das artes sobre "as maneiras de fazer e as ocupações sociais", que são, na verdade, apenas modos de dar visibilidade estética (RANCIÈRE, 2007, p.34).

Por estético, Rancière (2007, p. 36) entende o efeito da provocação, e não mais a mera distinção entre os modos de fazer. O estético está "situado" muito mais num "modo de ser sensível próprio aos produtos da arte". Isso não quer dizer que "a palavra estética deva remeter a uma teoria da sensibilidade, do gosto ou do prazer dos amadores de arte", mas quer significar "um modo de ser específico daquilo que pertence à arte, ao

modo de ser dos seus objetos” (idem, p. 33). Sobre essa definição, Rancière descreve:

Esse sensível, subtraído a suas conexões ordinárias, é habitado por uma potência heterogênea, a potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo: produto idêntico ao não-produto, saber transformado em não-saber, *logos* idêntico a um *pathos*, intenção do inintencional. Essa ideia de um sensível tornado estranho a si mesmo, sede de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo é o núcleo invariável das identificações da arte que configuram originalmente o pensamento estético (RANCIÈRE, 2007, p. 32-33).

A partir dessa citação, o autor exemplifica longamente casos que ratificam essa nova configuração do pensamento estético, e dessa lista de exemplos retiramos alguns que entendemos ser suficientes para “ilustrar” a ideia: o caso da descoberta por Vico do verdadeiro Homero como poeta apesar de si mesmo, e a definição dada sobre a arte, de Schelling, como sendo a identidade de um processo consciente e de um processo inconsciente. Por eles mesmos, esses exemplos catalisam a proposta da arte como um trabalho com a linguagem que avista, de longe, o objeto que referencia, e dele se distancia mais e mais. Uma absoluta singularidade da arte é deduzida a partir de então: toda e qualquer regra específica, toda e qualquer hierarquia de temas, gêneros e artes sucumbem ao novo pensamento estético. É com o exemplo de Schiller, sobre a dupla suspensão da atividade do entendimento e da passividade sensível que o caráter de absoluta singularidade da arte torna-se “inultrapassável”: o estado estético é “pura suspensão, momento em que a forma é experimentada por si mesma; momento de formação de uma humanidade específica” (RANCIÈRE, 2007, p. 33).

A confusa denominação de modernidade – que é ponto fundamental para o entendimento de todo esse processo de transição – é compreendida a partir dessa nova configuração do pensamento estético. “Pode-se dizer que o regime estético das artes é o verdadeiro nome daquilo designado como modernidade”. O problema é que há várias denominações e compreensões a respeito do termo. A que adotamos, no

fio relacionado por Rancière (2007, p. 39), diz respeito ao conceito que se empenha em “ocultar a especificidade desse regime das artes e o próprio sentido da especificidade dos regimes da arte”. Tal especificidade é exaltada ou deplorada a partir de uma linha traçada pela modernidade que situa a ruptura entre o antigo e o moderno, o representativo e o não representativo ou antirrepresentativo¹⁸. A saída de dentro da *mimesis* não significa, em absoluto, uma recusa da figuração, tampouco a valorização da semelhança, que foi chamada de realismo, mas significa, sobretudo, a destruição dos limites dentro dos quais ela funcionava.

O regime estético das artes não opõe o antigo ao moderno, antes opõe, e de modo mais contundente, dois regimes de historicidade, pois é no interior do regime mimético que o antigo se opõe ao moderno. Afinal, “no regime estético da arte, o futuro da arte, sua distância do presente da não-arte, não cessa de colocar em cena o passado” (RANCIÈRE, 2007, p. 43). O trabalho de ruptura artística foi iniciado pelo regime estético das artes, e isso foi repetido, no feito das vanguardas. Quando fazemos menção ao exemplo de Vico descobrindo um novo Homero, isso significa que o novo regime fez um trabalho de reinterpretação daquilo que a “arte faz ou daquilo que a faz ser arte”, e isso pode ser verificado quando o “verdadeiro Homero” aparece como um testemunho da linguagem e do pensamento imagéticos de povos de tempos antigos. É nisso que consiste a artisticidade: uma história iluminada pelo reflexo da linguagem. A possibilidade de vários sentidos é o que se tornará “próprio” da arte, dado que a copresença de temporalidades heterogêneas é sempre imensurável.

A Modernidade poética ou literária seria a exploração dos poderes de uma linguagem desviada do seu uso comunicacional. A modernidade pictural seria o retorno da pintura ao que lhe é próprio: o pigmento colorido e a superfície bidimensional. A

¹⁸ O ponto de apoio de toda essa historização simplista foi a passagem a não figuração na pintura. Essa passagem foi teorizada numa assimilação sumária com um destino global antimimético da “modernidade” artística. Quando os “arautos” dessa modernidade viram os lugares onde se exibia este bem comportado destino da modernidade, invadidos por toda espécie de objetos, máquinas e dispositivos não identificados, começaram a denunciar a “tradição do novo”, uma vontade de inovação que reduziria a modernidade artística ao vazio de sua autopromoção (RANCIÈRE, 2007, p. 34-35).

modernidade musical se identificaria à linguagem de doze sons, livre de toda analogia com a linguagem expressiva, etc. E essas modernidades específicas estariam numa relação de analogia à distância com uma modernidade política, capaz de se identificar, conforme a época, com a radicalidade revolucionária ou com a modernidade sóbria e desencantada do bom governo republicano (RANCIÈRE, 2007, p. 38).

Esse é um paradigma fadado ao fracasso. O que se chama “crise da arte” é essencialmente a derrota desse paradigma modernista simples, cada vez mais afastado das misturas de gêneros e suportes, como das polivalências políticas das formas contemporâneas das artes. Podemos prosseguir dentro da ideia de um segundo momento da modernidade, que podemos chamar como Rancière, de “modernitarismo”. A esse termo agregamos a ideia de “educação estética”¹⁹ que visa a formar homens capazes de viver numa comunidade política livre.

Essa comunidade política livre como realização sensível de uma humanidade comum é apenas uma ideia. Mas, enquanto paradigma que alçava uma autonomia estética plena acabou por fomentar, de modo decisivo, o encontro dos artesãos da revolução marxista e dos artesãos das formas da nova vida. Eis também que isso anuncia, ao mesmo tempo, o início e a falência de um paradigma.²⁰

¹⁹ Rancière observa que a Noção Schilleriana de educação estética do homem que fixou a ideia de que dominação e servitude são antes de tudo distribuições ontológicas – atividade do pensamento versus passividade da matéria sensível – e definiu um estado neutro, um estado de dupla anulação em que atividade do pensamento e receptividade sensível se tornam uma única realidade, constituindo algo como uma nova região do ser – a da aparência e do jogo livres – que torna pensável essa igualdade que a Revolução Francesa, segundo Schiller (2004), mostra ser impossível materializar diretamente (apud Rancière, 2007, p. 39).

²⁰ A falência dessa revolução determinou o destino em dois tempos do modernitarismo. Num primeiro tempo, o modernismo artístico foi contraposto, com seu potencial revolucionário autêntico de recusa e promessa, à degenerescência da revolução política. O surrealismo e a Escola de Frankfurt foram os principais vetores dessa contramodernidade. No segundo tempo, a falência da revolução política foi pensada como falência de seu modelo ontológico estético. A modernidade, então, tornou-se algo como um destino fatal fundado num esquecimento fundamental: essência heideggeriana da técnica, corte revolucionário da cabeça do rei e da tradição humana, e, finalmente, pecado original da criatura humana, esquecida da sua dívida para com o Outro e da sua submissão às potências heterogêneas do sensível (MARRAMAO, Giacomo. *História do Marxismo*. IN: HOBBSAWN, Eric J. Org. Tradução Carlos Nelson Coutinho *et al.*. Vol. 5. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985).

O processo de reviravolta foi chamado de pós-modernismo, e trouxe à tona tudo aquilo que já havia sido “testado” como edifício teórico do modernismo:

As passagens e as misturas entre as artes; a ruína do paradigma da arquitetura funcionalista e o retorno da curva e do ornamento; a ruína do modelo pictural/bidimensional/abstrato através dos retornos da figuração e da significação e a lenta invasão do espaço de exposição das pinturas por formas tridimensionais e narrativas, da *pop art* à arte das instalações e às câmaras da videoarte; as novas combinações da palavra e da pintura, da escultura monumental e da projeção de sombras e luzes; a explosão da tradição serial através das misturas de gêneros, épocas e sistemas musicais (RANCIÈRE, 2007, p. 41).

As distinções ditadas pela modernidade e pelo modernitarismo caíram por terra porque suas pretensões tornaram-se insustentáveis, principalmente no que diz respeito ao projeto de se tornar “próprios” das diferentes artes ou de se tentar configurar a separação de um domínio puro da arte. Isso indica que o pós-modernismo nada mais foi do que um nome que alguns artistas e pensadores deram a um momento em que eles próprios tomaram consciência do que tinha sido o modernismo. Todavia, não se revoga de todo uma nominação e caracterização artística: há de existir sempre um entrelugar para o cruzamento das ideias, do pensamento sobre a arte, que não cessa de procurar seus modos e definições. Nessa busca, pensamos a noção de vanguarda cujo primeiro sentido é dar sentido à visão modernista de arte: conectar o estético e o político.

“Seu sucesso está menos na conexão cômoda que produz entre a ideia artística da novidade e a ideia da direção política do movimento, que na conexão mais secreta que opera entre duas ideias de ‘vanguarda’” (RANCIÈRE, 2007, p. 43). Nesse sentido, duas linhas são definidas prioritariamente: primeiro, aquela que conjuga a força militar que marcha à frente da inteligência do movimento, e assim aponta a direção da evolução histórica e escolhe as orientações políticas subjetivas – isso enseja uma subjetividade política aliada a uma determinada forma que tem em seu eixo, o partido, o destacamento avançado que confunde a

capacidade dirigente com a capacidade de ler e interpretar os signos da história. A segunda linha de vanguarda consiste na antecipação estética do futuro, e grifa Rancière (2007, p. 43): “se o conceito de vanguarda tem um sentido no regime estético das artes, é desse lado que se deve encontrá-lo, e não do lado dos destacamentos avançados da novidade artística”. Isso possui uma tradução: a de que o lado das invenções de formas sensíveis e dos limites materiais traz o anúncio do que virá; constroi o devir.

Entendemos que há distinções que precisam ser esclarecidas entre vanguarda estética e vanguarda política, principalmente sobre os efeitos que a primeira logrou inferir sobre a segunda. Em meio às confusões e equívocos, podemos afirmar que não há inutilidade na ação de nenhuma das duas, ou na fusão de ambas. Antes, as sabemos como modos de subjetividades políticas: aquela concentrada na ação política partidária como instrumento de condução da realidade e de sua transformação, e aquela que se ergue para agir nos modos de experiência sensíveis, inovadores da vida que a comunidade virá a experimentar, ou seja, também é política, mas tem abrangência global, ampla.

Há um dado perigoso na assertiva final que Rancière desfere sobre as vanguardas, ou pelo menos, perigoso e provisório por ter sido retirado da periferia dos estudos sobre a polêmica questão: “seriam as pretensões artísticas de uma revolução total do sensível, um degrau por onde ascenderiam vários regimes totalitaristas?” (RANCIÈRE, 2007, p. 45). O excesso de zelo das vanguardas, numa tentativa de precaução contra as imposições de regimes políticos, manipulações da realidade e das pessoas, estabeleceria o fechamento das possibilidades de mudanças nas sensibilidades e se recusaria a “alterar”, de modo mais significativo do que preveem, o devir? Vê-se que a estratégia atropelou a estética. Entanto, “embora a luta com as palavras seja a luta mais vã, lutamos mal rompe a manhã!” (ANDRADE, IN: *Poesia completa*, 1989, p. 51).

Convém, agora, refletir o que Rancière deduz da reinterpretação da análise Kantiana por Lyotard (1996): o sublime transpunha para a arte

um elemento que, inominável, atingiria uma estrutura para além dela (da arte),

[...] para com isso melhor fazer da arte um testemunho do encontro com o irrepresentável que desconcerta todo pensamento – e, a partir daí, um testemunho contra a arrogância da grande tentativa estética e política do devir do pensamento. Assim, o pensamento da arte tornava-se o lugar onde se prolongava, após a proclamação do fim das utopias políticas, uma dramaturgia do abismo originário do pensamento e do desastre de seu não reconhecimento (RANCIÈRE, 2007, p. 42).

Assim, fica evidente que as relações entre arte e política são processadas dentro de uma subjetividade que está inserida numa atmosfera complexa, e que não ocorre pelo fato de haver entre os sujeitos um gênio excêntrico. Esse processamento é mais fruto de uma sensibilidade artística que possui interpenetração na coletividade e capta a visão do real num gesto estético. A abrangência dessa sensibilidade e desse gesto é inescrutável. Torna-se periférica e incompleta toda tentativa de explicá-la cabalmente.

1.3 Arte e memória: o outro como referência

Diante da impossibilidade de definição daquilo que perscruta o poeta no seu gesto de coletivização, a memória desse sujeito pode ser o lastro de um objeto que poderá traduzir, através de uma subjetividade engajada, elementos para a elaboração estética. Dentro dessa memória estão os objetos que chamamos de referências, como Ricoeur (2007), ou seja, de dados da realidade que se inserem na linguagem poética.

Um sujeito frente à morte pode sentir a necessidade de refazer o tempo, de recompor a história, de permanecer no presente, “num exercício último da memória” (BERGSON, 1990, p. 123). Esclarecemos que o sujeito da operação da memória aqui não é um historiador habitual, tampouco um sujeito que se interesse objetivamente pela questão da

memória, como um psicanalista, por exemplo, mas se trata de um sujeito ímpar, um poeta, autor do *Poema sujo*.

O *Poema* é o projeto final de reconstrução de um passado que envolve não somente um sujeito individual, mas uma coletividade. Assim é a história do *Poema sujo* – encarnação dessa empreitada –, realizado em 1976, quando Ferreira Gullar pressente a presença da iminente morte, que teria sido levada a cabo pelos reveses da ditadura militar no Brasil dos anos de 1970, não fosse o esforço do poeta e os efeitos de sua poesia. O projeto sobreviveu e o poeta está vivo. O *Poema sujo* permanece.

Sobre o momento histórico e ficcional do sujeito poetante, Turchi (1985) estabelece três linhas de “atuação” ou três características desse sujeito:

O solitário é o poeta do tempo neutro, do purismo, do encantamento experimental – a busca da palavra essencial, as experimentações concretistas e neoconcretistas e as pesquisas metalingüísticas. O solidário é o poeta do tempo ativo, do engajamento político e da função social da poesia. A síntese da memória corresponde ao tempo misto onde podem ser encontradas, como num caudal, as águas de muitas vertentes (TURCHI, 1985, p. 118).

A pesquisadora refere-se a um tempo neutro em que predominava o experimentalismo. Embora seduzido pelas experiências das vanguardas, percebemos que, desde muito cedo, 1949, o poeta já experimentava a linguagem, retomava alguns recursos parnasianos, mas também já pensava num “Galo, galo”, ou seja, num galo coletivo:

O galo
no salão quieto.

Galo galo
de alarmante
crista, guerreiro,
medieval.

De córneo bico e

esporões, armado
contra a morte,
passeia.

Mede os passos.
Pára.
Inclina a cabeça
coroadada

dentro do silêncio:

— que faço
entre coisas?

— de que me
defendo?

Anda.
No saguão.
O cimento
esquece
o seu último
passo.

Galo: as penas
que
florescem da
carne silenciosa
e duro bico e as
unhas e o olho
sem amor. Grave
solidez.
Em que se apóia
tal arquitetura?

Saberá que, no
centro
de seu corpo, um
grito
se elabora?
Como, porém,
conter,
uma vez
concluído,
o canto
obrigatório?

Eis que bate as
asas, vai
morrer, encurva o
vertiginoso
pescoço
donde o canto
rubro escoá

Mas a pedra, à
tarde,
do próprio feroz
galo
subsistem ao
grito.

Vê-se: o canto é
inútil.

O galo permanece
— apesar
de todo o seu
porte marcial —
só, desamparado,
num saguão do
mundo.
Pobre ave
guerreira!

Outro grito cresce
agora no sigilo
de seu corpo;
grito
que, sem essas
penas
e esporões e crista
e, sobretudo sem
esse olhar
de ódio,
não seria tão
rouco
e sangrento

Grito, fruto
obscuro
e extremo dessa
árvore: galo.
Mas que, fora
dele,
é mero
complemento de
auroras. (*Jornal do
Maranhão*, 1949,
p.07).

Esse ser insere-se numa perspectiva do ambiente social, coletivo, e dele deve partir a luta, já que é um guerreiro. O seu grito está tolhido, sufocado, e ele apenas adorna o espaço, sem fazer barulho, sem soar seu

canto. Um galo sozinho não dialoga com outro, daí o título “Galo, galo”, para indiciar o sentido primeiro do poema: a necessidade de dois galos para o canto, ou para a luta. Em posição de submissão, o galo, sozinho, se prepara para a morte, pois será despido de suas unhas, asas e bico. Tudo o que o faria resistir (e gritar). Por enquanto é uma voz – um grito – silenciada no poema. Fora do poema, o grito não tem sentido: é mero “componente de auroras”.

O encontro com as páginas brancas se dá no Concretismo, aí sim, o neutro possui significado: é uma tentativa de articulação não somente da linguagem com ela mesma, como representa uma busca incessante por “algo” que o satisfaça, ou seja, é uma tentativa de superar a neutralidade, o que antecipa inexistência de tal neutralidade. Não é à toa que a Memória do poeta se funde à memória do sujeito da história. Já naquele tempo – São Luís do Maranhão dos anos 40 - o menino “escavacava” escombros e sinais do tempo. Toda memória referida no *Poema sujo* é política: o trenzinho que o leva em viagem com o pai, que ora vai pela serra, pelo mar, pelo ar, está no presente do homem, em 1975, não como puro lirismo infantil, mas como argumento contra a morte. As notícias de guerra, a morte dos entes amados são outro momento que situam o homem e o menino no chão, portanto, a realidade social constitui fases e define um *pathos*: o sofrimento do poeta acontece no vínculo com a realidade.

Não olvidamos também, o que diz o próprio Gullar sobre a necessidade da arte: sua poesia nasce do espanto, da perplexidade, e diante de quê? Do mundo real.

É importante salientar que muito dessas angústias que permeiam o fazer artístico do poeta são mesmo ruptura representadas e instaladas no interior do discurso do *Poema*, se estende para além das razões que foram apontadas como inovações, e dizem respeito à utilização de “impropérios” linguísticos e de tomadas de objetos reais. O fluxo de imagens, conforme acentua Damazo (2006, p. 47), explode num ritmo vertiginoso, obrigando

a linguagem a assemelhar-se a crueza das palavras, como se pode ver no trecho que este autor cita, do *Poema sujo*:

O fluxo de imagens se estabelece numa constelação de figuras, em muitas das quais a originalidade acentua a qualidade poética do poema, contudo, a par, correm imagens que, tradicionalmente, seriam, por completamente antipoéticas, inadmissíveis no poema: 'azul/era o gato/azul/era o galo/azul/o cavalo/azul/teu cu' (apud DAMAZO, 2006, p.47).

Evidentemente, a transgressão da linguagem através do uso de expressões "impróprias" vai tomando o corpo do *Poema* e definindo o estilo do poeta. Assim, toda a configuração lírica é, ao mesmo tempo, a imposição e a inscrição da indignação do sujeito histórico. Os versos livres parecem contrariar o ritmo, sem o qual a expressão poética do *Poema* ficaria comprometida, incompleta, podendo fazer com que o texto tenda muito mais à prosa. Apesar disso, a obra não é infensa à metrificacão que é construída quase forçosamente, e ignora o metricismo comum. Independente dessa libertinagem de estilo, o ritmo flui e eleva a qualidade artística do texto, pois apesar dos impropérios, as frases conseguem garantir a unidade das imagens e dos significados. Arte, memória e referência estão interligadas numa linguagem que é a condição essencial para a existência do *Poema* em sua totalidade.

Uma discussão contemporânea sobre a memória pessoal e a memória coletiva é proposta por Ricoeur, no sentido de questionar a validade do discurso que toma como verdade as ações dos protagonistas e a validade do discurso que toma como paradigma as vozes dos sujeitos ou da coletividade. Para esse teórico, o cruzamento desses discursos é, muitas vezes, incômodo (RICOEUR, 2007, p. 405). Para nós, (já que tratamos de uma obra na qual se revelam muitas vozes), o *Poema sujo* escapa das versões comuns, porque engendra não somente a voz de um protagonista, como também a versão do coletivo, considerando que, naquele momento, ao anos de 1970, o poeta "completamente engajado" interage nos movimentos da ordem política e social vigente. Contudo, é fundamental discutir a questão nos moldes que Ricoeur propõe.

Há série de perguntas propostas por Ricoeur para a elucidação dos problemas que se interpõem entre a memória pessoal e a memória coletiva:

Se não se sabe o que significa a prova da memória na presença viva de uma imagem das coisas passadas, nem o que significa partir em busca de uma lembrança perdida ou reencontrada, como se pode legitimamente indagar a quem atribuir essa prova e essa busca?

A memória é primordialmente pessoal ou coletiva?

A quem é legítimo atribuir o *pathos* correspondente à recepção da lembrança e a *práxis* em que consiste a busca da lembrança?

Por que a memória haveria de ser atribuída apenas a mim, a ti, a ela ou ele, ao singular das três pessoas gramaticais suscetíveis quer de designar a si próprias, quer de se dirigir cada uma a um tu, quer de narrar os feitos e os gestos de um terceiro numa narrativa em terceira pessoa do singular [...] e por que essa atribuição não se faria diretamente a nós, a vós, a eles? (RICOEUR, 2007, p. 105).

Essas questões suscitam a reflexão sobre a discussão contemporânea, tão viva, sobre quem é o sujeito verdadeiro das operações de memória. A reflexão sugere outra pergunta igualmente incômoda que diz respeito à preocupação do “historiador” em saber qual é o seu contraponto: os protagonistas ou os sujeitos coletivos; ou, dito de outro modo, quem são, afinal, esses sujeitos?

A esse respeito, Rancière (2007) posiciona-se de maneira contundente, propondo a devida relação da história com a ficção, ou com a arte:

Escrever história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade. Isso não tem nada a ver com nenhuma tese de realidade ou irrealidade das coisas. Em compensação, é claro que um modelo de fabricação de histórias está ligado a uma determinada ideia de história como destino comum, com uma ideia daqueles que “fazem história”, e que essa interpenetração entre razão dos fatos e razão das histórias é própria de uma época em que qualquer um é considerado como cooperando com a tarefa de “fazer” a história (RANCIÈRE, 2007, p. 50).

Esses sujeitos tidos protagonistas, no senso comum, diferenciam-se dos protagonistas coletivos, ou das narrativas contadas em outras versões, ditas de outros modos, por outros sujeitos. Não queremos dizer que a

“história” é feita apenas das histórias que nós contamos, mas queremos afirmar que a “razão das histórias” e as capacidades de ação como actantes históricos andam juntas. De outro modo, afirmamos que a política e a arte, tanto quanto os saberes tradicionais, constroem também ficções. Pela linguagem, constroem novas relações entre o que se diz e ouve e o “que se faz e o que se pode fazer” (RANCIÈRE, 2007, p. 50).

Se o conjunto de perguntas de Ricoeur não responde objetivamente às dúvidas suscitadas, pelo menos leva à compreensão de um quadro apropriado a uma confrontação mensurável entre teses. A segunda hipótese de trabalho que Ricoeur levanta toma como ponto de partida as perguntas propostas, mas remonta à época de Platão e Aristóteles e ao surgimento posterior no campo da sociologia, do conceito de consciência coletiva e, ao mesmo tempo, da problemática da subjetividade “egológica”. Para começar, afirma Ricoeur, “nem Platão nem Aristóteles, nem qualquer dos Antigos considerou como uma questão prévia a de saber quem se lembra, antes indagam o que significa ter ou buscar uma lembrança” (RICOEUR, 2007, p. 30).

Pelo visto, o problema das relações entre memória individual e memória coletiva está longe de ser resolvido. Esse “mal-entendido” deverá ser submetido a um “exame de funcionamento interno de cada um dos discursos sustentados de um lado e de outro” (RICOEUR, 2007, p. 398). E também:

Deve-se lançar pontes entre os dois discursos, na esperança de dar credibilidade à hipótese de uma constituição distinta, porém mútua e cruzada, da memória individual e da memória coletiva. É nesse estágio da discussão que proporei recorrer ao conceito de atribuição como conceito operatório suscetível de estabelecer certa comensurabilidade entre as teses opostas [...] para, por fim, chegar-se ao exame de algumas das modalidades de troca entre a atribuição a si dos fenômenos mnemônicos e sua atribuição a outros, estranhos ou próximos (RICOEUR, 2007, p. 105).

O procedimento adotado por Ricoeur passará pelo olhar da filosofia, buscando, de modo epistemológico, abolir o estatuto da história como sujeito de si mesma, porque é exatamente neste ponto em que o

problema da memória individual e da memória coletiva se exacerbará. Primeiro, ele evoca Santo Agostinho para descrever os procedimentos da tradição do olhar interior: “ao se lembrar de algo, alguém se lembra de si” (RICOEUR, 2007, p. 105). Esse é o primeiro sinal de que o fato de uma consciência que toma a si mesma como referente de suas ações poderá ter outra abrangência. A memória não pode enclausurar-se dentro dela mesma, já que o “algo” lembrado não é um objeto isolado de um sujeito ensimesmado. Certamente esse “algo” está cercado pelas contingências do mundo real advindas ao sujeito pessoal pelo viés do compartilhamento da própria existência.

1.3.1 O olhar interior que enxerga a si mesmo e aos outros

Ricoeur vê em Santo Agostinho o caráter privado da memória que é comumente ressaltado por alguns traços fundamentais:

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

Os traços acima referem a memória como uma especificidade do eu, mas atestam as dificuldades e armadilhas dessa prevalência da memória egótica. É possível, de antemão, imaginar que da mesma forma que a memória sustenta a continuidade temporal da pessoa, também supõe a existência de uma identidade dos entornos que vivifica a identidade do sujeito individual, e sobre essa questão Ricoeur (2007) vai aportar nos estudos de Husserl, que categoriza da melhor maneira a interioridade e a

reflexividade. Essa continuidade permite remontar, sem ruptura do presente vivido, até os acontecimentos mais longínquos da infância.

É necessário distinguir a memória das lembranças. Estas se organizam e se acomodam, de acordo com seus níveis de sentido, em blocos separados por abismos. Já a memória concentra a capacidade de percorrer, “de remontar no tempo”, sem nenhuma possibilidade de impedimento dessa remontagem descontínua. É nesse movimento lembranças/memória que se dá o embate entre o individual e o coletivo, ou seja, entre as lembranças no plural e a memória no singular. A isso Ricoeur (2007, p. 409) vai chamar de “diferenciação e continuidade”, aspectos que podem ser verificados mais objetivamente na narrativa, onde se articulam as lembranças e a memória, no plural e no singular, respectivamente. O sentimento de que as coisas se passaram numa outra época configura uma alteridade que vai diferenciar os lapsos de tempo aos quais a história rebate com a ideia do tempo cronológico, sequencial.

A esse primeiro traço importante da ideia agostiniana de interioridade, ou seja, da continuidade temporal e da “minhadade” da lembrança, segue-se uma segunda marca: a ideia de que o sentido da orientação na passagem do tempo está vinculado à memória e

possui mão dupla, do passado para o futuro, de trás para frente, por assim dizer, segundo a flecha do tempo da mudança, mas também do futuro para o passado, segundo o movimento inverso de trânsito da expectativa à lembrança, através do presente vivo (RICOEUR, 2007, p. 108).

Finalmente, o último traço refere a “descoberta/criação” da tradição do olhar interior, por Santo Agostinho, nominando-o de “sua expressão e criador”, e isso se deve ao fato da experiência cristã da conversão, que vai ser contrastada pela problemática grega e depois latina, do indivíduo e da polis, que “primeiro ocupou o lugar que será progressivamente partilhado entre a filosofia política e a dialética da memória desdobrada”, que Ricoeur (2007, p. 108) destaca na sua última hipótese de trabalho. Agostinho apenas deixará um vazio na sua preocupação com a

interioridade do ser, que diz respeito à equação entre a identidade, o si e a memória. Essa problemática somente será resolvida em Edmund Husserl, que Ricoeur vai citar abundantemente. É na obra desse filósofo que se atam a problemática da lembrança e a do sujeito que se lembra, interioridade e reflexividade. Em Husserl, a escola do olhar interior de Agostinho cresce e atinge seu apogeu, como a solução de um impasse rumo à memória coletiva (apud RICOEUR, 2007, p. 119).

A “glória” atribuída a Santo Agostinho é devida ao fato de ele ter relacionado a análise da memória à do tempo, nos livros X e XI das *Confissões*²¹. Acontece que o gênero literário da confissão associa-se ao momento da penitência. Essa relação submete o eu à palavra criadora, e isso enfraquece o caráter privado da palavra, do sujeito individual. Isso significa a reflexividade que liga memória e presença a si “na dor da aporia” (RICOEUR, 2007, p. 109).

É importante observar nos trechos do livro X das *Confissões* a dimensão da altura da verticalidade à meditação sobre a memória, pois entre o sentido do momento presente e a busca ou irrupção do passado, existe um “abismo”: uma vastidão de altura e de espaço. Dentro desse amplo ambiente, o sujeito não caminha apenas por dedução lógica, mas quase flutua ou paira

Não duvido, mas estou certo na minha consciência (certa conscientia), Senhor, de que te amo. Meu Deus: luz, voz, perfume, alimento, abraço do homem interior que há em mim (AGOSTINHO, X, XVI, 8, 1983, p. 201).

Quando estou nesse palácio, convoco as lembranças para que se apresentem todas as que desejo. Algumas surgem na hora; algumas se fazem buscar por bastante tempo e como que arrancar de espécies de depósitos mais secretos; algumas chegam em bandos que se precipitam; e, embora seja outra que pedimos e procuramos, elas pulam na frente como que a dizer: talvez sejamos nós? E a mão de meu coração as rechaça do rosto de minha memória, até que surja da escuridão a que desejo e que avance sob meus olhos ao sair do seu esconderijo. Outras lembranças se colocam diante de mim, sem dificuldade, em filas

²¹ Paul Ricoeur cita as *Confessions*, tradução francesa, Paris, Desclée de Brouwer, col. Temps et Récit, t. I, L’Intrigue et Le Récit historique, Paris, Éditions du Seuil, col. 1983). Verificamos as citações em língua portuguesa (AGOSTINHO, 1983).

bem organizadas, segundo a ordem de chamada; as que surgem primeiro desaparecem diante das seguintes e, ao desaparecerem, ficam em reserva, prontas para ressurgir quando eu assim desejar. Eis plenamente o que ocorre quando conto algo de memória (AGOSTINHO, X, VIII, 12, 1983, p. 222).

A interioridade possui uma espacialidade específica nas *Confissões*, que é a da própria intimidade humana, secreta por natural. Por si mesma essa posição revela a própria teoria da interioridade da memória e sua distinção das lembranças, num processo de autossuficiência. As imagens metafóricas pululam, como no texto poético, dando o sentido de altura e profundidade de que necessita o sujeito para “escavar” e “arrancar” dos escombros suas lembranças. A memória é o construto desse procedimento de revisão de lembranças “postas em reserva”, e que poderão ser evocadas se assim forem necessárias; se o momento o exigir. Elas também podem simplesmente aparecer, quietas, ordenadas, ou desaparecer e ocupar reservatório próprio, num espaço que a consciência julga adequado. Tudo depende do trabalho de recolhimento da memória em seus inexplicáveis “recônditos”. O olhar interior é o primeiro impulso de um impasse rumo à memória coletiva, não sendo ainda, a “consciência e o si”, mas o homem interior que se lembra de si mesmo, e essas lembranças “do si mesmo”, num dado momento, articularão inevitavelmente um vínculo com a exterioridade. Evidentemente, o desejo pela escrita ou pela arte funda-se na intenção da memória que carrega em si os objetos e os traços, o nebuloso e o objeto.

Nesse primeiro momento, Agostinho trata basicamente do trabalho da recordação, sobre o qual se concentra o exame do interior. Diz ele, nesse exercício específico da “busca de Deus”, que “a recordação do meu jeito de tudo o que evoco em minha memória atesta que é interiormente que realizo esses atos no pátio ‘imenso do palácio de minha memória’” (AGOSTINHO, XI, 17, 1983, p. 184). Desse modo, esse exercício da

memória pode ser, segundo Ricoeur (2007), chamado de “memória feliz”²².

Também é importante notar o sentido de espaço que a expressão “imenso palácio” aponta: nesse âmbito, não há limite para a dimensão da memória ou para a exatidão de lembranças que podem ser “arquivadas” deliberadamente ou por fruição, como também não há uma linha divisória entre as “imagens das impressões sensíveis” e as lembranças das “paixões da alma”, o que significa pensar nessa operação de lembranças, o *cogito* ou os inteligíveis que se agregam, com igual valor, nesses espaços “palaciais”; nas vastidões dos mundos interiores que ocupam os “espíritos” (AGOSTINHO, XI, 17, 1983, p. 185).

A questão central da chamada “memória feliz” diz respeito à ausência da culpabilidade. Mesmo as noções intelectuais são ativadas de um modo que se pode traduzir por “nem alegre, nem triste”, ou seja, é uma operação assinalada por Agostinho que permite àquele que se lembra o lembrar de lembrar-se sem dor ou ressentimentos quaisquer. A esse processo, Ricoeur (2007, p. 499) chama de “elogio da memória e de seu poder” e argumenta que tal processo não está completamente livre da ameaça do esquecimento. Isso é perceptível na leitura do trecho em que Agostinho fala da lembrança armazenada como de algo que ainda não foi sepultado nem tragado pelo tempo. Ele alude à metáfora dos “vastos palácios” que podem ser, além de uma garantia de que as lembranças e a memória estão reservadas, uma espécie de sepultura das mesmas – e sobre isso faz menção à possibilidade do esquecimento, associando o termo depósito à expressão “palácio das memórias”.

Ora, num depósito, coisas, objetos, lembranças são guardados para virem à tona e à utilidade quando necessários, ou quando irromperem nosso caminho por uma razão imensurável – “algumas chegam em bandos que se precipitam” – mas também num depósito os mesmos

²² A memória feliz não é representada pela culpabilidade, mas é antes de tudo, um atestado de perdão que se verifica na reconciliação entre o passado e o presente; é um reconhecimento ou revivescimento das imagens do passado que imprime uma reconciliação da presença com a ausência (RICOEUR, 2007, p. 492).

elementos podem ser esquecidos e nunca mais virem à superfície, porque a memória também retém o esquecimento, daí a necessidade do “lembrar de lembrar-se” (AGOSTINHO, XI, 17, 1983, p. 186). Se nos lembramos do que queremos, selecionamos o lembrado: as dores, alegrias. Se não controlamos o impulso das lembranças, o lembrado transforma-se em sintomas, símbolos. Na arte, a conjunção das duas “artes” da memória são imprescindíveis.

É Agostinho mesmo quem argui sobre os postulados do esquecimento ou privação da memória:

De fato, o que vou dizer quando estou certo de me lembrar do esquecimento? Vou dizer que não tenho na memória aquilo de que me lembro? Ou vou dizer que tenho o esquecimento na memória para que eu não esqueça? Duplo e perfeito absurdo. Como diria que é a imagem do esquecimento que minha memória retém e não o próprio esquecimento, quando me lembro dele? Isso também, como o diria? (AGOSTINHO, X, XVI, 19, 1983, p. 203).

Nada está definido no campo da memória, antes o problema do esquecimento vai levando a questão para uma espécie de armadilha que se fecha. Pode-se observar esse impasse quando Agostinho diz que “se lembra do próprio esquecimento” e que este, por razões indizíveis à compreensão, é o mesmo que sepulta as lembranças, é o depósito que as envelhece. Na verdade, o enigma da memória traçado por Santo Agostinho é, na apreciação de Ricouer (2007), uma admiração pela memória, que não deixa de estar carregada de muita inquietação e também das exigências do presente. A relação presente e passado intermedia a questão da interioridade e da memória, no sentido de que no final de tudo depreende-se uma ideia sobre a qual se infere sentidos: a memória é o presente do passado, e isto introduz imediatamente a noção de tempo. Esse tempo ocupa um espaço lógico para um sujeito também lógico ou pode ocupar um espaço ilógico para um sujeito igualmente ilógico, como o lírico do *Poema sujo* que toma o tempo como uma possibilidade de ação no presente, operação de trânsito entre a razão e o desvairio.

Em Ricoeur (2007, p. 365) uma questão é explorada para se reconhecer a noção da medida dos tempos. É nela que Santo Agostinho entra, de fato, para desvelar os processos da interioridade. A aferição temporal é de pronto atribuída ao lugar do espírito: “é em ti, meu espírito, que meço os tempos” (AGOSTINHO, XI, XXVII, 17, 1983, p. 207). É no espírito que se assenta o lugar onde estão as coisas futuras e as coisas passadas, logo o tempo tomado a partir da noção aristotélica que o explica a partir de uma relação direta com o movimento cósmico que não possui nenhuma ligação com o “tempo” de Santo Agostinho. Diferentemente disso, o tempo aqui supõe a ideia de *distentio*²³. Esse “assentamento” do tempo no *animus* é considerado o espaço interior onde se desenvolve a dialética entre distensão e intenção. A *distentio* dissocia os sentidos objetivos do presente – “presente do passado ou memória, presente do futuro ou expectativa, presente do presente ou atenção” – e os recoloca noutra espaço ou noutra tempo que é o da *distentio animi*, e nesse processo a “dessemelhança de si a si” caracteriza o novo paradigma (RICOEUR, 2007, P. 366). Essa diferenciação de visão reflexiva culmina na polêmica sobre o caráter privado ou público da memória, questão que, para Agostinho, não está marcada pela oposição tempo público e tempo interior. Para Ricoeur, no entanto, é possível deduzir que há uma antinomia formada por essa oposição e, mais ainda, que há a possibilidade de se pensar num terceiro tempo, que é uma articulação entre o tempo vivido, o tempo fenomenológico e o tempo cosmológico.

Toda essa reflexão faz desencadear o eixo de outra questão mais radical: a inserção da memória individual nas operações da memória coletiva que pode impor uma conciliação entre tempo da alma e tempo do

²³ A *distentio* é um termo utilizado por Santo Agostinho para dar profundidade à expressão da alma como espaço de ocupação do tempo interior. É, sobretudo, para afirmar que esse espaço refere o de “dentro” da alma, no *animu*, como sendo o mais íntimo do ser. Portanto, não são marcas nítidas que estão nesses espaços, mas traços que se inscrevem como ressonâncias de acontecimentos passados, ou seja, como imagens de imagens. A nota está referida no mesmo livro X, XXI que Paul Ricoeur cita em *A memória, a história, o esquecimento* (RICOEUR, 2007).

mundo, como nominava Agostinho (AGOSTINHO, XI, XXVII, 17, 1983, p. 207).

Pensamos ser essa síntese de tempos o procedimento adotado pelo sujeito lírico do *Poema sujo* que vê nos seus “palácios”, a possibilidade de construção do presente, de uma forma de elaborar o trânsito entre o público e o privado; entre o individual e o coletivo. Isso é possível tomando em consideração que o texto do *Poema* resolve uma disjuntiva somente solucionável na linguagem poética que é aquela chamada por Ricoeur de “terceiro tempo” (RICOEUR, 2007, p. 366).

Assim, a fenomenologia agostiniana não resolve, para Ricoeur, o problema do tríplice presente, ou seja, o da memória, o da expectativa e o da atenção. Sua dúvida diz respeito a saber se a experiência viva do presente não é de tal modo proeminente que possa comprometer e afetar a alteridade do passado, mesmo com a noção de *distentio*. É a noção de “passagem” proposta pelo próprio Agostinho que vai fazer Ricoeur pensar um pouco mais sobre o que seria e como se daria a tal passagem do tempo: “O trânsito do tempo consiste em ir do futuro pelo presente dentro do passado. De que e por que e em que ele passa”? (AGOSTINHO, XI, XXI, 12, 1983, p. 231). Uma resposta que gera pergunta, e, portanto, não define mesmo, de modo cabal, a questão. Ricoeur sugere que esqueçamos a espacialidade inevitável da metáfora do local de trânsito e concentremo-nos na “diáspora” dessa passagem. E essa diáspora equivale a um tempo de longa duração ou a um instante presente. É com essa preocupação que Ricoeur vai elaborar distinções importantes sobre o ser e sobre o lugar filosófico que esse ser habita – o *Dasein* – “este sendo que nós mesmos somos a cada vez” (RICOEUR, 2007, P. 366)²⁴.

Se tentarmos situar de modo mais evidente esse ser, poderemos supor que o “ser-todo-possível” está para a morte como o poeta também

²⁴ O termo *Dasein* não foi traduzido por Ricoeur, mas ele faz uma referência explícita à obra de Heidegger, *Ser e tempo*. Nessa referência, Ricoeur alude a um ser que está em jogo. O ser do *Dasein* é uma preocupação; um ser que se defronta consigo mesmo. No plano filosófico, este ser pode ser o ser-todo-possível ou o ser para a morte (RICOEUR, 2007, P. 366).

está. A sua temporalidade extrapola a “ameaça iminente da morte” porque se abre para uma possibilidade sempre *ad infinitum*. Essa condição não contempla o “ser-para-a-morte” que tem seu futuro previsível por uma ameaça de finitude incondicional. É um sujeito que vive sempre na expectativa do “poder ser”, diferentemente daquele descrito por Spinoza (apud RICOEUR, 2007, p. 369): “o homem livre não pensa em nada menos que na morte e sua sabedoria é uma meditação não da morte, mas da vida”, cujo principal motivo é o de permanecer vivo sem se confrontar existencialmente com a morte.

A questão do tempo, a partir desse momento, é considerada por Ricoeur sob o viés de mais “uma testemunha” da tradição do olhar interior: Edmund Husserl²⁵. É dele que vêm as posições mais favoráveis a Santo Agostinho no que diz respeito à maneira de vincular as três problemáticas da interioridade, da memória e do tempo, não sendo, no entanto, este último, a questão central nessa parte da abordagem.

1.3.2 Da egologia à intersubjetividade: o olhar de Husserl

Husserl (1994) é tomado como o iniciador de um processo que confronta a fenomenologia da memória individual à sociologia da memória, com cerne na quinta *Meditação cartesiana*, que coloca o problema da passagem da egologia à intersubjetividade.

Neste recorte, a memória vai ser tratada no texto *Lições para uma fenomenologia da consciência íntima do tempo*, como um espaço de onde o olhar se desviará de dentro de si mesmo. Nesse processo, o espaço da memória produzirá o movimento de inversão, graças ao qual “o olhar interior se desloca da constituição da memória em sua relação objetual com um objeto que se estende no tempo que dura, para a constituição do fluxo temporal com exclusão de toda intenção objetual” (HUSSERL, 1994, p.

²⁵ Entre a tradução de Husserl (1994) que lemos e a explorada por Paul Ricoeur (2007) não há distinções relevantes, embora o autor tenha debruçado sua análise sobre a publicação francesa de Henri Dussort, de 1917, que integra o conjunto de obras chamado Volume X das Husserlianas.

196). Sobre a questão da intenção, em oposição à distensão, Santo Agostinho guarda, de fato, uma certa aproximação com Husserl, no entanto é sobre o “corpo” da distensão como aquele que “guarda” o tempo que Agostinho se detém. Em ambos podem ser vistos os sentidos de deslocamento do tempo que difere do tempo cronológico.

Em relação à fenomenologia da lembrança, Ricoeur toma dois caminhos. O primeiro diz respeito à observação do objeto do ponto de vista de sua relação com uma coisa que dura, como um som que prossegue ressoando, ou uma melodia que se reapresenta de novo. De outro lado, do ponto de vista de observação da imagem, que permanece como imagens da imagem, apenas revelando traços do seu quadro original.

O autor traça uma linha de divisão entre a fenomenologia da lembrança e a fenomenologia do fluxo temporal: a lembrança mantém sua marca distintiva de “ato posicional” em oposição à imagem, daí mantendo seu caráter de inapreensível, enquanto as noções de impressão, retenção, e protensão não se referem mais à constituição de um objeto temporal, mas a de puro fluxo temporal. É então que Ricoeur levanta a questão que vai direcionar seu estudo sobre a quinta *Meditação cartesiana* (2001) e sobre *As lições para uma fenomenologia da consciência íntima do tempo* (1994), numa abordagem que ele chama de “curto-circuito”²⁶. Ele explica: “num momento, prepara-se o reino da egologia e noutro, tenta-se uma saída heróica rumo às comunidades intersubjetivas superiores” (RICOEUR, 2007, p. 122).

Em *As lições*, há uma declaração a respeito do que é tratado no próprio título: a consciência do tempo é declarada íntima e, para completar, não se trata de uma consciência de, mas da consciência-tempo – “do tempo imanente do curso da consciência” – portanto, não há intervalos entre consciência e tempo. Essa imanência do tempo-consciência é obtida pela “redução” do tempo objetivo, do tempo do

²⁶ Os textos referidos foram traduzidos por Pedro M. S. Alves, sendo o primeiro publicado pela editora Madras, em São Paulo, no ano de 2001, e o segundo pela editora Imprensa Nacional, em Lisboa, 1999.

mundo, que o senso comum considera como exterior à consciência. Retornamos a Agostinho, que também dissociou o tempo da alma do tempo físico de Aristóteles, que o vinculava à mudança e o colocava na esfera da física (ARISTÓTELES apud PUENTE, 2001).

Husserl (1994) quer evitar algumas dificuldades, como aquela que diz respeito à simultaneidade, à sucessão e ao sentido da distância temporal e mesmo à dificuldade que se apresenta quando se busca distinguir a memória, voltada para o tempo terminado, da imaginação, orientada para o irreal, o fantástico, o fictício. Nesse processo, ele assume a ideia da consciência íntima do tempo a partir de verdades *a priori* aderentes às apreensões, “elas próprias inerentes ao tempo sentido”. Acompanhando a intenção de Husserl, Ricoeur se detém numa investigação que afirma depender de uma fenomenologia da consciência e, mais exatamente, da consciência íntima, na perspectiva de que é a nossa, ou seja, o confronto entre rememoração privada e “comemoração pública” (RICOEUR, 2007, P. 128). A esse respeito, ele propõe uma pergunta que deriva da reflexão sobre as *Meditações cartesianas*: “em que medida a retirada da esfera objetual prepara a tese egológica das *Meditações* que estorva o caminho em direção ao ‘estrangeiro’ ao invés de controlar seu acesso?” (RICOEUR, 2007, P. 128). Como procedimento de complementaridade, Ricoeur assenta outra ideia à anterior, que considera a ausência como presença presumida do presente absoluto que é infinitamente mais significativa do que a ausência inscrita na relação com essa outra ausência, a do “estrangeiro” em relação à “minhadade” da memória pessoal (RICOEUR, 2007, p. 129).

Em seguida, como uma terceira seção de postulados, Ricoeur aponta sobre *As lições* a ideia do fluxo constitutivo do tempo como subjetividade absoluta, ou seja, o agora não mais significa apenas o início ou a cessação da aparição de algo que dura, mas a pura atualidade da aparição. Para endossar o raciocínio, citamos, do parágrafo 36 das *Lições*, a explicação oferecida:

A subjetividade absoluta é um fluxo que tem as propriedades absolutas do que é preciso designar, metaforicamente, como algo que jorra agora, num ponto de atualidade, num ponto-fonte originário, etc. No vivido da atualidade, temos o ponto-fonte originário e uma continuidade de momentos de ressonância. Para tudo isso faltam nomes (HUSSERL, 1994, p. 121).

O que observamos é que nada há de objetivo, de ordem convencional, temporalmente objetivo, plausível de ordenação. Ao que falta nome, pode-se chamar de metáfora do fluxo, que acaba por apontar a metáfora da fonte, quer dizer, a existência de um eixo de referência que é preservado para dizer a continuidade, e esse eixo é o ponto/fonte originário. Esse ponto não é, necessariamente, o início de algo, mas o momento do fluxo, do "jorro".

O momento do ponto/fonte se desdobra em dois empregos do termo "retenção", sendo o primeiro uso referente à duração de algo, e o outro, para significar a persistência da atualidade da unidade do fluxo: "É num só e único fluxo de consciência que se constitui, ao mesmo tempo, a unidade temporal imanente de som e a unidade do fluxo da própria consciência" (HUSSERL, 1994, p. 121). O próprio Husserl reconhece que pode parecer absurdo dizer que o fluxo da consciência constitui sua própria unidade, mas, na verdade, é isso mesmo que acontece. O que pode explicar o aparente paradoxo é a razão de que, de um lado, o que "dura" se constitui "através" das fases; de outro, o olhar se dirige sobre o fluxo. É nesse sentido que Husserl coloca a questão da intencionalidade, que ele divide em dois tipos: a transversal, que aponta para a coisa que dura, e a longitudinal que, no curso do fluxo, recobre a si mesma continuamente. "Se me instalo nessa intencionalidade longitudinal, afastado do som o olhar de minha reflexão e considero somente a relação da retenção com o surgimento originário" (HUSSERL, 1994, p. 123). A respeito das coisas que "duram", como que ressoando, há algo fundamental a ser considerado. Não existe um tempo para diferenciar o "caminho" e a duração de tempo no fluxo da consciência e tampouco, da inconsciência. É como se a razão ou o objeto invadisse o fluxo atemporal, impregnando-se a ele e constituindo com ele, uma mesma coisa.

Na elaboração poética, o sujeito necessita de um momento para adentrar o estado da consciência – pleno ou não de razão – e isso não significa pensar que a partir desse acoplamento, a sinfonia do fluxo vá permitir e garantir a continuidade do mesmo. Também deduzimos que não existe um fluxo em separado para a razão lógica e outro para a consciência. Eles caminham juntos, e o que dessa associação se depreende transforma-se em som, em imagem da imagem, como um híbrido que escapa à estrutura da matriz.

Depois de afastar vários obstáculos em relação à unidade do fluxo de consciência, Husserl chega à questão da “consciência originária”, da qual se pode dizer o mesmo que se disse do fluxo absoluto, ou seja, que não requer nenhum outro fluxo mais original que ele: a consciência primária não tem mais atrás dela outra consciência. A problemática se complexifica, mas ao mesmo tempo aparece de modo mais resoluto, isso porque podemos estabelecer relação com a simultaneidade das imagens da qual fala Agostinho nas *Confissões* (XII, 13, 1983, p. 201).

Sobre “fluxo original e ponto/fonte” (RICOEUR, 2007, p. 112), há um esclarecimento muito pertinente que se pode traduzir a partir do que Husserl (1994, p. 110) chama de “experiências do hábito”. No processo de autoconstituição no qual o “constituído e o constituinte” coincidem, ele levanta a possibilidade de surgimento do “fluxo em pessoa” caso ocorra um segundo fluxo. A questão parece pouco esclarecedora, mas podemos relacioná-la com uma proposição mais evidente: não há a possibilidade de a memória exprimir um fato do passado sem que este tenha atravessado as diversas “fases” nas quais o fato é aparentemente diluído e, por isso, constituído como “fluxo” e não mais como objeto em pessoa. Essa possibilidade de “apresentação” de objeto à memória é impedida pela retenção da própria consciência, daí chamarmos de fluxo a esse processo, e não de consciência como tal. Sobre isto, cita Husserl:

As retenções (e protensões) determinadas têm um horizonte obscuro, e ao se escoarem, passam por fases indeterminadas, relativas ao curso passado e futuro do fluxo, graças às quais o

conteúdo atual se insere na unidade do fluxo (HUSSERL, 1994, p. 138).

A possibilidade do aparecimento das imagens “dessemelhadas” não é objetal. As impressões se diferenciam das reproduções, mas podem ser confundidas a tal ponto que Husserl decidiu, em lugar de nominá-las de “presentificações”, como o fizeram alguns pós-kantianos, como Fichte²⁷, denominá-las de presente imanente, que é o nó, o foco de apresentação objetal e de presente reflexivo, de “consciência originária”. A inserção das imagens da consciência originária sempre se dá em suas fases, em “degradé”, sobrepostas, sem, no entanto, expor o referente inicial, ou seja, aquilo que poderíamos denominar como Husserl de ponto/origem (HUSSERL, 1994, p. 113).

Sobre essa questão do ponto/fonte ou da referencialidade, Ricoeur, em sua *Teoria das interpretações* (2001, p. 121), afirma que a linguagem possui, sim, uma intenção e uma referência, mas o trabalho de depuramento da própria linguagem no texto poético afasta quanto possível o referente dos sentidos plausíveis. Se no gesto da intencionalidade da obra o sujeito lírico tiver a preocupação excessiva com o referente, ele estará dando ênfase desnecessária e descabida ao sujeito autor, ou seja, à própria intenção autoral. Na verdade, os sentidos e o desvelamento do referente – “ponto-fonte” – ocorrem no processo dialógico que se estabelece a partir da leitura da recepção do leitor, que, juntamente ao locutor inicial (o sujeito lírico), tornar-se-á também parte do processo de construção das intencionalidades e dos sentidos, incluindo, ou não, os do locutor. A partir disso, Ricoeur afirma o caráter de exterioridade do sentido, o que significa dizer que o sentido está para além do texto (RICOEUR, 2001, p. 121).

É verdade que, apesar do rigoroso trabalho que um artista realiza com a linguagem da obra, há sempre a intenção de ser reconhecido pelo

²⁷ Alguns pós-kantianos, como Johann Gottlieb Fichte, tentaram resolver algumas “contradições” do pensamento de Kant. Entre as questões está o dualismo entendimento e sensibilidade; coisa-em-si e fenômeno, sujeito, objeto. Nota de texto referida em *Doutrina da ciência*, de Johann Gottlieb Fichte (2006).

outro, isso é parte da própria intenção, como afirma Husserl (1994), que no seu vocabulário chama esse processo de “noético”²⁸. Cabe levar em consideração que o partilhar nem sempre é uma comemoração ou louvação consoante à intencionalidade, mas pode consistir numa solidariedade antagônica onde os sujeitos se confrontam e tentam se explicar. O noético, desse modo, é uma disjuntiva. As possibilidades de “encontro” são afastadas com a passagem do tempo, mas na obra *Poema sujo*, o tempo ampliou os sentidos que constituem o noético, desalojando o sujeito autoral de qualquer autonomia, e conferindo ao sujeito lírico maior poder de dominação e identificação com o coletivo.

1.3.3 O olhar exterior de Maurice Halbwachs: a fratura da memória

Maurice Halbwachs (1975) chama atenção para o procedimento que delineamos no item anterior que diz respeito ao “sofrimento da memória em sua constante tentativa de estar no presente” (HALBWACHS, 1975, p. 139). A história é a principal instituição diretamente atingida – atravessada – pela insistente presentidade da memória, que é o seu contraponto mais eficaz. Saída dos escombros da individualidade para a agregação à coletividade, a memória pode ser tomada como possível na história, já que é sempre, segundo Halbwachs, fraturada dentro do tempo.

É esse autor quem faz a distinção entre memória individual e memória coletiva, em seu tratado chamado de *Memória coletiva e memória histórica*, de 1975. Nele, Halbwachs assegura que no processamento das lembranças, o individual e o coletivo se interpenetram e se organizam, ainda que as lembranças sejam “organizadas de maneiras distintas”. A organização das lembranças diz respeito à forma, mais ou menos intensa com que se “apresentam”, sendo, para alguns sujeitos, as lembranças desejadas a tendência mais forte, e, as lembranças intrusas, o fluxo menos forte. O contrário também pode acontecer, como ainda pode

²⁸ Edmund Husserl (2000) denomina o noético como a intenção da comunicabilidade; expectação do reconhecimento no próprio ato intencional. O noético é a alma do discurso enquanto diálogo.

sucedem que “alguém cogite apenas suas lembranças desejadas” e assim organize seu pensamento e sensações a partir dessa modalidade (HALBWACHS, 1975, p. 159).

Em relação à história, o procedimento é diferente: a memória, quando transportada para o universo coletivo no veículo da individuação de um sujeito, poderá ser “deslizada” para um novo estatuto, que é o da história. Assim acontecendo, o caráter de “verdade” lhe é acentuado, embora não o seja em definitivo, já que tanto o processo da nova história quanto o da memória poética ou literária são constituídos a partir de “olhares e visões sobre o passado presente”. Isso aponta para uma questão fundamental: a de que a ficção artística pode se transformar em elemento histórico e que sua matéria viva é trazida da própria história ou da realidade social e política, sem que isso venha a se constituir como um paradigma ou compromisso de ambas as ciências (HALBWACHS, 1975, p. 159).

Podemos imaginar o caminho de fusão das lembranças sobre um exercício que Halbwachs dita:

Numa situação escolar, um aluno aprendiz é induzido a memorização de datas, fatos, acontecimentos marcantes, nomenclaturas, personagens importantes, celebrações. É, essencialmente, uma narrativa ensinada, cujo quadro de referência é a nação, que neste tal quadro é relembada ulteriormente, e a história é percebida pelo aluno como “exterior” e morta. Sobre “esses acontecimentos ensinados, o aprendiz não pode posicionar-se como testemunha” (HALBWACHS, 1997, p. 163).

No descompasso da história é que, eventualmente, o antes aprendiz poderá fazer um novo exercício que consistirá em ligar as diversas fases da vida aos acontecimentos nacionais, pois o que havia aprendido antes eram acontecimentos nacionais que ele mesmo não podia conhecer. Uma possibilidade de nova descoberta pode ser verificada no que Halbwachs chama de “vínculo transgeracional”, que é adquirido por intermédio do núcleo familiar, da camaradagem, da memória dos ancestrais. De um modo mais subversivo, essa nova clareza histórica pode acontecer por via

alheia às instituições, por uma constatação transgressiva que pode ser exercitada na leitura de obras de igual natureza transgressiva. Ou seja, as fontes seguras da história são tão fluidas quanto as fontes instáveis da memória e da arte, por assim dizer.

Halbwachs (1975) menciona que o “rumor confuso da dinâmica histórica” pode ser relacionado com o rumor confuso da arte. Esse processo não é fruto exclusivo da mirada exterior que realizamos no mundo, pois assim como o olhar interior resvala na exterioridade alheia, o inverso também acontece. A memória tanto individual quanto coletiva enriquece-se com o passado histórico, que se torna progressivamente o nosso: “ao substituir a escuta das palavras dos velhos, a leitura dá, ao mesmo tempo, uma dimensão pública e íntima à noção de rastros do passado”, e foi desse modo que Agostinho descobriu, sem querer, nas suas meditações, que uma nova interpretação da leitura ou uma hermenêutica da leitura era possível: lendo para si e sentindo os “outros”; lembrando-se de si, e lembrando-se dos outros, referindo a presença dos objetos, “o algo” em relação com a vida coletiva (AGOSTINHO, XXI, 12, p. 271).

Em relação específica à literatura, o passado pode estar sempre presente, a memória conectando histórias, e o sujeito ficcional dinamizando a linguagem ou a própria vida, porque é um fenômeno sempre atual, um vínculo vivido no presente eterno. Essa é a distinção essencial entre a literatura e a história tradicional. Esta última pretende ser a “representação do passado”, a tentativa de elaboração de uma memória absoluta, quando na verdade, ela só conhece o relativo, porque é delimitação do passado vivido. Além disso, o sujeito da história está “para a morte” enquanto o sujeito da arte está para a vida, eternizado em sua linguagem, desocupado do tempo cronológico como os demais seres, o *Dasein* em seu estado de perplexidade.

A linguagem não é um mundo próprio, nem sequer é um mundo, mas “porque estamos no mundo, porque somos afetados por situações e porque nos orientamos mediante a compreensão em tais situações, temos

algo a dizer, temos a experiência para trazer a linguagem” (RICOEUR, 2001, p. 123). Como vivemos experiências no mundo, e esse mundo pertence a todos os indivíduos, certamente, em alguns momentos, haverá a coincidência de intenções e de experiências com os sentidos de uma leitura, mas isso não é um *a priori*, havendo dissonâncias em muitas ocasiões de partilhamento de leituras, e como estamos considerando o fato de que a intenção ou ponto/fonte seja “habitante” de dentro de um *animu*, é certo que as experiências vividas e as intenções estarão sempre “embaçadas” pelas contingências da travessia do ser e do tempo em diversas “fases”.

É certo que a memória não “ativa” toda a sua carga referencial, tampouco se desfaz dela de modo deliberado, mas numa relação estabelecida por nós entre o “fazer do artista” relacionado com o mundo e com as experiências vividas, não é nenhum exagero afirmar que o discurso numa linguagem artística sempre é acerca de alguma coisa, de um objeto; é um projeto, no dizer de Ricoeur (2001, p. 405). Ao fazer essa afirmação, Ricoeur nega a ideologia dos textos absolutos. Só muito poucos textos e muito sofisticados, na linha da poesia de Mallarmé, satisfazem o ideal de um texto sem referência objetiva, de uma memória sem vínculos “habituais” no mundo prático.

1.4 Comprometimento político ou evasão absoluta?

Depois de tratarmos das relações entre poetas engajados e “pureza da arte”, entre arte e política, ou seja, dos reverses do comprometimento político e da evasão absoluta, é necessário recorrer ao tema do sujeito lírico, dos modos como este se comporta, especialmente desde os postulados de Hugo Friedrich descritos em sua *Estrutura da lírica moderna* (1978). Estes postulados fundamentaram teses e antíteses desde a metade do século XIX até meados do século XX e, de certo modo, ainda são suporte para a caracterização do sujeito poetante.

Para Friedrich, o sujeito lírico mantém e exacerba uma ligação com a sua própria centralidade, numa pretensa eficácia suficiente e definitiva para a lírica poética. Mas, essa seria apenas uma entre as vozes poetantes das quais fala T. S. Eliot, em *Ensaio*, sobre a lírica de Baudelaire (ELIOT, 1989b). Isso já é, entre outros, um dado que anuncia o caráter de “incompletude” da *Estrutura*, de Friedrich. De qualquer modo, vale a pena tomá-la como ponto de partida para uma discussão crítica sobre a sua validade ou insuficiência, isso se quisermos apoiar, de modo adequado, a nossa hipótese formulada a partir da pertinência em apontar que uma determinada obra é mais comprometida do que outra, ou como prefere chamar Sartre (1993), mais engajada.

Para Alfonso Berardinelli (2007), a hipótese de Friedrich, embora não seja o próprio resultado daquilo que se pretendia na luta da lírica para sair de si mesma e do próprio a *priori*, sem renunciar à autoconsciência estética e histórica, é, apesar de tudo, uma proposta de análise sobre a qual se pode refletir e indicar saídas:

Embora esquemática, explicativa, e com uma fortíssima intenção unificadora, (a estrutura lírica proposta por Friedrich) não deve ser severamente julgada por aquilo que não nos oferece. Mais que uma autêntica reconstrução da poesia moderna, trata-se de uma espécie de reformulação sistemática da poética da poesia pura e do hermetismo. As dinâmicas heterônimas da literatura são subestimadas. O repertório analítico dos procedimentos estilísticos é bastante exaustivo, mas quase sempre está dissociado do conjunto da obra de cada autor e da relação entre transformações formais e autoconsciência histórica e cultural (BERARDINELLI, 2007, p. 207).

Há alguns problemas, para Berardinelli, que podem ser verificados de maneira quase instantânea na obra de Friedrich. O fato de que as discussões sobre os movimentos de vanguarda estejam ausentes é um deles, e este fato muito poderia explicar sobre a questão do “vínculo” da linguagem com o objeto referente, ou sobre a sua ausência.

Para as vanguardas, o que estava em jogo era muito mais a situação social dos artistas modernos do que a linguagem como estilo. Eis que surge um problema localizado no lado extremo à posição de Friedrich:

“com os grupos e os movimentos de vanguarda, a inovação estética se torna militante, transforma-se em manifesto, em propaganda, em ação organizada. O conflito com o público se transforma numa tentativa de criar ou conquistar um novo público” (BERARDINELLI, 2007, p. 21).

Esses dois extremos vão exigir que algo os concilie e se constitua como meio termo à problemática, porque não se quer incorrer no que já é recorrente: a oposição entre arte engajada e arte pura; pelo menos não é o que desejamos que seja o centro de nossa reflexão neste trabalho. Daí ser importante a discussão sobre estética e política, de Rancière (2007), que associa a participação de uma comunidade dentro de um “comum”, conforme o interesse e vocação de cada sujeito, além de discutir o processo histórico que vincula práticas artísticas a contextos do mundo real, seja de maneira dogmática, seja de modo representativo ou mesmo como possibilidade de exterioridade do real, através da linguagem.

Encarnar ou representar a “verdade” em nível mais profundo ou de modo mais liberado sempre foi passível da intenção e da construção poética. Nem mesmo aqueles poetas que tentaram, à maneira Baudelairiana, buscar uma sintaxe mais livre, próxima do uso da prosa, um “imaginário” não susceptível ao argumento, ou o uso de um léxico mais determinado por valores anímicos do que por definições semânticas, obtiveram êxito em suas empreitadas com a linguagem. Segundo Michael Hamburger (2007), não foram poucas as tentativas de separar a arte poética da determinação ou da influência sociopolítica ou mesmo das experiências vividas pelos poetas:

É um erro afirmar que a poesia desde a época de Baudelaire se desenvolveu apenas numa direção. Os poetas exploraram possibilidades diversas de desenvolvimento; e um bom número de poetas destacados não menos modernos do que aqueles que seguiriam o rastro da linguagem de sua linhagem a partir de Mallarmé, não tomou nenhuma dessas direções, mas aspirou a uma nudez e a um caráter direto da expressão que em muito excede o exigido pelos cânones clássicos mais estritos (HAMBURGER, 2007, p. 18).

Essa proposição nos leva a não estabelecer diferenças alarmantes entre os poetas que se posicionaram em favor de uma conexão radicalmente evidente com a realidade e seus problemas e aqueles que, através da linguagem, intentaram afastar o objeto de suas experiências no mundo “real” da criação poética em absoluto. Numa direção, colocam-se os que “trabalham” com as palavras do poema como se fossem imagens e ornamentos do pensamento, cuja função fundamental é “trazer luz” à nossa compreensão. De outro lado, há os que não apelam aos ornamentos e às imagens e metáforas de modo a acrescentar grandeza ou significado a seus pensamentos. Essa “divisão” não interessa para Hamburger, embora ele a discuta com bastante lucidez.

“O importante para leitores críticos não é esperar uma abordagem demasiado simples ou constante de muitas verdades que os diversos tipos de poemas podem transmitir”. Há apenas modos de “dizer a coisa” e não meramente a externalização da “coisa dita”. A poesia não pode estar em suspeito permanentemente, como que obrigada a definir-se ideologicamente, embora sempre o faça, pois o “lugar” de quem escreve e as condições em que é produzida uma obra acabam por subjazer ao texto, seja em linguagem mais conceitual, seja numa sintaxe mais deslocada e “moderna” (HAMBURGER, 2007, p. 20).

Se pensarmos na poesia de Mallarmé, evidentemente vamos encontrar muito mais sensações, imagens, música, “desconexões” do que operações de argumentação lógica, o que leva a domínios acessados de modo quase exclusivo pelo pensamento sensorial ou pelo arrebatamento. É uma poesia que, ao invés de se preocupar com o raciocínio lógico, antes se aproxima da lógica da própria consciência. Sobre essa questão, cita Hamburger:

A abstração artística, sendo incidental a um processo simbólico que visa à expressão e ao conhecimento de algo bem concreto – os fatos do sentimento humano, que são justamente tão concretos quanto ocorrências físicas – não fornece elementos de pensamento abstrato genuíno. Os processos de abstração na arte provavelmente sempre continuariam a ser inconscientes se não soubéssemos graças, à lógica discursiva, o que é abstração [...]

pois a ciência passa da denotação geral para a abstração precisa; a arte, da abstração precisa à conotação vital, sem a ajuda da generalidade (HAMBURGER, 2007, p. 27).

Essa compreensão não implica necessariamente uma “perda de força” da poesia mais abstrata, tampouco implica empobrecimento da poesia. Na verdade, uns buscam na leitura do texto poético a relação com a “coisa”, com o material linguístico que lhes permita compreender imediatamente as afirmativas diretas de um texto. Para esses leitores, está longe de ser admitida a proposição de que a poesia surge de um desejo de beleza e verdade que não são idênticos, e do próprio reconhecimento de que essas duas coisas são distintas. Então, qualquer tipo de generalização sobre as “funções” e modos da poesia é temerário e precoce. Pensamento e imaginação “ainda” são procedimentos aos quais os poetas investem para as formulações de suas linguagens, mesmo quando estas têm mais relação reflexiva com o mundo das experiências vividas ou quando elas apontam para a tentativa de submersão individual e ilógica do ponto de vista da linguagem.

Quando Friedrich trata do desenvolvimento da poesia moderna²⁹ (1978), tende a se concentrar numa única linha de desenvolvimento, aquela que, no dizer crítico de Marcel Raymond (1977) e também de Alfonso Berardinelli (2007), converge para o *status* de poesia pura, absoluta, hermética, e cuja especialização é convergir para um único movimento da poesia moderna, principiado por Baudelaire até Mallarmé e Rimbaud.

O tom que assumimos em nossa análise da poesia de Ferreira Gullar, ou especificando, do eu lírico do *Poema sujo*, gira em torno da ação de um sujeito que, tomando como ponto de partida a reflexão, a memória e a imaginação do pensamento, reinventa a matéria do objeto na “dissimulação” da linguagem, trabalho tão necessário à construção

²⁹ Hugo Friedrich (1978) propõe uma análise da estrutura mensurável da poesia, que serviu, ou serve, como uma espécie de modelo de análise da poesia produzida no período referido, e que foi muito criticado por estudiosos, que veem a impossibilidade de tomar, como um padrão, a fórmula finita proposta por Friedrich.

poética, sem prejuízo ou exclusão de nenhuma das mecânicas linguísticas ou da razão.

Concluimos que não é necessário isolar linguagens de ideias: ambas têm os seus lugares e valores, o que quer dizer que ambas têm seus sentidos e pertinências. No labor poético, as palavras são “enriquecidas” nas suas possibilidades de pregnância simbólica quando sintetizadas no plano do sublime. Quando Jorge Luís Borges (2007) propõe assentar esses valores e pertinências como sendo um tão eficaz quanto o outro, ele declara:

Há versos que são belos e sem sentido. Porém ainda assim têm um sentido – não para a razão, mas para a imaginação. Talvez alguém me diga que o significado é a imagem conferida pela palavra, mas para mim, não há imagem definida. O que há é um prazer nas palavras e, claro, na cadência das palavras, na música das palavras (BORGES, 2007, p. 90).

Borges admite que as palavras não possuem a finalidade exclusiva de proporcionar significados nos moldes que os leitores comuns desejam, mas adverte para a possibilidade de esses significados estarem muito mais ligados a uma razão rítmica, sonora, arquitetural do que no sentido que encerram para além de dentro delas mesmas. Pergunta ele a si mesmo: por que versos em Inglês, que não é o seu idioma, o atraem tanto e o consolam? Porque, diz ele, há, para além das palavras, sons, cadências que invadem e falam mais que todos os vocábulos de um dicionário? Nesse mesmo percurso, Borges admite que algumas vezes ouviu poemas de Yeats que o deixaram embasbacado, mas assume que, quando ouviu a voz do poeta numa construção frasal cotidiana, sentiu enjos. Então, não há, de fato, imagens definidas pelas palavras, mas há prazer nelas, e no que gira em torno delas. As ideias que despertam podem ser intangíveis, ao passo que o sentimento que provocam é subitamente arrebatador (BORGES, 2007, p. 79).

Quando o Borges cita versos de Jaimes Freire³⁰ em língua espanhola, responde de modo incisivo a essas questões de significação para além das palavras e de suas cargas semânticas:

Peregrina Paloma imaginaria
 Que enardeces los últimos amores
 Alma de luz, de música y de flores
 Peregrina Paloma imaginaria.

Para Borges, esses versos não significam nada, não se destinam a significar nada e, ainda assim, subsistem como algo belo e inesgotável. Nem sempre nos interessa chegar ao processo que originou a experiência do poeta para chegar à composição do poema; talvez se descobríssemos isso, perderíamos o encanto e as palavras nada nos diriam. Assim, não é necessário desmontar as estruturas de uma palavra ou esmiuçar os seus sentidos objetivamente para, muitas vezes, desprezá-los depois. O objetivo da leitura determinará o processo de compreensão ou do modo como desejamos e sentimos uma poesia.

Pelo caminho que tomamos nas reflexões deste trabalho, não convém pensar apenas como Borges e deixar que somente os sons e as palavras nos falem e que permaneçam em nós. A razão: cada leitor sentirá, e dirá, se o desejar.

Para além dessa reflexão de Borges, há a possibilidade de a lírica, em determinados momentos, atuar na construção do mundo ou em sua transformação. Assim aconteceu num período determinado da literatura brasileira ou com alguns poetas, especialmente aqueles que viveram o período Vargasista, desde 1930, e também com os que adiantaram os movimentos modernistas e que experimentaram os terríveis anos da ditadura militar no Brasil. Na produção artística desses poetas é possível encontrar mais atenção à ideia e ao pensamento político social do que

³⁰ O poeta citado tem como única referência dada por Borges, o fato de ter sido amigo de Darío e Lugones, contemporâneo de ambos. Em nota, Borges traz uma tradução dos versos, que transcrevemos: "Peregrina pomba imaginária/ Que inflama os últimos amores/ alma de luz, de música e de flores,/ Peregrina pomba imaginária" (BORGES, 2007. p. 91).

espessamento e sofisticação da linguagem. Na história de Gullar, há, de algum modo, semelhanças com as de Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto e Vinícius de Moraes, geração como nenhuma outra em nossa história mais recente, marcada pelo engajamento do intelectual-poeta em prol das liberdades cívicas e da melhoria das condições de vida do povo brasileiro. O primeiro radicaliza o caráter de engajamento, e é expulso da direção do partido comunista; o segundo dissolve sua verve poética em hermetismos linguísticos; o terceiro abre a porta da poesia ao povo. É importante verificar como o nível de engajamento desses poetas ocorreu ou ocorre e como cada um vai desenvolver essa característica em suas poéticas. Gullar é de todos eles, o mais recente, e o mais mutável, no sentido positivo da palavra, dado que esteve presente nos mais diversos momentos da arte brasileira dos últimos 60 anos.

Numa tentativa de conjugar ou de harmonizar, sem tomar partido, as duas correntes poéticas ou esses “fazereres artísticos” – engajamento e lirismo - recorremos ao que Käte Hamburger, em *A lógica da criação literária* (2005, p. 168), chama de “enunciado da realidade” e “enunciado lírico”, sendo o primeiro relativo ao mundo mais pragmático e o segundo relativo à linguagem. Para ela, em quaisquer circunstâncias, o objeto não pode superar a linguagem, embora possa estar nela expresso. Ademais, o enunciado se propõe a explicar, e tal explicação não é um imperativo da poesia, que, por si só, é autoexplicativa e, desse modo, à palavra enunciado deve ser acrescentado o adjetivo “lírico”, pois que emana da voz de um sujeito “inventado”.

Por essas razões, compreendemos que objeto e invenção podem estar amalgamados de modo suficiente, integral, e que apenas o sujeito poeta é capaz de efetivar esse gesto. Nas linhas do *Poema sujo*, encantados e arrebatados, ganhamos o sentimento de sermos um só (povo). Se é a linguagem rarefeita que nos presenteia num plano, a ela nos quedamos; se é a força das ideias que nos impactam e transformam, por ela nos conduzimos. Na vida e na obra de Gullar, intentamos

“descobrir” os dois acessos, nessa espécie de síntese efetuada pelo sujeito lírico do *Poema sujo*.

Assim, homens e poetas, numa realidade específica - Brasil dos anos 60 e 70 - dão “as notas” de um momento político que se extravasa numa linguagem que recupera o passado e o carrega de imagens clarificantes do presente.

2 FERREIRA GULLAR, ELE MESMO – SUA TEIA DE AÇÕES – SUAS RELAÇÕES

O Brasil passava por um momento que já se iniciara há, pelo menos, quatro décadas. O golpe militar de abril de 1964 foi o desfecho de uma morte anunciada: a morte do “pacto populista”, fórmula política que permitiu a governabilidade do País durante mais de três décadas – grosso modo, desde 1930 –, mantendo em suspenso as principais tensões estruturais da sociedade brasileira graças a um *continuum* de crescimento econômico que permitia a todos – ao menos aos que tinham alguma capacidade de expressão e organização – ganhar alguma coisa. O desfecho por uma revolução estava *a priori* descartado:

A inflação, a carestia, a estagnação e o pânico anticomunista tinham praticamente restringido o apoio ao Governo Goulart à aristocracia do proletariado e às minorias políticas, militares e intelectuais, que viam nos slogans reformistas do Presidente o combustível que alimentaria o processo revolucionário nacional. A média e a pequena burguesia, em ampliação desde o período Kubitschek, foram a massa de manobra do golpe. Suas perspectivas se estreitavam ante a interrupção do desenvolvimento, e o que lhes restaria, segundo a propaganda maciça e incessante do IBAD. Era o *déclassement* do comunismo ou da república sindical (FRANCIS, 1965, p. 61-62).

Os próprios militares, em sua maioria, pensavam, em 1º de abril, estar impedindo o continuísmo de Goulart, mantendo as instituições democráticas e expurgando comunistas e corruptos.

A manutenção das instituições democráticas – simbolizada no fato de o próprio Presidente do Congresso Nacional ter ocupado interinamente

a Presidência da República após a destituição do Presidente Constitucional até a posse do primeiro Presidente Militar, Mal. Castelo Branco, sob a chancela do próprio Congresso Nacional –, ainda que na aparência, mantinha um espaço relativamente amplo de debate político, concentrado justamente no “caráter” do novo regime. A política econômica deste, orquestrada por um dos ícones do liberalismo filo-americano, Roberto Campos, não deixava dúvidas quanto a um processo de modernização das estruturas econômicas que as vinculasse mais estreitamente aos interesses norte-americanos. Estávamos no auge da guerra fria, e, no continente americano, tudo se passava como se ao conjunto das nações coubesse apenas o papel de sustentar a potência econômica dos EUA. Nas palavras de um líder político cassado pelo novo regime, “a senzala será caiada, terá o seu playground, e os negrinhos receberão mais comida. Mas permanecerá senzala” (FRANCIS, 1965, p. 62).

A política econômica do novo regime atingiu em cheio os setores da sociedade que mais apoiaram o golpe. Como disse o cronista da época, “a média e a pequena burguesia nunca entenderam por estabilidade o ascenso de preços sem equivalência salarial, ou o desemprego como o substituto da produção pelo processo inflacionário” (FRANCIS, 1965, p. 64). Os protestos desses setores foram quase automáticos, e o final dos anos 60 foi de intensa mobilização política da sociedade, parecendo ir muito além da ameaça de uma “república sindical” que mobilizou os golpistas em 1964. Em julho de 1968, pela primeira vez o País assistiu a uma greve operária de caráter claramente revolucionário, em Osasco, SP, enquanto o movimento estudantil assumia o papel de porta voz das insatisfações crescentes de trabalhadores e setores médios que, na falta dos limites do “pacto populista” e na ausência de perspectivas desenvolvimentistas, falavam abertamente em “revolução”.

Esse momento acaba se tornando campo fértil para a cultura, o teatro, a música, o cinema, a poesia. É então que os artistas tomam força para responder a uma demanda social que julgavam pertencer a eles e assim, passam a investigar suas origens e compromissos numa sociedade

que parecia em decomposição. O “lado” em que estava o artista deveria ser explícito, quando o próprio público parecia não apenas consumir, mas transformar a recepção da arte numa atitude de engajamento em causas maiores. A transformação do que seria um simples espetáculo de entretenimento, os famosos Festivais de Música Popular Brasileira da TV Record, em arena política, constitui certamente um ícone dificilmente superável. O poeta não esteve ausente dessa situação, colhendo aí material para uma sólida reflexão estético-política³¹.

O corte veio em 1969, através do Ato Institucional n. 5. Ele foi a resposta do regime à contestação social, mas foi também um golpe dentro do golpe, isto é, uma imposição de um setor das Forças Armadas que já não aceitava os limites autoimpostos pelos golpistas de 64 ao livre exercício do Poder. Na esteira do AI-5 surgiu um de seus principais ideólogos, o Gal. Emílio Garrastazu Médici, imposto à Presidência da Nação na crise sucessória do segundo Presidente militar. Foi o início dos anos de chumbo para a intelectualidade e a cultura brasileiras, mas também o início do período em que o regime se reconciliou com suas bases sociais através de uma política econômica que recolocou o País na rota do crescimento.

Para grande parte dos grupos nutridos pelo debate político e intelectual do final dos anos 60, sobrou o crescente isolamento social e político, o desespero da luta armada e uma clandestinidade sem perspectivas de futuro; para grande parte da intelectualidade, o isolamento social e político, o desespero do exílio e o vazio estético que igualmente roubaram o futuro.

Para muitos, a experiência do exílio provou a relatividade do tempo político. Este não avança obedecendo a uma mecânica de eventos sucessórios e encadeados logicamente, estendendo-se por um tempo cuja métrica seria determinada pelo que conhecemos como calendário. Ao

³¹ Veja-se, por exemplo: GULLAR, Ferreira. O Momento Artístico. *Revista Civilização Brasileira*, Ano I, n. 3, p. 155-160, jul. 1965; Problemas Estéticos na Sociedade de Massa (I e II). *Revista Civilização Brasileira*, Ano I, n. 6, mar. 1966 (I); Ano I, n. 7, mai. 1966 (II).

contrário, o tempo político pode adensar-se no espaço das relações sociais, pode acelerar-se nas rupturas de situações nas quais, pelo equilíbrio ainda que instável, ele parecia infinitamente elástico. O tempo político mede-se pela mudança do sentido atribuído às coisas, que pode acelerar-se em momentos de ruptura.

A ruptura, na política brasileira, ocorreu em dezembro de 1969. Para quem iniciasse sua experiência da sociedade brasileira no início dos anos 1970, a década de 60 era o “passado”, como se sua dinâmica, seus fatos e personagens já fizessem parte de uma era que, mesmo pela memória coletiva, era difícil apreender. As evidências empíricas do novo tempo apareciam sob a forma da intensa mobilidade social acarretada pelo crescimento da economia, pela imagem de um país reduzido em suas dimensões no imaginário social construído pelas telecomunicações, e, sobretudo, pela nova dimensão da alienação que a revolução nas comunicações produzia nas massas populares, induzindo-os à ilusão da “participação” e “integração social”, bálsamo para os traumas das novas formas de espoliação econômica sem limites (CAMARGO, 1976).

Às novas formas de configuração social despregadas das antigas formas de participação política deu-se o nome de “sociedade civil”. Elas não surgem, no entanto, em toda a sua dimensão senão após uma iniciativa do próprio regime militar, uma “distensão lenta, gradual e segura”, anunciada no discurso de posse do quarto Presidente militar.

A iniciativa refletiu o novo tempo político: tratava-se de uma volta aos quartéis, que se tornava possível, na visão dos estrategistas do regime, uma vez asseguradas as condições do retorno à “normalidade democrática”, uma vez vencida a resistência popular em decorrência, em grande parte, do crescimento econômico. Um problema, no entanto, se colocava no horizonte desses estrategistas: seu referencial ideológico para a restauração da “normalidade democrática” era o velho liberalismo oligárquico que havia sido ameaçado pelo “pacto populista”, uma vez que este, bem ou mal, deu voz aos “de baixo” da estrutura social. Ora, desde logo estava descartada a hipótese de retorno a esse “pacto”. O problema

estava justamente na ausência de uma fórmula alternativa que permitisse a convivência de interesses tão opostos quanto são os interesses dos “de cima” e os interesses dos “de baixo” da sociedade brasileira. Estes últimos não constavam nos cenários dos estrategistas da distensão. Por um paradoxo típico da sociedade brasileira, os artífices do tempo político novo tinham seus olhos voltados à restauração do passado, no qual o mundo do trabalho não ascendia ao mundo da política.

Foi no vazio resultante que surgiu a sociedade civil, inicialmente pela voz de alguns sindicalistas que reivindicavam os direitos elementares do trabalho numa economia capitalista institucionalmente organizada, seguidos por uma multidão de agentes sociais que, na ausência de qualquer mediação política para o debate e para a possível solução dos conflitos que trouxeram à luz, transformaram o período da transição que levou ao fim da ditadura numa verdadeira cacofonia social e política.

Foi essa sociedade civil, desorientada em meio à miríade de interesses que se organizaram em seu seio disputando espaços de reprodução social e econômica, que acolheu os brasileiros exilados, unânimes em saudar a cacofonia como manifestação da vitalidade que traria o mundo novo.

Muitos artistas passam a inserir em suas obras, então, de modo permanente ou fugaz, motivos oriundos dessa realidade, revelando seus compromissos com o momento histórico, denunciando as mazelas que eram encobertas pela névoa do regime político. Alguns, como Ferreira Gullar, posicionam-se no *front* desse movimento. Pelo menos duas de suas obras, *Dentro da noite veloz* e *Poema sujo* estão intimamente ligadas ao contexto referido. Já não é suficiente a pesquisa formal, pela experimentação da linguagem em busca de novas formas de expressão, como aquelas empregadas pelo Concretismo, pelo Neoconcretismo e também pela poesia-práxis, por exemplo. Para o poeta, há de se buscar novas formas de interpenetração com a sociedade civil, ou com os problemas do povo. Não basta cultivar diálogos com as formas consolidadas e consagradas da linguagem ou da arte.

Existem os que consideram a poesia um veículo das alegrias, naufrágios e perplexidades de sua própria experiência individual. Alguns vinculam a poesia à dimensão épica e coletiva de um povo perante a história. A obra de Ferreira Gullar, de modo ímpar, efetua um amálgama de todas essas tendências, revelando um compromisso ético e uma relevância estética que a situam no alto patamar da criação artística contemporânea. Se essa obra fosse objetivamente e puramente engajada, seu caráter marginal estaria acentuado de maneira irreversível, e é por essa razão que muitos críticos ainda hoje, preferem não enxergar que, para além da alquimia linguística, o poeta realiza um desejo de transformação do objeto real.

2.1 O poeta em seu percurso histórico e estético

Para observar todo o processo ético e estético do poeta e do *Poema sujo*, mencionamos com mais ênfase, a sua produção poética, numa tentativa de compreender como as experimentações de linguagem vão aprimorando a sua relação com o contexto sociopolítico, ou como vão se constituindo as diversas fases de sua trajetória, que deságuam num tipo de poeta engajado e completamente comprometido com as questões do seu tempo, mas nunca despreocupado da linguagem.

Eis um ser em constante perplexidade – um *dasein* - numa lírica que ousa lançar-se, com êxito, em várias e, às vezes, antagônicas direções, sempre aberta ao risco, numa vertiginosa dialética de teses e antíteses que jamais se acomodou em qualquer síntese comum. Obra que já surgiu, com *A luta corporal* (1954) (SECCHIN, 2008), sob o signo do embate entre tradição e renovação, de que são exemplos tanto os admiráveis sonetos que abrem o livro e reverenciam o idioma quanto as desestruturações linguísticas que fecham a obra e praticamente “explodem” a linguagem, numa disposição tipográfica que antecipa os procedimentos do movimento de vanguarda conhecido como Concretismo. É uma lírica que perscruta o mais íntimo do ser, e que, ao mesmo tempo,

como em “Galo, galo”, do mesmo livro, não se furta a soar em prol da multidão de desvalidos e miseráveis que integram dramaticamente a paisagem brasileira. Na verdade, esse livro é uma possibilidade que o poeta tem de fazer nascer o poema junto com a linguagem; é a luta contra a norma estabelecida, contra o hábito. A ideia de que a verdadeira poesia tem de ser a expressão da experiência fresca, nascida ali, de repente, equivale a pensar que a “linguagem estabelecida fosse velha e sufocasse o frescor da poesia, e o perdesse” (SECCHIN, 2008, p. 49).

A poesia de Gullar é a lírica dos sentimentos abissais, da perda, da desilusão amorosa, do enfrentamento da loucura e da morte, revelados pelo poeta de voz cosmopolita radicado no Rio de Janeiro, mas enraizado na pequena e pobre São Luís. Mas poesia, também, de esperança e de alegria: plena de vento, luz e sol contra o sombrio império do niilismo pós-moderno³². É poesia, sempre, em busca do outro, ou melhor, de muitos outros: o outro que habita o eu, ou seja, a porção desconhecida e indomada de cada um de nós mesmos; o outro como protagonista do poema, no discurso solidário que se abre transitivamente para a aceitação do “ele” no universo antissolipsista do “eu”³³; o outro como leitor/interlocutor, na medida em que, para Gullar, qualidade e comunicabilidade não são fatores excludentes. Num território onde, mesmo com bons resultados, alguns poetas praticam uma espécie de

³² No período do rompimento com o movimento concretista, Ferreira Gullar é acometido por uma descrença no mundo real e no absoluto, questionando a própria validade da existência – uma atitude negativista frente a vida – isso o leva a refugiar-se em leituras filosóficas, reclamando para si uma atitude niilista pós-moderna (sítio virtual, declaração do próprio autor, www.ferreiragullar.com.br/, dezembro de 2010. A respeito do conceito de Niilismo, veja-se *Os Pensadores*, Nova Cultural, 1987, fascículo 50, p. 600-604).

³³ A lírica de Gullar, em muitos momentos, experimentou o solipsismo. Isto faz parte de um período em que o autor declarou-se sozinho no mundo. Depois, especialmente a partir dos anos 60, ele está sempre em busca do diálogo com o outro. Sinais nítidos dessa postura estão evidentes desde que superara os impasses do Concretismo. É um artista que não deseja enclausurar-se em sua própria egocidade (sítio virtual, declaração do próprio autor, www.ferreiragullar.com.br/). Sobre solipsismo, ver *Teoria filosófica idealista*, que afirma nada existir fora do pensamento individual e que tudo aquilo que se percebe não passa de uma espécie de sonho que se tem. STRECK, Lênio Luís. *Decido conforme minha consciência?* Porto Alegre, 2010.

“fetichização autocentrada” do ato literário, parece extremamente significativo o fato de Gullar, sem abdicar dos mais rigorosos padrões de exigência estética, saber conciliá-los com um registro que permite ao leitor comum, não especializado ou acadêmico, poder fruir da experiência poética: palavras e temas comuns, cotidianos, subitamente incendiados pela combustão da poesia, capturada no cerne do dia a dia e não mais emanada de um poder divino (PAZ, 1978, p. 86).

Importa destacar a atuação de Gullar não apenas no âmbito da criação poética, mas no da crítica da cultura, e isso citamos, já que estamos falando em engajamento. Grande estudioso e arguto analista dos movimentos culturais e artísticos do século XX, ele é autor de numerosos ensaios sobre a arte contemporânea (em especial, as artes plásticas), tanto em suas manifestações europeias e norte-americanas quanto em suas realizações brasileiras. O desejo de conhecer, transpor barreiras e modificar-se com o conhecimento são comuns ao sujeito poeta e ao ensaísta, crítico de si mesmo. Daí sua obra ser tão avessa ao dogmático e tão porosa à mudança, motivada pelas sucessivas “verdades” que se vão desconstruindo e reconstruindo ao longo da vida do artista, como das vidas dos seus leitores. Desdizendo-se para redizer-se, a poesia de Gullar não tem centro, ponto fixo, princípios imutáveis. “Obra simultaneamente em regresso para São Luís e em progresso para todas as cidades e linguagens do mundo” (SECCHIN, 2008, p. 46).

Não se faz impunemente uma obra de tão alto risco e coragem – estética e existencial. Aos que desejaram aprisionar o poeta em determinado estilo, ele surpreendeu com sucessivas metamorfoses. E aos que desejaram, e conseguiram, aprisioná-lo por suas ideias à época da ditadura brasileira, ele respondeu com a tenacidade de seu canto contra a opressão. Sua lírica, de algum modo, é exemplar, pois tipifica, como poucas outras em nossa história recente, o engajamento do intelectual em prol das liberdades cívicas e da melhoria das condições de vida de seu povo. No período dos governos militares brasileiros, Ferreira Gullar foi preso, submetido a interrogatórios, forçado a exilar-se. Viveu em Moscou,

depois no Chile até a queda de Salvador Allende. Residiu no Peru e na Argentina, onde compôs o que para muitos é uma das maiores realizações poéticas do século XX, o *Poema sujo*, de 1976. Retornando ao Brasil em 1977, foi novamente preso pelo crime de suas ideias contrárias à ditadura militar. Artista de vida admirável pela capacidade de dizer “não” a toda forma espúria de poder, mesmo ao preço de pagar por isso com a própria liberdade; poesia também admirável pela inquietação e pela ampla gama de recursos, que “tanto fere a nota pessoal do amor e da solidão quanto se ergue na defesa de valores éticos universais através de sua muralha luminosa de palavras” (SECCHIN, 2008, p. 46).

A obra de Ferreira Gullar sempre esteve e está em permanente luta pela busca da palavra “perfeita”, testando-a, experimentando-a. Vive o poeta de experimentar a linguagem e, de igual modo, a sua relação com a poesia. Às vezes é acusado de instabilidade estética e de negar a sua própria obra. É comum essa referência da negação dos primeiros escritos de um poeta, mas no caso de Gullar, não se aplica de modo simples a acusação. Crítico de si mesmo, vive a se desfazer de velhas roupagens e de catar nova indumentária.

Ainda segundo Secchin (2008), o momento que marca o início da trajetória poética de Ferreira Gullar é *A luta corporal* (1954), mas, para outros, a referência ao início da obra de Gullar se faz a partir de *Um pouco acima do chão*, de 1949. De acordo com o próprio poeta, e, ainda, com o Jornal *O dia*, de Belém do Pará (setembro, 1976), *O timbirismo* é o marco inicial da poesia de Ferreira Gullar, uma espécie de romantismo local, para fortalecer o veio poético de Gonçalves Dias, com suas sugestões do ambiente brasileiro e da tradição indígena.

Tomando como marco de sua estreia na poesia o ano de 1949, aos 18 anos, com o livro *Um pouco acima do chão*, publicado em São Luís do Maranhão, de modo independente, já é possível perceber certa característica social presente em alguns poemas. Já nessa obra Gullar vai fazer a sua autocrítica, considerando-se preso aos moldes parnasianos. Daí a pequena publicização desse livro, que somente vem à tona quando

integra a edição de luxo, de 2008, de toda sua obra, pela editora Nova Aguilar. A obra contém algo de pueril, mas também de utopia, já naquele momento. Não é à toa que a figura de Dom Quixote de La Mancha é evocada:

Sancho e D. Quixote:

<p>- Cavaleiro, que loucura Te faz correr tanto assim?- Corro atrás de uma ventura, Que, veloz, corre de mim! - Louco, apenas o azedume De dor, acharás na sorte. Que a ventura se resume Na paz eterna da morte! - Chamar-me de louco, ousas! Loucos são todos, em suma:</p>	<p>Uns, loucos por várias coisas Outros por coisa nenhuma! E o louco saiu, a trote, Em seu corcel de ilusão... Era um novo D. Quixote, De novo sonhando em vão! (p. 497).</p>
---	---

Certamente, não é à toa que o jovem poeta Gullar evoca o Cavaleiro da Triste Figura, que, movido pela leitura assídua de romances e novelas, resolve se aventurar em busca do seu próprio sonho: viver um verdadeiro romance de cavalaria, em que ele é o próprio herói. Os devaneios de Quixote são contrabalançados pelo senso de realidade de Sancho Pança (CERVANTES, 1999), entanto, o fiel escudeiro não consegue dissuadir o valente em suas incursões pelas terras de La Mancha, de Aragão e de Catalunha. As fantasias criadas pelo bondoso herói são sempre desmentidas pela dura realidade, o que acaba gerando um efeito altamente humorístico. Assim, como num sonho de um poeta que deseja salvar o mundo, a fantasia da poesia não é suficiente para mudar alguma coisa na realidade, mas carece de um investimento mais conectado com o contexto social, e que faça coro com os ideais da coletividade, ou que possa servir-lhe como porta voz. Talvez, como Dom Quixote, Gullar tenha percebido que não pode ser um herói, porque heróis não existem, mas que pode, por sua palavra, provocar o sonho e o desejo de mudança; gerar novo protagonismo histórico através de sua arte.

Em *A luta corporal*, de 1954, é espantosa a diferença qualitativa e estilística dos textos. O poeta já se revela “maduro” e caminha noutra direção, em busca de maior vigor expressivo. As seis seções do livro prenunciam uma travessia quase programática rumo à radicalização da linguagem poética. Essas direções vão desde os poemas portugueses (alusão à produção de Cecília Meireles) até a demonstração da desaprendizagem do rigor poético parnasiano. Isso significa o exercício de uma aventura em domínio menos confortável ou estável da linguagem. Vejamos o excerto do poema “negror n’ origens”:

Negror n’ origens

Cerne claro, cousa
Aberta;
Na paz da tarde ateia, bran-
Co,
O seu incêndio (p. 57).

Um salto além seria “desdizer” o indizível, na fronteira do puro significante incomunicável. O abismo entre signo e representação, que já é anunciado em *A luta corporal*, conduz a um impasse, na medida em que o signo nada mais representa senão sua própria impossibilidade de representação. Sintomaticamente, é esse o derradeiro poema do livro, ou seja, trata-se de um texto à beira de um silêncio imediato.

As experiências com o território de escombros do verbo, o desejo desesperado da fronteira do indizível, certa abstração linguística, vão se configurar no campo do terreno concreto, no qual Gullar adentrou:

Mar azul

Mar azul
Mar azul marco azul
Mar azul marco azul barco azul
Mar azul marco azul barco azul arco azul
Mar azul marco azul barco azul arco azul ar azul (p. 87).

O novo processo de mudança é configurado em *O vil metal*, de 1960. Nele já se inscrevem com nitidez diretrizes que marcarão a poética de Gullar:

certo jogo com a espacialidade da página, o predomínio do verso livre, a captação plástica de objetos colhidos do cotidiano, o que também anunciará uma nova guinada no processo estético do poeta.

Frutas

Sobre a mesa no domingo
 (o mar atrás)
 duas maçãs e oito bananas num prato de louça.
 São duas manchas vermelhas e uma faixa amarela
 com pintas de verde selvagem:
 uma fogueira sólida
 acesa no centro do dia.
 O fogo é escuro e não cabe hoje nas frutas:
 chamas,
 as chamas do que está pronto e alimenta (p. 65).

A poesia mais explicitamente política de Gullar se concentraria na experiência dos romances de cordel, escritos entre 1962 e 1967. Numa direção radicalmente oposta ao experimentalismo de linguagem concretista, o poeta mergulha agora nas fontes populares e iletradas da poesia, recuperando a tradição dos cantadores nordestinos, com seus poemas narrativos vazados em linguagem simples e apoiados em métrica e rimas de forte apelo mnemônico. Num mundo configurado como palco do embate entre o bem e o mal, Gullar expressa o pensamento da intelectualidade de esquerda, pressurosa em denunciar as mazelas do imperialismo, e ainda crédula nas revoluções socialistas que, a partir de Cuba, prenunciavam uma era de fraternidade e justiça social na América latina, mediante uma feroz denúncia das oligarquias. Esse trabalho acabou se transformando numa espécie de cartilha de alfabetização (ou de provocação) política. Uma militância poética vai tomar o espaço artístico do intelectual poeta, que se entrega ao compromisso de “educar” o povo para a revolução, com seus versos que são passíveis de compreensão pelo ouvinte-leitor mais rude. Francisco Julião³⁴, através do

³⁴ Francisco Julião lidera movimento revolucionário do nordeste brasileiro, conjugado às ligas camponesas, cuja área de atuação está localizada na zona da mata de Pernambuco. Recife, *Caderno do Instituto Histórico e Geográfico de Pernambuco*, ver número 07, p. 28, 1972.

CPC, encomenda-lhe alguns milhares de folhetos de cordel para a formação e instrução das milícias das ligas camponesas. Tempos depois percebe que a qualidade estética de sua poesia caiu nos chamados romances de cordel, e compromete-se a fazer uma poesia ainda política, sintonizada com o presente, mas distante do direcionamento partidário e do panfletarismo, ou seja, de mais alto valor estético. Eis um fragmento de um folheto de cordel, utilizado nesse processo de reforma agrária que citamos:

Peleja de Zé Molesta com Tio Sam:

Esta é a história fiel Da luta que Zé molesta Pelejou com Tio Sam, Que começando de noite Foi acabar de manhã Numa disputa infernal Que estremeceu céus e terra: Quase o Brasil vai à guerra E o mundo inteiro à terceira Conflagração mundial.	Com nove ensinava grilo A cantar dó-re-mi-fá; Com dez fazia um baiano Desconhecer vatapá.
Zé Molesta é um Zé franzino Nascido no ceará Mas cantador como ele No mundo inteiro não há Com seis anos sua fama Corria pelo Pará; Com oito anos ganhava um prêmio De cantador do Amapá;	Assim fez sua carreira De cantador sem rival Vencendo poeta de feira De renome nacional. Venceu Otacílio e Dimas, Apolônio e Pascoal Rindo e brincando com as rimas Numa tal exibição, Cavalgando no galope Da beira mar ao sertão, soletrando o abecedário montando no adversário quadrando quadra e quadrão (p. 126).

Após um longo período de "silêncio", Gullar publicou *Dentro da noite veloz* (1975) com poemas datados de 1962, 63, 64, 65, 66, 67, coletânea lançada no ano anterior à publicação do *Poema sujo*. O tom político se acentua e tem destinatário certo. O terreno sociopolítico brasileiro é o pano de fundo, mas também outras nações são decantadas nesse livro: Chile, Vietnã, Argentina, Peru, etc., todas tomadas por ditaduras militares severas. Sofistica-se a reflexão política do poeta que, sem perder a combatividade, alarga o espectro de referências, anteriormente (por estratégias de comunicabilidade com platéias menos frequentadoras da

poesia) centrado na luta entre o bem e o mal. O tom de denúncia direta perpassa alguns textos, enquanto outros se urdem obliquamente por meio de uma vigorosa cadeia de imagens, quase todos seguindo a linha da política do cotidiano. Seria possível dizer que o poeta do *Poema sujo* adota um ponto fixo em sua poética (a realidade sociopolítica), mas Gullar nega essa previsibilidade, afirmando que a sua obra é um terreno movediço, porque mais do que reflexão sobre o momento presente, ela é, de modo obtuso e necessário, uma explosão de sua própria referência, porque é, antes de tudo, poesia:

Não há vagas	Como não cabe no poema
O preço do feijão	O operário
Não cabe no poema. O	Que esmerila seu dia de aço
preço do arroz	E carvão
Não cabe no poema.	Nas oficinas escuras
Não cabem no poema o gás	_ porque o poema, senhores,
A luz o telefone	Está fechado:
A sonegação	"não há vagas"
Do leite	Só cabe no poema
Da carne	O homem sem estômago
Do açúcar	A mulher de nuvens
Do pão	A fruta sem preço
O funcionário público	O poema, senhores,
não cabe no poema	Não fede
com seu salário de fome	Nem cheira (p. 149).
sua vida fechada	
em arquivos.	

O veio lírico existencial, presente em alguns poemas de *A luta corporal* é como que abafado no período de engajamento ostensivo, mas volta a manifestar-se em várias ocasiões. Importa assinalar que o lirismo não é o oposto do político, pois, a rigor, Gullar jamais dele se demite; é, antes, sua face matizada, em que as grandes causas universais do discurso engajado se transmudam nas pequenas causas individuais, numa espécie de política do cotidiano, com que o sujeito se defronta:

Com a solidão:

e mangues
vazando no mar o sangue de seus rios (p. 187).

As recordações, a memória, também constituem parte do fazer poético do artista. Numa vertente lírico-amorosa tecida com extrema delicadeza, embora a força das palavras e o ímpeto de seus sentidos agridam os ouvidos menos maduros, o poeta tece aquela que muitos afirmam ser a sua obra-prima: o *Poema sujo*, de 1976.

O longo texto que, na edição original, ocupava, sem interrupção, 93 páginas, é um vertiginoso depoimento do artista prestando contas a si mesmo e ao seu tempo, tudo em dimensão superlativa, especialmente a qualidade estética. O poeta parece deixar à parte seu lirismo demasiado sentimental, e volta a falar a voz do poeta do tempo presente e da pátria ausente, nos fios do *Poema sujo*. Exilado e sentindo-se frente à morte, escreve aquilo que considera seu último feito. A obra é lançada no Brasil, sem a presença do seu autor, em reunião promovida por Vinícius de Moraes. Nem de longe se considerava o caráter político do *Poema*, pois em seus círculos de leitura e discussão, impôs-se uma visão pueril ao texto, certamente com o propósito de amenizar os ânimos do governo militar e de seu *staf*. Esse artifício coloca o *Poema sujo* dentro de uma linha de obras que se enquadra nas românticas visões de um poeta distante de sua pátria. A crítica demorou muito a perceber que algo de político havia ali, mas nunca ousou declará-lo publicamente. Nossa hipótese sobre o *Poema* é inovadora também por isso: ela declara que não são os seus entornos e a sua linguagem "inadequada" que o tornam pertencente ao patrimônio político de um povo. Acima de tudo, embora negada a intenção política e social, o *Poema* é todo ele um monumento histórico e cultural do Brasil que segue para além de uma subjetividade introspectiva. A denúncia da realidade social brasileira e o desejo de mudança de uma situação política é o centro temático do *Poema sujo*, e isso não se deve apenas ao que "está por trás das palavras", como refere Ferreira Gullar. Na superfície do texto o leitor defronta com uma situação dramática coletiva. Eis fragmentos:

- Um mar defunto que se acende na carne
 como noutras vezes se acende o sabor
 de uma fruta
 ou a luz suja dos perfumes da vida
 ah vida! (p. 170).

[...]

Por meu pai que contrabandeava cigarros, por meu primo que
 passava rifa, pelo tio que roubava estanho à estrada de ferro, por
 seu Neco que fazia charutos ordinários, pelo sargento Gonzaga que
 tomava tiquira com mel de abelha e trepava com a janela aberta,
 Pelo meu carneiro manso
 por minha cidade azul
 pelo Brasil salve, salve,
 Stalingrado resiste.
 A cada nova manhã
 nas janelas nas esquinas na manchete dos jornais.

Mas a poesia não existia ainda.
 Plantas, bichos, cheiros, roupas... (p. 179).

“É da luz suja da vida que emana a seiva do *Poema sujo*” (JUNQUEIRA, 1998, p. 65), e não se trata de uma vida pessoal, de um sujeito, mas se trata principalmente da sujeira do regime político da época que fazia com que as pessoas se “sujassem” pela omissão e pela submissão. O cheiro das plantas era suplantado pelo odor fétido dos excrementos dos políticos e de políticas sobre as “vidas sujas” de sujeitos outrora limpos. O *Poema sujo* parece querer varrer da Pátria toda a iniquidade posta à superfície pela ditadura militar nos anos de 1970; ele dá voz aos silenciados.

Do ponto de vista formal, a inventividade metafórica num estágio torrencial, a variedade rítmica, a sábia mescla lexical entre os estilos elevado e vulgar, a magia sonora das aliteraões, onomatopeias, as voluntárias inserções do prosaico como controle do sublimemente poético. Do ponto de vista semântico, a motivação inicial do poema foi o desejo do poeta, então no exílio em Buenos Aires, de criar um texto visceral e radical a partir da reconstituição de sua infância em São Luís e que atravessasse, com a explosiva ausência de lógica da poesia, toda a experiência de sua vida. O impacto do livro foi de tal natureza que levou

um dos maiores críticos, Otto Maria Carpeaux, a declarar que a obra deveria chamar-se “poema nacional, porque encarna todas as experiências, vitórias, derrotas e esperanças do homem brasileiro” (CARPEAUX, 1980, p. 61).

Em 1977, Gullar volta ao Brasil, mas é preso no dia seguinte e levado para o DOI-CODI, onde é interrogado durante 72 horas, ininterruptamente, e ouve ameaças contra sua família, inclusive a de que o seu filho Paulo, doente mental, estaria sequestrado. Com a mobilização dos amigos, consegue ser libertado e, aos poucos, retoma o trabalho no País. Nesse mesmo ano, recebe os prêmios Personalidade Literária do Ano, da Câmara Brasileira do Livro, Intelectual do Ano, do Instituto de Arquitetos do Brasil, e o da Associação Paulista de Críticos de Arte pelo *Poema sujo*. Lança sua antologia poética em vários países, sempre encabeçada pelo *Poema sujo* e/ou pela *luta corporal* (BRAVO, 2009, p. 46).

Nos acervos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, a Revista *Poesia Sempre* (2004) recupera larga porção da vida e da produção poética de Ferreira Gullar, principalmente dos livros *Dentro da noite veloz* e *Poema sujo*. Em 1977 ele grava o disco *Antologia poética*, pela Som Livre, em que lê seus poemas acompanhado por Egberto Gismonti ao violão. A partir daí faz parcerias com vários cantores e compositores da música popular brasileira, como Milton Nascimento, Caetano Veloso, Fagner, além de popularizar a música “Trenzinho caipira”, de Heitor Villa-Lobos, compondo-lhe a letra. Nesse momento, a memória alcança o menino que viajava de trem com o pai, aos 8 anos, em 1938, para a cidade de Teresina, durante a escassez de gêneros provocada pela Segunda Guerra Mundial. Essa canção ou poema integra o *Poema sujo*, de 1976.

Retornando à sequência cronológica, em 1973, Gullar tem forte inserção nos domínios da Rede Globo e de outras emissoras. Parceiro de Dias Gomes, escreve a série *Aplauso*, os episódios de *Carga pesada* e *Obrigado doutor*. Muitas de suas composições são ouvidas nas vozes de

muitos cantores e compositores brasileiros e estrangeiros. Essas menções são somente para referir a popularidade alcançada pelo poeta, algo incomum no cenário brasileiro.

Gullar viaja pela América Latina e pela Europa, lançando e relançando suas obras. De volta ao Brasil, quatro anos depois, publica *Na vertigem do dia*. À atenuação do poema-denúncia não corresponde o incremento do poema-renúncia: o poeta prossegue atento às engrenagens sujas, banais, e, todavia, epifânicas da máquina do mundo. No novo livro, porém, avulta a atenção à máquina, também impura, do próprio poema. É expressivo, qualitativa e quantitativamente, o conjunto de textos que refletem o próprio ato criador. Dentre esses, o admirável *Traduzir-se*, onde, com extrema economia verbal, Gullar revela o poeta cindido entre o compromisso com os homens, seus pares, e com a verdade de si mesmo, necessariamente ímpar.

Traduzir-se

Uma parte de mim
e todo mundo:
outra parte é ninguém:
fundo sem fundo.

Uma parte de mim
é multidão:
outra parte estranheza
e solidão.

Uma parte de mim
pesa, pondera:
outra parte
delira.

Uma parte de mim
almoça e janta:
outra parte
se espanta.

Uma parte de mim
é permanente:
outra parte
se sabe de repente.

Uma parte de mim
é só vertigem:
outra parte,
linguagem.

Traduzir uma parte
na outra parte
- que é uma questão
de vida ou morte –
será arte? (p. 75).

Depois, ainda vieram “muitas vozes”, e muitas experiências, ora traduzindo a sua dor, ora a dos outros, e sempre num percurso infundável de multifaces da linguagem, de mudanças, se forem necessárias.

Ao ano de 1980 não correspondeu apenas o lançamento de *Na vertigem do dia* – cujo título, aliás, parece estabelecer contraponto com *Dentro da noite veloz*, como se, finalmente, o poeta tivesse logrado romper a “treva” do exílio em que se encontrava. Na mesma época, é publicada, com enorme sucesso, a primeira edição de sua obra poética reunida: *Toda poesia*. De certo modo, essa coletânea propiciou a consolidação de Gullar no cânone brasileiro, e, em seguida, no plano internacional. Uma demonstração incontestável desse sucesso é o fato de, em janeiro de 2008, *Toda poesia* ter atingido a 30ª edição, marca considerável quando se levam em conta as dificuldades inerentes à divulgação e à comercialização da poesia.³⁵

Além disso, numa pesquisa realizada junto a cerca de cem intelectuais brasileiros, em fins da década de 1990, Gullar foi apontado como o mais importante poeta vivo do País, com mais de 70% das indicações³⁶. Equivocaram-se os que julgavam *Toda poesia* o fecho glorioso da obra do autor. Depois de *Na vertigem do dia*, Gullar publicaria, com os mesmos índices de sucesso, *Barulhos* e *Muitas vozes*, sem que sua máquina poética exibisse qualquer sinal de exaustão.

Barulhos dialoga com a vertente metalinguística anunciada no livro anterior, mas anuncia, independente da proposição inicial, que “à vida falta uma porta”, ou seja, revela ainda, a face de vínculo à realidade social:

À vida falta uma parte
- seria o lado de fora-
pra que se visse passar
ao mesmo tempo que passa

e no final fosse apenas
um tempo de que se acorda
não um sono sem resposta.

À vida falta uma porta (p. 384).

³⁵ Dificuldades estas referidas por BOURDIEU (2006).

³⁶ *Folha de São Paulo*, setembro de 1980, Jornal, p. 16.

Nessa obra, o poeta reafirma a intenção de poeticizar o cotidiano das pessoas, suas idas e vindas, modos de viver, a denominada política do dia a dia. Não define uma poética, mas urde o desejo sempre sutil ou direto de atingir o coração do País, numa abordagem social de sua construção poética. Isso somente reforça o entendimento de que na poesia de Ferreira Gullar não há vagas para linhas fixas ou determinadas. Ele se move como “um espectro que habita o cosmos humano, e tal movimento, fluido que é, colore sua poesia com todas as cores desse universo” (SECCHIN, 2008, 49).

Muitas vozes (1999) foi ganhador de alguns dos principais prêmios literários do País, além de abrigar uma persistente indagação sobre a morte. A obra revela o poeta com uma dicção cada vez mais despojada, na tensa e tênue fronteira entre poesia e prosa, numa fala porosa à invasão de outras falas, de outros sujeitos: uma poesia polifônica e dialógica (cf. BAKHTIN, 1992)³⁷. Nesse poema, o poeta trata de delegar a voz de um a outros, ou a todos. Não existe a prevalência da voz de um sujeito poetante, mas existem as vozes que ressoam no texto como clamores coletivos, que desfazem o “centro” do poema:

Não-coisa

Toda coisa tem peso:
uma noite em seu centro.
O poema é uma coisa
que não tem nada dentro,

a não ser o ressoar
de uma imprecisa voz
que não quer se apagar
– essa voz somos nós (p. 378).

É injusto para com a importância de Ferreira Gullar, limitarmos-nos a sinalizar sua trajetória poética, embora seja essa a sua face mais

³⁷ As teorias que envolvem os conceitos de polifonia e dialogismo não referem a abordagem sobre estruturas poéticas. Mikhail Bakhtin explorou o romance como tecido para os citados conceitos. Cristovão Teza (*Bakhtin outros conceitos-chave*, / Beth Brait, org. – São Paulo: Contexto, 2006) desapropria do romance e aplica à poesia, os supostos teóricos de Bakhtin.

consagrada, inclusive no plano internacional, mas a sua face poética é motriz dessa pesquisa. Basta lembrar que seus livros foram traduzidos e publicados na Alemanha, na Argentina, na Colômbia, em Cuba, no Equador, na Espanha, nos Estados Unidos, na França, na Holanda, na Itália, no México, no Peru, em Portugal, na Suécia, na Venezuela e no Vietnã.

Para não cairmos na tentação de ficar fazendo menção à toda produção poética, dramatúrgica, ensaística, crítica, cronística e telenovelistica de Ferreira Gullar, assinalamos apenas algumas das suas criações e atuações a partir dos anos 2000.

Além de poeta, Gullar é ensaísta, tradutor, memorialista, dramaturgo e ficcionista, e trouxe para o português, em criativas e impecáveis traduções, Jarry, Rostand, La Fontaine e *As mil e uma noites*. No exílio, elaborou a excelente e envolvente prosa memorialística *Rabo de foguete*. Traçou amplos painéis da sociedade brasileira na dramaturgia de *Vargas* e *Um rubi no umbigo*. Explorou os domínios do fantástico nos contos *Cidades inventadas* (2000). É um lúcido e atuante crítico da arte brasileira e internacional nos numerosos ensaios em que estudou as crises das vanguardas e as manifestações do pós-moderno nos cenários da literatura e das artes plásticas, em obras como *Cultura posta em questão*, *Vanguarda e subdesenvolvimento* e *Argumentação contra a morte da arte*.

O percurso estético que apresentamos trata apenas de sua *performance* como poeta, mas com tantas outras vocações, sentimo-nos obrigados, aqui e ali, a fazer menção a outras muitas de suas faces.

O “chão” é mesmo um tema forte e presente na poesia de Ferreira Gullar. É nele que o poeta inicia sua trajetória, publicando *Um pouco acima do chão*; é com ele também que concebe um dos seus mais ricos poemas, “Uma fotografia aérea”, e é com palavras de *Uma luz do chão* que Gullar fala sobre sua poesia:

E a história humana não se desenrola apenas nos campos de batalha e nos gabinetes presidenciais. Ela se desenrola também nos quintais, entre plantas e galinhas; nas ruas de subúrbios; nas

casas de jogos, nos prostíbulos, nos colégios, nas ruínas, nos namoros da esquina. Disso que eu quis fazer a minha poesia, dessa matéria humilde e humilhada, dessa vida obscura e injustiçada, porque o canto não pode ser uma traição à vida, e só é justo cantar se o nosso canto arrasta consigo as pessoas e as coisas que não têm voz [...]. Fazer o poema sempre foi, para mim, a tentativa de responder às indagações e perplexidades que a vida coloca. Não quis ou não pude, buscar nele o píncaro erguido serenamente acima do drama humano. Antes, quis fazer dele, a expressão desse drama, o ponto de ignição, onde, se possível, alguma luz esplenderá: uma luz da terra, uma luz do chão – nossa. [...] Tornou-se então, um desafio, para mim, elaborar uma linguagem poética que expressasse a complexidade do real sem, no entanto, mergulhá-lo na atemporalidade, na a-historicidade, na velha visão metafísica. Noutras palavras: uma poesia que revelasse a universalidade latente do nosso dia a dia, na nossa vida de marginais da história, como outros poetas em seu próprio momento e à sua maneira já o tinham feito. Uma poesia que fosse por isso – em função da própria matéria com que trabalha – brasileira, latino-americana. Uma poesia que nos ajudasse a nos assumirmos a nós mesmos (POESIA SEMPRE, 2004, p. 39).

O que parece ser uma visão determinada e definitiva da poesia de Ferreira Gullar, como quase tudo o que ele diz, é apenas um marco ou uma referência necessária e imprescindível para uma época. Não que esteja incompleta, mas, como já dissemos, Gullar é um poeta que vive a fazer e desfazer o seu mistério; a dizer e desdizer-se para, finalmente, chegar à verdade, ainda que a verdade também seja, para o poeta, uma provisoriedade.

A descrição é pertinente quando trata de referir muitas de suas obras, mas é incompleta quando refere a totalidade de sua criação. Todo o percurso que Gullar persegue é mutável e singular, carregando, claro, no bojo de algumas composições, o chão, e a elevação deste; a ligação com a realidade e com as coisas da vida.

Uma das afirmações mais comuns, hoje, do poeta, é a de que a poesia é matéria das perplexidades do homem, e vem como “relâmpago”; a poesia é relâmpago. Esse, aliás, é o título de uma de suas mais recentes obras, de 2003, *Relâmpagos*. Isso quer dizer que o poeta ainda elabora sua linguagem poética a partir de um sentimento do mundo, para parafrasear texto de Drummond.

A poesia de Gullar está marcada, desde o início, por um intenso cromatismo, por uma viva preocupação plástico-visual que o levou, inclusive, à aventura concretista e, depois, ao fecundo exercício da crítica de arte. Apesar da autenticidade do seu engajamento político-social, Gullar não pode (e nem deve), desvencilhar-se de suas lembranças “sujas”, desse passado que, queira ele ou não, está gravado a ferro e fogo em sua alma. É isso que o torna legítimo ao atrelar sua arte à causa dos oprimidos, o que, convém recordar, lhe custou caro. Mas o lucro está aqui, nas vozes que ecoam “dentro da noite veloz”.

Numa metamorfose permanente, Gullar anda incomodado com o epíteto de sua suposta obra prima: o *Poema sujo*. Nega o caráter de ápice desse poema. Nega também a necessidade de engajamento do artista hoje. Em 2008, publicou sua versão do livro das perguntas, de Pablo Neruda, a quem nomeia de grande mau poeta. Também publica *Poemas inéditos*, em 2009, uma retomada de escritos desde 1962 até hoje (ANEXO I - ENTREVISTA, 2009, p. 237).

O ano de 2010 é novamente uma “explosão” para Gullar, e um “espanto” para aqueles que acham que o poeta deve ter uma rotina de publicações poéticas. Ele acaba de receber a maior honraria literária da língua portuguesa: o prêmio Camões, em reconhecimento ao valor do conjunto de sua obra. Também lança, pela editora José Olympio, seu mais recente livro de poemas, *Em alguma parte alguma* (2010). Nele reafirma o caráter de “relâmpago” e “perplexidade” que possui sua poesia, o que apenas reforça o rumo que tomamos nesta investigação. A poesia de Ferreira Gullar, nas mais diversas formas e modos de processamento, é, uma parte dele, outra do súbito momento:

Perplexidade

a parte mais efêmera
de mim
é esta consciência de que existo
e todo o existir consiste nisto
é estranho!
e mais estranho
ainda

me é sabê-lo
 e saber
 que esta consciência dura menos
 que um fio de cabelo
 e mais estranho ainda
 que sabê-lo
 é que
 enquanto dura me é dado
 o infinito universo constelado
 de quatrilhões e quatrilhões de estrelas
 sendo que umas poucas delas
 posso vê-las
 fulgindo no presente do passado
 (GULLAR, 2010, p. 153).

O *pathos* do poeta é reanunciado depois de mais de meio século de produção poética, precisos 61 anos de atividade – e 80 de idade – que eivam sua obra do mais alto valor estético e de um sempre presente nível de comprometimento com a realidade sociopolítica do País e do seu povo. Apesar das perplexidades diante dos acontecimentos do mundo que lhe “açoitam”, e de esse instante inseri-lo no processo de uma consciência plena, não é inválido o labor poético, a alquimia das palavras. De todo modo, esse sujeito mantém seu pensamento de artista consciente do seu compromisso com a vida, embora haja presente a necessidade de, como artista, processar e entregar-se, sem resistência, ao mistério da poesia. Ao lado dessas observações, há de valorizar-se a forma “livre” do texto, que mais se assemelha a uma forma sem fixação, oscilante, emprestando ao poema o sentido de que o sujeito lírico oscila também entre o pensamento inteligível e o “relâmpago” do instante de inebriamento artístico (BRAVO, 2010, p. 28).

Mais que tudo, Ferreira Gullar é um poeta que vive no *front* entre passado e presente, como descrito por Rancière (2007), no regime estético das artes. Esse poeta não pretende fazer distinções cronológicas entre os tempos, mas no embaralhamento e na heterogeneidade simultânea deles assenta sempre um jogo que pode não “mudar logo o mundo”, mas muda. São os rumores que provocam a obra de arte, mesmo sem fins dogmáticos ou educativos.

Antes de tudo, um poeta pode ser homem do seu tempo presente, que não cessa de buscar no passado aquilo que pode fazer “fulgir” o presente. Como na velha máxima platônica, o artista não cessa de dar visibilidade à arte, e de, ao mesmo instante, continuar na luta para a qual são chamados todos aqueles que se despem das tarefas cotidianas e, livres, propagam a liberdade de todos. Esse sujeito não é uma voz solitária numa obra, mas é também o outro, ao qual confere voz para representar a coletividade. É assim Ferreira Gullar.

2.2 O sujeito contextual e o seu duplo: o processamento do lirismo

O regime estético das artes, proposto por Jacques Rancière (2007), é o mais adequado para relacionar o engajamento literário, defendido por Jean Paul Sartre (1993), com a fusão de tempos na memória artística, discutida por Paul Ricoeur (2007). Esse regime é, antes de tudo, um “novo regime de relação com o antigo, porque transforma em princípio de artisticidade, a relação de expressão de um tempo e um estado de civilização que antes era considerada a parte não artística das obras” (RANCIÈRE, 2007, p. 36).

Tomando como referência tal princípio de artisticidade, coadunamos o objeto ao trabalho da memória poética, concebido como uma “co-presença de temporalidades heterogêneas” (idem). Assim, a ideia de ação política da arte ou de engajamento literário pode ser vista como uma possibilidade do fazer artístico e não mais como um processo de “militarização” de artistas e intelectuais trazendo à tona a questão tão insidiosa da palavra “embaralhamento”, porque ela anuncia uma confusão, e não mais um regime de regras, da relação entre as artes e as outras experiências da vida (RANCIÈRE, 2007, p. 37).

Esse “embaralhamento” também pode dizer respeito à fusão de tempos e de sujeitos – passado e presente; histórico e lírico – que

assumem novos formatos, impossibilitando a separação e distinção de um e outro. Essa noção desfaz a binaridade arte engajada *versus* lirismo puro, e passa a constituir novo *dasein* poético: uma voz que fala no texto num tempo que é constante presente.

Podemos afirmar que o *Poema sujo* (Ferreira Gullar, 2004) é um ente que vive no trânsito desses embaralhamentos. É uma obra cindida entre a ação política ou comprometimento com intervenções sociais, com a interação do objeto no corpo da linguagem. É um mundo “real” imerso no mundo artístico, mas, também pode ser o contrário.

É esse tipo de processo que buscamos verificar na leitura que empreendemos sobre o *Poema sujo*, contrariando declarações sobre ele postas, inclusive as do próprio autor³⁸ que, apesar de se ver como “profundamente interagente”, afirma a predominância da intenção memorialística sem conotação histórica ou social no *Poema*. A preocupação política estaria, segundo ele, presente em outras obras, como no livro *Dentro da noite veloz*, produzido também nos anos de exílio, em 1975.

Em princípio, e com base nesse sujeito que se autodeclara “político”, é quase óbvio atribuir-lhe a designação de sujeito engajado, ou de poeta engajado ou comprometido com o momento presente. Como refere Sartre (1993, p. 89), “nenhum intelectual é neutro, e o poeta é um intelectual por associação natural”. Bem distante de tal neutralidade está esse poeta que, apesar do nível de envolvimento com a história, a sociedade e a política do Brasil, atesta sempre, pelo mistério ou alquimia da linguagem, seja na superfície do texto, seja nos vazios que este permite preencher, uma luta com o estranhamento de uma palavra ante outra. Sua lírica, ou algumas de suas obras, preenchem definições amplas e, ao mesmo tempo, seguras, a respeito do sujeito lírico de cada construção poética, e

³⁸ Em entrevista a nós concedida, em 2009, no Rio de Janeiro, o poeta Ferreira Gullar declara que o *Poema sujo* é memorialístico, mas sem nenhuma conotação política. Ele afirma que outras de suas obras são políticas, mas “essa não”. Grande parte dos críticos e pesquisadores da obra de Gullar, como Otto Maria Carpeaux (1980) e Tito Damazo (2006) insistem na inclinação nítida do engajamento político do *Poema*.

esse sujeito é diferente do autor declaradamente comprometido com a realidade.

Nem só de pensamento vivem as obras desse artista que, num passe alquímico pode estar “sem uma porta na vida” (GULLAR, 2009, p. 23) num mesmo tempo em que “vive no meio de uma população sem rosto” (SARTRE, 1993, p. 17). O amalgamento da ação à arte é o composto essencial de sua obra.

Quando declara, na obra *Dentro da noite veloz*, sua relação com a vida coletiva, o sujeito desse enunciado se deixa revelar nas linhas de sua poesia: é um sujeito histórico em sintonia com o sujeito lírico, mas, noutros momentos, pode estar em completo desacordo, dado que esses sujeitos não são a mesma “coisa”. Apenas à linguagem cabe a elevação da condição do objeto e da dispersão autoral, fazendo a intenção política ser diluída no labor artístico. Então podemos crer que mesmo numa assumida atitude política, o poeta não se deixa aprisionar na armadilha da panfletarização estética:

Meu povo, meu poema

Meu povo e meu poema crescem juntos
como cresce no fruto
a árvore nova

...

Meu povo em meu poema
se reflete
como a espiga se funde em terra fértil
(p. 155).

A bomba suja

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

Quem fala em flor não diz tudo.
Quem me fala em dor diz demais.
O poeta se torna mudo
sem as palavras reais (p. 156).

Não é necessário um grande esforço para atingir os sentidos dos poemas citados (fragmentos), pois os motivos estão, desde o primeiro verso,

postos. Isso não isenta ou isola o texto de sua capacidade sedutora e misteriosa. Não se trata de dizer meramente o dito, mas de efetuar a fusão tanto quanto possível do pensamento e da linguagem, sem desmerecer ou atribuir preponderância a esta ou àquele. Quando o sujeito lírico desses poemas eleva sua voz para absorver a do seu povo, atribui à poesia uma relação intrínseca com a exterioridade do mundo: “Meu povo é meu poema” e “Introduzo na poesia a palavra diarreia” são dois versos importantes que dizem não somente da transgressão da linguagem, mas dizem, sobretudo, da transgressão temática vigente. Não é difícil imaginar que a palavra diarreia não corporifique nenhuma sonoridade ou ritmicidade; tampouco é fácil admitir a qualidade estética de uma declaração tão contundente como esta que o poeta aponta: “meu povo é meu poema”. Ainda assim a beleza, que é fruto do depreendimento e arrebatamento da relação texto/leitor, é singular nos versos que esse sujeito lírico vai dispondo em sua poesia. A imagem de “poema” carrega uma significância semântica que pode, num primeiro instante, dizer do “ornamento” da linguagem ou do teor refratário que esta linguagem pode carregar. Uma distância e, ao mesmo tempo, uma profundidade se colocam na relação entre as palavras “povo” e “poema”: a primeira é quase literal; a segunda é diáfana, como um enfeite ou como um motivo transcendente da palavra. “Povo” aparece como a palavra primitiva; como um objeto que, distanciado pela suspensão alquímica, se junta a “poema” para singularizar-se e ressignificar-se. Os significados incipientes desaparecem na junção dos termos que provocam a elaboração da imagem que já não reproduz apenas significados, mas, pela distância gerada na junção quase equivocada dos termos, abre espaços para a inferência de outros sentidos.

Mesmo sendo Gullar um poeta comprometido com o seu momento presente e, ao mesmo tempo, com o momento histórico do seu país - e isso era muito mais uma necessidade dos sujeitos que viam na arte uma forma de luta - o sujeito lírico desse poema tem, na sua “inconsciência

lírica”, a necessidade de permitir ao objeto que transgrida a ele próprio e que se altere para se distanciar da forma primitiva.

É por questões como essa que podemos evocar o que Rancière (2007) destaca no “regime estético da arte”. É possível relacionar o regime estético às “revoluções modernistas”, nas quais o artista tinha um compromisso de mudar aquilo que estava “estável”, ou seja, de certo modo, os modernistas tinham uma missão a cumprir. Revoga-se tal caráter e dá-se à “cena primitiva” duas novas direções: a primeira, como ponto de partida; a outra, como um processo de separação do elemento original. Esse movimento foi chamado por Lyotard (1996, p. 73) de “distância fundadora entre a idéia e toda representação sensível”. Revoga-se, ao mesmo tempo, toda função que foi tomada, de modo exasperado, como próprias da arte, num mesmo momento em que não é mais possível “limitar ou prever” as mudanças e consequências que a arte pode desencadear. Assim, uma arte completamente engajada poderia correr riscos de ficar à deriva de um “papel”, mesmo que fosse o mais digno de todos; uma arte comprometida de modo explícito com problemáticas políticas pode correr o risco da vulgarização e da panfletagem. A busca pelo bom senso ou pelo meio termo é o anúncio do nosso propósito neste momento.

Quando o sujeito lírico do poema *Bomba suja (Dentro da noite veloz, 1999)*, como que a analisar o próprio trabalho como poeta, afirma que “quem fala em flor não diz tudo/Quem me fala em dor diz demais” está fazendo a mediação necessária ao trabalho com a linguagem, ao um “bom termo” das palavras: nem tanto tão sentimental, nem tanto tão amargo ou irônico. Há uma “medida” para o labor poético, que deve afastar-se tanto quanto possível do pensamento, ou do objeto, e, ao mesmo tempo, deve afastar-se de igual modo do ornamento exagerado na linguagem.

O lirismo de Gullar nunca foi “puro”, como afirma Davi Arrigucci Jr. (2002, p. 47), pois sem prejuízo da mais alta densidade poética, sempre esteve mesclado de drama, reflexão e pensamento. Estas três

características estão presentes no *Poema sujo*, mesmo quando o autor, contraditoriamente, declara que o poema está “desligado” da questão política. De modo quase involuntário, revivendo memórias, o coletivo sobrepõe-se ao indivíduo e, numa profusão de imagens, dispersas num imaginário dolente, desaba sobre a caneta do eu lírico que não “freia” o impulso, antes “permite-lhe” a forma. Arrigucci, falando sobre o lirismo drummondiano, alcança uma definição que abrange a lírica de Gullar de modo muito próprio:

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

Esse caminho ou esquema de ideias à expressão do pensamento já foi percorrido pelos românticos há muito tempo, nos séculos XVIII e XIX. O processamento desse esquema por poetas modernos, como Ferreira Gullar, é bem diferente. A reflexão, que espelha na consciência o movimento do pensamento, refletindo-se a si mesma, se une ao sentimento e à sua expressão poética, e determina a configuração formal do poema, e isto é muito distinto daquele feito dos primeiros românticos e da poesia meditativa que inventaram.

Quando Sérgio Buarque de Holanda escreveu o prefácio de *Toda poesia* (2004), deu conta desse movimento de amalgamento entre o sujeito íntimo, de voz interior, e o sujeito da voz pública, coletiva. O autor admite que esse processo é factível na obra de Gullar, adiantando que isso também ocorre em *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa (1978). O processo de poetificação da linguagem é sorvido por uma verve social que eleva, de imediato, o coletivo para a esfera do transcendente. Se os “rumores” de *Grande sertão* transformam o universo do sertão de Minas Gerais em universo do humano, implica dizer que, embora o

narrador-poeta Guimarães Rosa e o poeta-narrador Ferreira Gullar se esforcem no afastamento pela linguagem do objeto referido, isso não isola o tom coletivo a que o narrador e/ou o poeta aludem. Assim também a narrativa se transforma em poesia e a poesia em narrativa, posto que referem, de modo difuso, como acontece na linguagem poética utilizada pelos dois autores citados, uma ação coletiva oriunda da experiência de observação individual, que pode implicar também o adentramento do individual no plano coletivo.

Os sujeitos líricos de *Dentro da noite veloz* e de *Poema sujo*, respectivamente publicados em 1975 e 1976, por alguns traços se assemelham, especialmente no que diz respeito aos “rumores” que as duas obras provocam. A primeira, pela relação explícita com a realidade; a segunda, pelouso provocativo de uma linguagem pouco recomendável para o texto poético. É essa linguagem que atualmente nos leva a considerar o caráter também político da obra, assinalado por aquilo que havia do lado de fora do poema³⁹. Não desprezamos a ideia de que o lado de fora do *Poema*⁴⁰ seja um “ponto/origem” (RICOEUR, 2007, p. 154) e, ao mesmo tempo, um reflexo das sugestões do lado de dentro do *Poema*. O próprio Ferreira Gullar admite que esses reflexos influenciaram ou determinaram tudo o que diz respeito ao seu retorno do exílio, no Chile, mas admite que ele mesmo não teve nenhuma intenção política naquele momento, afirmando que as circunstâncias é que eram políticas, e não o seu *Poema*.

A respeito da linguagem, procuramos relacionar a discussão tomando como referência a poesia de Stéphane Mallarmé. A busca das

³⁹“Nós vivíamos numa época intensamente política, lutando contra uma ditadura. Então, uma pessoa como eu que era engajado na luta política e declaradamente contra o regime... Evidentemente que tudo o que aconteceu comigo tinha ligações políticas, mas... O *Poema sujo*, trazido para o Brasil pelo Vinicius, gravado com a minha voz, despertou nas pessoas uma solidariedade maior. Amigos, leitores, as pessoas que gostavam... O poema, pela sua repercussão, pela comunicabilidade que ele conseguiu, também. Criou uma situação que inclui na atitude de muita gente de querer que eu voltasse, de tomar providência, de botar nota em jornal, de fazer declarações. Então, tudo isso me estimulou, inclusive, a correr o risco de voltar, sabendo que consequências poderia ter, mas o poema me deu o respaldo para eu voltar”. Cf. Entrevista concedida em 2009, p. 232-233.

palavras começa com uma desordem que, no dizer deste poeta, pode ser chamada de “balbucios” (MALLARMÉ, 1991, p. 1094). É assim que se inicia o movimento poético de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (idem, p. 1101).

Tomadas as devidas proporções temporais e estéticas, o sujeito poético do *Poema sujo*, tentando acomodar as imagens que açoitam sua memória, plaina sobre a tábua de palavras, nomes, frases, para depois sequenciá-las num processo sintático que beira, num primeiro momento, o caos. Assim vão as imagens, de acordo com o “degradê agostiniano” (apud RICOEUR, 2007, p. 77), encontrando seu lugar no momento da construção poética. Esse fenômeno é devido ao fato de que um poeta tem sempre o compromisso com a vida estética da obra, antes de quaisquer outros compromissos. Cabe dizer que o excesso de engajamento pode comprometer o valor estético da obra, intransitando seu percurso por tempos afora; situando-lhe num momento estático da história. O *Poema sujo* encontra o “seu lugar”, e, ao mesmo tempo em que “sinaliza” para um tempo determinado, assegura as condições estéticas de permanência de uma obra, que são sempre percebidas no processamento da linguagem. Características como ritmo, sonoridade, profundidade das metáforas e símbolos, permanecerão e poderão ser atualizadas em tempos outros, de acordo com os sentidos que leitores de diferentes épocas possam inferir. Isso significa que o período histórico e social aludido no *Poema* possa ser reelaborado e compreendido em épocas distintas daquela em que fora construído.

Para observar esses processos da linguagem, tal qual propusemos a partir da obra de Mallarmé, podemos encontrar esse momento do sujeito poetante no trecho inicial do *Poema sujo*:

Turvo turvo
a turva
mão do sopro
contra o muro
escuro
menos menos
menos que escuro

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

O sujeito lírico, como se pode perceber, ainda tateia o trabalho com a linguagem que determinará a distância do objeto referido do mundo real, para não “apresentá-lo” ao leitor e a si mesmo como um objeto nu, desprovido do investimento que o poeta faz para dar visibilidade ao real, não como um abrupto, mas reelaborado pelo processo de produção de imagem. Nesse instante, o ritmo possui supremacia sobre o conteúdo das palavras que, no dizer de Yuri Tynianov (1982, p. 19), estão “desprovidas de conteúdo ao mais alto grau, e a partir daí, adquirem uma aparência de significação, uma ilusão de significação”. Nesse caso específico, no trecho inicial do *Poema sujo*, os sons fechados, guturais e vibrantes determinam o ritmo do *Poema* que, embora feito de versos livres e brancos, estão marcados por uma cadência comunicativa de teor igual àquele que é conferido às palavras e aos seus conteúdos significativos. À leitura audível dos versos ecoam, plenos de sentidos, os sons “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”

Esse processo insinua em ecos guturais e fechados que uma entidade vai surgir: a nova lógica da palavra. Seu surgimento não é tranquilo, pois é “escavado” do fundo poço da memória, como refere Agostinho, nas *Confissões* (XIV, 12, 1983, p.223), tampouco é ordenado, pelo menos não é concebido numa ordem lógica, desejável. A estrutura nova é fruto do processamento artístico, ministério de ocupação singular do animal falante, como afirmava Aristóteles (1993, p. 91), que se distancia daqueles ocupantes de atividades outras que sequer pressupõem

o trabalho com a linguagem. O poeta é, então, um ser especial com habilidades e sentidos mais “depurados” para lidar com o sensível.

A partir da palavra “claro”, uma sugestão é principiada: a névoa se dissipa e anuncia sutilmente que a vertigem pode dar lugar ao pensamento, ou ainda: que a vertigem pode aprofundar o pensamento inteligível. Nada é ainda nítido, objetivo, e talvez não venha a ser, de fato, claro, sendo poesia. Nos sons tônicos e fracos, abertos de “clAro/ como ÁguA?/ como plumA?/ clAro mAis que clAro clAro: coisA AlgumA/ e tudo/ ou quAse” há um recôndito desejo de revelação, como o de abrir uma “gaveta” de segredos que insistem em não vir à tona. No “espanto do poeta”, a orquestração desse desejo está em processo de liberação, ainda que não seja total, pois, como afirma o sujeito lírico do *Poema*, é “um bicho que o universo fabrica e vem sonhando desde as entranhas” (p. 233).

Os “balbucios” que Mallarmé (1991) crê necessários para a ordenação do processo de assentamento sintático estão explícitos no primeiro trecho que citamos do *Poema sujo*, e vão, pouco a pouco, hermetificando a linguagem para que o poema se constitua e o poeta se afaste de seu modo particular de dizer o visível, posto que se trate de um sujeito lírico frente ao mundo, e não mais de um sujeito contextual, biográfico, ciente de um “mero” dilema ou fato. Entre os dois sujeitos há distinções que podem ser abissais, opositivas, paradoxais. A coincidência entre os dois eus é mesmo mera coincidência, não uma lei irrevogável.

À parte de um engajamento radical, distinto da experiência poética, e sem cair na inútil querela da oposição entre arte engajada e arte pura, o sujeito lírico do *Poema* é protagonista de um momento histórico e social que o eleva a uma condição de transcendência distinta daquela dos outros sujeitos que partilham com ele, o “comum” do mesmo momento. Nesse instante é Gullar que não se deixa levar, como em outros momentos, pelas lides do Partido (no caso dele, o Comunista) ou do Centro Popular de Cultura, que chegaram a significar um “mandado de trabalho artístico”

numa determinada época⁴¹. Os versos de cordel são o resultado desse trabalho mais panfletário que Gullar realiza. Com o *Poema sujo*, Gullar se desfaz desse “mandado” e se apropria de outro: aquele que demanda da memória que o artista tem de seu povo, do coletivo. É de modo quase inevitável que o *Poema* sofre a “politicidade” estética, como refere Jacques Rancière (2007). Portanto, o artista é, frente a sua obra, protagonista, ou seja, um operador de linguagem e pensamento – um poeta – e não portavoz de um segmento político qualquer. É um sujeito individuado que guarda nos detalhes de suas palavras, muitas outras vozes – as da coletividade.

Sobre o protagonismo dessa natureza, Aristóteles (1993, p. 51) faz uma distinção que permite imediatamente a compreensão da magnitude da posição política do sujeito artista. Assim como há aqueles que, imersos em suas ocupações cotidianas, não encontram modos ou linguagem para a intervenção sobre o real, outros há que, de posse de uma capacidade tal de ação sobre o comum, descortinam-lhe a singularidade e dão a ele nova forma e novo conteúdo, agindo estes de maneira suficientemente política e artística.

De imediato, podemos afirmar que o *Poema sujo* é eminentemente político por consequência dos “ruídos” que provoca; dos entornos 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.

Aquilo que pretendia ser, segundo intenção do poeta, uma despedida da vida, um último lampejo de memória, acaba, na fruição da

⁴¹ O CPC – Centro Popular de Cultura – articulava intelectuais e artistas para “desempenhar fins educativos com suas artes”, e Ferreira Gullar chegou a presidir o CPC entre os anos de 1969 até 1971.

linguagem, por se transformar numa tentativa de transformar o passado em presente para permanecer vivo. Evidentemente, essa lógica não é derivativa da intenção autoral, mas é, antes, fruto da elaboração da linguagem acessada por leitores e plenificada, *a posteriori*, de sentidos. De certo, poucos conheciam a intenção do autor. Ela não está visível no corpo textual, ou, se está, não é suficiente em si mesma como fio teleológico.

Para Sartre (1993, p. 82), diferenciar o sujeito histórico do sujeito lírico é uma diminuição estética e política do próprio sujeito. Este autor supõe o engajamento como um desejo de se ter sempre razão, de ter sempre que convencer o leitor, sem concessões, e de o artista se fazer presente por inteiro em sua obra, independente do que possa ocorrer a essa obra e a esse artista. A possibilidade de julgamento está presente de modo inevitável para todos: artista, obra e leitor. Podemos pensar a partir dessa premissa sartreana, para conduzir o nosso raciocínio sobre a compreensão da literatura engajada, na presença do autor em toda parte, pois essa presença dá validação ao seu projeto, “arriscando-se, entretanto a ser um tanto esmagadora; um tipo de tributo à escrita” (SARTRE, 1993, p. 43), o que implica também pensar que não há, segundo Sartre, nenhuma diferença entre o que um escritor diz e o que ele é.

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.

Um lance de memória se apresenta, a ponto de insinuar o objeto e o processo sobre o qual o sujeito lírico pretende debruçar-se:

esquecidos na “imensidão dos vastos palácios da memória” (AGOSTINHO, XXI, 12, 1983).

O poeta tenta arrancar de dentro de sua memória aquilo que lhe permite a imaginação. Esse espaço denominado por Agostinho de *distentio*⁴² é um corpo que se entrega sempre ao presente, ao instante de quem recorda, e, no caso do poeta, à recriação do mundo no momento atual, para ressignificá-lo e perpetuá-lo. Nesse processo, a realidade não aparece na poesia como tal, como mundo dado, mas pode ser objeto da recriação imagética do poeta. Isso quer dizer que não se trata mais do real, mas do real recriado, ficcional.

A essa recriação toda elaborada pelo poeta, Youri Tynianov (1982, p. 20) chama de “traços flutuantes” do objeto. Esses traços podem tornar mais ou menos intensas as evidências do “traço fundamental”, ou podem até mesmo substituí-lo, e criar uma “aparência de significação”, uma ilusão de significado. É essa relação que Tynianov propõe para a existência de vínculos entre o objeto do pensamento e as imagens da poesia.

Aquelas lembranças que a memória consegue organizar são alinhadas a outras que surgem da desorganização, para referir conceitos de Agostinho, nas *Confissões*: algumas acodem à nossa presença por mandado nosso; outras o fazem por mando próprio, sem serem convocadas (1983, idem, 13). O resultado desse processo tanto pode relevar os traços do objeto, como esfumaçá-los. Em seu exercício de memória, para “sustentar” o presente, o sujeito lírico do *Poema sujo* põe em ação esse movimento de lembranças evocadas e lembranças invasoras:

⁴² A *distentio* é um termo utilizado por Santo Agostinho para dar profundidade à expressão da alma como espaço de ocupação do tempo interior. É, sobretudo, para afirmar que esse espaço refere o de “dentro” da alma, no *animu*, como sendo o mais íntimo do ser. Portanto, não são marcas nítidas que estão nesses espaços, mas traços que se inscrevem como ressonâncias de acontecimentos passados, ou seja, como imagens de imagens. A nota está referida no livro X, XXI que Paul Ricoeur cita em *A memória, a história, o esquecimento*, tradução de Alain François, Campinas: UNICAMP, 2007.

Não sei de que tecido é feita minha carne e essa vertigem
 que me arrasta por avenidas e vaginas entre cheiros de gás
 e mijo a me consumir como um facho-corpo sem chama,
 ou dentro de um ônibus
 ou no bojo de um Boeing 707 acima do Atlântico
 acima do arco-íris
 perfeitamente fora
 do rigor cronológico
 sonhando

Garfos enferrujados facas cegas cadeiras furadas mesas gastas
 balcões de quitanda pedras da Rua da Alegria beirais de casas
 cobertos de limo muros de musgos palavras ditas à mesa do
 jantar,
 voais comigo
 sobre continentes e mares

também rastejais comigo
 pelos túneis das noites clandestinas
 sob o céu estrelado do país
 entre fulgor e lepra
 debaixo de lençóis de lama e de terror
 vos esgueirais comigo, mesas velhas,
 armários obsoletos gavetas perfumadas de passado,
 dobrais comigo as esquinas do susto
 e esperais esperais
 que o dia venha

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

T. S. Eliot (1989, p. 43) em seu *Ensaio sobre a musicalidade da poesia*, faz uma advertência quanto ao uso de “palavras feias” pelo poeta. As palavras feias não conseguem conferir musicalidade ao poema, mas Eliot diz ao mesmo tempo que “o poema não deve ser totalmente melodioso, e feito apenas de belas palavras” (ELIOT, 1989, p. 45). Contraditoriamente, o autor reconhece que não é possível atribuir beleza a uma palavra apenas pelo aspecto sonoro, pois desse ponto de vista “todas são belas”. O problema é que as tais palavras feias não fazem boa companhia às belas palavras, e causam efeito dissonante, tanto no que respeita ao próprio som como quanto no que respeita ao sentido.

Quando o corpo lírico do *Poema sujo* faz uso de algumas palavras “feias”, remetemo-nos imediatamente ao postulado de Eliot sobre as feias

e as belas palavras, e buscamos no *Poema* e em Eliot razões que justifiquem esses usos.

Na viagem em busca das lembranças, o sujeito lírico se depara com alguns nomes que lhe saltam para a confecção da imagem, como acontece nos versos que contém as expressões “vaginas entre cheiros de gás e mijo” e, mais adiante, no ajuntamento dos nomes “fulgor e lepra”. Como são intencionais ou abruptas as lembranças, os nomes também o são, e não se assentam na conformidade sonora dos versos, o que causa estranheza e repulsa⁴³, mas para efeito de significação e da própria estranheza, tão efetivos na literatura, o artista lança mão, muitas vezes, desses ajuntamentos. As palavras são como golpes que chegam à alquimia do aço para transformá-las em algo raro e precioso, não sem antes serem destruídas e desmontadas. Esse “acordo” dos versos acontece de modo livre no *Poema sujo*, e não significa que o verso livre não possa ser melodioso, mas trata-se de pensar que ele é menos susceptível à melodia.

Os dois pares “vagina e mijo / fulgor e lepra” podem dizer da crueza do momento presente e também do realismo natural de uma cidade que começava a sofrer os impactos de um crescimento desordenado e era abandonada pelos sistemas políticos e seus nefastos projetos. Essas palavras podem se referir à sujeira do Maranhão dos anos 40, sem saneamento ou qualquer tipo de estrutura física de absorção de dejetos, mas podem também significar a “sujeira” presente nas gestões políticas da época – do passado e do presente –, dois momentos vividos por dois sujeitos distintos: o histórico e o lírico; o de 1940 e o de 1976. É o próprio T. S. Eliot que vai oferecer a explicação definitiva sobre a sistemática sonora do poema quando afirma que “a música de uma palavra está num ponto de intersecção; surge da relação com as palavras que a precedem ou sucedem imediatamente, e, indefinidamente, com o resto do contexto” (ELIOT, 1989, p. 47). Além dessa relação, outro tipo se pode fazer

⁴³ Tito Damazo insiste na valorização do adjetivo “sujo” em sua leitura do *Poema sujo*, de Ferreira Gullar, num estudo que ele mesmo denomina *Uma Poética do sujo*. (DAMAZO, 2006).

necessário, que é a relação “do significado inicial do contexto com todos os demais significados que possua com outros contextos”, e cabe ao poeta “distribuir as mais ricas entre as mais pobres, nos lugares adequados” (idem, *ibidem*), para que som e significação se entrelacem de modo que a sonoridade se torne uma abstração tão grande no poema como também é o sentido.

Entre lembranças e irrupções, o sujeito lírico do *Poema sujo* vai dispondo sua intransigência com as palavras, para torná-las ainda mais plenas de sentidos. Quando opõe o par “carne e vertigem” do primeiro verso citado, aponta para a ideia de um ser que surge do desfazimento da carne para tornar-se vertigem; é uma memória que “viaja” para o passado para “devastar” as imensidões de um indivíduo que se imantará da dimensão do humano; é um “facho-corpo” que viaja de ônibus ou de avião, mas também se arrasta, “sonhando fora do rigor cronológico”. A memória voa com o poeta “sobre continentes e mares”, mas “também rasteja” com ele “pelos túneis das noites clandestinas”, e tudo isso revela um presente que quer o passado para tornar-se eterno, e reconstruir o indivíduo que, à beira da morte, busca a imortalidade somente passível de efetivação no seu coletivo.

Novamente o alumbramento poético alcança níveis mais elevados de lirismo e delicadeza da linguagem, para resolver a questão incipiente: “qual era o nome dela”? E pensamos em quem “é ela”, tensão que nos acompanha desde o primeiro momento da leitura, e à qual aludimos o nome de uma mulher ou da poesia, quiçá, de ambas. A esse drama, o corpo lírico do sujeito poeta responde, evasivo: “que importa um nome?/ te chamo de aurora / te chamo água”.

Os tons político e social do *Poema sujo* se exacerbam dentro e fora da linguagem, sintetizando dois movimentos que o poeta faz para pensar e sugerir mudanças no mundo em que vive (na mais absoluta solidão?). Esse mundo quer dialogar com outros sujeitos, pois é no seu transe poético que sinaliza para a recomposição de suas relações e do seu

mundo, numa busca do passado em viagem imaginária que parte do presente:

a gestapo a wehrmacht a raf a feb a blitzkrieg
 catalinas torpedamentos a quinta-coluna os fascistas os nazistas
 os
 comunistas o repórter Esso a discussão na quitanda a querosene o
 sabão de andiroba o mercado negro o racionamento o blackout as
 montanhas de metais velhos o italiano assassinado na Praça João
 Lisboa o cheiro de pólvora os canhões alemães troando nas noites
 de
 tempestade por cima da nossa casa. Stalingrado resiste.
 Por meu pai que contrabandeava cigarros, por meu primo que
 passava
 rifa, pelo tio que roubava estanho à Estrada de Ferro, por seu
 Neco
 que fazia charutos ordinários, pelo sargento Gonzaga que tomava
 tiquira com mel de abelha e trepava com a janela aberta,
 pelo meu carneiro manso
 por minha cidade azul
 pelo Brasil salve salve,
 Stalingrado resiste.
 A cada nova manhã
 nas janelas nas esquinas nas manchetes dos jornais (p. 237).

A predominância da linguagem prosaica sobre a linguagem poética está muito evidente, salvo pela ausência de pontuação gráfica e pelos termos que invadem a estrutura do texto, dando-lhe uma feição de livre fluxo e deslocamento das ideias, que denunciam o processamento estético. Embora o pensamento inteligível ascenda à intenção poética, esta fica marcada pelo tom informativo que é trazido pelas lembranças. Às visões do homem se acrescentam as imaginações do sujeito lírico trazidas pelo mesmo veículo (a memória) das lembranças, mas distintas em seus sentidos: ora são as movimentações da realidade que potencializam o texto, ora são as reminiscências de um menino que compõem o cenário poético, fazendo resplandecer o lirismo. O ponto/origem referido por Ricoeur (2007) está claramente definido, e determina a tensão que guiará a linguagem, o que, ao mesmo tempo, acentuará o tom sociopolítico da obra.

Um sujeito individual se coloca ao lado de um sujeito coletivo, envoltos ambos pela atmosfera do convívio familiar e pelas paisagens da

cidade “azul” situada dentro da “pátria”, e por várias revoluções políticas que ocorriam mundo afora: às entidades reais do mundo que se digladiavam pela imposição de suas ideologias, opõem-se entidades simbólicas de um mundo que beirava o quintal de casa e a rua, onde habitava o menino que sonha e recorda. Esses sonhos e essas recordações são feitos de uma matéria especial, porque não possuem relação espaço-temporal objetiva, tampouco têm uma ordem de funcionamento igual àquela dos demais sujeitos de uma comunidade. Quando Ricoeur (2007) descreve as distinções entre a fenomenologia da lembrança e a fenomenologia do fluxo temporal, aponta para dois pontos fundamentais: as lembranças mantêm suas marcas distintivas, que indicam o cerne dos objetos, mas o fluxo temporal é direcionado para uma imagem, portanto, para algo inapreensível. Não há, nesse processo que o poeta opera, uma “consciência-de”, mas o que existe é um tempo imanente do curso da consciência, e, sobre essa “temporalidade específica”, empregando aqui a expressão de Husserl (1994), o poeta está sempre e inevitavelmente situado no tempo presente, ainda que viva sobre as engrenagens do passado que não existe mais, e que ele, o poeta, revive ou vive no instante atual.

É o próprio sujeito lírico quem refere, no fragmento seguinte ao que apresentamos, a ausência da poesia, que naquele momento anterior não existia, mas, para ele, aquele momento passado é o momento de hoje, do poeta do presente, que tenta justificar de modo evasivo, essa associação esquemática de uma linguagem que se organiza para referir e simultaneamente distanciar-se do ponto/origem, ou seja, dos objetos do passado, como nos versos em que diz:

Mas a poesia não existia ainda.
Plantas. Bichos, Cheiros. Roupas.
Olhos. Braços. Seios. Bocas.
Vidraça verde, jasmim.
Bicicleta no domingo.
Papagaios de papel.
Retreta na praça.
Luto.
Homem morto no mercado

Compreendemos que não são apenas os tempos que se fundem no vão da poesia, mas também os sujeitos. O corpo lírico trata de “resolver” no vão da linguagem, a absorção das vozes de um sujeito exterior que funde sua própria voz a um alarido de vozes que soam dentro e fora do *Poema sujo*.

Num processo metalinguístico, uma tentativa de autoexplicação: “corpo... que faz a carne e o pensamento/ e as palavras/ e as mentiras”. É assim, num plano também sintagmático, o momento de ocorrência da “dissolução” dos objetos no interior do *Poema*, pois os sentidos ficaram interrompidos na própria explicação. Como poderia haver respostas se as próprias imagens criadas avultam os sentidos e embaralham os objetos?

A descrição do corpo é repetida de modo insistente pelo sujeito poetante que pressente a morte anunciada ao sujeito histórico. As palavras “sangue, coração, osso” são um sinal dos acontecimentos que, de modo subjetivo, porque brotam de um sujeito lírico, virão. Esse é o temor desse indivíduo que tenta “permanecer” vivo, para vivo dar humanidade ou representação ao coletivo. Nessa entremeada vida/morte, o poeta recolhe imagens do vivo, no passado/presente, como aquele fragmento do *Poema* que faz parte das lembradas viagens de trem com o pai, e é sobre este que se configura o antagônico jogo da vida com a morte: “meu pai (que já não existe)/me fez sentar ao seu lado/meu pai (que já não existe)/sorria, os olhos brilhando” (232). É assim a repercussão dos acontecimentos na interioridade de um sujeito lírico. O poeta arremata com o amalgamento de sua poética para aqueles que preferem ver no *Poema sujo* apenas o elemento político social ou para aqueles que veem “empobrecimento” de sua poesia pelo tom discursivo que ela assume: “combatente clandestino aliado da classe operária/ meu coração de menino” (p. 241). Ao menor sinal de uma visão literal dos acontecimentos ficcionais, nada como associar o “combatente” ao “coração de menino”. Para além da linguagem, o inevitável caráter desse poema: social e político, sem o ser apenas isso. Podemos afirmar esse caráter porque percebemos o desejo de mudança de mundo que existe no

“ambiente” do sujeito histórico, ou seja, fora do *Poema*, e pelo desejo de transgressão que o *Poema* carrega, inclusive na linguagem, permeada de imagens pueris ao lado de imagens de tom mais violento e “pornográfico”⁴⁴.

Há um menino sempre presente nos versos do *Poema sujo*, um menino que invade o *pathos* do artista de modo inevitável, e o faz criar utopias e desejo de eternização. Num momento mais lírico do *Poema*, sonhando com a *Bachiana n. 2*, (Tocata), de Villa-Lobos, o menino vive as viagens feitas com o pai e deseja continuar viajando:

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
 sonhando vai pela terra
 vai pela serra
 vai pelo mar
 cantando pela serra do luar
 correndo entre as estrelas a voar
 no ar
 piuí! piuí piuí
 no ar
 piuí! piuí piuí

adeus meu grupo escolar
 adeus meu anzol de pescar
 adeus menina que eu quis amar
 que o trem me leva e nunca mais vai parar (p. 246).

O eu lírico desse fragmento é um menino que divaga sobre as recordações da infância e que deseja “continuar a viagem” que fazia com seu pai para Teresina, nos últimos momentos da Segunda Guerra mundial. A fuga para o canto poético aparece como último refúgio, num momento em que a morte espreita a vida. Não queremos confundir informações dadas pelo próprio Gullar, sobretudo na entrevista que nos concedeu e que segue anexa, com a voz do sujeito lírico. Na verdade, há muito mais a se dizer

⁴⁴ Carlos Drummond de Andrade (1992) utiliza o termo “pornográfico” no sentido de transgressão, de inconformismo com o mundo dado, e convoca todos a também serem pornográficos.

do *Poema* do que “informações” literais. Também entendemos que o *Poema* não deve ser submetido à paráfrase, que é sempre uma tendência de quem analisa uma obra poética, e talvez seja pertinente dizer que a paráfrase não é um tipo de análise, mas uma tentativa de tradução textual. Nem sempre o debruçar-se sobre um poema deve ser consciente, pois o leitor está diante de mecanismos operados pelo seu inconsciente também, ou, no mínimo, pelo ficcional. Preferimos, considerando a musicalidade desse fragmento, imergir no texto, sem destrinchá-lo, e apreender os sentidos, o que se coaduna de certo modo, ao objetivo proposto, que é a verificação do tom ou do nível de engajamento sociopolítico do Poeta e do *Poema*, mas também de processamento da linguagem.

Muitas vezes, as palavras e os sentidos falham, tornando necessária à compreensão de uma obra poética a imersão no texto. Afinal, não buscamos o meramente real, mas procuramos o real recriado por um sujeito lírico que é também uma criação. A musicalidade fala no *Poema*, como falam a ironia, o ritmo e a métrica. Os objetos estão silenciados tal qual o homem de fato, e somente poderão “falar” quando os recursos estéticos forem associados em torno de tais objetos e também do sujeito que fala no texto. A ânsia pela “comunicação” do *Poema* pode desencadear o objetivismo, atitude imperdoável na poesia, de forma que a ânsia pela novidade do texto pode ser guiada pela dicção do sujeito lírico e pela adesão comedida à linguagem.

“Trem, vida, ciranda, cidade, noite” parecem sinônimos. Esses elementos conduzem a vida por caminhos imprevisíveis, porque são “sem destino”, giram, como a linguagem, em planos distintos: ora na “terra”, ora na “serra”, ora no “mar”. De poema político, a linguagem se transfere para um tom lírico, onírico, próprio do imaginário de qualquer criança. Se fosse possível “cantar pela serra do luar” ou “correr entre as estrelas a voar”, o sujeito lírico poderia escapar do destino que plainava sobre sua cabeça. A cantiga, que é ao que mais se assemelha esse *Poema*, nesse fragmento, leva o poeta a mundos distantes, nos quais os perigos se

dissolvem “no ar”. Os sons das palavras dão a impressão de um trem em movimento, e é possível ao leitor embarcar nesse trem também, sob os embalos das onomatopeias “piuí, piuí!”.

De repente, um sentimento de abandono invade o ser do *Poema*: é um menino que cresce, e, moço, deve despedir-se daqueles momentos, do “grupo escolar” e “da menina que quis amar”. Os sons espalhados pelo ar anunciam que o trem (ou a vida!) não vai parar e vai levar o poeta para lugares que ele não conhece, e de onde, talvez, não possa mais voltar. “O trem me leva e nunca mais vai parar” é a evocação de uma experiência radical do passado, que o sofrimento do poeta leva à tensão crescente e à tentativa de materializar o próprio corpo ou objeto – um menino que ainda pode viajar de trem com o pai para “encontrar o dia novo”, e permanecer aí, eterno. A mobilização das palavras em composição com o lirismo pueril desse sujeito cria uma distância ainda maior do próprio eu, e somente permite a esse eu viver o passado como presente, refugiar-se num mundo sublime, estar a salvo de si mesmo, o que não significa um recurso a um estado puramente metafísico, mas que se apresenta como uma possibilidade de salvação porque, embora não possa esse lirismo levá-lo ao êxtase definitivo, pode funcionar como suplemento da realidade.

O tom inebriante do *Poema* é aqui e ali permeado por uma declarada mística do tempo. Um sujeito que poderia ser qualquer um de nós ou qualquer outro humano, chega à composição lírica para, num gesto metapoético, dizer num estilo adverso ao informativo que coube a ele tocar as coisas inertes da vida e trazê-las às páginas brancas de um papel. Os silêncios das coisas que “existem ou que existiram” são tornados enigmas das coisas vivas; os objetos do pensamento entram em ebulição para caírem num tedioso e horripilante dia de 1975, “numa tarde de 22 de maio, trinta anos depois” do “fato”. É o sujeito lírico do *Poema* que consegue fazer a junção dos tempos, esforço que não chega a perceber, impregnado de presente que está, portanto sem a noção precisa do pretérito. Nesse trabalho, uma e outra palavra, uma e outra frase

traem a noção do tempo ininterrupto que move o poeta, que intentamos descobrir nessa leitura do *Poema sujo*, e nos põe situados ao mesmo tempo em vários lugares e em vários tempos: no Maranhão, em Buenos Aires, num canto de nossa sala de trabalho, na infância, em 1975, ou no dia de hoje, um dia de 2011:

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 a toalha as cadeiras o
assoalho muito usado
e o riso claro de Lucinha se embalando na rede
com a morte já misturada
na garganta
sem que ninguém soubesse
- e não importa –
que eu debruçado no parapeito do alpendre
via a terra preta no quintal
e a galinha ciscando e bicando
uma barata entre as plantas
e neste caso um dia-dois
o de dentro e o de fora
da sala
um às minhas costas o outro
diante dos olhos
vazando um no outro
através de meu corpo
dias que vazam agora ambos em pleno coração
de Buenos Aires
às quatro horas desta tarde
de 22 de maio de 1975
trinta anos depois
muitos
muitos são os dias num só dia
fácil de entender
mas difícil de penetrar (p. 251).

O sujeito lírico ergue um fio para tentar conduzir o leitor na aventura do seu *Poema*, e é possível não suspeitar da lógica da linguagem articulada ao momento real recriado. Esse “deontologismo” funciona até certo momento, porque o leitor sempre terá de fazer a aventura do infinito das palavras, do “sublime kantiano”, para alçar o estado elevado das “coisas”, e esse estado não pode ficar circunscrito ao caminho indicado pelo poeta. Isso apenas poderá servir como uma explicação do palpável para depois significar o adentramento na obra, ou a sua compreensão, para falar com Ricoeur em *Do texto à ação* (2005). É, portanto, a explicação um caminho para a compreensão, e a compreensão, por sua vez, não implica o “encerramento” da obra, ou dos seus sentidos, mas significa um espessamento de sentidos, bem como das suas possibilidades infinitas de surgimento. É sobre esse exercício que nos debruçamos neste fragmento do *Poema*.

O resultado da compreensão de um texto literário é o aparecimento de um mundo possível, pois toda “referência não ostensiva do texto é a espécie de mundo que a semântica profunda do texto abre”. É por isso que o que precisamos compreender não está escondido “atrás” do texto, mas sim diante dele, “é alguma coisa exposta nele” (RICOEUR, 2005, p. 72).

No caso do *Poema sujo*, embora a intenção do sujeito lírico, de rememoração, e o fundamento que nos guia, que é a ideia de politicidade do *Poema*, ofereçam uma possibilidade de verdade, não esgotam as tramas linguísticas e sintáticas geradoras de sentidos imensuráveis. Tal intenção inicial e fundamentação argumentativa constituem apenas a situação primeira do discurso, enquanto a compreensão visa um mundo possível. Se o objetivo estabelecesse o fim de uma obra, simplesmente nos daríamos por “vencidos” pela declaração do sujeito histórico: a de que o *Poema sujo* não é uma obra política, mas um poema de reminiscências ou memorialístico.

Podemos tentar compreender algumas frases e versos que o poeta usa no *Poema* para “ajustar” os espaços e tempos dessa elaboração, e

retirar alguns possíveis sentidos que possam “cumprir” o objetivo, ou parte deste, nesta proposta de trabalho:

- “Sombra pânica das árvores”: o olhar que se debruça sobre as árvores é um olhar arguto, profundo, em sondas, que desestabiliza o objeto e que vê “sombras” em lugar do mero visível, ou seja, das próprias árvores; desfigura o conceito inicial das coisas e, portanto, atribui à visão um movimento que outros “olhares” não puderam perceber; as árvores são como pessoas perseguidas e temerosas; são sujeitos, homens e mulheres, vivendo sob a escuridão de um momento obscuro de nosso País.
- “Galhos mudos como enigmas”: as coisas vistas pelo poeta estão a um canto, na inércia própria dos objetos; são “um comum” a ser partilhado, no dizer de Rancière (2007). A dinâmica da “voz” é impressa pelo movimento que o poeta impõe aos seres que desde sempre existiram, mas que nunca, por “indução de alguém”, puderam falar. Por essa razão, os “galhos estão mudos” e o poeta os faz “falar” sob murmúrios a serem desvendados infinitamente;
- “Noite verde ou vegetal”: não poderíamos pensar objetivamente numa “noite verde vegetal”, dado o imperioso adjetivo de escuridão próprio da noite; poderíamos considerar como “normal” que a imagem posta sobre o escuro da noite fosse verde, por sua localização no campo, entre mata densa, algo assim, o que é uma hipótese. Entretanto, o “estranhamento” dos termos é inevitável, e suscita outros movimentos de compreensão. Uma “noite verde” pode ser a de um sujeito que precocemente morre; de um jovem que está preso na “escuridão da vida”, sem saída, e sem outras escolhas, um vegetal. É dia nessa noite; ela ainda não se formou, é “verde”, mas é longa, desesperada, lenta como um século (XX). Ela também pode significar que a lentidão dos

dias no exílio transforma tudo em noite, e que nada há para interrompê-la, a não ser pensar, sonhar e relembrar;

- “O costado luminoso das folhas por onde passava o dia ou o século XX”: as árvores da infância do sujeito lírico tinham luz, e essa luz era a das pessoas e a dos lugares onde vivera o menino do *Poema*. “Hoje” essa luz podia ser vista como um “resvalo de um costado”, mas antes fora a mesma que iluminara a “mesa, o alpendre, a galinha ciscando”, tudo o que vivera no passado e que se funde ao presente por elucubração poética, fundindo espaços e tempos, como também “ajustando” a organização de um outro sujeito distinto daquele presente no tempo real;
- “Era dia como era dia aquele dia na sala de nossa casa”: o chão do poeta é desfigurado como numa visão de luminosidade em que a sala da casa, o assoalho, o alpendre compõem o espaço físico, que provoca na poesia a interioridade revolta do sujeito, e o faz sentir-se ambigualmente no “lá” e no “aqui”: dias que se confundem na “contenção” das memórias do sujeito lírico;
- “E o riso claro de Lucinha com a morte já misturada na garganta”: essa construção sintática tal qual ocorre noutros momentos do texto é permeada pelo estranhamento da articulação das palavras que, longe de ser uma lembrança objetiva de um sujeito, é fruto de um transe que faz que as individualidades construam um indivíduo poético. Estar “com a morte misturada na garganta” é uma expressão que só pode ser compreendida na imersão do texto associada à reflexão das razões aludidas pelo indivíduo poético. “O riso claro de Lucinha” invade a interioridade do ser que já não é um ser frente à história, mas é um ser na linguagem; uma voz da humanidade;

- “Um dia-dois o de dentro e o de fora”: há um tempo fora do poeta e outro dentro. Isto é quase uma literalidade textual, mas acusa o tom poético quando alude à fusão dos tempos que são simultâneos, e que passam ao mesmo tempo, no universo imagético e na experiência vivida pelo sujeito. Esses tempos simultâneos encaminham para a estagnação do momento, como refere Husserl (2001), numa dinâmica que, no final, coroará de presente as lembranças do poeta;
- “Um às minhas costas o outro diante dos meus olhos”: “um (dia) às costas” do poeta remete ao passado, à vida; “um (dia) diante dos olhos” remete ao presente, à morte pressentida. O sentimento do sujeito sempre se traduz como indicio da politicidade do *Poema*: a realidade do passado e a conjuntura política do presente. Essa remissão não é nítida nem explícita, mas é resultado da inferência da existência de um mundo possível: cheio de verdade e de beleza. Nesse mundo de linguagem, é possível vencer a morte;
- “Vazando um no outro através do meu corpo”: o corpo do poeta é o locutório de vozes que são postas em evidência e que desejam ser ouvidas, posto que carregam em si um desejo de mudança. Esse desejo está convertido em linguagem e pensamento, num ritmo de processamento artístico que somente o poeta sabe operar. É inevitável pensarmos que o mundo real “atravessa” o corpo fictício para transbordar em voz, como se insinua na expressão que aponta os dias do passado e do presente “vazando pelo corpo” do sujeito poeta;
- “Fácil de entender mas difícil de penetrar”: como conceber dias e momentos distintos, separados pela lógica da consciência, como processos que se passam ao mesmo tempo? Aqui há uma indução do poeta, mais uma vez, para a compreensão de sua linguagem: a racionalidade pura e

simples não é suficiente para a percepção poética, e o único caminho que resta ao leitor é “penetrar” numa outra racionalidade, que é a da inconsciência inteligível;

- “Dias que vazam agora ambos em Buenos Aires às quatro horas desta tarde de 22 de maio de 1975 trinta anos depois”: como nos últimos versos do *Canto general*, de Pablo Neruda, o poeta assenta a referência ao tempo de modo preciso, indubitavelmente um gesto de conotação política. No *Canto*, Neruda acentua a cidade e a data em que conclui a obra:

Así termina este libro, aqui dejo
Mi canto general escrito
En la persecución, cantando bajo
Las alas clandestinas de mi pátria.

Hoy 5 de febrero, en este año
De 1949, en Chile, en “Godomar
de Chena”, algunos meses antes
de los cuarenta y cinco años de mi edad (NERUDA, 1980, p. 71).

Gullar, numa circunstância similar, inclusive vivendo no Chile – durante o golpe militar– assenta as mesmas referências que Neruda faz, sem contar que, em vários trechos do *Poema sujo* há declarações da idade do sujeito “real”. Como no fragmento que diz: “pulsando há 45 anos/ esse coração oculto/ pulsando no meio da noite”.

Esse pequeno roteiro “explicativo” das imagens é apenas sinal dos indícios de que o lirismo, nesse sujeito, tem forte conotação política, aliada a uma estruturação imagética, rítmica e melódica que se alterna no interior do *Poema*, para significar o gesto de transgressão nele tão explícito. Essa transgressão aparece de modo contundente e inequívoco na carga de versos livres, no amontoado de palavras “sujas” e na desordem do ritmo e da ausência de melodia. Tudo está posto numa mesma medida, dando a impressão de uma poesia que se pretende de alto valor lírico, mas ao mesmo tempo de forte apelo político.

Na leitura do último grupo de palavras, mencionamos a relação entre o *Poema sujo* e o *Canto General*, que, embora não seja a proposta

deste trabalho, garante uma associação que vale pelo desejo que temos de validar o tom político e social do *Poema*. Algumas coincidências são muito pertinentes. A trajetória política de Neruda se confunde em alguns momentos com a sua trajetória poética, o que também é verificável em Ferreira Gullar. Nos primeiros momentos, o poeta chileno é influenciado pelo Surrealismo e pelo compromisso político que se evidencia de modo mais explícito no final da guerra civil espanhola. De modo mais incisivo, essa atuação “política” se radicaliza quando sofre o impacto da perda de Federico Garcia Lorca, seu amigo. Um pouco da poética de Lorca é assimilada por Neruda que, ao receber o “Stalin da Paz”, em 1953, converte-se numa espécie de “poeta oficial do comunismo”. Inicia vida política no Chile e funde a atividade com a vida artística. Em nossa compreensão, ele atende a um chamado do mundo para agir com a “arma” de sua poesia. Engaja-se inteiramente.

Alfredo Bosi (1977, p. 77) define o *Canto general* como o discurso da utopia, porque é comunitário, comunista: “O poema assume o destino dos oprimidos no registro da sua voz. O coro de todos os homens que trabalham no ritmo da dominação ressoa nestes versos concitados de Neruda”. Também em Gullar o tom político assume, na voz do sujeito lírico do *Poema sujo*, uma multidão de desencantados com a condução política do Brasil. Era plena ditadura militar. Esse solo invade a poética do artista que, em suas reminiscências, evoca uma revisão do legado da cultura socialista e de sua história “oficial”. Quando cita o mito de Stalingrado, o propósito é esse.

A cidade da memória recriada no *Poema sujo* não é apenas brasileira, mas também latino-americana. Em Buenos Aires, o projeto nacional ficou pequeno, e a militarização do continente marcou a internacionalização definitiva da política mundial. O impacto das sucessivas derrotas e a complexidade da vida cultural e política tiveram profundas repercussões na poesia de Gullar, segundo Eleonora Ziller (2004). O *Poema sujo*, apesar de ser “levantado” nesse período, não se resume à afirmação ou desígnio de qualquer denominação política,

embora seja o “político” seu fundamento primeiro. Na verdade, ele pode ser concebido numa perspectiva bastante crítica em relação à política da esquerda naqueles anos. Os indícios desse desencanto são justificados pela descrença que o poeta tinha na “vitória”, e por isso não se sentia “autorizado” a falar em nome de todos os homens, de suas dores e desenganos ideológicos. Ainda assim ele o faz, fala, absorve alteridades, e é um si no outro, como afirma Ricoeur (2005). Ele pensa na morte, e essa morte levará consigo o corpo do sujeito histórico, mas não o corpo individuado do sujeito lírico, porque a poesia subsistirá num presente infinito e porque “para o poeta sempre haverá a necessidade de combater opressores” (cf. ZILLER, 2004, p. 47).

A linguagem “intercepta” o sujeito histórico, transformando-o num sujeito, num ser no (num) tempo, fora das acomodações cronológicas tão inadequadas à poesia, para fazer ecoar a voz de todos, e de modo provocador e por todo tipo de ruído, mudar o mundo, mudar os sujeitos. É nesse intuito que consiste a politicidade do *Poema*: nos rumores que provoca e que estão dentro e fora do sujeito, alterando-lhe o caráter para dar-lhe um novo estatuto: o de sujeito lírico que, se revela a verdade na travessia da poesia, é por gesto democrático, e não por autoritarismo do sujeito histórico ou por força de quaisquer movimentos externos à poesia que ordenem os seus “propósitos”. Essa questão é proposta por Rancière (2007) quando tenta estabelecer relações entre arte e política.

Como já mencionamos, a politicidade de uma obra de arte é algo complexo. É verdade que determinada obra pode ser consonante com determinado momento histórico, e desse momento estender registros e significados, bem como um autor pode ter seu nome associado a algum momento histórico, político. Essa complexidade deve ser uma harmonia que possibilite ao dito uma refração do não-dito, um modo de dizer que não se submeta à coisa mesma que é dita, sob pena de o dito sobressair ao valor estético ou dele desdenhar, panfletarizando “a obra”. Por isso, a atribuição do engajamento ou da politicidade da arte não deve ser algo leviano, mas deve ser mais do que objetivo, um processo de

conscientização sobre a origem, os fins e as induções por que passa a arte para que ela possa, de fato, ser chamada de “arte” e a partir daí ser referida a sua relação com a política (RANCIÈRE, 2007).

Essa questão é posta em movimento hierárquico por Käte Hamburger (2005): num primeiro momento, estabelece-se o enunciado da realidade, ou seja, do mundo pragmático, para em seguida o enunciado lírico sobressair, ou seja, o que diz respeito à linguagem, próprio do poético. Essa ordem jamais pode ser rompida, porque o objeto, ainda que exista, e existe, não pode superar a linguagem. Chamamos novamente Barthes a esse texto para “elucidar” o caráter da linguagem, que não ocupa as posições e papéis que os homens tentam lhe atribuir de modo tão definitivo:

[...] a literatura é categoricamente realista, por não desejar senão o real; direi agora, sem me contradizer, uma vez que emprego aqui a palavra na sua acepção familiar, que [ela] é também obstinadamente irrealista; julga sensato o desejo do impossível (BARTHES, 1977, p. 23).

Assim considerando, é inútil objetivizar a natureza da literatura, associando a ela a ocupação com o tangível como requisito, ou o intangível como fim. A literatura lida com princípios fluidos, instáveis e, se assim o desejarem, precisos. É ampla e múltipla (BARTHES, 1977, p. 23).

Portanto, falar em enunciado da realidade e sobre enunciado lírico é um mesmo movimento de uma estrutura que se nomeia unidimensional na linguagem, depois de lidar com o pluridimensional do real. Em princípio, a “aparição” das imagens no *Poema* de Gullar são complexas – carregadas de real e irreal – e antecede o surgimento do próprio objeto, que chega ao poeta momentos depois, e assim também ocorre com o leitor:

Como se o tempo
durante a noite
ficasse parado
com a escuridão e o cisco
debaixo dos móveis e
nos cantos da casa
(mesmo dentro
do guarda-roupa,

o tempo,
 pendurado nos cabides)
 e essa sensação
 é ainda mais viva
 quando a gente acorda tarde
 e depara com tudo funcionando: pássaros
 árvores vendedores de legumes

Mas também
 quando a gente acorda cedo e fica
 deitado assuntando
 o processo do amanhecer:
 os primeiros passos na rua
 os primeiros
 ruídos na cozinha
 até que de galo em galo
 um galo
 rente a nós
 explode
 (no quintal)
 e a torneira do tanque de lavar roupas
 desanda a jorrar água (p. 344).

A articulação da linguagem nesse fragmento do *Poema* dá o tom do exercício poético, e se oferece como uma “lição” do poeta no mistério de seu labor. Diz precisamente do significado inicial da poesia e do processo de elaboração mental ao qual está intrinsecamente ligado. Se o objeto, que embora não esteja submetido à linguagem, mas esteja subsumido na propagação da imagem e dos demais recursos estéticos, não induz a pensar que há um valor atribuído a cada um desses elementos, faz, por outro lado, pensar que existe uma ordem de surgimento, como referia Mallarmé (1991, p. 1094), ao dizer dos “rumores” da linguagem que preparam o poeta para o grande encontro.

Em relação à questão hierárquica proposta por Hamburger (cf. 2005), que prevê a existência, mas não o aparecimento do objeto antes dos “murmúrios” do estado poético, ela pode ser concebida noutra direção, ou simplesmente ser vista sob a razão de que o objeto preexiste ao estado de suspensão do lírico, mas aquela é primordial na construção artística. Podemos ver no fragmento do *Poema* posto acima que esse estado é parte da escuridão em que está imerso o poeta ao iniciar o trabalho com as palavras e ao catar o objeto na vaguidão do tempo. Em tal estado, o *Poema* já existe, e o poeta já está em “ebulição”.

É um “tempo que durante a noite ficasse parado com a escuridão e o cisco”. Há um “cisco”, um incômodo que faz agonizar o poeta até que possa encontrar ou ser encontrado. Não se pode precisar a ordem dessa ação. A procura é minuciosa e varre todos os cantos e espaços: “debaixo dos móveis, nos cantos da casa, do guarda-roupa”. A viagem no tempo “pendurado nos cabides” indicia outros momentos em que a busca não é necessária, mas se impõe - e é aí que o poeta “acorda tarde e depara com tudo claro e já funcionando: pássaros árvores vendedores de legumes” – todo um passado ali, presente, assumindo a voz de um ser que vive todas as sensações num só instante.

O poeta menciona três momentos específicos do fazer poético, os quais estão presentes no “laboratório” do *Poema sujo*. O primeiro momento está visível no primeiro verso aqui citado, quando o sujeito refere uma noite que fica “parada junto com a escuridão e o cisco debaixo dos móveis e nos cantos da casa”. Isso indicia um processo de “preparação do estado poético”, como aquele do “soco no escuro”, que é apresentado logo nas primeiras linhas do *Poema sujo*. É um estado de escuridão dentro do qual o sujeito poetante ainda não consegue fazer distinções. Ele se põe “a catar” palavras, “ciscos”, como também o fazia João Cabral, quando dizia que “fazer poesia é como catar feijão”⁴⁵, ou seja, é necessário escolher as palavras boas e descartar as ruins, numa alusão metafórica magnífica, que diz que se deve separar as sementes que boiam na água do alguidar daquelas que afundam. Isso remete a uma imersão do sujeito poeta nas “águas da poesia”, para dali surgir com “as palavras ideais”, a partir das quais erguerá seu poema.

Essa linha de pesquisa e imersão no “escuro da poesia” é chamada de metapoética, que significa dizer que existe uma poesia investigando o próprio fazer poético, e até “ensinando” o processo, tanto aos leitores quanto ao poeta. É uma experimentação de palavras e processos, dentro do qual o poeta é um aprendiz.

⁴⁵ João Cabral de Melo Neto (1999) explora a metapoesia, “explicando” o processo de seleção e colocação das palavras.

O segundo momento do fazer poético está sugerido no grupo de versos que denuncia a etapa subsequente à procura das palavras, que é o encontro instantâneo com elas, independente do desejo consciente do artista. Isso ocorre quando o poeta “acorda tarde e depara com tudo claro e já funcionando: pássaros, árvores vendedores de legumes”. Entendemos que, como no dizer de Gullar, “poesia é relâmpago” e a realidade que espreita o poeta pode estar ali, à sua volta, como pássaros e árvores, ou como outros seres e objetos quaisquer; ou como fenômenos e fatos que se movimentam na interioridade do poeta. Essa interioridade está sempre “de plantão” para “acolher” as demandas da realidade, especialmente da realidade social, pois, como diz Antonio Hohlfeldt (1981, p. 154), é um tipo de literatura marginal, porque focaliza o povo em suas “aspirações, sonhos, frustrações, que, captados pela voz do poeta”, podem significar uma “premonição de uma renovação ampla e profunda” sobre as mesmas demandas e que implicará a assunção desses mesmos povos, motivos e coisas. Vê-se funcionando a arte, desse modo, como antecipação de um novo estado de coisas e pessoas. Hohlfeldt prossegue sua proposição de marginalidade da arte, que pode ser associada às ideias manifestas por João Antonio (2007), que acentuam o caráter ideológico de uma literatura, especialmente de uma poesia que prima por expressar ideias. Isso é suficiente para pensarmos na teoria do engajamento, na medida em que a relação da sociedade com a arte é uma permanente característica da literatura marginal, pois, dessa forma, está sempre presente a regra e a violação da regra. A literatura é marginal e engajada porque dirigida sempre ao coletivo, de modo especial, ao povo com vistas à sua identificação e mudança de atitude.

O terceiro estágio do “laboratório poético” corresponde a um momento de suposta consciência do sujeito, quando este “acorda cedo e fica deitado assuntando o processo do amanhecer: os primeiros passos na rua”. A poesia implica reflexão e imersão: aliados inalienáveis do processo. Não interessam as banalidades rotineiras dos seres, elas até existem na memória do sujeito que se põe a refletir e recordar, e delas

extrair o substrato que é essencial na poesia, e que será disperso no corpo, atravessado pela linguagem do sujeito lírico. Se isso não ocorrer, as banalidades terão sido ou são apenas banalidades: existirão e morrerão. A poesia vai muito além desse pragmatismo. É eterna.

Interpretando os sinais dos últimos versos citados sobre o “laboratório do *Poema sujo*”, algumas palavras invadem o texto para reforçar a ideia da ligação com o terreno social e com o coletivo, disposto em memórias e recursos metafóricos que não cessam de tentar encontrar a vida. O encontro com a vida para o poeta deve acontecer na tensão entre o presente constante e o passado presente, para efetivar-se como permanência do humano, ainda que, de modo objetivo, e isso não interessa ao poeta, o passado não retorne e o presente cesse de existir. Não importa: as lembranças acordam o passado e ele está no aqui do poeta. Quanto a este, não está sozinho, pois “quando acorda, ouve ruídos na cozinha até que de galo em galo, um galo rente a nós, explode no quintal”.

Um “galo” é uma recorrência metafórica na poesia de Ferreira Gullar e de João Cabral. Foi com o poema “Galo, galo” que Gullar ganhou seu primeiro prêmio de poesia em 1949, atribuído pela Academia Maranhense de Literatura. Também Cabral canta “um galo que, sozinho, não faz a manhã”. Essa metáfora é um sintoma do apelo ao coletivo que possuem os dois textos referidos, dando o ar de politicidade aos poemas. Galos são homens e mulheres que constroem o dia ou a manhã: a vida em comunidade. Esse “galo” representa um ser falante, ou melhor, cantante, que tem a capacidade de ser ouvido por outros galos, constituindo uma “rede” de cantos – o coletivo- que poderia ser de cantos ou de gritos de homens, mulheres. A imagem do “galo” acentua o sentido fabular do termo, como impregnado de uma característica do homem que, sozinho, canta para mobilizar outros homens.

O *Poema* inteiro é um “corpo” do mundo real constituído de vários temas, entre os quais estão infância, família, corpo, prazer, tempo, tempos, cidade, vida, política, morte, fuga. O ritmo dos seus versos se

percebe através de diversos processos que atuam simultaneamente, e nos quais se entrecruzam movimentos e velocidades, metáfora da pluralidade de movimentos e velocidade dos tempos que evoca. O efeito de sincronização da diversidade de pontos de vista não resulta em uma totalidade ilusória, mas em um esforço de apreensão que não se completa jamais. Além dos recursos tradicionais de versificação, juntam-se o espaçamento gráfico dos versos e a paginação rigorosa, que delimita o conteúdo de cada página.

Na leitura do *Poema sujo* existe uma pausa para a passagem das páginas. Isso faz com que o ritmo, de certo modo, se mantenha, além disso, permite ao leitor intuir que o espaço em branco nos entremeios do *Poema* seja um instante a mais de prolongamento do tempo-poema, para ir muito mais além do que uma mera leitura de um texto. O ato físico da leitura integra a percepção dos sentidos da obra, uma alusão ao período neoconcretista do qual o sujeito lírico possui resvalos. Ou seja, o gesto da leitura é uma conjugação de atitudes: física e sensorial, da qual resultam a expressão e a compreensão poética. Não é à toa que o número de páginas das primeiras edições correspondia à média de páginas de que se compõe a edição de uma sinfonia⁴⁶. Essa semelhança com o aspecto sonoro pode ser verificada na observação de versos e estrofes; das páginas e seus espaçamentos, que indiciam uma arquitetura imaginária dentro de um corpo poético. Esse “espaçamento” pode ser observado entre as páginas 269 para a 270, quando o último verso da primeira, na estrofe que segue o quarteto povoado de rimas comuns feitas em AABB, que mais se assemelha a um coro de vozes, retoma o tom sóbrio para

⁴⁶ A sinfonia é uma obra necessariamente de execução coletiva, que só se faz conhecer se ouvida em seu conjunto. Nela, cada instrumento compõe o todo, assim como essa totalidade só existe a partir da multiplicidade de sons e melodias executadas simultaneamente. Juntos, os instrumentos formam um sistema complexo que só existe no instante de sua realização. No *Poema sujo*, podemos citar algumas alegorias associativas: 1º movimento – *Alegro jocoso*: “arte e vida: turvo, turvo”; 2º movimento – *andante*: paisagens modernistas: “claro, claro” é o que enxerga o poeta em relação à Europa;; 3º movimento - *Adágio ma non troppo*: “os dias e as noites da cidade” muitos dias há num só”; 4º movimento - *Alegro (rondô)*: o homem e a cidade: “praças e árvores, quitandas”. Nessa associação, a relação é estabelecida pela circularidade, pelos movimentos, pelo sistema que executa através de “sons e sentidos”, uma sinfonia (ZILLER, 2004, p. 51).

evocar o sensorial do poeta, no verso que diz: “sopra-a nas árvores de São Luís”. Na página que segue o espaço em branco, ou seja, no vento que continua soprando, há novo espaço em branco que assegura o fluxo do auditivo, numa recorrência ao aspecto sonoro do *Poema*, no qual o tom sóbrio volta a concentrar o leitor: “não seria correto dizer/ que a vida de Newton Ferreira/ escorria ou se gastava”. Então, aí a leitura exige o olhar sobre o visível e o audível, ao mesmo tempo, além do posicionamento imediato do intelecto do leitor.

Outro aspecto que se apresenta de forma acentuadamente transgressora é o vocabulário utilizado pelo poeta. Alguns críticos, como Tito Damazo (2006), insistem em ver na linguagem “incomum” ou nos palavrões, o aspecto “sujo” do *Poema*. Nesse trabalho, Damazo acentua o caráter de transgressão do qual o sujeito lírico se apropria para denunciar o “sujo do mundo”, mas este sujo não está restrito à utilização mera e simples das palavras:

uma noite metida na outra
 como a língua na boca
 eu diria
 como uma gaveta de armário
 metida no armário (mas
 embaixo: o membro na vagina)
 ou como roupas pretas
 sem uso dentro da gaveta
 ou como uma coisa suja
 (uma culpa)
 dentro de uma pessoa
 enfim como
 uma gaveta de lama,
 dentro de um armário de lama,
 assim
 talvez fosse a noite na Baixinha
 princesa negra e coroada
 apodrecendo nos mangues
 Mas para bem definir essa noite
 da Baixinha
 não se deve separá-la
 da gente que vive ali
 - porque a noite não é
 apenas
 a conspiração das coisas –
 nem separá-la da fábrica
 de fios e pano riscado (p. 260).

O sujo diz respeito às vidas miseráveis que são colocadas para dentro do *Poema*, trazendo todas elas, seus suores e cheiros, suas falas amordaçadas por uma circunstância da realidade. Palavras escolhidas para a configuração da linguagem poética não costumam ser retiradas da lama, da “sujeira dos corpos” ou das “partes íntimas” de uma pessoa, em suas denominações vulgares. Mas é isso o que acontece no *Poema sujo*. O coletivo está presente de modo inconfundível no texto que, certamente, não é sujo de palavrões, mas é sujo de “motivos”. Portanto, a ideia de “sujo” não diz respeito apenas à utilização dos termos grosseiros e pejorativos. A “sujeira” também está na própria concepção que o artista tem sobre a arte, opondo-se ao conceito de pureza tão decantado desde os anos finais do século XIX e por quase todo o século XX. O “sujo” está na transgressão da linguagem e da forma (que não é uma forma fixa) e no que se refere às entranhas do povo: os maus cheiros, as cores da miséria, os usos do corpo, a lama da vida, a parte podre que enche as páginas brancas do *Poema* que apodrece. O “sujo” da vida, segundo Ziller (2004), está na deterioração da qual nasce a própria vida, numa dialética de morte e vida⁴⁷. Também o sujo da vida como projeto estético e político do poeta está na negação da possibilidade de pureza, seja ela qual for. O *Poema* é sujo porque em breve restará dele apenas “terra preta” que as “galinhas ciscarão” e a barata bicará: um ser vivendo seus últimos instantes; uma vida prestes à exposição e julgamento público; uma coletividade em perigo, vivendo os seus dias de “juízo final”.

O *Poema* torna-se “impuro e sujo” de todas as marcas que a vida e a arte trazem, seja nas reminiscências do poeta e crítico de arte ou na luta política do militante. E do ponto de vista ético, filosófico, estético, o

⁴⁷ A escatologia individual diz respeito aos acontecimentos que afetarão cada indivíduo no fim de sua jornada terrestre. Morte e juízo particular; submissão a julgamento público são as seguintes etapas da vida de um sujeito, neste caso, de um sujeito histórico, para a morte, e de um sujeito lírico, para o julgamento, já que sua obra o expõe à intenção de violação de um sistema. A Escatologia coletiva trata dos acontecimentos relacionados com o fim dos “tempos”, e também pode ser pensada como a vivência dos dias finais em situações de guerra. A esse respeito, consultar GONZALES, Olegario. *Raiz de La esperanza, verdad e imagem*. Salamanca: Ed. Siguir, 1995.

Poema é a síntese do que representam as longas buscas do próprio sujeito ele mesmo: a antipoesia, as contradições políticas que encerra, os embates filosóficos que expressa e, finalmente, porque “toda pretensão à pureza é sempre mistificadora” (ZILLER, 2004, p. 49).

A partir dessa “sujeira”, o poeta faz um “corpo a corpo” com a vida, para falar como João Antonio (2007, p. 34), ou seja, faz um levantamento de realidades brasileiras, vistas de dentro para fora, e a partir de São Luís, sua cidade natal. Ele lança mão ou lança-se o próprio poeta na verticalidade de uma verve cotidiana sem empobrecer sua linguagem rarefeita e de pura síntese daquilo que constitui o homem e o ser da linguagem. É o compromisso com uma estética que privilegia o povo e a terra, dando-lhes acentos e cores que realcem sua existência. Isso é uma posição estética que se contrapõe aos “ismos” e “modas”, tão presentes nos “textos brilhosos”, imitados de outros planos, assimilados e importados, muito mais do que autofágicos e refletores da realidade brasileira (idem, p. 35). Essa é uma “falsa estética, intelectualizada, importada e empostada, sujeita às mais diversas ondas e sempre mal digerida” (idem, p. 53).

No *Poema sujo*, o que está presente é a “seiva” da nossa poesia, bruta e não falaciosa, não determinista, incompreendida, talvez, porque isso não é da linguagem poética, mas é do comprometimento com a coisa brasileira, sem excessos de retoques e ornamentos. Daí o “sujo” do *Poema*; sua crueza e cheiros; uma vagina exposta ao céu azul de uma manhã de São Luís. Esse é o *Poema* político e estético: um projeto crítico, de novas propostas e atitudes modificadoras e renovadoras da poesia brasileira, ao qual recorrem Drummond, Cabral, Vinícius e Gullar. Com seus adereços poéticos sujos, de cheiros fétidos de lama e corpos, denunciam, revelam e participam de uma estética verdadeiramente nacional, sem o ser regionalista ou localista, posto que é humana.

“Uma noite metida na outra como uma língua na boca” é um verso que nos obriga a enxergar o lance do fato no infinito do símbolo. É uma luta pelas palavras; um questionamento das estruturas de poder; uma

discussão que apela para uma “conspiração de palavras” que façam enxergar a “Baixinha” no centro do País, em São Paulo, quiçá, onde “as fábricas de fios e panos riscados” não param de esconder o homem em suas impessoalidades e escuridões, “envenenados de lama”. A verdade e a beleza não precisam ser separadas por linhas estéticas, mas devem, antes, ser construídas lado a lado, numa poesia nova: “princesa negra e coroada”, porque a poesia, antes de ser “a conspiração das palavras”, é também a conspiração das coisas para a transformação das pessoas e do mundo.

2.3 Interfaces numa geração de engajados

Para Sartre (1985), o escritor engajado renuncia a apostar na posteridade e escolhe resolutamente responder às exigências do seu tempo presente. Ele assume o sacrifício da sua “glória póstuma” como inerente ao seu engajamento, vendo nisso um exercício salutar de consciente compromisso, que muitos chamam de modéstia, e atesta sua vontade de reunir-se ao mundo dos homens e de tomar parte nos debates que o agitam. Isso se coloca em razão de pensarmos no artista como aquele que comumente vê o reconhecimento de sua obra e das razões dela para além de sua vida, um processo que é verificado na história da arte, como algo que está sempre distante do artista vivo. Não falamos apenas do “reconhecimento da obra”, mas muito mais dos efeitos que ela pode provocar; das respostas que pode dar aos sujeitos leitores e da dialética dinâmica do seu movimento de agente construtor e de receptor ativo.

Sartre definiu fórmulas para tentar elucidar a questão do engajamento, e, muito mais que fórmulas, disparou provocações àqueles que a ele se opunham e que, de certo modo, romantizavam os mistérios da obra de arte e de seus feitores:

Nós não desejamos ganhar o nosso processo apelando e nós não temos que fazer uma reabilitação póstuma: é aqui mesmo e como vivos que os processos se ganham ou se perdem [...] não é ofensivo que o segredo da nossa época e a exata avaliação das nossas faltas pertençam a pessoas que ainda não nasceram e a quem os nossos filhos e netos fustigarão muito tempo ainda depois da nossa morte. Nós queremos cortar a erva sob o pé desses fedelhos e nós desejamos estabelecer logo após e para sempre o que será preciso que eles pensem de nós (SARTRE, 1985, p. 79).

Mais do que acreditar nos homens, e isso tem um imenso valor no pensamento sartreano, ele propunha acreditar na literatura e nos seus poderes. Isso quer dizer que, face à urgência do tempo presente, face à importância dos interesses sociais e políticos da época e à perspectiva de uma reviravolta total no mundo, o escritor engajado teme que uma literatura unicamente preocupada com ela mesma e separada do mundo perca a sua razão de ser e que ela cesse de ser necessária. Essa preocupação não é exclusiva do período político ao qual Sartre, Roland Barthes, Mallarmé e outros pertenceram. Vê-se que, no Brasil, e em outras partes do mundo, sempre existiram (e existem) escritores engajados preocupados não com suas “glórias”, mas principalmente com a vida coletiva, com o sentido e os efeitos que a literatura pode ter na vida dos homens. Estamos falando de um tipo “preciso de engajamento”, já que, como pensava Sartre, nós reconhecemos a ideia de que, em certa medida, “todos são comprometidos”.

Alguns poetas, contemporâneos de Gullar, exerceram, de maneiras distintas, mas em alguns pontos cruzadas, algum tipo de exercício de engajamento. Em nenhum deles a linguagem ofuscou a ideia e vice-versa, embora em Cabral e em Drummond a sofisticação linguística tenha distanciado em demasiado o objeto.

É importante assinalar que, mesmo “assumindo a postura do sujeito comprometido com seu tempo”, esses poetas tiveram temas comuns – questões ligadas à coletividade –, mas nunca sobrepuseram ao valor da linguagem uma atitude conteudística. Suas obras apresentam, num certo momento, uma interface que se revela em muitas de suas composições. A essa interface chamamos de problematização social e artística do universo

local de cada um. Em síntese, trata-se de uma preocupação com a coletividade, que é inserida nas obras ao mesmo tempo em que os sujeitos poetas o são também inscritos na superfície dos textos ou nas profundezas destes.

Drummond era o mais velho dessa leva de poetas. Introspectivo, tímido. Cabral, o mais conciso, e ao mesmo tempo mais complexo, de linguagem mais rarefeita. Vinícius sempre cindido entre a poesia da música e a música da poesia. Ferreira Gullar sempre tentando estar “no chão e acima dele”. Entre eles, um laço indissolúvel: a preocupação com a realidade brasileira. Este é um eixo que define um veio de suas poéticas, e que os coloca no centro de uma geração interlocutória, intertextual, que nos obriga a situá-los no mesmo posto temático, em várias obras de cada um.

Esses poetas se entregaram, cada um ao seu modo, ao empreendimento da análise do que se convencionava chamar de realidade nacional, voltando suas atenções para a reinterpretação ou invenção do passado e da tradição brasileira, ou na missão da construção de uma superação de modelos. A literatura e seus autores posicionavam-se a partir de então, no centro do debate, passando a conviver intimamente com as ideologias políticas e religiosas. Não raro, alguns, como é o caso de João Cabral, evadem-se no refazimento de sua verve poética, que é a mesma “arma” com a qual tem de lutar contra o arrefecimento da própria arte.

2.3.1 Carlos Drummond de Andrade

Poeta da “eterna vanguarda”, Carlos Drummond de Andrade vive um eterno mal-estar, decorrente, primeiramente, da postura ambivalente do intelectual moderno e, em um contexto mais específico, dos nós da história política e cultural do País durante o período em que ocupou cargo de chefe de gabinete do ministro Capanema, a partir dos anos de 1930. O conflituoso quadro é protagonizado, de um modo geral, pelas vanguardas

políticas e pelas vanguardas artísticas, ou seja, representa as tensões entre os homens da revolução estética e os da revolução armada, emergentes no cenário dos anos de 1920 a 1932. Nesse decênio, arte e política friccionaram-se vertiginosamente, num embate que não podia ser assumido por nenhum dos lados. Uma das figuras emblemáticas dessa história é Drummond.

Com uma poética vertida para os “josés” da vida, ele assume, ao mesmo tempo, a incumbência de conter outros tantos “nenhuns” ou até mesmo alguns com os quais tinha de compartilhar sonhos e ideias.

Segundo Roberto Said (2005), a literatura brasileira insere-se nessa trama discursiva de forma mais contundente com a Semana de 1922, aproximando-se teoricamente dos incipientes estudos sociais realizados àquela altura; ocupando, não raro, suas lacunas; compondo uma diversificada rede de imagens e conceitos que apresenta uma interessante atitude de reavaliação crítica da história, da política e da arte local. Como observa Antonio Candido,

[...] as melhores expressões do pensamento e da sensibilidade assumiram no nosso meio, por uma série de contingências históricas, a forma literária, pois, ante a impossibilidade da formação adequada de pesquisadores, técnicos e filósofos, a literatura preencheu ao seu modo, esse espaço, oferecendo um rico aparato conceitual para a investigação da sociedade e da cultura brasileira (CANDIDO, 1975, p. 130)⁴⁸.

A esse respeito, Roberto Said (2005) considera que a entrada do texto literário nesse moderno debate político-cultural ganha nova dimensão após 1930, momento em que os escritores modernistas passam a ocupar cargos ou desenvolver projetos para o novo regime político. Configura-se doravante um novo “agenciamento”, no sentido do que Gilles Deleuze propõe⁴⁹, mediante o que se estabelece nas novas condições de

⁴⁸ Segundo o autor, o espírito da burguesia brasileira se desenvolveu sob influxos predominantemente literários, e a sua maneira de interpretar o mundo circundante foi estilizada em termos não de ciência, filosofia ou técnica, mas de literatura.

⁴⁹ Um enunciado é produto de um agenciamento, sempre coletivo, que põe em jogo, em nós e fora de nós, populações, multiplicidades, territórios, devires, afetos, acontecimentos.

possibilidades para a enunciação literária no País (DELEUZE, 1998, p. 116).

Poetas como Mário de Andrade encarnaram perfeitamente o mote da época, e num rompante diria ele a Drummond: “Nós temos que dar ao Brasil o que ele não tem e que por isso até agora não viveu, nós temos que dar ao Brasil uma alma” (ANDRADE, 1988, p. 39). É nesse ambiente que se desenvolve um dos percursos estéticos mais angustiantes da literatura brasileira, afinal, ao se dispor a conferir uma alma ao Estado, seguindo as formulações de Mário de Andrade, o poeta mineiro arriscava-se a perder a sua própria alma. Tal qual Sartre referia, na teoria do engajamento, não é somente o sujeito histórico que está submetido a julgamentos pelas instituições e por todos ou por tudo o que contraria, sua obra também está sob juízo.

Vamos tentar alcançar o teor dessas angústias através da leitura de alguns dos poemas de Drummond, nos quais se revela inconformado dentro do cenário político nacional, e dividido, porque o seu desejo mais consciente era pensar e construir a nação. Isso tudo teve um preço. Sua alma mais íntima tinha uma preocupação ainda mais sublime: o homem e o mundo. A questão o colocava em suspeição, tanto como sujeito ele mesmo quanto como sujeito lírico dos poemas referidos a seguir:

Suores misturados
no silêncio noturno.
O companheiro ronca.
O ruído igual
dos tiros e o silêncio
na sala onde os corpos
são coisas escuras.
O soldado deitado
pensando na morte.

De cinco em cinco minutos um ciclista trazia ao Estado-Maior um feixe de telegramas contendo, comprimida, a trepidação dos setores. O radiotelegrafista ora triste ora alegre empunhava um papel que era a vitória ou a derrota. Nós descansávamos, jogados sobre poltronas, e abríamos para as notícias olhos que não viam, olhos que perguntavam. Às 3 da madrugada, pontualmente, recomeçava o tiroteio.

O funcionário deitado

não pensa na morte.
 Pensa no amor
 tornado impossível
 no minuto guerreiro.
 E fecha os olhos
 para ver bem
 o amor com sua espada
 de fogo sobre a cabeça
 de todos os homens,
 legalistas, rebeldes.

O inimigo resistia sempre e foi preciso cortar a água do quartel. Como resistisse ainda, a água circulou de novo, desta vez azul, de metileno. A torneira aberta escorre desinfetante. O canhão fabricado em Minas – suave temperamento local – não disparou (ANDRADE, 1992a, p. 24).

O poeta, como num diário, descreve os acontecimentos tão a contragosto que é quase possível tatear sua angústia. Parece que nem a vitória nem a derrota lhe dizem respeito, e o que lhe resta parece ser, como autômato, cumprir “seu papel”. Isso não o isenta de uma atitude crítica frente à ambiguidade irônica. O tom de lamento é evidente nas oscilações do poema, que vai dando voltas como se o poeta buscasse uma saída para ele mesmo e para o “inimigo”. Traçada sob esse movimento cambiante da narrativa poética, a dimensão histórica parece ser simultaneamente negada e afirmada, ou melhor, os acontecimentos da disputa política são construídos e desconstruídos pelo autor. A estrutura fragmentada do texto, composto por uma sintaxe de cortes e movimentos irônicos, instaura um complexo conflito entre o discurso histórico e o discurso poético, abrindo novas possibilidades de visão de uma sociedade em que o suposto algoz sente-se compelido a alforriar-se a si mesmo. É esse momento propício para o poeta questionar o golpe militar e sua necessidade.

Para Said (2005, p. 57), essa estratégia discursiva talvez derive do desejo do poeta de representar-se somente como artista, negando o caráter político de suas atividades: “eu não disse ao senhor que não sou senão poeta?”, dissera Drummond em algum momento de *Alguma poesia* (1992). Pois, ao opor a condição de “funcionário” à de “soldado”, o medo da morte à lembrança do amor, oscilando entre o “eu”, o “nós” e o “ele”, o poeta abstém-se de maiores adesões, colocando-se dentro e fora do

poema, dentro e fora do embate político, mostrando-se, enfim, tão partido quanto o País que parecia fugir e surgir daquela batalha obscura.

Uma plataforma de luta o chamava mais fortemente, com mais razões. Não podia mais “vestir a farda” de guerreiro, quando sua indumentária era simplesmente “duas mãos” e uma caneta – sua palavra.

No poema “Política” vem o desfecho da história:

Os amigos o abandonaram
quando rompeu com o chefe político.
O jornal governista ridicularizava seus versos,
que ele sabia bons.

Sentia-se diminuído na sua glória
enquanto crescia a dos rivais
que apoiavam a Câmara em exercício (ANDRADE, 1992a, p. 16).

Drummond dedicou esse poema ao amigo que lhe arranjava o emprego no serviço público. Está evidente que o poeta desentendera-se de si para consigo mesmo, ou seja, é um sujeito histórico comprometido com o momento presente que se distancia a contragosto do sujeito lírico dos poemas que vimos; desentendera-se dos demais representantes do poder político. Marginalizado, oprimido e criticado pelos jornais, sente-se solitário e injustiçado, inclusive sem espaço para a sua obra, entanto, inteiro, porque começa mais incisivamente a travar a sua verdadeira batalha, e desta vez, com suas próprias armas: a linguagem poética. Uma luta da qual não desistiu jamais, e que levou às últimas consequências. Efetivamente, assume-se um *gauche* na vida. Os desejos de ruptura de uma modernidade cultural e literária não comportaram em suas estruturas dois sujeitos transgressores ao extremo: o da sua própria história e o da história da arte.

Como pensa Rancière (2007), quando propõe o regime estético das artes, as mudanças que as vanguardas querem construir são muitas vezes armas apontadas contra elas mesmas. Nem sempre é possível construir a liberdade por um desejo de arte ou por uma ação política, e por isso, vale lembrar que, como supôs o próprio Rancière, alguns regimes totalitários

se erigiram à força excessivamente preventiva e pelo temor das vanguardas artísticas

2.3.2 João Cabral de Melo Neto

O poeta mais estranhamente cerebral, no dizer de Gullar, era ele, João Cabral de Melo Neto, o João, mas não o menos emotivo, sensível às questões humanas e à realidade social. Um gongorista⁵⁰. Sua poesia

⁵⁰ “Sim, mas nem comparada com o que ele (João Cabral) vai fazer mais tarde. Na “Educação pela pedra” ele tem poemas que são completamente incompreensíveis. Mas ele parte de uma coisa que, antes, “O cão sem plumas”, “O rio”, são poemas que você lê e você entende. É algo completamente engajado, coisa que no Vinícius você raramente encontra, não tem; a não ser aquele poema que ele fez e que fala dos trabalhadores e que é um poema realmente engajado. Porque cada poeta é uma personalidade diferente. O João Cabral vai por um caminho... Quer dizer, desde o começo o João Cabral é um poeta formalista, ele faz uma opção pela forma de uma maneira que nenhum outro poeta brasileiro fez. Aliás, acho que nenhum outro poeta fez. A fruição dele na forma é uma coisa muito original, muito própria e uma coisa corajosa, que define a poesia dele, porque ele não quer que a poesia seja confissão, expressão dos sentimentos individuais, pessoais. Ele quer que a obra literária seja uma coisa construída como se constrói um edifício, uma coisa fora de mim, que não tem nada a ver com os meus sentimentos. É isso que ele queria fazer, uma construção objetiva. Agora, é claro que isso é impossível... **Maria do Socorro.** Sim, em algum momento perpassa o subjetivo.

Ferreira Gullar: Na verdade, sim, mas, de qualquer maneira, isso qualifica, caracteriza a poesia dele, pela vontade de fazer isso, se não por chegar a isso, pela vontade de fazer isso. Nenhum poeta brasileiro busca de tal maneira essa objetividade quanto ele busca, mesmo que não chegue à plenitude, mas ele busca. E isso vai levando a um ponto em que ele vai se tornando gongórico. Eu disse pra ele uma vez... Eu gostava muito dele, até por ele ser pernambucano, nordestino como eu, a gente se identificava muito, nessa coisa, na simplicidade nordestina, aquela coisa que ele parecia meio meu pai, por ser um pouco mais velho que eu. Então, eu tinha com ele certa franqueza que se dava na admiração que eu tinha por ele, então eu me sentia a vontade para dizer as coisas que eu discordava. E eu fiz uma entrevista com ele uma vez e disse pra ele: “Oh, João! Você começou fazendo uma poesia limpa, enxuta, objetiva e terminou gongórico, cara!” Aí, ele riu e falou assim: “*Era del ano la estación florida...*” E eu continuei: “*En que el mentido robador de Europa...*” (risos)

Os dois, os dois declamando Gôngora porque ele aceitou a crítica. Porque é Gôngora, aquela coisa elaborada que terminou ficando hermética. Tem poemas do João, sobretudo esse “Educação pela pedra”...

Maria do Socorro: sobre o ovo da galinha...

Ferreira Gullar: Não, não. “O ovo de galinha” ainda acho que é um dos mais claros. Eu acho lindo, é um dos melhores poemas dele. Aquela coisa do ovo, do galinheiro... A forma do ovo como uma coisa esculpida, que ele compara com certas pedras, certas coisas que na natureza são criadas, como ele diz, pelas lixas que estão escondidas nas águas e nas brisas, isso é muito bonito. Lixas que lixam as coisas... Mas eu me refiro a poemas que são absolutamente incompreensíveis. Ele tem um poema que escreveu criticando o Le Corbusier, aquilo ali realmente merecia um estudo, porque Le Corbusier foi quem fez João Cabral virar formalista. Arquiteto, Le Corbusier, funcionalista, objetivo, racional... Aí, o Le Corbusier, influenciado pelo discípulo Oscar Niemeyer, começa a fazer formas curvas. Ai o João Cabral fica puto com ele e escreve um poema escolhambando

interfere de modo direto, como uma lâmina, na vida do homem que necessita dominar a morte e com ela luta dia a dia, infinitamente. Essa luta se dá pelas palavras e pelo “assunto” de sua arte.

A poesia social ou mais transitiva de Cabral, conforme afirma o crítico João Alexandre Barbosa (2001), inicia-se com o longo poema de 1950, *O cão sem plumas*, e atinge o seu ápice com *Morte e Vida Severina*, de 1956. Essa visão não pode ser tomada ao pé da letra: nem a primeira está esvaziada das preocupações sociais e mesmo históricas que aparecerão como dominantes na segunda, nem esta pode ser devidamente apreciada sem as tensões entre o dizer e o fazer que são, com frequência, tematizadas na primeira (BARBOSA, 2001, P. 38).

O tempo histórico é o mesmo vivido por Gullar, e as tensões da vida pública são igualmente semelhantes. A diferença consiste exatamente no fio da retina do observador, e, no caso de Gullar, também nas mãos que vão à mistura das “massas” a buscar sua ordenação. A missão, para os dois poetas, começa nos mesmos anos 50, porque até então suas publicações haviam sido muito pequenas e feitas por eles mesmos ou por grupos de amigos. O cenário real era o mesmo: o Nordeste brasileiro.

A crítica literária denuncia a preocupação formal ou a linguagem excessivamente concisa que o sujeito lírico de *O cão sem plumas* utiliza e que coloca sua obra posicionada num círculo de leitores especialistas, e de difícil acesso à leitura comum. Essa característica eleva esteticamente a obra, mas imprime-lhe um jogo hermético de símbolos que abre a carga semântica das palavras, obrigando aqueles que se aventuram no percurso dela a catar os sentidos pelos escombros dos verbos: um árduo trabalho, quase uma coautoria da obra. A “intransitividade” da poesia de Cabral tem motivo justo: como operar uma poética a partir da secura da vida dos nordestinos? De que modo ajustar a linguagem ao conteúdo, senão enxugando o corpo da forma, já que o corpo do fundo é tão

com ele; um soneto que está no “Educação pela pedra”, ele escreve isso, só que ninguém entende o que ele quer dizer, só se sabe que ele quer esculhambar... Só que as pessoas não entendem o que está sendo dito ali, porque é uma confusão dos diabos”. Cf. Entrevista concedida em 2009, p. 243-244 (Anexo I).

dramaticamente enxuto, seco de vida? É a essa questão que “O cão sem plumas e outras obras respondem” (idem, p. 39).

Uma reunião de sua obra foi publicada, pela primeira vez, em 1956, sob o título *Duas águas*, uma referência ao modo de construção de casas no Nordeste, mas, para Barbosa (2001), a referência trata de revelar as pressões sofridas por todos os poetas que vieram após os anos 40. Essas pressões diziam respeito aos aspectos poéticos, no sentido de acentuação destes, o que acabava por valorizar em demasia a forma ou a linguagem em detrimento dos elos que ela pudesse possuir com a realidade exterior. O resultado era uma poética de raridades, mais chegada às abstrações de uma lírica da subjetividade do que ao concreto da realidade, privilegiando-se a sabedoria técnica do verso e o retorno pragmático a formas tradicionais do poema. Foi o caminho que a maioria dos poetas da chamada geração de 45 tomou, e a qual o nome de Cabral está ligado, mas não por extinguir-se dentro dessa padronização – porque na verdade ele estabeleceu o seu modo peculiar –, mas muito mais porque a ligação seria por efeito do momento histórico. Aí sim *Duas águas* ganha um novo tom, ou o novo tom, de *Águas*, em lugar de *Duas águas*:

A da poesia que se espraia e que unifica emoções, afetividades e pensamentos do poeta por entre a variedade dos estímulos da realidade, realidade que, para Cabral, parece ser tanto a da própria poesia, com a sua história e a sua linguagem, por onde passam leituras de outros poetas e outras tradições poéticas, e a reflexão sobre elas no corpo do texto que está sendo escrito, quanto a da sua região de origem, também com a sua história e a sua linguagem (BARBOSA, 2001, p. 19).

A partir de então o desafio será criar um espaço poético em que seja possível, sem negar as conquistas da aprendizagem tradicional de 45, ainda que negativas, dar expressão a significados social e historicamente mais amplos. Criava-se, e é o que o poema “Antiode” vai fixar pela primeira vez em sua obra, uma estreita dependência entre poética e ética, ou entre poesia e conhecimento social e histórico, como uma maneira de

inserção nos debates então muito acesos acerca das relações entre criação poética e expressão da realidade.

A resposta inicial de Cabral às pressões será daí por diante as marcas tensas de uma poesia que, querendo-se consciente do fazer e da construção, se abre, cada vez mais, para o dizer da experiência dos homens e do mundo.

São duas forças que invadem o poeta em seu tempo, embora ele não sofra influências, pois ele é a influência: as marcas oníricas, a busca pela linguagem rarefeita, e a convivência com poetas como Carlos Drummond de Andrade, modernista de primeira ordem e amigo de "casa". A esse amigo Cabral dedica o livro *A pedra do sono*, com a dedicatória e o verso de Mallarmé: *Solitude, récif, étoile*, (solidão, recife, estrela) extraído do último soneto de Mallarmé, *Salut* (apud BARBOSA, 2001, p. 21).

Ainda segundo Barbosa (2001), o reconhecimento da imersão na realidade circunstancial e humana começa a ocorrer com a publicação, em Barcelona, em 1950, por ele mesmo, de *O cão sem plumas*, dedicado a Joaquim Cardoso, considerado poeta do Capibaribe. Nesse momento ele é fixado no quadro da afirmação plena da poesia brasileira contemporânea, mesmo vivendo no exterior, como diplomata. Tal imersão é confirmada irrevogavelmente com a publicação de *Morte e Vida Severina*, incluída na coletânea de 1956.

O cão sem plumas contém duas paisagens, uma fábula e um discurso, e deixa passar o que havia sido represado por uma pensada e difícil educação poética: um certo modo de ver o regional, procurando vincular a linguagem do mínimo, que já estava em *O engenheiro*, ao mínimo da existência que habita as paisagens ribeirinhas.

As duas paisagens são distintas: uma inconsciente, e por isso inerte; outra consciente, e por isso autora, com voz em primeira pessoa, uma personificação do próprio rio. Nas duas paisagens do Capibaribe trata-se, por um lado de indicar o modo pelo qual o rio sabe ou não daquilo por onde passa e, por outro, de estabelecer a relação entre o que foi definido como "sem plumas" e o próprio homem que habita suas margens:

Aquele rio
 era como um cão sem plumas.
 Nada sabia da chuva azul,
 da fonte cor de rosa
 da água do copo de água,
 da água de cântaro,
 dos peixes de água,
 da brisa na água.

Sabia dos caranguejos
 de lodo e ferrugem.
 Sabia da lama
 como de uma mucosa.
 Devia saber dos polvos.
 Sabia seguramente
 da mulher febril que habita as ostras (João Cabral de M. Neto.
 Obra reunida, 1972, p. 76).

O poeta tenta fazer o ajuste de contas do rio, que, indiferente, segue seu curso sem as dimensões exatas do que se lhe opõe; natural, nada questiona ou vê. Personificado, tudo sente, e tanto sente que carrega de linguagem sua travessia, e o outro lado lhe é desvelado no oposto de si mesmo: nada de chuva azul, nada de água de cântaro, mas sim lodo, ferrugem, lama. Esse ajuste de contas é possibilitado pela colocação da linguagem no corpo do rio, numa justa medida que a partir dela não se pode mais saber a extensão precisa do próprio rio e a da própria imagem que ele transborda na voz de um ente que lhe fecunda.

Essa conciliação de forças, na verdade, coloca rio e homem dentro de um sentido estrito da história, e que não pode ser percebido por quem vive “de costas pro rio”, assim o contraponto do Capibaribe é dado pelo mar e por outros rios, que são diversos em suas fertilidades e adornos e constituem a fábula do poema (BARBOSA, 2001, p. 23).

O rio tem também um discurso que pode ser visto depois de estabelecidas as comparações e oposições. Esse discurso traduz a realidade por que passa: uma realidade de carências e de “espessuras de carências”, no dizer de Luís Costa Lima (2006, p. 99):

Aquele rio

é espesso
como o real mais espesso.
Espesso
por sua paisagem espessa,
onde a fome
estende seus batalhões de secretas
e íntimas formigas.

E espesso
por sua fábula espessa;
Pelo fluir
de suas geléias de terra;
ao parir
suas ilhas negras de terra (João Cabral de M. Neto. Obra reunida,
1972, p. 73).

O que o poeta faz aqui é designar a realidade pela manipulação da linguagem, ou seja, é um processo de nomeação da realidade em que realidade e linguagem são interdependentes para significarem-se mutuamente. Tanto em *O rio* como em *Morte e Vida Severina*, a realidade carente, pobre e mendiga exige o verso pobre, sem plumas, capaz de intensificá-la exatamente por mostrar sua redução, sem desvirtuar-se de sua espessura. Para o rio saber da existência do seu oposto, o poeta utiliza mecanismos de redução que dão a carga de sentidos da palavra, ou devolve à palavra, seu posto maior, mesmo tornando-a sem plumas. Esse amalgamento é coincidente na poética de João Cabral de Melo Neto, assim como o é em *Poema sujo*, de Ferreira Gullar.

Em *Morte e Vida Severina*, o processo não é muito diferente, a não ser pela proposta de gênero, já que é um auto. É a mais difundida das obras do poeta, sobretudo porque alcança encenações e montagens em vários lugares do Brasil e do mundo. Essa obra passa a ter finalidades educativas em muitos ambientes do nordeste e fora dele também, e isso não estava na intenção do autor. Uma das mais reconhecidas dessas montagens é a musicalizada por Chico Buarque de Holanda, no final dos anos 70, e que recebeu prêmios dentro e fora do País. Assim como Ferreira Gullar, Cabral também faz poesia didática, numa reconhecida descendência da tradição ibérica do auto pastoril, da mesma forma que já havia feito em *O cão sem plumas*, quando faz referências aos cantadores repentistas do Nordeste, que foram, também, influenciados pela cultura

ibérica. Processo semelhante ocorre nos poemas de cordel, de Ferreira Gullar, nos quais a influência formal europeia também se faz presente, e que eram produzidos para fins “educativos”, numa decisão movida muito mais pela direção do movimento político ao qual Gullar estava ligado do que por um impulso espontâneo do artista.

A destinação desse tipo de teatro, segundo Costa Lima (2006), não se esgota com o nascimento de Severino/Jesus das últimas cenas, mas o poema com a história de Severino retirante carrega um desdobramento por dentro do que significa a imagem da morte e vida Severina. A associação não é feita sem antes muita reflexão sobre a linguagem. De fato, “o nome escolhido, Severina, passando de próprio (Severino) a comum (de todos) e, daí, a abstrato, (ao nomear uma condição), é o que articula os dois termos – morte e vida – que semeiam o percurso do retirante (COSTA LIMA, 2006, p. 89).

Severina é metáfora que denuncia a condição de vida de milhares de nordestinos, brasileiros, ou de outros povos mundo afora, fadados ao mesmo destino, pois que o poeta, na apropriação de um elemento regional, universaliza uma condição que pode ser enxergada fora do espectro natural da imagem. A discussão da imagem, ao se realizar “por dentro”, como diz Costa Lima (idem), resvala, nos próprios termos da linguagem num discurso sobre a condição que se foi extraindo da relação entre morte e vida proposta logo no início do texto.

- Desde que estou retirando
só a morte vejo ativa,
só a morte deparei
e às vezes até festiva;
só a morte tem encontrado
quem pensava encontrar a vida,
e o pouco que não foi morte
foi de vida severina
(aquela vida que é menos
vivida que defendida,
e é ainda mais severina
para o homem que retira) (João Cabral de Melo Neto. Obra
reunida, 1972, p. 49).

Numa argumentação final do discurso, o poeta, sem conseguir despir-se da vestimenta de seu personagem, dialoga com ele, e ao mesmo tempo com os outros personagens de fora da narrativa, numa projeção da consciência que somente a sofisticação da linguagem de Cabral poderia obter. Além disso, o poeta resolve voltar-se para sua própria criação, que não são somente as personagens, mas o instrumento, a linguagem, como se esta pudesse erigir-se contra ou a favor dele, e isso encerra, por enquanto, nossas resumidas observações sobre o poeta:

É difícil defender,
só com palavras a vida,
ainda mais quando ela é
esta que se vê, severina (João Cabral de M. Neto. Obra reunida,
1972, p. 35).

2.3.3 Vinícius de Moraes

Para Vinícius de Moraes, o poeta é um intérprete. É o que dá forma a uma série de sensações, intuições, conhecimentos, situações. Todo o imponderável dos sentimentos humanos é o poeta que revela. Isso provavelmente porque ele é dotado de “antenas” que lhe permitem sentir o mundo. Assim é o poeta, e se assim não for, “destitua-se-lhe o posto”. Vinícius escreveu sobre o poeta e a poesia, nesse tom, na *Revista Civilização Brasileira*, n. 3, de julho de 1965. Vê-se que o seu nível de engajamento político é mais claramente definido, porque salta das linhas de sua poesia e afronta-se por sua própria voz. Portanto, há um sujeito declaradamente ciente do seu “papel” civil, e disposto a levar essa consciência para as linhas de suas tramas líricas.

Há momentos em que a reflexão que o poeta faz parece ser ingênua, entanto revela o cerne do seu pensamento, ambientado dentro do grupo de poetas que se denominou de Geração modernista e, mais adiante, de vanguarda, em que o trabalho com a linguagem e ao mesmo tempo com a realidade social era o ministério do grupo, a exemplo do que

já dissemos aqui sobre João Cabral e Carlos Drummond. Nesse raciocínio permanece Vinícius, para quem a “função da poesia é cantar o que existe de belo, do belo que está dentro do poeta e que entra em choque com a feiúra do mundo, provocando uma então revolução”. É desse choque que nasce a poesia social. O poeta é um permanente revoltado, mas não um desajustado, porque ele quer ajustar-se a um mundo que supõe e que não existe, então deve forjar esse mundo (MORAES, 2004, p. 44).

Na luta pela construção do mundo, é então que o poeta ou a artista atinge o real, e nesse momento isso se torna um problema agudo para ele mesmo e para o mundo. Do lado da realidade, do mundo, o poeta é um intransigente, porque não repete lições, mas as domina e reinventa, passando os seus préstimos a serem patrimônio do seu povo, afinal, a condição de escravo, para o poeta, já jaz num passado de muito longe. Hoje ele é um operário da linguagem que tece com suas palavras a vida. Ao poeta isso cofere poder, e desde já retomamos as palavras de Aristóteles (1993) sobre as relações de poder entre a arte e os governos, e que foi posteriormente reinterpretada pela proposição do poder entre artistas e escravos: os primeiros, conhecedores e falantes da linguagem; os segundos, proprietários que, no entanto, não falam, portanto, escravos.

Para quem vivia o conflituoso quadro político e artístico dos anos 50 e 60, não era demais achar que a poesia brasileira estava estacionada, justamente porque os poetas não estavam sendo intérpretes do momento social. Eles teriam se afastado da realidade e caído numa “fossa”, no dizer de Vinícius, e buscavam a saída pela evasão no formalismo, e essa evasão não é permitida ao poeta que está vivendo o seu momento. Verdade que muitos escoaram pelos vales da sedução política, das ordens do partido, marchando à sua frente, como dizia Rancière (2007), desempenhando funções de representação das instituições, agenciados, para falar junto a Deleuze (1998).

No poema "Pátria minha", feito no exílio, Vinícius efetiva essas impressões e conceitos sobre o poeta, reclamando para si o desfazimento enquanto sujeito do poema:

A minha pátria é como se não fosse, é íntima
 Doçura e vontade de chorar; uma criança dormindo
 É minha pátria. Por isso, no exílio
 Assistindo dormir meu filho
 Choro de saudades de minha pátria.
 [...]
 Porque te amo tanto, pátria minha, eu que não tenho
 Pátria, eu semente que nasci do vento
 Eu que não vou e não venho, eu que permaneço
 Em contato com a dor do tempo, eu elemento
 De ligação entre a ação e o pensamento
 Eu fio invisível no espaço de tanto adeus
 Eu, o sem Deus! (Vinícius de Moraes. Antologia, 2007, p. 103).

Sem o chão da pátria, o poeta perde o sentido da vida, porque é ela a razão primordial de sua existência; é o que motiva o trabalho e anima a vida. Vinícius afirma que sua poesia é tipicamente a de um poeta em luta com o próprio eu, caminhando da análise deste eu até suas últimas consequências, em direção aos outros. Fala do gesto solidário que deve ser o da poesia, sob pena de, numa evasão para dentro, o poeta se perder na imersão do abismo interior. O processo de projeção, de absorção e de unificação do eu no outro passa a constituir o verso comunicável, numa mensagem humana, porque é o próprio conteúdo do verso que exige uma nova forma, ou uma deformação dele mesmo.

Para estender-se ao corpo do mundo é necessário que se vençam as etapas de todo o processo, numa ampliação da poética. Nenhum poeta pode ser social, senão quando ultrapassa seu interiorismo e se integra ao mundo, e caso isso não ocorra de modo total, inteiro, o que se vê é uma poesia e respectivo poeta artificialmente sociais, pobremente engajados. Vinícius afirma que teve várias influências até compreender que esse seria o seu caminho, e que isso não o faria um poeta esteticamente menor. Passou, como Gullar, pelos versos parnasianos, pelo academicismo, pelo exercício livre, descomprometido do mundo, ao estilo devaneio, até

conhecer o verso livre dos franceses. Mais impactante ainda foi a presença de Manuel Bandeira em sua vida. Resume o poeta:

Meus versos se estenderam quando conheci Manuel Bandeira, sua presença em minha vida foi marcante. Em seguida, a Primeira e mais importante influência: Rimbaud. Foi uma certa identidade, talvez não de temas, mas de natureza; necessidade de tocar no abismo, de tocar o absurdo das coisas, e verificar que é um caminho sem solução: quanto mais avança, mais fica parado, e menos saída se encontra. Neste élan para o infinito, alguns se disciplinam – e aí se engrandecem, passam de poetas espectadores para poetas integrados – outros se arrepentam (MORAES, 2004, p. 47).

O poeta refere mais uma influência, e quase nunca cita poetas brasileiros, embora tivesse com Drummond, Cabral e mais tarde com Ferreira Gullar imensa afinidade. Suas atividades como diplomata e antes disso como estudante no exterior, fizeram dele, mais cedo do que imaginava, um cosmopolita. Quando morou em Oxford, diz que aprendeu, definitivamente, a olhar para os lados e para o chão, e nunca mais para dentro ou para o céu. Quando afirma isso, refere-se especialmente ao povo brasileiro, à sua pátria e seus coirmãos latinos. Isso faz de Vinícius um poeta “revoltado”, para repetir suas palavras. Sente-se a alma do poeta nos versos de “O operário em construção”, que é uma síntese do vínculo linguagem/realidade social:

Ele que erguia casas
Onde antes havia chão.
Como um pássaro sem asas
Ele subia com as casas que lhe
brotavam da mão.
Mas tudo desconhecia
De sua grande missão:
Não sabia, por exemplo
Que a casa de um homem é
um templo
Um templo sem religião
Como tampouco sabia que a
casa que ele fazia
Sendo a sua liberdade
Era a sua escravidão.
[...]

E um grande silêncio fez-se

Dentro do seu coração
 Um silêncio de martírios
 Um silêncio de prisão.
 Um silêncio povoado
 De pedidos de perdão
 Um silêncio apavorado
 Com o medo da solidão.

Um silêncio de torturas
 E gritos de maldição
 Um silêncio de fraturas
 A se arrastarem no chão
 E o operário ouviu a voz
 De todos os seus irmãos
 Os seus irmãos que morreram
 Por outros que viverão.
 Uma esperança sincera
 Cresceu no seu coração
 E dentro da tarde mansa
 Agigantou-se a razão
 De um homem pobre e esquecido
 Razão porém que fizera
 Em operário construído
 O operário em construção (Vinícius de Moraes. Antologia, 2007, p. 208).

Algumas metáforas alimentam os sentidos do poema, se pretendemos atribuir alguns: casa, operário, religião e irmãos, além de muitas outras. A “casa” pode ser a poesia, a obra que todos militam em fazer, mas, não se conhece o destino e a finalidade daquilo que está sendo construído. O poeta é o operário que, trabalhando em prol de um, esquece que o trabalho, que é a poesia, deve beneficiar a todos. A religião é o agenciamento, a filiação a um estilo, a falta de liberdade de expressão e elaboração, a afiliação a determinados modelo e instituição. E, por fim, os irmãos são os poetas, que mudam de atitude, em face da razão, ou também podem ser os próprios “outros”, sujeitos do mundo alijados da consciência do seu trabalho.

Vinícius não acredita em inspiração, embora julgue a palavra tão poética. Acha que o poeta transmite o que vê e o que sente, e então a poesia se desencarna nele, e ele comunica o que está vivendo e o que os outros estão vivendo também, e não o sabem. A poesia é um veículo da perplexidade alheia que no fundo é a mesma do poeta. A poesia procura no fundo das palavras o que ela quer dizer, e na medida em que vai sendo

absorvida pela necessidade de se projetar, e de se abrir, a forma vai sendo naturalmente transformada num veículo de maior comunicação. “Sou o resultado de muitas coisas e pessoas; de muitos acontecimentos no meu país; da convivência com muitos amigos poetas” (MORAES, 2004, p. 41).

E para finalizar com palavras de amigos, concluímos com Manuel Bandeira:

Vinícius tem o fôlego dos românticos, a espiritualidade dos simbolistas, a perícia dos parnasianos, (sem refugar como estes, as sutilezas barrocas) e, finalmente, é homem bem do seu tempo, a liberdade, a licença, o esplêndido cinismo dos modernos (ANDRADE, 1953).

Finalmente, a geração disposta por nós – João Cabral de Melo Neto, Carlos Drummond de Andrade, Vinícius de Moraes e Ferreira Gullar – possui algo que os assemelha, tanto no processamento da linguagem quanto nas temáticas “comuns” da poesia, e ainda nas suposições teóricas, pois julgavam que a obra sempre seria capaz de provocar mudanças. Depois de tantos percalços, eles deixaram um legado incontestado: a poesia não necessita mais de formas para aprisioná-la ou defini-la, mesmo aquela que eles experimentaram e recusaram depois, e que, finalmente, fizeram o mundo compreender que mesmo esta possui espaço dentro do quadro contemporâneo sob a égide da provocação e dos “barulhos” que provocam.

Gullar em muito se distingue dos modos composicionais e de ação como os de Manuel Bandeira e Jorge de Lima, apesar de “todo poeta ser engajado”, como referia Sartre (1993, p. 70). Em sua lírica memorial, Gullar não pretende se refugiar da opressão, antes “marca um encontro com ela”, enquanto Bandeira e Jorge de Lima, em suas composições artísticas, vivem subterraneamente a memória dos próprios afetos e a configuram em imagem, som, ritmo, visando ao reencontro do homem adulto com o universo mágico da criança nordestina em comunidades ainda “marginais” ao processo de modernização do Brasil. Bandeira, poeta

sofrido, mas civilizadíssimo, ama o passado pelo que este tem de definitivamente perdido: é o puro sabor da memória pela memória; Jorge de Lima, místico, revive na linguagem a matéria amada e, possuído pelo objeto, chama a pura presentificação, o transe. Gullar toma uma direção quase oposta a essas, pois, pelo discurso articulado em seu *Poema* (e em vários outros), torna pública e universal a sua poética, despe-se de sua privacidade particularíssima e comunica ao mundo a própria razão de sê-la. É o seu modo de viver com a opressão, pois nas imagens da memória não há a pura convergência dos sentidos de vida e encantamento, embora na superfície da linguagem possam coincidir; no contexto das “carnes” das palavras, a memória que lhe afronta assume diversos mundos antagônicos, no mais das vezes.

De alguma forma, o elemento político toma parte na alquimia verbal, ainda que pelo recurso da memória carregada de lembranças. Essas atitudes são como uma defesa e resposta ao desencantamento do mundo numa tentativa do “espírito poético” que busca reencontrar, no meio das complicações da vida moderna, a independência individual perdida ou a liberdade coletiva sintetizada em suas próprias interioridades. É assim que o presente é aberto de novo, evocando o passado, provocando o instante, invocando o futuro e convocando o mundo à autoria de sua própria construção: a vida para resistir a si mesma ou a sua mesmice e à morte. Abre-se o gesto pela linguagem. E como diz o próprio Gullar “a arte é um meio para se sentir a transformação do objeto. O que já está transformado, não interessa à arte” (*sobre ele mesmo*, sítio virtual www.poesiahoje.com.br).

3 LÍRICA E SOCIEDADE

3.1 Modernidade e subjetividades

Alfonso Berardinelli (2007) estabelece diferenças entre poesia e prosa que são muito apropriadas para também fazer relações entre lírica e sociedade, dado que a estas, assim como à poesia e à prosa, estão vinculados os conceitos de “uso essencial da linguagem” e “uso instrumental da mesma” (BERARDINELLI, 2007, p. 25). Argumenta ele que nessa época, anos de 1950 a 1960, Valéry, ao mesmo tempo em que acredita num total vazio da poesia, é também seu crítico conservador, além de ser um constante inovador audacioso. Isto quer dizer que há um movimento de auto-superação por parte dos artistas que compõem o próprio cânone moderno. Prova disso é que no final dos anos de 1960 todas as inovações técnicas já haviam sido “testadas”, movimento denominado de *revival*, que consistia em redescobrir as aplicações e réplicas vanguardistas.

Houve, por esse período, uma peculiar “estetização do vazio”, que significava o máximo de contestação linguística dos procedimentos literários tradicionais. Os efeitos dessa estetização são responsáveis pela exclusão de todas “as coisas que podiam ser ditas em versos”. Falar em poesia se tornara uma exceção, pois mesmo nos ensaios e em versos de Baudelaire, tido como fundador da modernidade poética, não havia mais energia prosaica, descritiva e discursiva do que nos *petits poèmes em prose* (BERARDINELLI, 2007, p. 177).

A ideia do “lírico absoluto” cai por terra. A continuação das experiências do início do século XIX não podiam mais constituir o modelo, e dessa forma essas experiências serão “transplantadas e reutilizadas” dentro de um parâmetro chamado pós-moderno, no qual o contexto assim se definia:

O público burguês clássico, escandalizado e ultrajado pelas vanguardas históricas, fora adestrado pela crítica e se transformara em público neoburguês avançado e condescendente, que considerava a transgressão vanguardista o primeiro mandamento cultural. A vanguarda era ensinada nas academias. E isso determinou, nos anos 1960, o nascimento daquela pós-modernidade madura, que transferia o choque moderno para um futuro pacificado (BERARDINELLI, 2007, p. 178).

O cenário que se avista nesse momento é o das múltiplas intervenções e da pouca homogeneidade artística e cultural. Os grupos de artistas se organizam em tendências e os chamados partidos políticos de arte dão a sustentação necessária aos artistas, o que garante uma acomodação social, como também segurança dentro de um mercado tão concorrido. Na verdade, os partidos funcionavam como espécies de agências de promoção e colocação, o que excluía o risco de fracasso. Assim surge a ideia que muitos tomam como aquela praticada pela literatura engajada, que se alia aos partidos e à legitimação histórica fornecida por uma vigente ideologia para “sobreviver”. Muitos artistas, de fato, engrossam as fileiras desse momento, alijando a eles próprios, dos “verdadeiros” processos de criação e difusão da arte. Mas isso não é uma situação homogênea. Também há os que, de modo sutil ou radical, deixam emergir suas espontaneidades criativas e independentes, ou, em outros casos, um meio termo se apresenta: uma leva de artistas se interpõe como nem tanto absolutamente independente, nem tanto a serviço do tempo presente.

É necessário encontrar um caminho para a poesia “acontecer” num plano mais estético. Para Berardinelli, a poesia forçou os seus próprios limites, tomando as seguintes medidas:

Recuperando dimensões da prosa ou da teatralidade; reabrindo o diálogo com a tradição pré-moderna; praticando uma pluralidade de vias possíveis e saindo da tutela de poéticas fundadas numa consciência histórica de tipo monista; mantendo, recuperando ou desconstruindo o espaço clássico da lírica como absoluto monológico a meio caminho entre ‘universo humano’ da experiência e ‘ídioteo’ estilístico (BERARDINELLI, 2007, p. 179).

Descreve Berardinelli (2007) que a pós-modernidade toma uma moldura geral, sem ser um paradigma, mas uma espécie de simulacro, no qual todas as realizações são possíveis. Mesmo assim, desejamos atentar para uma descrição que fazemos para ilustrar o “geral” adotado por grande parte dos artistas mundo afora, entre os quais Hugh Auden e Francis Ponge, para citar apenas estes, que seguem por um caminho que fica num “entrelugar” de passagem de Eliot e Yeats, Rilke e Valéry, Kraus e Brecht, todos citados por Berardinelli (2007). Dessa plataforma de simulação, a poesia põe em jogo uma imensa variedade temática e estilística que absorve os ares de “virada” dos fenômenos exercidos em toda a segunda metade do século XIX e em todo o século XX. Os idílios da vida familiar e os motivos mais de perto, como também o “engajamento bruto” são substituídos ou assimilados pelos talentos naturais e pelas virtuosidades linguísticas da poesia. A figura do poeta chega a ser confundida com a de outros artistas, como os dramaturgos ou ensaístas, tamanha é a expressão prosaica de seus versos (BERARDINELLI, 2007, p. 187).

A poesia, nesse cenário, é liberta de seus purismos e rigores e a “paralisia da discursividade” que acometera os poetas do simbolismo às vanguardas, saindo seja do culto da forma absoluta, seja do informe caótico, desaba – restituindo à poesia uma riqueza semântica e uma robustez formal anteriormente perdida, que mesmo poetas intelectuais como Eliot haviam reconstruído com esforço, e de quem o próprio Auden é uma espécie de discípulo (BERARDINELLI, 2007).

O poeta desse momento e dessa visão de mundo “não é mais apenas um lírico”. Não isola momentos de intensidade subjetivista essencialista. Não. Ele fala e pensa em versos, e esses versos possuem regularidade polimórfica e imprevisível, chegando a assemelharem-se a instrumentos técnicos para pensar e falar melhor, ou podem ser jogo e música sem os quais a inteligência não conseguiria funcionar tão bem.

Para definir esse momento, Berardinelli destaca a força da poesia de Hugh Auden:

A obra poética de Auden tem uma fluência às vezes oratória e às vezes coloquial, o que por si já assinala uma virada em relação ao estilo “modernista” concentrado, ascético, hermético, órfico, esotérico, característico no tardo simbolismo de autores como Rilke, Yeats, Valéry. A poesia não é magia, e se fosse possível atribuir à poesia um escopo ulterior, este consistiria em desencantar e desintoxicar, dizendo a verdade – postura de Auden! (BERARDINELLI, 2007, p. 180).

Muitos poetas, assim como Auden e Ponge, não aspiram a ser “uma voz da realidade”, mas desejam “comentá-la simbolicamente” e, é claro, não o fazem de modo banal, antes, dela se afastam e se elevam, põem-se para fora e para dentro, mas não dizem da realidade meramente vivida, mas o fazem de modo indireto e assim a fazem “revificar”, numa possibilidade daquilo que pode ser vivido. Dessa forma, não fazem uma mera descrição da realidade, mas a elevam e sobre ela pensam. Esses poetas se comportam diferentemente dos simbolistas tradicionais, dos poetas puros, dos visionários, dos novos metafísicos e dos vanguardistas, sem fusão de imagens e/ou aproximações por pura analogia; sem colagem ou montagem de fragmentos:

A teatralidade dessa nova poesia e da sua versificação, às vezes paródica, às vezes oratória, recoloca-a nas dimensões da conversação, da sátira, da écloga, da invectiva, do ensaio e da epístola em versos ou do sermão (BERARDINELLI, 2007, p. 181).

É o nascimento de um realismo poético que quer fazer a poesia “acreditar em si mesma”, em sua ideia ou ideologia, em seu *a priori* estético, sem ser modelo, paradigma, mas um espaço onde todas as possibilidades podem acontecer, um simulacro.

O mal dessa postura é que um engajamento exacerbado surge, refreando, de modo radical, o chamado purismo lírico. Na figura de Auden há uma poesia “mesclada”, em boa dose de sanidade objetiva e aparato linguístico, mas em Frances Ponge é possível ver uma poesia realista completamente isenta de qualquer “contaminação subjetiva”, e isso não é,

assim como não era o lirismo de puro teor egótico, uma saída (BERARDINELLI, 2007, p. 180).

Drummond e Gullar se inserem nesse grupo de poetas que “poetizam a realidade”, despindo-a de seus aparatos crus e também de sua aura diáfana, antes utilizados cada um, de modo isolado. Recusam-se a ser “legisladores de um povo” ou do mundo, para repetir palavras de Berardinelli, pois não querem, em suas poesias, tornar as palavras “coisas, tampouco fazê-las influir sobre as coisas” (idem.).

Esses poetas são aquilo que resulta da junção feita por Barthes, entre escritor e escrevente, ou seja, eles são as duas vertentes ao mesmo tempo: escritores/escreventes (BARTHES, 1997, p. 214). Eles agem como observadores do mundo e das coisas que “aí estão”, redimensionando-as e ao mesmo tempo, libertando-as de seus significados reduzíveis. Esse tipo de artista se comporta em relação à vida pública ou à coletividade de uma maneira imprevisível, descrita por Barthes como “pertencentes ao clube da *intelligentsia*:

À escala de toda a sociedade, este novo agrupamento tem uma função complementar: a escrita do intelectual funciona como o signo paradoxal de uma não-linguagem, permite à sociedade viver o sonho de uma comunicação sem sistema (sem instituição): escrever sem escrever. Comunicar pensamento puro sem que esta comunicação desenvolva nenhuma mensagem parasita, eis o modelo que o escritor/escrevente realiza para a sociedade (BARTHES, 1997, P. 214).

Tomar como suporte de uma História, a fala de um sujeito assim, significa considerar que essa história é incluída a partir de sua exclusão, pois assim também o são os seus autores. Nesse tipo de escrita, ironia e sentimento do trágico não se excluem: cada qual tem suas razões e finalidades, e essa constatação é ao mesmo tempo trágica e cômica, como acontece no poema *Morte do leiteiro* e no “poema-verso” “Stop: a vida parou ou foi o automóvel?” (DRUMMOND, 2005, p. 56-87), nos quais a tematização do elemento real fundamenta e incorpora o ser da poesia.

No Brasil, em *Literatura e sociedade* (2000), Antonio Candido revisa dois pontos de vista de análise da obra literária. O primeiro diz respeito ao valor da obra atrelado ao que ela poderia exprimir da realidade, sendo esse o seu aspecto mais importante; o segundo diz respeito à independência da obra de arte dos condicionamentos sociais tomados como inoperantes do ponto de vista de sua compreensão. Em sua revisão, Candido defende a ideia de uma análise que assegurasse a integridade da obra de arte, exigindo que a sua compreensão fosse pressuposta a partir da conjugação dos dois pontos de partida adotados. Em sua argumentação, o autor admite que:

Somente podemos entender uma obra quando fundimos texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinem como elementos necessários do processo de interpretação (CANDIDO, 2000, p. 4).

Diante dessa afirmação, intentamos compreender os fatores externos e internos da obra de arte, considerando que o externo ou o social funciona não como significado ou causa, mas que ele desempenha um certo papel na constituição da obra, tornando-se "interno". A abordagem puramente externa do elemento externo cabe sim, a uma sociologização da literatura, quando o "valor" da obra não é levado em consideração, portanto, é desprovida da orientação estética, tão cara à crítica literária.

A obra de arte é constituída por uma estrutura peculiar, a qual tanto o fator social quanto o elemento estético fornecem matéria, veículo e essência para a sua existência. No intuito de demonstrar essa constituição singular, Candido recorre aos estudos de Lukács (1999), antes deste enveredar pelo marxismo, levantando reflexão sobre duas importantes questões suscitadas no plano do teatro moderno: "o elemento histórico social possui, em si mesmo, significado para a estrutura da obra, e em que medida?". Essa seria a pergunta inicial, que vai deslanchar numa outra mais ostensiva: "seria o elemento sociológico na forma

dramática apenas a possibilidade de realização do valor estético, mas não determinante dele?" (CANDIDO, 2000, p. 5).

Para a demonstração da constituição de tal estrutura específica, sua necessária descoberta do "núcleo do problema", recolhemos de Candido elementos que reforçam nossa tendência a analisar a intimidade da obra, quando o que mais pode interessar é o exame dos "modos" como esses fatores atuam na organização interna da estrutura. Entretanto, o autor não nega que esses fatores internos funcionam como "agentes" da estrutura, e que se distinguem do enquadramento e da função de matéria, *status* de que gozavam no passado, para serem alinhados entre os fatores estéticos. Isso leva ao aprofundamento, através da crítica literária, da ideia de que a procura dos elementos responsáveis pelo aspecto e significado da obra seja unificada para formar um todo indissolúvel, do qual se pode dizer que "tudo é tecido num conjunto; que cada coisa vive e atua sobre a outra" (CANDIDO, 2000, p. 5). Dessa forma, estamos diante de uma interpretação estética que assimilou a dimensão social para chegar à compreensão da obra de arte. Esse procedimento indica a superação, pela crítica, da orientação sociologista, para admitir uma abordagem sociológica, sempre necessária.

É sob essa perspectiva que tomamos o cuidado de examinar o *Poema sujo*, objeto de nossa análise, para não incorreremos na tentação de dar atenção desmedida ao fato político e social, posto que compreendemos que este funciona numa interação com a construção estética, ou, como afirmava Candido, na observação atenta do traço e do contexto; da observação comedida dos aspectos sincrônicos e diacrônicos, ou, finalmente, da refração e do reflexo. Tudo deve ser examinado na perspectiva dos planos do objeto e do transcendente, para não cair na armadilha da atenção desmedida à integridade e à autonomia da obra em desequilíbrio com os elementos internos e estéticos. Esse cuidado é condição essencial para a apreensão dos sentidos do objeto analisado.

A obra de arte possui "movimentos" dentro do universo do mundo prático que carecem ser discutidos para a efetiva compreensão da

realidade processada pelo artista, e para um exame cuidadoso desses movimentos e seus significados:

A obra de arte é eminentemente, comunicação expressiva, expressão de realidades profundamente radicadas no artista, mais que transmissão de noções e conceitos. A poesia é um tipo de linguagem que manifesta seu conteúdo na medida em que a forma, isto é, no momento em que se define a expressão, sendo a palavra ao mesmo tempo forma e conteúdo, o que torna a estética inseparável da linguagem. Mas, por ser justamente comunicação expressiva, a arte pressupõe “algo diferente” e mais amplo do que as vivências do artista, pois o artista, por sua vez, é aquele que recorre ao arsenal comum da civilização para os temas e modos de sua obra (CANDIDO, 2000, p. 22).

Não podemos atribuir à arte um papel, ainda que a ela se possa recorrer como provocativa e transformadora. Então, essa “comunicação expressiva” é fruto de um trabalho que opera por sobre a expressão, para dar efeito de impressão, retirando-lhe o dado objetivo da comunicação. Esse trabalho, que é “manufaturado” por um sujeito “diferenciado” porque é um artista, excede seu universo particular para produzir em seu interior uma realidade profunda, distinta daquela que é vista por qualquer sujeito, e nela não estão previstos os conceitos e informações validados em textos comuns ou tradicionais. A “expressão de realidades” tem, portanto, uma nova característica de formação, e não de informação, envolta que está na nebulosa vida real recriada, mas que tem por mistério a provocação. Na medida em que provoca, porque é uma contravenção, deforma ou possibilita novas formas de visão de mundos. Esse “algo diferente” que propõe o artista ou que propõe a obra pode ser integrador ou “bitransitivo”, no sentido de que sempre é a possibilidade de um mundo, e nunca o seu modelo ou cópia. De maneira que a obra nunca pode ser um encontro perfeito com o receptor ou com um leitor, e não pode ser ainda uma sintonia com os movimentos da realidade como tal. Ao mesmo tempo em que propõe uma disjunção, a arte revela uma possibilidade de agregação, ou seja, pode provocar efeitos completamente inusitados e imprevistos, tanto quanto desobrigados, de fazer sentido no mundo como tal. Ainda que o artista ou o poeta recorra a elementos do “arsenal comum

da civilização”, ele o faz para “facilitar” a compreensão do caráter antiético da própria arte, ou seja, para “dizer o dito de uma forma inaudita”, distante da contumaz linguagem da vida comum, como também distante dos motivos da vida comum, pois não são os elementos comuns que necessitam ser postos em grau evidente de visibilidade, antes são as questões essenciais à vida humana que devem ser reveladas por alguém como um poeta, dentro das respectivas circunstâncias sociais que, simultaneamente, criam a obra.

A respeito da expressão dada à imagem do poeta, Candido alude a um sujeito de forte presença no ambiente coletivo das obras, mas também competente o suficiente para realizar o trabalho espiritual simbólico. Capaz de fazer ainda com que as experiências individuais de um sujeito possam adquirir significado social que correspondam às necessidades coletivas, e estas, agindo, permitam que os indivíduos encontrem repercussão dentro de uma coletividade. “Esse ser e seu grupo” são “guiados por forças sociais condicionantes, em grau maior ou menor”, de acordo com a compreensão dos elementos simbólicos postos em dinâmica pelo sujeito artista. Essa presença do artista não pode sozinha “determinar a ocasião da produção da obra”, julgar a sua necessidade de produção e conhecimento, e ainda julgar a sua capacidade de tornar-se um bem coletivo. Isso demonstra que a obra de arte não é fruto exclusivo da experiência individual, mas é fruto da confluência da autonomia criadora aliada de modo irrevogável às condições sociais de toda a coletividade (CANDIDO, 2000, p. 105).

Para Theodor Adorno (2003), há certo desconforto na junção das palavras “lírica e sociedade”. A lírica não é algo oposto à sociedade, antes a ela se alia para dizerem-se uma da outra, de um modo especial, elevado. O caráter do desmaterializado, do imediato, que estamos habituados a enxergar no conceito de lírica, de modo justo ou injusto, exige que busquemos uma revisão rigorosa cultural e crítica, para que nos permitamos superar a falsidade de um lirismo puro e antigo, ligado essencialmente à natureza.

Trata-se de manusear o que há de mais delicado, de mais frágil, aproximando-o justamente daquela engrenagem, de cujo contato o ideal da lírica, pelo menos no sentido tradicional, sempre pretendeu se resguardar. E uma esfera de expressão que tem sua essência precisamente em não reconhecer o poder da socialização, ou em superá-la pelo pathos da distância, como no caso de Baudelaire ou de Nietzsche, deve ser arrogantemente transformada, por esse tipo de consideração, no contrário do modo como concebe a si mesma. Quem seria capaz de falar de lírica e sociedade, perguntarão, senão alguém totalmente desamparado pelas musas? (ADORNO, 2003, p. 65-66).

A ideia de uma lírica desprendida completamente do elemento social vigorou por muitos séculos até o romper dos sinais transgressivos de uma pós-modernidade que “resolveu”, paradoxalmente, confrontá-la em sua atitude mais “sagrada” que era a pureza. Até então, o poeta ou o lírico imergia em seu próprio eu, desconectado por inteiro de qualquer vicissitude real. Era uma forma de radicalismo antidiscursivo que acabava por consolidar uma separação imprópria entre o artista e o mundo, como se fosse possível o uso estritamente essencial da linguagem. Ao artista cabia entregar-se às musas e delas ouvir a inspirada “ordem”.

Para Berardinelli (2007), Entre os anos de 1950-1960 o estilo ao qual ele chamou de Pós-modernidade, chegou ao “informal formalista” das novas vanguardas ou vanguardas pós-modernas, sendo as suas formas canonizadas e teorizadas em geral como “negação, grau zero e fusão magmática”. Em poesia, a modernidade definiu-se como “anti-realismo, fantasia ditatorial, auto-referencialismo, pura textualidade, evasão da semântica, automatismo psicolinguístico” (idem, p.86). Isso conferia o tom de altíssimo valor e exaltação à poesia de Valéry, que apostava no esvaziamento e na imprecisão semântica posta em versos alexandrinos com rimas emparelhadas, e ao mesmo tempo o formalismo informal excluía inteiramente os instrumentos métricos tradicionais (BERARDINELLI, 2007, p. 87).

A “falsidade” da lírica moderna, fundamentalmente antidiscursiva e autorreferencial, foi muito mais “uma lenda ideológica”, mais um mito teórico-polêmico que uma realidade: até um “lírico absoluto” alterna

rigores do estilo nominal e do “monologar abstrato com os poemas-retrato, poemas cotidianos e de intervenção. No entanto, a ideia ou ideologia dominante da poesia foi essa – e se tornou nas últimas décadas a base do ensino universitário e o mote pedagógico” (BERARDINELLI, 2007, p. 87).

No contraponto dessa “conformação da Modernidade”, surge uma afronta que se “veste” de várias maneiras. É a Pós-modernidade, que numa época configurada pela situação da arte e da cultura como impossibilidades de serem resumidas numa só poética e em um único estilo, faz nascer uma “crise” da qual emergem várias ideologias, seja a das vanguardas, seja a do engajamento, segundo a qual, não se podia senão eleger um modo de se fazer arte à altura dos tempos, ou seja, com uma certa consciência da situação histórica e política da arte.

É então que as artes “militantes” organizavam e interpretavam a si mesmas segundo modelo do “partido” que era “revolucionário” e se faziam “grupo, manifesto, práxis artística”, deduzida de certos princípios do grupo. É por esse tipo de ação artística que Adorno adverte:

A referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela, pois o teor de um poema não é mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente, em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal (ADORNO, 2003, p. 66).

Não se trata de pensar que o artístico universalizado seja uma mera comunicação daquilo que os outros simplesmente não são capazes de comunicar. Ao contrário: “o mergulho no ‘individuado’ eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda não subsumido, anunciando desse modo, por antecipação, algo de um estado em que nenhum universal ruim, ou seja, no fundo particular, acorrente o outro, o universal humano. Nem tanto uma lírica extrema, nem tanto uma poesia excessivamente objetiva, de convocação partidária, radicalmente preocupada com a reflexão histórica e social.

Antes uma mediação entre um teor e outro, pois o risco peculiar assumido pela lírica “bruta”, entretanto, é que seu princípio de individuação não garante nunca que algo necessário e autêntico venha a ser produzido. Ela não tem o poder de evitar, por completo, o risco de permanecer na contingência de uma existência meramente isolada. A universalidade do teor lírico é essencialmente social:

Só entende aquilo que o poema diz quem escuta, em sua solidão, a voz da humanidade; mais ainda, a própria solidão da palavra lírica é pré-traçada pela sociedade individualista e, em última análise, atomística, assim como, inversamente, sua capacidade de criar vínculos universais vive da densidade de sua individuação (ADORNO, 2003, p. 67).

Por isso mesmo, o pensar sobre a obra de arte está autorizado e comprometido a perguntar concretamente pelo teor social, a não se satisfazer com o vago sentimento de algo universal e abrangente. Esse tipo de determinação pelo pensamento não é uma reflexão externa e alheia à arte, mas antes uma exigência de qualquer configuração linguística. O material próprio dessa configuração, os conceitos, não se esgota na mera intuição. “Para poderem ser esteticamente intuídos, os conceitos sempre querem ser também pensados, e o pensamento, uma vez posto em jogo pelo poema, não pode mais, a seu comando, ser sustado” (ADORNO, 2003, p. 67).

A sociedade em si mesma contraditória possui seus interesses e estes podem não ser os dos autores e das obras. Portanto, é essencial que se perceba até que ponto a obra de arte “obedece” ou “contraria” tais interesses. Esse procedimento é “do natural” da obra de arte, algo que lhe é imanente. Os conceitos sociais não devem ser trazidos de fora das composições líricas, mas devem surgir da rigorosa intuição delas mesmas. Por essa razão, é necessário:

Vigilância perante o conceito de ideologia, hoje debulhado até o limite do suportável. Pois ideologia é inverdade, falsa consciência, mentira. Ela se manifesta no malogro das obras de arte, no que estas têm de falso em si mesmas, e que deve ser apontado pela

crítica. Mas dizer de grandes obras de arte, que tem sua essência no poder de configuração e apenas por isso são capazes de uma reconciliação tendencial das contradições fundamentais da existência real, que elas são ideologia, não é simplesmente fazer injustiça ao próprio teor de verdade dessas obras, é também falsear o conceito de ideologia (ADORNO, 2003, p. 68).

A obra de arte tem, em sua organicidade, uma potencialidade que pode revelar e trair nuances nela “naturais” e veladas, que podem confrontar até os mais avisados: ela deixa falar aquilo que a ideologia esconde ou que falseia, estando, pois, seu êxito, querendo ela ou não, em insurgir-se para muito além da falsa consciência. O teor do ideológico não afirma que todo o espírito serve apenas para que alguns homens eventualmente escamoteiem eventuais interesses particulares, fazendo-os passar por universais, mas sim quer “desmascarar o espírito determinado a ser falso e, ao mesmo tempo, apreendê-lo conceitualmente em sua necessidade” (ADORNO, 2003, p. 68).

Isso posto, torna-se mais difícil argumentar em favor de um lirismo puro, de uma arte ensimesmada, investida unicamente da aura de uma subjetividade privada, desprovida de sentido no universo social. Quanto mais se retraem, mas se distendem para referir seu fundamento mais preciso: o mundo exterior compactado na experiência de “um sujeito”. Esse mecanismo expõe a fragilidade do lirismo e pode levá-lo a um nível de impossibilidade extremo, que no dizer de Adorno significa uma “fratura”: “aquilo que entendemos por lírica, antes mesmo que tenhamos ampliado historicamente esse conceito ou o direcionado criticamente contra a esfera individualista, contém em si mesmo, quanto mais pura ela se oferece, o momento da ‘fratura’”. E continua Adorno:

O eu que ganha voz na lírica é um eu que se determina e se exprime como oposto ao coletivo, à objetividade; sua identificação com a natureza, à qual sua expressão se refere, também não ocorre sem mediação. O eu lírico acabou perdendo, por assim dizer, essa unidade com a natureza, e agora se empenha em restabelecê-la, pelo animismo ou pelo mergulho no próprio eu (ADORNO, 2003, p. 70).

Só existe uma forma de trazer esse eu à reconciliação com a natureza: somente através da humanização há de ser devolvido à natureza o direito que lhe foi tirado pela dominação humana da própria natureza. Mesmo aquele lirismo sobre o qual se diz não haver nenhum sinal de materialidade ou objetividade, ou nada que remeta à existência convencional nas chamadas composições líricas puras, deve ser posto à força o caráter de despertar da alienação. Toda lírica deve ser submetida a uma interpretação social, pois nela não pode existir, a priori, uma ausência de mediação ou uma total visão de nulidade dos interesses de seus autores e obras, ainda que estes gozem do processo de transfiguração histórica para o caráter artístico:

A pura subjetividade dessas composições, aquilo que nelas parece mais harmônico e não fraturado, testemunha o contrário, o sofrimento com a existência alheia ao sujeito, bem como o amor a essa existência, sendo sua harmonia a própria consonância recíproca desse sofrimento e desse amor (ADORNO, 2003, p. 70).

Como afirma Adorno (2003, p. 71), costuma-se dizer que “um poema lírico perfeito tem de possuir totalidade ou universalidade, tem de oferecer, em sua limitação, o todo; em sua finitude, o infinito”. Se isso for algo mais que um lugar-comum daquela estética que tem sempre à mão, o simbólico como força motriz, então isso mostra que em cada poema lírico devem ser encontrados, no *médium* do espírito subjetivo que se volta sobre si mesmo, os sedimentos da relação histórica do sujeito com a objetividade, do indivíduo com a sociedade. Esse processo de sedimentação será tanto mais perfeito quanto menos a composição lírica tematizar a relação entre o eu e a sociedade, quanto mais involuntariamente essa relação for cristalizada, a partir de si mesma, no poema. De qualquer modo, todo artista terá o seu quinhão de “engajamento” que pode ser de modo leve ou radical, pois no interior da mais pretensa pureza e satisfação ególatra, o processo de sedimentação dirá, inevitavelmente, da relação que o sujeito artista tem com a realidade social.

Isso equivale a dizer que a relação lírica e sociedade não se estabelece, segundo Adorno (2003), por excesso de temor a uma análise sociologista de uma obra de arte, mas que é verdadeiro afirmar que a suposta ausência do elemento não social no poema lírico é exatamente sua característica, de fato, social. Não se trata de deduzir a lírica, de modo voluntário, da sociedade, pois que essa dedução é algo que ocorre de modo espontâneo e não a partir da fórmula causa/efeito. Ou seja, seu teor não é fruto das consequências de relações vigentes em dado momento, não necessariamente. Adorno (2003) ainda faz questão de afirmar que, sem nenhuma pretensão determinista, o individual é mediado pelo universal e vice-versa. Ainda que na presença de uma suposta subjetividade voltada contra si mesmo, há a possibilidade inevitável dos efeitos de tal subjetividade sobre outras pessoas ou sujeitos que não o poeta, através da linguagem. Assim como a subjetividade, a linguagem é algo duplo – um paradoxo que autorrefere uma objetividade –, posto que é o “meio” dos conceitos. Assim, não é estranho pensar que:

As mais altas composições líricas são aquelas nas quais o sujeito sem qualquer resíduo de mera matéria, soa na linguagem, até que a própria linguagem ganha voz. Desse modo, a linguagem estabelece a mediação entre lírica e sociedade no que há de mias intrínseco, pois não há nesse caso, um sujeito guiando a “fala”, mas há um sujeito que se entrega completamente á voz da linguagem, numa sintonia que ela mesma gostaria de seguir (ADORNO, 2003, p. 70-71).

Ainda assim, a linguagem não deve ser “absolutizada enquanto voz do Ser”, oposta ao sujeito lírico. O sujeito, cuja expressão é necessária, em face da mera significação de conteúdos objetivos, para que se alcance essa camada de objetividade linguística, não é um adendo ao próprio teor dessa camada, não é algo externo a ela. Não convém admitir a absolutização da linguagem, nem tão pouco a necessidade imperativa de significação dos conteúdos pelo sujeito. Antes, devemos pensar num momento de excepcional elevação dos dois entes: sujeito e linguagem, como uma intercorrência necessária à elaboração poética, uma

reconciliação, de fato. O que ocorre é que há uma mediação do sujeito por ele mesmo como também pela linguagem, e esta, por ela mesma, o que torna ambos sociais, e não meras coisas, reificações, pois um “eu esquecido na linguagem é um eu inteiramente presente”, e nesse caso a linguagem se torna a própria voz do sujeito (ADORNO, 2003, p. 73).

Alguns poetas conseguiram (e conseguem) comportar em suas líricas a força que ultrapassa qualquer individualidade. Adorno faz menção a nomes como os de Lorca e de Brecht, afirmando que eles foram capazes de preservar a integridade da linguagem, mas evita falar em julgamento do “princípio poético da individuação como princípio efetivamente superior” (ADORNO, 2003, p. 80), ou seja, se as forças desses artistas e de suas obras não se converteram para uma regressão e enfraquecimento do eu. Assim também o faz Sartre (1985a), ao refletir sobre a poesia de Mallarmé, que, para ele, estaria tão abstratamente elaborada que dificilmente poder-se-ia atribuir a ela, um nexos de reflexão e objeto. Uma poesia assim, aparentemente tão autorreferenciada, não atesta para nenhuma fragilidade estética. Ao contrário, exige do seu leitor e crítico, muito maior capacidade de penetração nos símbolos e na composição sintática. Entretanto, não é a força política ou o vigor da linguagem que deve indicar a superioridade de uma lírica, mas a harmonia que se estabelece no conjunto.

Essas considerações de princípios não são suficientes, em alguns poemas e artistas, para definir a relação que o sujeito poético que sempre representa um sujeito coletivo mais universal mantém com a realidade social que lhe é “antitética”. Sobre essa questão, é necessário pensar a forma como o sujeito e seus elementos materiais, tão colados à linguagem, e os elementos formais, tão insuficientemente despojáveis, são carentes de interpretação, tanto na chamada poesia pura quanto naquelas mais coletivas ou objetivas. Na necessária interpenetração de uma na outra, resulta a captação pelo poema lírico das “badaladas do tempo histórico” (CANDIDO, 2000, p. 173).

Pelo que compreendemos das proposições líricas feitas por Adorno (2003), o *Poema sujo* faz parte de uma corrente mais “subterrânea coletiva”, no qual diversos graus de uma contraditória relação da sociedade são expostos através de um sujeito poético. Evidentemente, esse sujeito poético não é a pessoa privada do poeta, nem da sua psicologia, nem tampouco advém de posição social, mas é a voz do próprio poema, “tomado como relógio solar histórico-filosófico” (ADORNO, 2003, p. 78).

A presença de elementos do social e do político que fazemos sobre o *Poema sujo* está evidente na verificação do grau da experiência histórica, cingidas na experiência estética. Sobre essa questão, Turchi afirma a síntese efetuada pelo sujeito do *Poema* quando declara que a

história e a existência são uma só e mesma coisa, representam a condição do homem colhida no instante de seu imediato contato com a realidade que, em seguida, é mediada pela iluminação poética, transforma-se em estóica pacificação que não é alegria, mas viril aceitação dos fatos – a poesia tem o caráter de salvação (TURCHI, 1985, p. 120).

Nesse lirismo solidário, residem a valorização da existência e a valorização da história, o que flagra o poeta solidário, no dizer de Turchi. Importa considerar que o poeta não está preso dentro de sua pessoa poética, mas se estende para o gesto da individuação, aceitando e corporificando, os apelos e demandas da coletividade, todos conjugados dentro dele mesmo.

Na conturbada sociedade brasileira, as relações entre os sujeitos de certo nível de reflexão e intelectualidade estão ameaçadas por um sistema de governo que inibe e persegue qualquer atitude e pensamento que lhe ameace a estabilidade. Da mesma forma, em alguns países da América Latina, são percebidos os mesmos sintomas que pairam como anúncios de morte sobre as cabeças dos artistas, por exemplo. Ao poeta cabe debruçar-se sobre um último ato: a composição poética, através de imagens tomadas do sensível, que vagam pelo corpo do poema. As imagens devem ser construídas de tal modo que não traiam nem ao homem, nem ao poeta. Um recurso para a garantia dessa fidelidade pode

ser dada por intermédio do drapeado da linguagem, ou pelo paradoxal uso de palavras tomadas do vocabulário vulgar, que não pretendem acalmar a ordem no universo e nem “caminhar na direção por onde os ventos fluem” (ADORNO, 2003, p. 80). Na composição poética, o sujeito lírico já compartilha o caráter paradoxal da lírica moderna na conturbada sociedade vigente. Na invocação do passado, o desejo de um “lugar ideal” onde se pudesse apenas viver a própria vida; nas requeridas ou nas súbitas lembranças, a esperança de um mundo possível que “transcende a sua própria impossibilidade” (idem, p. 80).

Todas essas tentativas de ruptura e de negação de um estabelecimento de conceitos apriorísticos na pós-modernidade terminaram por assentar um paradoxo: Alguns poetas conseguem, não obstante o lirismo e em face deste, emitir mensagens surpreendentemente plausíveis, e ao mesmo tempo alarmantes, sobre o estado do mundo que parece escapar-lhes. O jogo de espelhos em que o eu se fragmenta e se recompõe é também o jogo em que o mundo se espelha para no eu adquirir unidade e univocidade. Na verdade, muitos poetas fingem o equilíbrio desse jogo, mas estão demasiado presos nos seus “antigos padrões”. É o caso de Sandro Pena, da Itália, citado por Berardinelli para ilustrar a constatação desse desengano poético.

Discutir a Pós-modernidade e a conduta poética dos artistas não é uma tarefa fácil, porque tudo parece um vale-tudo, onde todas as linguagens e perplexidades sobre a vida podem ser vividas. Para Berardinelli (2007), é mais fácil seguir e considerar a ideia de que, por um lado, a Pós-modernidade ofereceu uma série de possibilidades novas; por outro, foi também uma modernidade que não deu certo, uma modernidade que esgotou seu *pathos* antagônico e seus recursos inventivos. Toda a segunda metade do século foi marcada por esse depois. Na verdade, nesse segundo tempo, alguns dos seus paradigmas foram negados e reafirmados, ao mesmo tempo.

Diante desse confuso quadro, cada artista faz dessa situação factual um uso próprio, pois depois desse longo tempo, a Pós-modernidade, se

olharmos para o presente e o futuro, se torna uma categoria amplamente supérflua: “exauriu sua função crítica e produtiva fundada no confronto com uma Modernidade ainda recente; o resto, isto é, o presente, permanece não-categorizado” (BERARDINELLI, 2007, p. 87). Assim, tanto os líricos ególatras quanto os “engajados radicais” – e os muitos tantos que conseguiram o meio termo entre as duas tendências – procedem suas poéticas nesse espaço de contradições e contravenções, ou no não modelo.

Ferreira Gullar parece ser um caso que deu certo nesse cenário de conflito da lírica contra o objeto, pois não é raro ver o sujeito lírico que assume atar a mão à “terra” e elevar os olhos para o “céu”, confluindo, na poesia, pensamento e aura:

Foi-se formando
a meu lado
um outro
que é mais Gullar do que eu

que se apossou do que vi
do que fiz
do que era meu

e pelo país
flutua
livre da morte
e do morto

pelas ruas da cidade
vejo-o passar
com meu rosto

mas sem o peso
do corpo
que sou eu
culpado e pouco (IN: *Em alguma parte alguma*. 2010, p.)

O objeto de reflexão é a dupla existência do sujeito que ora está “nele mesmo”, ora está na lírica. Entre um e outro não há marcos distintivos imediatamente reconhecíveis, mas há evidentes desfigurações, dessemelhanças, para falar como Ricoeur (cf. 2007). No poema, o sujeito lírico afirma a dupla existência: o eu pessoal que morrerá, um dia, e o eu

poético que viverá sempre. Nos versos, o poeta evidencia o alinhamento do pensamento à linguagem transcendente. O objeto de repetição nos versos, na disposição métrica e na sonoridade elaborada é um ser/linguagem, feito para a vida e feito para a morte (RICOEUR, 2007, P. 366). Não há superação do pensamento. Não há superação da linguagem. Há um ser da poesia que, perplexo diante da vida, soa.

Para o próprio Gullar⁵¹, a poesia é feita da perplexidade do homem que, distanciado do seu ser comum e frente ao mundo, como num relâmpago que divide o sujeito ao meio, deixando uma parte no chão e a outra em elevação, resulta em duas metades que fazem a insurgência de um ser na linguagem. O que é verdade e o que é ficção, isso não se sabe, pois o “poeta é um fingidor”. Sua inserção no momento presente não implica a degradação da poesia, já que tal inserção é meramente o ponto/origem que desencadeia o processo estético, o labor da linguagem que projeta o próprio afastamento do pensamento original.

3.2 Uma escritura literária da história: a sociedade brasileira aos olhos do poeta

“Meu poema é um tumulto, um alarido: basta apurar o ouvido” (p. 71). Numa declaração de sua autoria, Gullar anuncia o conceito de sua poesia: ela é desordem, barulho, tumulto e não se ajusta no mundo. Mas é feita para o mundo ou para os homens ouvirem, portanto ela é uma mensagem aos homens. O poeta possui um modo especial de veicular essa mensagem. No *Poema sujo*, ele o faz através de recorrências à memória.

A memória possui pelo menos um dever que se impõe a cada um, ainda que deste um passe a constituir o todo. Quando a memória não está mais em todos os lugares, ela não estará em nenhum lugar se uma consciência individual, numa atitude solitária, não decidir dela se encarregar novamente.

⁵¹ Cf. Entrevista concedida em 2009 (Anexo I).

A memória é denominada por Halbwachs (1997) como instável, porque carrega inscrições, e não definições. Os lugares da memória são, primeiramente, restos, resíduos, e diferem objetivamente dos lugares da história. Dessa ambiguidade inicial virão os “deslizamentos” ulteriores da noção. O autor explica essa ideia de deslizamento a partir da noção de lugar. O lugar extrai sua função de ruptura e de perda: “se ainda habitássemos nossa memória, não precisaríamos consagrar-lhes lugares” (HALBWACHS, 1997, p. 161).

Contudo, o caráter residual da memória, sob o signo da história crítica, leva-nos a pensar que uma sociedade vivida essencialmente sob o signo da história não conheceria, assim como uma sociedade tradicional, lugares nos quais ancorar sua memória. Esses lugares (âncoras) continuam a ser lugares de história aos quais a memória fratura. “o momento dos lugares de história são aqueles nos quais palpitam algo de uma vida simbólica” (HALBWACHS, 1997, p. 161).

Partindo dessas considerações é que desejamos “identificar” lugares da história ancorados no universo dos símbolos e imagens da linguagem do *Poema sujo*. A relação que estabelecemos entre sinais da memória (poética) e sinais da história é determinada sobre o período da ditadura militar no Brasil. Evidentemente, esses lugares nunca foram “visitados” antes, pois as instituições sacralizam espaços para a busca e construção da história, assim como autoriza sujeitos (históricos) para a tarefa. De certo, não é um sujeito lírico, um espaço seguro para referir a história, ainda mais quando se trata de referências catadas nas subjacências de um texto poético, que nada garante de realidade, mas ao mesmo tempo é um muno possível, portanto, um lugar, ainda que instável, para a história.

As revelações sobre a história sempre provocam certo desconforto porque desestabilizam fontes, conceitos, autoridades. Muito mais quando se trata de alterações nas suas formas, isso porque, afinal, a história não é um objeto estático, mas antes de tudo um método; não encerra em si uma verdade definitiva, como já se pensou no passado. E métodos também não são modelos fixados em definitivo. Daí pensarmos num

incessante processo de construção e revisão de histórias, o que é o desafio, deste item da nossa reflexão, que se alargam quando propomos que essas desconstruções sejam veiculadas pela voz de um poeta.

Isso considerando, esta reflexão intenta discutir a questão da estabilidade de uma história, especialmente a história brasileira, e ainda carrega em seu arcabouço, a elaboração de uma história crítica, tomando como base episódios de uma entrevista que ele concedera à revista *Gente*, de 2003, e a leitura de alguns poemas de Gullar, com destaque para o *Poema sujo*. Além disso, encetaremos a história enquanto fato social ou acontecimento de um povo ou de uma nação, dentro de um enquadramento estético, travestido de linguagem literária, ou seja, tomando o signo polissêmico e polifônico de alguns poemas, como veículo para a revelação de uma época, os anos 70, anos da ditadura no Brasil e em alguns outros países da América Latina. Com isso, justificamos a expressão “silêncios”, porque para nós a poesia de Gullar produzida nessa época tem uma característica ímpar: registrar um período pelo qual passa o País, e sobre o qual não havia como, através da palavra objetiva, precisar/denunciá-lo. Esse mecanismo livra o nosso trabalho de ser uma abordagem crítica comum, já que nessa etapa, seu intuito é mesmo revelar os sinais de um tempo.

Nosso olhar se volta para um tempo, condição indispensável para quem pensa em revisar uma história, a partir do momento presente, impondo todas as nuances deste presente, portanto reconhecendo que os achados deste projeto estarão carregados de nossos condicionamentos, e que carecem por isso de ser num futuro que pode ser o de frações de segundos, revisados.

Sabemos que a história aqui desvelada, transgride o modelo convencional da estrutura de uma história tradicional. Michel de Certeau (2002), em *A história da escrita*, na sua análise sobre *A inversão do pensável*, fixa, de modo contundente, os valores que regem uma profecia histórica, e desfaz alguns conceitos fixados sobre a vida religiosa que a história ajudou a preservar e a proliferar. Em suas reflexões, Certeau faz

uma conjunção definitiva sobre o fazer histórico, que destitui a ideia de uma homogeneidade histórica:

Os modelos sociológicos ou ideológicos tendem a configurar um imperialismo e a definir uma nova ortodoxia. Eles são necessários, pois determinam um processo de pesquisa, e, portanto, uma inteligibilidade da história. Mas para nós, são aquilo que a história deve oferecer, uma resistência. Do contrário, toda sociedade diferente apareceria conforme a nossa ideologia ou a nossa experiência, e sem o 'desvio' não se poderia mais falar verdadeiramente, de historiografia (CERTEAU, 2002, p. 140).

Assim, com o dito de Certeau, clareamos nossa visão de que a história possa ser uma verdade provisória, um suposto de fatos à deriva que os homens e as sociedades refazem por tempos afora. Isso ocorre numa reconstrução de imaginários provocada pela temeridade de verdades que se traduzem como um projeto e uma maneira de ver, como um método e não como a absolutez de uma ideia infinita acerca de algo. Nesse sentido, interpõe-se uma questão central: a ideia de que há uma maneira toda particular de o historiador ver e compreender a história, e, portanto, que há uma relação entre o nosso olhar do presente e o olhar de alguém do passado: “coisas que são analisáveis se movem diante de nós [...] e nós é que nos movemos com relação à maneira pela qual elas foram vividas e pensadas pelos contemporâneos ou por nossos predecessores na historiografia” (CERTEAU, 2002, 142). Para o autor, é esse o trabalho ou ofício do historiador. Além desse enfoque, ele ainda ressitua o objeto histórico e a ele sobrepõe o sujeito historiador, o que acabou dando alento ao nosso desejo de colocar no centro de uma história a voz de um sujeito que a ela subjazia, nesse caso, um poeta.

A nossa revisão da história pelo olhar ou pela voz de um poeta surge ainda na reflexão sobre o texto de David Perkins, *História da literatura e narração* (1999), quando ele coloca em suspeita os critérios da construção histórica como sendo os da verdade, da objetividade, e da confiabilidade. Diz Perkins que “as interrelações de textos e autores em uma história da literatura não estão embutidas no processo histórico para

que o historiador as descubra [...] mas são construídas pelo historiador literário" (PERKINS, 1999, p. 73). Mesmo porque tudo são verdades provisórias, e também porque desde quando podemos afirmar que a ficção é a estrita relação com a mentira ou com a verdade? Ainda adiante, Perkins cita Siegfried Schmidt, que arremata: "temos de aplicar outros critérios além da verdade, objetividade ou confiabilidade a histórias da literatura, e temos de formular para elas funções sociais diversas daquela de fornecer um relato verdadeiro sobre 'qual foi o caso'" (SIEGFRIED *apud* PERKINS, 1999, p. 76).

A partir do que é exposto aqui, alguém pode duvidar das "verdades" supostas, já que toma como esteio a imaginação criativa de um poeta, que hipoteticamente não está comprometido com a "verdade" da história. Indispensável, apesar da flexibilidade que propõe, é a taxonomia proposta por Perkins, que é uma "regulamentação" completamente alternativa, distanciada de outras taxonomias da história. Para ele, mesmo o olhar mais transversal sobre um objeto não está imune a classificações, o que determina um espaço-tempo para o objeto examinado ou para a proposta narrativa. Ao mesmo tempo e muito oportunamente, o autor condena as classificações e critérios utilizados nas elaborações de histórias, chamando de "agregado confuso de classificações que se sobrepõem de diferentes pontos de vista" os processos habituais de classificações na história das literaturas.

A ruptura para a nova taxonomia que Perkins propõe se dá quando, acirradamente, distingue os classificadores da história literária:

As classificações literárias têm sido determinadas por seis fatores: a tradição, os interesses ideológicos, as exigências estéticas para escrever uma história da literatura, as afirmações dos autores e seus contemporâneos sobre suas afinidades e antipatias, as similaridades que o historiador da literatura observa entre autores e textos, e as necessidades da carreira profissional e a política de poder nas instituições (PERKINS, 1999, p. 79).

Quando um autor mais recente investe esforços na elaboração histórica, logo é posto em desconfiança, porque certamente um autor recente não

está, pelos critérios condenados por Perkins, apto a fazer uma história, tampouco a fazer parte dela. Ele deverá, via de regra, atentar para as vozes que antes dele se posicionaram, e ainda “usar a sua arte” para corroborar os modelos estéticos ou modistas ditados pelos predecessores e pela tradição da assimilação. Pensar um poeta historiador? É quase uma blasfêmia. Perkins não concorda com isto.

Nessa questão convém pensar nos leitores, já que esperam as taxonomias tradicionais nas histórias de literatura que lêem, expectativas estas que os leitores de Letras não possuem. Onde a ruptura pode ganhar força e expressão? Certamente na construção do argumento dentro de um círculo hermenêutico, entanto não completamente inovador, pois essa construção deve começar a partir da revisão da tradição, mas nunca no abandono total dela, porque o historiador corre o risco de não levar o seu leitor à transcendência alguma, já que o mesmo poderá, sem os argumentos tradicionais, estranhar em demasia a novidade e abandonar, de pronto, a leitura.

Os argumentos da história contada pela poesia do nosso “poeta-historiador”, Gullar, possui signos corrosivos que não se ajustam aos ditados pela historiografia tradicional. Numa autobiografia, que mencionamos no capítulo primeiro, o próprio poeta declara a finalidade de seu *Poema sujo*, já que se vê de frente com a morte, a sua e a de um povo oprimido, o povo brasileiro: “quero escrever para não morrer” (Revista gente, 2003, p. 24). Assim, o argumento não rompe a tradição completamente, porque a poesia tem a força polissêmica e polifônica da linguagem literária, e, ao mesmo tempo, possui a forma que o leitor, mesmo o mais desavisado, reconhece: a estrutura poética, prevista pela tradição. A ruptura ou transgressão virá mesmo pela hermenêutica no processo da leitura, quando propõe ser essa poesia um retrato da história. Assim sendo, certa taxonomia é possível: a escolha da forma, ou seja, o poema como instrumento modelar para a denúncia do momento social; a determinação do período, que prefixa os anos 70, auge da censura à arte no Brasil e do vigor do veto à liberdade de pensamento, chamado de

ditadura militar; a seleção de determinada bibliografia da qual constam textos poéticos, autobiografia, histórias da literatura, textos críticos, nomes de outros autores que produzem com temáticas afins; e, por fim, a colocação de um leitor num determinado horizonte de expectativas, nos dias atuais, 2011, que observe e imprima sentidos a todo o material disposto.

Gullar concedeu, em 2003, uma entrevista ao professor e jornalista Carlos Eduardo Novaes, professor da Universidade Estácio de Sá, no Rio de Janeiro. O resultado desse trabalho é uma autobiografia que se inicia sem pretensões de “grande coisa”, como afirma o próprio poeta, e que se transformou em publicação numa coleção chamada *Gente*. Algumas surpresas avultam-se no percurso do texto, deixando ao entrevistador e ao leitor uma impressão de que a poesia tem papéis infinitos, como o de contar histórias, além de dessacralizar histórias. O *Poema sujo* é um dos textos mencionados por Gullar que tomam a forma de “retrato” da história do Brasil dos anos 70.

A trajetória de “invenção” do poeta começa em São Luís do Maranhão: “A segunda Guerra mundial, deflagrada em 1939, me alcançou com nove anos de idade. Uma manchete no jornal anunciava: invadida a Polônia e o jornaleiro gritava guerra, guerra!” (Revista GENTE, 2003, p. 24). Esse acontecimento atingiu o menino de um modo muito estranho, a realidade o movia de um jeito que o contorcia, ainda mais porque se tratava de uma notícia de guerra. Muitas batalhas ainda viriam povoar o imaginário daquele menino franzino. Doutra feita, quando em meio a uma crise ante o trabalho para ajudar o pai e o desgosto com a escola, Gullar pensa em abandonar os estudos porque ia mal em todas as matérias. Sobre isso declara:

[...] você tem que se inventar. Há um momento em sua vida que você pode ser qualquer coisa. Eu estava tateando, me experimentando, devia ter uns 13 anos, buscando me inventar, vendo em que iria me transformar, quando ocorreu a grande virada que me arrebatou para a poesia e a literatura. (Revista GENTE, 2003, p. 16).

Nesse processo de reinvenção, o menino passou a anotar, como num diário, os acontecimentos dos dias vividos, tanto daquilo que lhe dizia respeito intimamente, quanto daquilo que tratava dos interesses de todos. A história começava ali, ao lado e ao mesmo tempo de sua trajetória de escritor, ou melhor, de poeta. Um dos dados da história de Gullar é contado a partir de uma viagem de trem, com o pai, a fim de comprar gêneros que faltavam para o povo de São Luís. Era guerra, e tudo demorava a chegar naquele rincão. A ida para a cidade grande era uma saída real e imaginária.

Foi depois da produção de um texto, a famosa redação escolar, que Gullar decidiu ser escritor! A professora de português lhe atribuiu excelente nota pelo que escreveu, dizendo-lhe que a única restrição era por conta de “dois errinhos de gramática e o resto estava muito bom!” Então o rapaz descobre que sabe fazer alguma coisa na vida: escrever. Já que nas outras disciplinas nunca alcançou bom desempenho, resolve enveredar pelo caminho da literatura. O menino vira adulto reclamando sempre de que em sua casa não havia muitos livros, apenas revistas *X 9*, de histórias policiais que seu pai lê. Muitas transformações ainda vão ocorrer na trajetória de Gullar. Ainda vamos entendê-lo como “poeta-historiador”. A partir desse momento, mais fatos vão sendo contados:

Buenos Aires era uma cidade que eu conhecia, boa de se viver, até a morte do presidente Perón, quando um clima de golpe pairou no ar. Eu havia acabado de deixar o Brasil, estava fugindo da polícia, e era o auge da Ditadura (*Revista Gente*, 2003, p. 79).

Depois de publicar algumas crônicas e poesias no *Jornal do Brasil*, em 1972, Ferreira Gullar é preso e torturado. Seus escritos e testemunho dão conta de um momento simultâneo vivido por Brasil e Chile: a ditadura açoitava os dois países, e quase toda a América Latina. Os militares estavam no poder, mas também na Argentina a situação não era muito melhor. Gullar já havia passado por Santiago, onde, anônimo, trabalhava num jornal de direita, por indicação de seu amigo José Serra que o aconselhou a declarar-se assim para não morrer, e então se posicionou

“do lado do opressor”. Sua consciência o denuncia e numa publicação no mesmo jornal, revela-se. É perseguido. Foge. Com passaporte falso, fica cercado de ditaduras por todos os lados. Dizia ele que um poeta “não esconde facilmente sua consciência”. De fato, porque é aí, nesse contexto, que ele prepara o *Poema sujo*, e que guarda, em sua memória, os fatos daquele momento. Era 1975:

Picharam a porta do meu apartamento com a cruz gamada e escreveram **comunista**. Pacientemente peguei querosene e apaguei, limpei e depois cortei uma cartolina e escrevi: JR Ferreira - corresponsal extranjero - e preguei na porta. Quando os caras chegaram, viram o cartazete e me perguntaram para que jornal escrevia. Disse que trabalhava para O Estado de S. Paulo, o Estadão, e um deles resmungou que deveria ser algum pasquim esquerdista (*Revista Gente*, 2003, p. 7).

Gullar estranha que os perseguidores desconheçam o fato de que o *Estadão* recusa suas matérias naquele momento, o que lhe causa grande fúria, até porque a recusa foi propagada aos quatro cantos da América Latina, o que lhe obrigou a mais uma fuga. Apesar de não poder publicar no Brasil e de perder três quartos do salário, mantém-se no desejo de retornar um dia, quando tudo aquilo acabar.

A ditadura que se instalou na Argentina não poupou nem os refugiados políticos, que eram presos, perseguidos e sumiam da noite para o dia. Foi por essa mesma razão que o poeta já havia fugido do Brasil, pois aqui ele era acusado de anunciar, através de sua poesia, a resistência e conduta dos movimentos comunitários organizados. Sua situação piorou quando foi eleito presidente do setor cultural do Partido Comunista Brasileiro, e aí deixaram de vê-lo como um mero civil. Ele passou a ser visto como um propagador perigoso, combatente das políticas progressistas da ditadura militar. Um ídolo poeta, uma versão chocante da situação do País. O que poderia ser mais transgressivo?

Senti que também poderia desaparecer a qualquer momento e nessas circunstâncias resolvi escrever o *Poema sujo* como se fosse a última obra da minha vida. É a última coisa, pensei, o último

grito e vou dizer tudo que tenho pra dizer (Revista GENTE, 2003, p. 80).

O poeta referia que já havia feito várias tentativas de determinar o *pathos* de sua arte, mas até aquele momento, havendo já percorrido o lirismo das memórias da infância, o sentido mais psicológico da vida, a teoria do não objeto, finalmente decide: a realidade social é o mote dessa poética que é um projeto de vida inacabado. A memória da infância apareceria como um pano de fundo, um desejo longínquo, mas no bojo de tudo estará o sentido da vida em relação com os outros homens e mulheres; com o mundo; uma tentativa de reconstrução de um indivíduo, mas acima de qualquer coisa, de uma coletividade. Segundo Pierre Nora, há uma distinção a ser feita entre memória e história:

Memória, história: longe de serem sinônimos, tomamos consciência de que tudo as opõe. A memória é vida, sempre produzida por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em evolução permanente, aberta à dialética da lembrança e da amnésia, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todas as utilizações e manipulações, suscetível de longas latências e de repentinas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta daquilo que não é mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no presente eterno; a história, uma representação do passado (NORA, 1997, p. 24-25).

A memória, como salienta Nora, é suspeita para a história, “cuja missão verdadeira é destruí-la e recalá-la”. (idem, p. 25). A história ancorada na memória, jamais corre o risco de estagnar-se num marasmo em a tradição embotará os olhos dos homens. Para a história, o passado é um navio naufragado de onde se poderão retirar restos de objetos em sua maioria, inúteis. Para a memória, o passado é um depósito vivo de lembranças que habitam o presente para destituir o velho de suas armações tão frágeis. Enquanto a história está dirigida para a relativização permanente, a memória está sempre em evolução, com o fim de desfazer os enganos do tempo histórico. Ou renová-los. “A memória enraíza-se no

concreto, no espaço, no gesto, na imagem e no objeto”, sublinha Nora (idem, p. 25).

Retornando à história contada pelo poeta e artista, Gullar já havia tentado também a vida como romancista e como novelista em jornais, editoras e na televisão, mas ele mesmo não encontrou a calma para a angústia da criação. Fez trabalhos muito bons ao lado de Dias Gomes, principalmente na Dramaturgia e na televisão, e posteriormente, de 1978 até 2001, escreveu os roteiros para a série de televisão *Carga pesada*. Mas em 1967 a sua identificação com uma arte mais arraigada socialmente se anunciou quando produziu peças fenomenais como *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, e também *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*, que reforçam esse divisor de águas, a descoberta final de sua vocação histórico-poética. Foi ícone do Teatro Opinião, produziu muito ainda, ao lado de Glauber Rocha, Oduvaldo Viana Filho e quase todos os nomes da grande dramaturgia brasileira. Mas o seu tom era exacerbado mesmo no *Poema sujo*:

Entrei no barato desse *Poema* e por quase oito meses não pensei em outra coisa. Isso nunca havia acontecido comigo. Depois de pronto, gravei o poema a pedido de Vinícius de Moraes que trouxe a fita para o Brasil. No Rio, ele reuniu as pessoas em casa e mostrou o poema. Outras pessoas foram pedindo cópias, o poema foi sendo divulgado e foi publicado pela Civilização Brasileira (Revista GENTE, 2003, p. 80).

No *Poema*, a falta de liberdade, de mobilidade do cidadão é o tom. A fragilidade das instituições aparece travestida de truculência e autoritarismo. A parca qualidade de vida do povo brasileiro está posta exposição no texto poético. Uma verdadeira legião de fãs se aliançam em torno dos sentidos “silenciados” do texto. É necessário dar-lhe voz, abrir aquele reservatório de silêncios, de gritos e clamores.

A repercussão do *Poema* criou uma corrente favorável à volta do poeta ao seu chão. Foram quatro anos de desassossego, e uma vida inteira de busca pelo encontro com o espírito da poesia. Isso se deflagrou com o *Poema sujo*. Depois vieram muitos outros. Mas o alarido em torno

desse *Poema* é retumbante, com notas em jornais, adaptação para o teatro, crônicas nos mais diversos cantos do País, sob a batuta de jornalistas e críticos como Zuenir Ventura e Élio Gaspari, que, tão fortalecidos pelo calor do momento, resolveram falar com o General Golberi do Couto e Silva, e mostrar-lhe o texto do *Poema sujo*, e dele obtiveram a seguinte resposta: “é bastante obsceno, mas não será por isso que me oporei à sua volta. Agora vocês têm de falar com o general Figueiredo, que é o chefe do SNI. Não sou eu que decide isso” (Revista GENTE, 2003, p. 81). A preocupação parecia centrada na linguagem de tom pornográfico da obra e nos incursões ao passado que o poeta fazia. Nada de subversivo foi posto em evidência, talvez por cautela de quem já conhecia as agruras do regime ditatorial.

Abaixo, o *Poema* se apresenta inocente, mas os signos dissimulados o denunciavam:

Meu corpo
 que deitado na cama vejo
 como um objeto no espaço
 que mede 1,70m
 e que sou eu: essa coisa deitada
 barriga pernas e pés
 com cinco dedos cada um (por que
 não seis?)
 joelhos e tornozelos
 para mover-se
 sentar-se
 levantar-se (p. 239).

A pressentida morte e o fim de tudo, do sonho de uma nação livre, de poder morar em sua terra natal, aparecem nessas linhas do *Poema*; é já o poeta um ser no mundo em tempo de desintegração física, um resto de homem com atos meramente mecânicos, mas que vão fazer o último anúncio: aquela história que estará temporariamente silenciada, ainda falará a muitos! A morte pressentida mais parece uma apologia à vida.

meu corpo de 1,70m que é meu tamanho no mundo
 meu corpo feito de água
 e cinza
 que me faz olhar Andrômeda, Sírius, Mercúrio

e me sentir misturado
 a toda essa massa de hidrogênio e hélio
 que se desintegra e reintegra
 sem se saber pra quê
 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 (p. 239).

Inevitavelmente, um questionamento sobre o fazer no mundo está permeando todo o corpo do texto, inclusive o corpo do próprio poeta. Ele anuncia uma despedida final; uma desintegração total, mas no fundo sente cumprida a missão: aquele poema marcará sua existência, já que o seu próprio ser deixará de existir. As reminiscências da mãe, do filho e até de sua cidade natal são a matriz daquela despedida e, como uma alegoria, enfeitam a rudeza que o poema vai anunciar como a explosão de uma bomba, de um gás intestinal. Noutros trechos, uma São Luís mítica e realíssima da segunda metade do século XX, irradiada pelo sol e por um céu cruelmente azul e que arde como um fogo que é a própria figura do tempo.

Alfredo Bosi, em *Céu e inferno* (2003), faz uma leitura que tomamos como empréstimo para a confecção do nosso olhar sobre o *Poema sujo*, quando menciona “um fogo que queima, se rápido, ou se lento, faz o germe explodir” (BOSI, 2003, p. 175). Para ele, a voz do poema produzida no âmago desse universo, “belo e ferino como o eterno retorno”, traz uma consciência alerta que capta os diferentes ritmos e as diferentes velocidades com que a chama do tempo consome os destinos em São Luís e nas muitas cidades do poeta: Rio, Santiago, Chile, Buenos Aires... É assim que Gullar conjuga as forças entre o sol e o lodo, fulgor e decomposição, tempo e tempos, e no centro dessas oposições a necessidade do canto para resgatar o encontro com a existência.

Apesar de essa ser uma leitura apenas, no horizonte onde nos colocamos, entendemos que outras leituras são possíveis, mas é difícil

descartar que o poeta vem respondendo, passo a passo, às crises e aos desafios da luta cultural e política do País desde os anos 50 até os dias de hoje. Nesse percurso, o *Poema sujo* é o eixo dessa tônica.

O Pós-Modernismo de 45, raiado de veios existenciais, a poesia concreta e neoconcreta, a experiência popular nacionalista do CPC – Centro Popular de Cultura, o texto de ira e protesto ante o conluio de imperialismo e ditadura, a renovada sondagem na memória pessoal e coletiva, são todos momentos de uma dialética brasileira de que Gullar tem participação como ator de vanguarda.

À luz dessa leitura, dos seus entornos, a consciência que ditou o *Poema Sujo*, acabado em 1976, não é exatamente a mesma que inventou *A luta corporal*, assim como a maturidade do escritor e cidadão pós 64 superou os horizontes ideológicos dos anos 50. Não se trata de evolução na ordem dos acertos estéticos, porque estes não dependem mecanicamente da posição política do poeta, mas trata-se de:

[...] ver mais concretamente a História, julgar mais criticamente o próprio lugar de poeta na trama da sociedade, refletir mais dramaticamente a condição do homem brasileiro e do homem latino-americano sem medusar-se no fetiche abstrato, no fundo egótico, do homem em geral (BOSI, 2003, p. 177).

O processo de busca de uma matriz poética definitiva parece se esgotar aí, no *Poema sujo*, o que vai se configurar na coletânea *Dentro da noite veloz*, produzida logo a seguir. Em ambos os casos, nessa nova poética, memória e crítica não se cansam de enlaçar-se.

Ressalta no *Poema sujo* uma combinação de febre surrealista e hiper-realista encarniçada até o limiar da obsessão. O modo de compor explora ambas as vertentes, cujas águas se alimentam reciprocamente. Há a enumeração só aparentemente caótica de imagens de desejo e pena que, por sua vez, se valem da representação miúda e pontual da cidade maranhense. Não há frases, na acepção convencional do termo, nem sinais de pontuação que segmentem a corrente do discurso. “Há células

ondeantes que se fundem no ir e vir das evocações e invocações” (BOSI, 2003, p. 176).

O sentimento do tempo compele o eu lírico a figurar a simultaneidade dos múltiplos modos de existir da vida íntima e pública de São Luís. Às figuras do real sucede-se um andamento veloz que lembra antes visagens oníricas que fotografamos de uma produção fílmica:

A cidade está no homem
quase como a árvore voa
no pássaro que a deixa (p. 290).

Nesse sentido, o *Poema sujo* resume toda a experiência estética e histórica de um sujeito e seu duplo, trazendo ecos das vozes juvenis e fazendo pressentir a polifonia das vozes, dos motivos e formas dos quais se comporiam seus futuros poemas.

O próprio Bosi, em sua leitura do *Poema sujo*, define: “de todo modo, a tensão entre a vontade de viver, fluida e aberta, e a forma escrita, que é sempre um limite, punge na fala do homem que está e não está no poema” (BOSI, 2003, p. 178). E o próprio Gullar arremata nos versos de *Na vertigem do dia*, de 1980: “Não quero morrer, não quero/apodrecer no poema” (p.336).

Finalmente, para nós, o *Poema sujo* está transbordante de modo sutil, silencioso, porque investido de imagens poéticas, de signos e sentidos, de demonstrações sobre a história de um período e de um povo, num contexto específico, e sobre o qual Gullar responde, ele mesmo⁵², ao que está pressuposto neste trabalho como hipótese: a poesia revela uma história muito mais validada do ponto de vista dos fatos.

A arte é um dos elementos da realidade, porque é linguagem cultural; é uma possibilidade de mundo, sem pretender sê-lo. O sujeito lírico do *Poema sujo* erigiu todos esses sentidos no espessamento das imagens que construiu e que fez emergir do seu interior, potencializando a

⁵²Declaração tomada do autor em entrevista publicada no sítio www.ferreiragullar.com.br/.

linguagem de uma capacidade inescrutável: a fala aos sujeitos pelo sujeito da arte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde o início de nossa reflexão, buscamos referências para a sustentação hipotética deste trabalho, que é a ideia posta sobre o *Poema sujo*, de Ferreira Gullar, assentada na delimitação temática que concebe o *Poema* como poesia política, sem prejuízo de sua construção estética. Essa concepção está fundamentada sobre a análise do processo pelo qual o poeta, eivado de imaginação, toma o passado como uma configuração do instante presente, tornando as visões e imagens da cidade de São Luís um espaço – *distentio* – para a tentativa última de coletivizar suas experiências individuais. Nesse “método”, adotado pelo poeta e examinado por nós, o olhar do sujeito poetante mergulha para dentro de si mesmo, apanhador de suas lembranças, mas, revoltado também se dirige para o mundo exterior, a fim de construir um jogo entre memória privada e memória externa – a coletividade.

Na leitura do *Poema sujo*, procuramos considerar que há uma ambiguidade em relação ao sujeito lírico e ao sujeito histórico. Sobre essa possibilidade, atentamos para o que Hamburger cita, tomando expressão de Goethe, na qual ele afirma sua experiência poética: “no poema não há um traço que não seja vivenciado, mas nenhum traço é como foi vivenciado” (GOETHE, apud HAMBURGER, p. 200). Esta regra aplica-se, com diferenças graduais, para todo o lírico. Desta afirmação, deriva-se outra: “negar a identidade do eu lírico com o eu do poeta, e também estabelecer a identidade da enunciação lírica configurada com a vivência real” (idem.), nos permite deduzir que a enunciação lírica não possui uma conexão real com a realidade como tal.

Inicialmente, essa ambiguidade concerne ao sujeito representado no *Poema* que não é coincidente inteiramente com aquele que se declara envolvido com as questões políticas e sociais de sua época. Por consequência desse envolvimento, ele irá “morrer”. Esta morte é razão do sujeito autor, histórico, julgado “culpado” pelas posições que assume como cidadão civil e, por conseguinte, e inevitavelmente, como artista. O resultado de tal julgamento sobre o artista é reflexo dos reflexos que a elaboração artística da obra deixa resvalar de seu próprio pensamento, ou seja, das experiências vividas e sentidas por uma pessoa, no caso, o autor. Havendo a morte, será a do sujeito histórico, e não a do sujeito lírico, posto que este é uma entidade que se constrói ao longo do *Poema*, “é um ser para a vida”, como afirma Ricoeur (2007, p. 203d).

A justificativa para a hipótese deveu-se ao fato de que, ao nos debruçarmos sobre a fortuna crítica do *Poema*, não identificamos objetivamente nenhum exame sobre essa perspectiva que propomos. Comumente, o texto é visto sob a ideia de poesia de reminiscências ou memorialística, ou como inovador jogo de linguagem, como o faz Vinícius de Moraes (*Poesia sempre*, 2004). Há também os que veem a obra como uma forma de “poética da cidade”, como as teses de Luzilá Gonçalves Ferreira e Davi Arrigucci Jr., escritas, respectivamente, em 1984 e 2007. O eixo temático desse *Poema* para nós é a conjugação de um artifício de linguagem que contém um objeto real diluído nas memórias pueris e políticas do próprio Ferreira Gullar. Também há os que, como Orlando Fonseca (1997) e Santiago Kovadloff (2003), enxergam a poesia estritamente militante e um poeta engajado e solidário acima de quaisquer artifícios da linguagem poética. Apesar da existência de todos esses elementos que não descartamos, posto que o texto poético é uma “vastidão de imagens” empregadas no universo ficcional de um sujeito lírico, e também pela qualidade desses trabalhos, tomamos o caminho de analisar o *Poema* sob a perspectiva de sua vinculação ao elemento real social e político, processo que se aproxima daquele executado por Turchi (cf. 1985). Considerando o tempo e o espaço de sua

produção, e, no percurso dessa análise, os elementos estéticos vão sendo “desdobrados” e associados ao ponto de referência do real, recriado no presente contínuo do artista. Presente contínuo este que é estabelecido pela imaginação do poeta (BERGSON, 1990, p. 123).

A essa vinculação chamamos, como Sartre (1985), de “engajamento”, mas o fazemos de modo a desvendar as exigências de uma época em que a arte poderia “receber um chamado” para a construção do mundo, no caso, do Brasil. Esse tipo de arte ganhou relevo importante nas gerações modernistas e vanguardistas que viam a arte como “contributiva” e transformadora do mundo e, num certo sentido, esse ar convergia para os princípios de civilização grega nos quais a arte possuía características dogmáticas e mesmo questionadoras da própria sociedade. O ambiente social e político que está marcado desde os anos de 1945 até a deflagração da ditadura militar e de seu “encerramento”, nos anos de 1980, acena para um momento que poderia ser adequado a uma convocação de discursividade política, e, portanto, do feitio de uma arte de tom mais engajado.

Foi com Aristóteles que encontramos a primeira forma de exame dos fins e propósitos da arte em relação a polis⁵³: “o cidadão é quem toma parte no fato de governar e ser governado”, e isso está implícito na forma de envolvimento “desse tomar parte e que diz respeito àquela que determina os que tomam parte” (ARISTÓTELES, 1983, p. 74). Sobre essa questão, Rancière atualiza os sentidos, explicando: “é um recorte dos

⁵³ A *Pólis* era o modelo das antigas cidades gregas, sobre as quais agiam os homens para sempre moldá-las da forma e concepção mais próprias e perfeitas, pois era para os cidadãos gregos que ao mesmo tempo se deixavam “educar”, uma espécie de ministério. Tal ação advinha de todos os segmentos culturais, principalmente da Filosofia e da Arte, que funcionavam como instituições educativas e doutrinárias do povo. Os modelos de cidades tiveram sua efervescência desde o período arcaico até o período clássico, somente vindo a perder importância durante o domínio romano. Devido às suas características, o termo sempre foi sinônimo de cidade, no sentido em que engloba não somente o aspecto geográfico, mas principalmente os aspectos culturais. As *poleis*, definindo um modo de vida urbano que seria a base da civilização ocidental, revelaram-se como elementos fundamentais na constituição da cultura grega, a ponto de se dizer, por Aristóteles, que “o homem é um animal político” porque age em direção a polis ou ao coletivo. Em síntese, a *polis* é a cidade, entendida como a comunidade organizada, formada pelos cidadãos – do grego *politikos* – nela nascidos (AUSTIN; VIDAL-NAQUET, 1986).

tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define, ao mesmo tempo, o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência” (RANCIÈRE, 2007, p. 33). Esse “jogo” é muito diverso daquelas regras às quais as práticas artísticas estavam submetidas.

É nesse sentido que o poeta opera com o elemento real e com o simbólico, num jogo que possibilita a relevância da realidade e do que se pode dizer sobre ela; de sua exuberância ou de sua ocultação; uma “competência” restrita a poucos que é conferida no que se diz e no modo como se diz, ou simplesmente “na qualidade para dizer sobre as propriedades do espaço e dos possíveis do tempo” (RANCIÈRE, 2007, p. 33).

Ainda quanto à observação da memória, trabalhada no desenvolvimento dos argumentos, vê-se que no texto do *Poema sujo*, ela é transgressora, portanto deseducativa. Essa proposição é um paradoxo em relação à memória dos textos “tradicionais”, que, ao contrário, são um modo de educação. Sobre esse paradoxo refletimos a problemática dos efeitos da arte e, principalmente, do texto poético. Se de um lado o texto tradicional “encaminha” o coletivo numa direção previsível, por outro, o texto poético provoca-o para desestabilizar todas as previsibilidades. Em ambas as possibilidades, a memória tem um destino: o coletivo.

A retomada da memória põe em evidência exercícios de lembranças e esquecimentos que, em nossa visão, inauguram, no *Poema sujo*, as sutilezas da evocação deliberada das lembranças e de suas intromissões. Em alguns momentos, elas “açoitam” aquele que se lembra, gerando à possibilidade de um mecanismo de memória ser fator preponderante da fusão do tempo passado com o presente do artista, e do cruzamento de lembranças privadas com as coletivas.

Numa perspectiva de olhar interior, o sujeito que se lembra tem suas próprias lembranças imbricadas pelas lembranças alheias, que se insinuam e invadem o fluxo da memória. Disso resulta uma abertura do sujeito individual para o acolhimento de sujeitos coletivos. O resultado

dessa fusão de lembranças é a vontade de verdade que o sujeito do *Poema* empreende, embora saiba que “a verdade” não é um compromisso imperativo seu. Cabe a ele procurar um modo de lidar com esses elementos de verdade, e associá-los aos aspectos estéticos. O jogo poético é o caminho para fazer também do objeto verdade um símbolo estético. Nesse processo, tomamos como resultado, se é que podemos pensar em um, o mecanismo de acolhimento das demandas coletivas pelo sujeito individual: a adjetivação de “sujo” no *Poema sujo* é certamente a direção para a interpretação do seu todo. A sujeira tão visada das palavras são imagens que rompem na superfície textual para designar o sujo da vida, das relações entre os sujeitos, do sistema político do País, para fazer caírem as máscaras que travestem o real de boas intenções. Eis o aqui o *Poema sujo* de vidas, parte do título deste trabalho, que foi sinalizado como metáfora de sua própria essência.

A linguagem grotesca é um jogo que toma forma no corpo de um sujeito e que dele não pode ser dissociada: os odores, as entranhas tão inóspitas de um corpo são o que melhor descrevem as entranhas de uma realidade sociopolítica tão deplorável, feia, suja. O ambiente resgatado para a convivência antagônica, mas passível de resolução, é a cidade de São Luís, carregada de cheiros, cores e memórias felizes – única utopia capaz de se apresentar como oposição ao catastrófico elemento real representado na obscenidade da linguagem.

Afirmar que o *Poema sujo* é político torna-se uma consequência inevitável, a despeito da inconfessa intencionalidade autoral e do lirismo acentuado dos versos. A ligação com as coisas do mundo e das pessoas é o seu motivo flagrante. A situação política do País, naquele momento, foi o traço que o poeta tomou para refracionar a linguagem tão subversivamente, por pelo menos duas razões: porque metaforiza escandalosamente um sistema político e o denuncia, e porque toma do vocabulário os termos mais “impróprios” para um poema.

Certamente, não é apenas por essas razões que o *Poema* carrega uma matéria concreta no mesmo nível da matéria abstrata e simbólica

que o significam. O sujeito lírico desse *Poema* realiza, segundo o que entendemos das teorias de Bergson (cf. 1990) e Husserl (cf. 2001), um trabalho político da memória alinhada à ideia de “atitude metafórica do fluxo”, autorizada pela atitude da “fonte”. Este é o processo através do qual estabelecemos coerência com a proposta desse trabalho, que deseja compreender o *Poema sujo* como uma elaboração estética que conjuga, ao mesmo tempo, labor linguístico e sentido do social.

Quando o poeta se põe a “lembrar”, organiza de modo deliberado, ou não, “um eixo de referência preservado na continuidade da memória”. Essa “continuidade” é um presente jorrando permanentemente na memória do poeta – uma sucessão e coexistência – que é, ao mesmo tempo, “a impossibilidade de abandonar a referência a coisas que duram” (BERGSON, 1990, p. 181). Também é uma referência à retenção, que significa a duração de algo e a persistência da unidade presente do fluxo da memória. Para Husserl, o presente é para a “presentificação de algo ou para a consciência impressional o que o indício temporal é para o conteúdo objetual da lembrança: inseparável” (2001, p. 233). É nesse sentido que colocamos a fusão dos tempos efetuada pelo sujeito lírico do *Poema sujo* que faz do seu passado um indício consciente do objeto, e dessa consciência uma impressão de “algo do presente”, que Ricoeur (2007) chama de presente imanente.

O fato de o *Poema sujo* estar assentado neste trabalho sobre as observações e divagações da memória do poeta não implica o afastamento da realidade política do tempo presente. Implica, sim, uma síntese onde memória e instante de “agora” se entrecruzam para dizer de um ponto fundante, internalizado nos símbolos e imagens do *Poema*. Esses elementos trazem à nossa percepção um confronto e um resultado: existe uma condição de desfazimento do sujeito histórico na elaboração do sujeito lírico; existe uma realidade em processo de deformação e ampliação para que haja a construção de um real mais real do que possível em sua elaboração artística.

Há um conglomerado de teses que associamos para efeitos de fortalecimento da hipótese deste trabalho. Se não as excluimos é porque as julgamos necessárias à conclusão definitiva do que aqui estabelecemos como propósito: o *Poema sujo* integra um grupo de obras de poetas que se investiram de palavras para enfrentar as adversidades políticas e sociais de suas épocas.

Entre os estudos observados está o de Ziller (2004), cujo centro é o cotidiano de uma pequena cidade latino-americana que se lê imediatamente no *Poema sujo*. As evocações da infância e da cidade natal, entretanto, desprendem-se da vida do poeta e são incorporadas à memória da arte do século XX. Um amplo sentido de síntese parece presidir a construção do *Poema* – sem que essa busca implique um ponto de chegada harmônico, pois este jamais se completa – inscrevendo-o como procura, processo, movimento – uma sinfonia das vozes de muitos sujeitos. O poeta transita pelo terreno minado da Modernidade, onde a progressiva, porém relativa autonomia da arte (que irá permitir sua subversão crítica e arrasadora) é igualmente autodestrutiva, pois cada vez mais ela se torna despropositada e inofensiva às primeiras leituras “apressadas e equivocadas” daqueles que preferiram não mergulhar em suas “carnes”. A ideia de uma oposição política ao momento histórico brasileiro não é considerada por Ziller, embora a sua leitura seja provável e coerente.

Segundo Pilati (2009b), há uma série de marcas no texto poético de Gullar que residem no encontro entre o “eu” e a cidade; a cidade e o “eu”. Elas estão envoltas em um clima de estranheza e ambiguidade que favorece uma leitura muito imediatista do *Poema*, mas, na verdade, o lirismo de versos livres, das páginas brancas e de sons “escuras e claros” evidencia o lugar de fusão e embaralhamento, um sujeito que é uma cidade! Um ponto de partida conveniente é o de que Gullar supera o olhar pitoresco modernista, amalgamando o mundo e o coração, num lirismo social e político atravessado pela ideia da interpretação do momento que vivia o País e a América Latina. “É possível afirmar que a interpretação do

país chega muito mais pela via da natureza de seu lirismo e menos pela paisagem tipicamente nordestina tratada pelo conteúdo” (PILATI, 2009, p. 74b). Trata-se, portanto, de uma poética que identifica eu e cidade, alegorizando, no sentimento e na forma, a narrativa da nação e não descrevendo miticamente a “cor local” do País. Discordamos de Pilati por entender que o *Poema sujo* jamais permitirá uma leitura eficaz imediata. Isso implicaria uma desvalorização estética da obra, mas concordamos com o olhar do autor que extrapola o melancólico viés nordestino. A preponderância dada ao caráter objetivo da linguagem contradiz a proposta de conclusão apressada ou de uma interpretação final do *Poema*. De qualquer maneira, essa explicação proposta por Pilati se aproxima de nossa proposta de leitura, em que a metáfora da cidade pode, para nós, ser transmutada pela vida coletiva dos sujeitos nos seus impasses e desencontros, nos seus impedimentos e amordaçamentos. De alguma forma, nítida ou embaralhada, esses sujeitos – homens, mulheres, crianças – são as vozes múltiplas do *Poema*.

Certamente não seria estranho tomar essa ideia interpretativa de que o *Poema* encaminha para uma reflexão sobre uma questão emblemática do Modernismo; um problema que não está na paisagem, mas consiste na interferência da subjetividade nessa paisagem: interferência poética e política. Essa é a marca principal do sujeito lírico do *Poema sujo*: a junção do mundo ao coração num só impasse:

O homem está na cidade
 como uma coisa está em outra
 e a cidade está no homem
 que está em outra cidade

mas variados são os modos
 como uma coisa
 está em outra coisa:
 o homem, por exemplo, não está na cidade
 como uma árvore está
 em qualquer outra
 nem como uma árvore
 está em qualquer uma de suas folhas
 (mesmo rolando longe dela)
 O homem não está na cidade
 como uma árvore está num livro

quando um vento ali a folheia

a cidade está no homem
 mas não da mesma maneira
 que um pássaro está numa árvore
 não da mesma maneira que um pássaro
 (a imagem dele)
 está/va na água
 e nem da mesma maneira
 que o susto do pássaro
 está no pássaro que eu escrevo

a cidade está no homem
 quase como a árvore voa
 no pássaro que a deixa

cada coisa está em outra
 de sua própria maneira
 e de maneira distinta
 de como está em si mesma

a cidade não está no homem
 do mesmo modo que em sua
 quitandas praças e ruas (p. 290-291).

O tempo e as suas múltiplas velocidades se cruzam simultaneamente, formando o tempo geral da cidade e dos corpos, e dos objetos, e dos bichos e de todos os seres que nela vivem; a humana presença de gestos que, carregados de significado, dão sentido à existência. O poeta, para dizer das múltiplas velocidades e movimentos da cidade, dos corpos e das coisas, perde o tom íntimo que predominava, das tristezas e limites da vida pequena, e insinua os movimentos, as variedades dos sons, dos cheiros e das coisas que há muito existiram, e que, agora, são todas recuperadas em suas impressões e sensações mais íntimas e, ao mesmo tempo, universais. Basta pensar que a “Baixinha” (zona meretrícia e de pobreza que o poeta menciona) pode estar presente em qualquer lugar do mundo, e não apenas em São Luís.

Esse movimento circular denuncia que a cidade está em mutação permanente. O sujeito individual e o poeta no exílio, e vice-versa, carregam consigo toda essa dinâmica, nas lembranças, nas suas marcas, nas suas imaginações. O poeta traz em si as transformações da cidade; no homem, a cidade e as coisas são palavras e se recuperam mutuamente, refletindo-se umas nas outras, incansavelmente, num

processo dentro do qual não se distinguem mais imagem, linguagem e realidade. Tudo ocorre numa circularidade em que há uma São Luís que só existe dentro do corpo e das sensações do poeta, e não existe fora dele, porque ela está radicalmente transformada em palavra, jogo e enigma.

Ainda que não esteja falando de uma São Luís de existência “dentro do mundo real”, nós sabemos que é a partir dessa cidade que o poeta sonha com a “cidade ideal” para todos os homens, e uma maneira de “dizer e fazer” isso é colocar o corpo dessa cidade em evidência; é tomando parte no comum dela, de um modo especial que somente o artista sabe fazer. Tudo gira em torno da cidade. Tudo é uma grande conspiração de palavras que construirão a cidade, pois o “homem está na cidade e a cidade está no homem” (p. 290) - que também é um poeta - , e que está em outra cidade, numa cidade real que talvez possa ser Buenos Aires, mas quanto a isso não há garantias, só indícios. Ao homem, cabe “fazer a cidade acontecer” porque ele não é uma árvore, e “não está na cidade como uma árvore está em qualquer outra” (idem.), ou seja, como uma espécie similar, cópia de cópia, mas o homem é o laboratório do próprio homem, e não seu mero semelhante, mas semelhante. Daí, uma necessidade de relacionar-se com outros homens, para “refrescar-lhe o espírito”, como afirma Bosi (2003, p. 89), ação que derivará para o surgimento de novos homens e de novas cidades.

Toda essa dinâmica atesta o perfeito amalgamento de ideia e de linguagem, de tempo passado e tempo presente, que o poeta do *Poema sujo* executou com brilhantismo sem ser “brilhoso” e, ainda, revelando-se comprometido com o seu tempo, social e politicamente.

Ele, homem e artista do seu tempo, não realiza essa proeza com fixação no passado e na natureza mediante o trabalho forjador da imagem, como pensava Antonio Gramsci (cf. 1992), mas o faz nos seus justos termos, em que a atitude do homem político sempre o impulsiona a agir sobre a cena histórica, modificando-a em sua essência e na atitude do

ser poético que age com a linguagem para intuir novas verdades sobre as pessoas e as coisas.

O *Poema*, assim posto, é a representação da fissura entre a materialidade das coisas (e de sua historicidade e movimento incessante) e uma forma ideal (marcada pelo desejo de transcendência e universalidade). O poeta se lança numa tentativa de apropriação de uma totalidade que não submeta nem oblitere as diferenças, que não cristalice ou reduza a diversidade da vida. Ou como o próprio Ferreira Gullar identificou, ao falar de João Cabral de Melo Neto e de Vinícius de Moraes, “essa necessidade de não se desprender do vivido, de não traí-lo, de não disfarçá-lo com excessos de delicadezas, de erguê-lo à condição de poesia por força da palavra” (GULLAR, 1997, p. 53).

Antonio Candido (1975a) declara que essa “ansiedade dos artistas” pôs em dúvida as formas tradicionais da literatura, principalmente no Modernismo e, num mesmo instante em que as novas formas ainda não tinham alcançado uma plenitude equivalente às antigas. Isso é compreensível porque sabemos que houve uma crise profunda na “identidade” da arte nacional, especialmente da literatura. Essa crise que mais diretamente diz respeito aos gêneros, favorece no escritor o gosto por uma liberdade “desejada, mas incômoda”, pois, não havendo a espora dos gêneros literários fixos, torna-se necessário descobrir até que ponto o próprio artista está sendo enquadrado. As profusões geradas pelo Modernismo instauraram a liberdade na criação literária, de onde efervesceram desejos sempre crescentes de transformação e transgressão, daí o caráter político das obras de muitos artistas.

Nas nossas observações e análises, reconhecemos a necessidade do engajamento quando o elemento real pode ser “individuado” no corpo de um sujeito, ou seja, aliado aos demais recursos estéticos, tomando a dimensão do universal, mas, sobretudo, como uma necessidade de operar sobre a realidade e de provocar mudanças no mundo. Ao desejo de mudanças e de transgressão, liga-se, de modo inevitável, o caráter político da obra – daí dizermos que o *Poema sujo* é político – por carregar

em seu “corpo” desejos de transgressões e pelo que reflete de seu tempo histórico e político no percurso das operações de linguagem efetuadas pelo sujeito lírico da obra. Toda essa discussão sobre engajamento e poesia está sustentada naquilo que Denis (2002) aponta das leituras que fez de textos de Sartre e Barthes, e que nós verificamos e assimilamos como adequadas às reflexões neste trabalho. Para Denis, o centro da discussão sobre engajamento se encerra na ideia de que a sua função é justamente a de “ultrapassar a ordem cívica e os bons costumes, pois a literatura engajada não saberia ser e não se identificou nunca com uma literatura de bons sentimentos” (DENIS, 2002, p. 34).

No entanto, a liberdade instaurada originou algo que somente “hoje” é sentido plenamente: o artista estava entregue à própria liberdade, portanto a qualquer modo e necessidade de experimentação. Uma forma dessa experimentação é o próprio exercício de uma poesia engajada, que no caso de Gullar é atravessado em muito pouco tempo depois - cerca de 15 anos marcam a distância entre os *Poemas de cordel* e o *Poema sujo*, e no caso do rompimento com o Concretismo e a nova feição da lírica política, a distância é ampliada para 20 anos - por uma forma estética de política, algo que acresce valor à sua poesia⁵⁴.

Nesse momento, a arte, especialmente a poesia, ganhava contornos que ora admitiam a supremacia do real tal como era; ora encerrava o próprio real numa “torre” impenetrável que mais se assemelhava ao delírio. Isso significa que a chamada arte engajada esteve a serviço de ordens externas e pessoais, e que padeceu algumas vezes, de seu próprio

⁵⁴ “É interessante ver essas coisas, pois cada poeta é uma aventura. Então, a poesia que eu faço hoje, evidentemente, ela é... Eu não tenho dois livros iguais, nenhum livro meu é igual ao outro, não é deliberado, não é feito de propósito, mas acontece assim. “A luta corporal” é um livro em que a linguagem se desintegra, o que gera a poesia concreta, pois ao destruir a linguagem se cria um impasse, o que faz surgir a poesia concreta – tentativa de se fazer um poema sem discurso. Eu destruí o discurso em “A luta corporal”, aí a tentativa de fazer uma coisa sem o discurso, ou seja, os poemas concretos que eu fiz. Daí eu vou para os poemas espaciais, poemas que são objetos, que não tem mais nada a ver com livro. Até que eu esgote isso e não quero mais saber... Então, eu chego a um novo impasse e começo a fazer os poemas de cordel, o que não tem nada a ver com o passado. Quando eu fiz os poemas de cordel eu sabia que eu não estava fazendo literatura, eu estava fazendo política [...] Entrevista anexo 1, p. 245, 246, 247.

mal, que era o excesso de objetividade e “função”. Por outro lado, entrou em voga, em solo nacional, uma chamada arte jogralesca, que mais parecia um mosaico de palavras dispersas no ar. Não é estranho considerar a poesia simbolista como modelo inicial desse mosaico, tipo de produção que se estendeu até os anos 70, no Brasil, com formas “derivadas” que podemos chamar de Concretismo.

O que percebemos na obra poética de Ferreira Gullar, em vários momentos, como em *Dentro da noite veloz* e *Poema sujo*, (ambos de 1975 e 1976), *Barulhos* (1987) e até em *Um pouco acima do chão*, (1951), é uma bem sucedida tentativa de harmonizar esse experimentalismo que o próprio poeta viveu, em sua trajetória estética e política. Essa tentativa ainda é um processo contínuo, basta ler os versos de seu mais recente livro de poemas, *Em alguma parte alguma*, de 2010. Nele, alquimia e reflexão existencial, luta com as palavras e exposição do pensamento são uma marca inflexível ainda permanente em sua poética.

Ao tempo em que se insurge na linguagem como atuante num contexto histórico, também “milita” por uma poesia de critérios estéticos, autônoma, e que incida no mundo como uma liberdade em voga sobre os homens. O resultado disso tudo é um discurso autorizado pela beleza da voz de um lírico que não se prende em modismos e prescrições. Como ente político, reconhece que é sua “vocaçãõ” nomear de sentidos as coisas. Esse desejo do poeta possui algo de tradicional e, de igual modo, de resistência. Uma resistência que não se refere somente às razões da poesia, mas que diz respeito também ao que ela pode representar no mundo, e ao movimento cultural que desencadeia.

Sobre o processo de nomeação das coisas e doação de sentidos que cabe ao poeta, e também sobre os aspectos culturais da dinâmica em que está envolta a obra de arte, Bosi (2000, p. 178), em *O ser o e tempo da poesia*, evoca a posição do poeta e da poesia na sociedade atual, advertindo para o jogo maquiavélico que tanto poeta quanto poesia tem de enfrentar para resistir.

Na verdade, a resistência também cresceu junto à má positividade do sistema. A poesia há muito não conseguia se integrar, “feliz”, aos discursos correntes da sociedade. Daí vêm as saídas difíceis: o símbolo fechado, “o canto oposto à língua da tribo, antes brado que discurso pleno” (idem. P. 179), a autodesarticulação, o silêncio. Essas formas estranhas, pelas quais o poético sobrevive em um meio hostil ou surdo, não constituem o “ser da poesia”, mas apenas o seu modo historicamente possível de existir no interior do processo que move o jogo do que se publica e do que não está dentro dos conformes.

O que o poeta do *Poema sujo* fez foi resistir a esse jogo do autorizado e do não autorizado; do convencional e do anticonvencional, “achando” para a sua poesia, a despeito daqueles que a louvem ou daqueles que a refutem, uma maneira de existência, submetendo-se ele e sua obra, sem temor, ao julgamento da ordem e das instituições. Há sempre um “preço” a pagar quando um artista opta por um caminho assim, e o primeiro perigo é o do ostracismo, ao lado do segundo, que é o do panfletarismo e do uso banal. Nenhuma dessas coisas pesaram, de modo irrecuperável, para Gullar. Com exceção dos poemas de cordel, nenhuma outra obra dele sofreu esses perigos e incômodos. Em decorrência de sua inusável causa e forma, a compreensão de seu trabalho, o *Poema sujo* ainda espera por justiça. Afirmar que o *Poema sujo* é um poema político e que isso não implica – nos moldes que marcaram o engajamento do texto como o abandono da preocupação estética, em detrimento da linguagem, e que, antes, a própria politicidade se torna valor estético, é, minimamente, uma forma de colaborar em sua compreensão, fazendo jus a toda sua ampla significação.

É óbvio que o poeta não alimenta nenhum desejo de “justiça”, razão óbvia de sua posição literária no cenário nacional e internacional, atualmente. Entretanto, é sempre de bom tom atribuir uma leitura pertinente aos sentidos do *Poema*, pois que muitas coisas já foram ditas sobre a obra (segundo publicado na Revista *Bravo*, número 30, de 1999, o *Poema sujo* é o quarto mais traduzido para idiomas diversos na Europa, e

o terceiro mais conhecido do Brasil nos dias atuais). Isso implica a garantia de uma comunidade de leitores mundo afora, que, se não atentam para os “verdadeiros” sentidos e movimentos do poeta, no mínimo reconhecem a sua poesia como uma força importante no cânone literário do Brasil, além de garantirem a permanência do texto – qualidade de uma obra de arte –, antônimo de obra datada e de vida breve.

Novamente, é Bosi (cf. 2000) que toca na questão da resistência e do fazer poético, como o poder de dar fundamento à linguagem e, por extensão, de dar fundamento à poesia. Esse funcionamento era harmonioso na antiga Grécia e mesmo entre outros povos. Para nós, os contemporâneos brasileiros, falar em harmonia e resistência é evocar uma atitude que se deu numa intenção frustrada por muitas ações, entretanto, aconteceu. Nesse momento, Bosi está falando dos artistas que se inscreveram nos anos de 1960, e de seus propósitos. “Nostálgica, crítica, utópica, a poesia desse período abriu caminho caminhando” (BOSI, 2000, p. 180), e o que ela não pôde fazer foi, ou é, aquilo que não está ao alcance da ação simbólica. Embora alguns artistas tenham enveredado por esse caminho e “tenham dado com a face na parede”, pois à ausência e recusa do elemento estético, o tom de “convocação à luta” e o “caráter de verdade” tenham preponderado à estética e à beleza, não se traduziu em objeto de mudanças, ainda que tenha, em certa medida, superado a tradição lírica sentimental sem propósito no mundo real.

Segundo Alcir Pécora, “é mais fácil escolher o tema seguro da poesia mais útil à ocasião [do que] convencer-se de que essa escolha pode ser feita se, antes, a poesia não for um vício da diferença que um programa de resistência da comunidade” (PÉCORA, 2003, PREFÁCIO)⁵⁵. O *Poema sujo* é uma resistência à falsa ordem, para repetirmos a fala de Pécora, que é, a rigor, barbárie e caos, “uma coleção de objetos de não-amor”, como apregoava Drummond (*Poesia reunida*, 1999, p. 64). É uma lírica discursiva, desarmoniosa do ponto de vista das convenções estruturais do

⁵⁵ PÉCORA, Acir. Org. IN: Rútilos. Hilda Hilst. São Paulo: editora Globo, 2003.

lirismo puro – uma oferta ao descontínuo gritante, e, ao mesmo tempo, uma oferta ao contínuo harmonioso. O *Poema sujo* é um refazimento de “zonas sagradas”, como o mito, o sonho, a infância, a morte, a vida, Eros, como bem o diz Bosi. Essas zonas foram profanadas pelo “sistema” ou pelas regras de um jogo perverso que pretende habilitar a arte ou desabilitá-la. Nesse sentido, o *Poema* desfaz o sentido do presente em nome de uma geração futura ou de uma liberdade coletiva, numa fala que contradiz o discurso corrente, sem, no entanto, poder impedir completamente que outro pseudovalor formal vigente atravessasse seu caminho e ideal: sua inconfessa intenção política e sua linguagem anticonvencional.

É dessa “maneira” que o sujeito lírico do *Poema* se desfaz de receitas literárias para refazer-se a si mesmo e aos outros, posto que a poesia “não gera poesia”, mas “refresca o homem”, refrescando o espírito, para que no surgimento de uma nova vida de afetos e coletividades possa emergir uma nova poesia (BOSI, 2000, p. 174). É assim que acontece com obras como as de Carlos Drummond, João Cabral de Melo Neto, Vinícius de Moraes e Ferreira Gullar, que, lúcidos, nunca “mataram” a arte e o princípio estético de suas obras, antes, numa atitude de “boa negatividade”, não obstruíram ditatorialmente o espaço das imagens e dos afetos, da solidariedade poética. O que artistas como esses fizeram foi combater hábitos mecanizados, como diz Bosi (2000a), de pensar e dizer, de dar à palavra um novo e intenso modo de enfrentar-se com os objetos. Essa, para nós, é a vontade do *Poema sujo*.

Finalmente, nesse exercício de olhar a cidade, o poeta examina a própria vida, a dele e a dos outros. Conforme Berardinelli (cf. 2007), os olhares ocorrem em modos e proporções distintas em seus fins e meios. Primeiro, o poeta executa a visão sonhadora e meditativa de quem olha o panorama da cidade do lugar de “seu retiro” de poeta e de seu retiro político, o exílio. Nesse momento, a cidade é um fundo confortável de lembranças que faz o idílio infantil explodir, e por isso as cores, as frutas da mesa, as pessoas queridas da casa do pai, entre outras. Outro “olhar”,

para dizer com Berardinelli, é aquele que o poeta põe em conflito, numa transfiguração da paisagem aérea, em choque, em um encontro com as lembranças que arrastam para um precipício, o sujeito que escreve e que quase se pode imaginar morto, mas ainda está vivo. Ele é o protagonista de uma invasão externa e interna de memórias que o abalam em cada fibra.

Nesse embate entre “visão e encontro”, sonho e brutalidade, um forte fundo de observações do real, construindo em linguagem “degradé” de objeto e traço, o poeta tece o teor e corpo do *Poema sujo*.

Convém, para apresentar as últimas considerações, lembrar dos movimentos do olhar que Halbwachs (1997) propõe, para relacionar os fios da memória individual e coletiva aos rumores da história, admitindo que, aos poucos, a memória histórica se integra à memória viva, pois o “caráter de enigma que obscurece as narrativas do passado se atenua ao mesmo tempo em que as lacunas de nossas próprias lembranças se preenchem e sua obscuridade se dissipa” (HALBWACHS, 1997, p. 176). Dessa obscurização das narrativas, nasce a história, sempre incompleta e passível de atualização, ação esta que poderá desmontar o monumento da História. É assim que faz o poeta “exilado” em mais um dos seus exercícios líricos e na sua convocação e invasão de lembranças, no *Poema sujo*. Na delineação de um desejo num horizonte longínquo, de uma memória integral, reunindo o individual, o coletivo e o histórico, que jamais poderão ser esquecidos, pois que nada pode ser esquecido ainda que se morra, é pelo corpo do *Poema sujo* que o sujeito lírico capta o sensível para torná-lo inteligível. Consequência inevitável desse processo é o fato de o *Poema* tornar-se sujo, pelo clamor das vozes outrora silenciadas de um povo dentro do emaranhado dos versos e das linhas; sujando-o com as vidas que ali são transubstanciadas, imaterializadas para tornarem-se eternas. Vozes humanas entornam o imaculado *Poema (sujo)*.

REFERÊNCIAS

Do autor

GULLAR, Ferreira. *Um pouco acima do chão*. São Luís: Ed do autor, 1949.

GULLAR, Ferreira. *Teoria do não-objeto*. Rio de Janeiro: SDJB, 1959.

GULLAR, Ferreira. O Momento Artístico. *Revista Civilização Brasileira*, Ano I, n. 3, p. 155-160, jul. 1965;

GULLAR, Ferreira. Problemas Estéticos na Sociedade de Massa (I e II). *Revista Civilização Brasileira*, Ano I, n. 6, mar. 1966 (I); Ano I, n. 7, mai. 1966.

GULLAR, Ferreira. *Dentro da noite veloz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

GULLAR, Ferreira. *Literatura comentada*. São Paulo: Abril, 1980.

GULLAR, Ferreira. *Sobre arte*. São Paulo: Palavra e imagem, 1992.

GULLAR, Ferreira. *Toda a poesia de Augusto dos Anjos*. São Paulo: Paz e Terra, 1995.

GULLAR, Ferreira. *Crime na flora*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

GULLAR, Ferreira. *Muitas vozes*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999a.

GULLAR, Ferreira. *Poema sujo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

GULLAR, Ferreira. *Coleção Gente*. Rio de Janeiro: Rio, 2003.

GULLAR, Ferreira. *Toda poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004a.

GULLAR, Ferreira. *Melhores crônicas*. São Paulo: Global, 2004b.

GULLAR, Ferreira. *Poesia sempre*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2004c.

GULLAR, Ferreira. *Dramaturgia completa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

GULLAR, Ferreira. *Experiência Neoconcreta: momento limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007a.

GULLAR, Ferreira. *Relâmpagos*, São Paulo: Cosac Naify, 2007b.

GULLAR, Ferreira. *Poesia completa, teatro e prosa*. SECHIN, Antonio Carlos (Org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

GULLAR, Ferreira (Tradução). *O livro das perguntas, de Pablo Neruda*. São Paulo: José Olympio, 2009.

GULLAR, Ferreira. *Em alguma parte alguma*. São Paulo: José Olympio, 2010.

Sobre o autor

ATHAYDE, Tristão de. *Um murro no muro*. Rio de Janeiro, *Revista Módulo*, n. 11, 1980.

ARRIGUCCI JR., Davi. *O silêncio e muitas vozes*. São Paulo, *Folha de São Paulo*, 12 jun. 1999.

ARRIGUCCI JR., Davi. *A luz de São Luís*. São Paulo, *Gazeta mercantil*, nov. 2007.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Coração partido*. São Paulo: Cosac – Naify, 2002.

BANDEIRA, Manuel. *Gullar concreto*. In: GULLAR, Ferreira. *Poesia completa, teatro e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

BECKER, Paulo Ricardo. *A poesia de Ferreira Gullar: do monólogo ao diálogo*. Dissertação do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS. Porto Alegre: PUCRS, 1991.

BRAIT, Beth. *Ferreira Gullar*. São Paulo: Abril Educação, 1981.

BOSI, Alfredo. *Roteiro do poeta*. In: GULLAR, Ferreira. *Melhores crônicas*. São Paulo: Global, 1983.

BOSI, Alfredo. *Céu e inferno*. São Paulo: Editora 34, 2003.

CAMENIETZKI, Eleonora Ziller. *Poema sujo, uma sinfonia azul*. Dissertação. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

CAMPOS, Paulo Mendes. *O poema sujo, a pátria distante*. In: GULLAR, Ferreira. *Poesia completa, teatro e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

CARPEAUX, Otto Maria. *Apresentação*. In: GULLAR, Ferreira. *Toda a poesia de Augusto dos Anjos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

COELHO, Eduardo Prado. *A turva mão do sopro contra o muro*. In: GULLAR, Ferreira. *Poesia completa, teatro e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

DAMAZO, Tito. *Ferreira Gullar, uma poética do sujo*. São Paulo: Nankin, 2006.

FERREIRA, Luzilá Gonçalves. *A obra poética de Ferreira Gullar, uma leitura*. Tese. Programa de Pós-graduação da UFPE. Recife: UFPE, 1984.

FERREIRA, Luzilá Gonçalves. Gullar, obra poética. Recife, *Diário de Pernambuco*, 28 jun. 1985.

FONSECA, Orlando. *Militância poética de Ferreira Gullar*. Programa de Pós Graduação em Letras da UFSM. Santa Maria: UFSM, 1997.

FRANCIS, Paulo. Mito e antimito. In: GULLAR, Ferreira. *Dr. Getúlio, sua vida e sua obra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Introdução. In: GULLAR, Ferreira. *Toda poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

HOHLFELDT, Antonio. A presença de Ferreira Gullar. Porto Alegre, *Correio do Povo*, 21 ago. 1976a.

HOHLFELDT, Antonio. O sentimento poético da marginalidade. Porto Alegre, *Correio do Povo*, 18 set. 1976b.

HOHLFELDT, Antonio. Marginalidade e sua condição. In: *crítica literária em nossos dias e literatura marginal*. Porto Alegre: UFRGS, 1981.

HOUAISS, Antonio. Crime na flora (orelhas). In: GULLAR, Ferreira. *Toda poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

JUNQUEIRA, Ivan. Gullar e a poesia social. In: *A sombra de Orfeu*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.

JUNQUEIRA, Ivan. Gullar e a poesia social II. In: *O signo e a sibila*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993.

JUNQUEIRA, Ivan. As vozes da noite veloz. (prefácio). In: GULLAR, Ferreira. *Dentro da noite veloz*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

JUNQUEIRA, Ivan. *A luz da palavra suja*. Portugal: Quase, 2003.

KOVADLOFF, Santiago. *Ferreira Gullar, poesia e persona*. Buenos Aires: Calicanto, 1979.

KOVADLOFF, Santiago. *O fogo solidário*. Buenos Aires: Calicanto, 2003.

LAFETÁ, João Luiz. Traduzir-se. In: *O nacional e o popular na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1983. p. 57-127.

MERQUIOR, Guilherme. A volta do poema. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, nov. 1980.

MORAES, Vinícius de. Poema sujo de vida. *Revista Manchete*, set. 1976.

MORAES, Vinícius de. *Ferreira Gullar segundo Vinícius de Moraes*. Revista Poesia Sempre. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2004.

NETO, Miguel Sanches. *Eterno e transitivo*. Rio de Janeiro, *Gazeta do Povo*, 21 jun. 1999.

PELLEGRINO, Hélio. *Um rubi no umbigo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, n. 09, mar. 1979.

PILATI, Alexandre. *A nação drummondiana*. Brasília: UNB, 2009a.

PILATI, Alexandre. *Poema sujo de política*. João Pessoa: edições Suplemento cultural da Paraíba, 2009b.

ROCHA, Glauber. Gullar. São Paulo, *Folha da manhã*, 20 mar. 1977.

ROSSIGNOLI, Walter Afonso. *Ferreira Gullar: ruptura e tradição na poética do oprimido*. Tese. Juiz de Fora: CESJF, 2005.

SAID, Roberto. *A angústia da ação*. São Paulo: EDUSP, 2009.

SANTIAGO, Silviano. Poema sujo, de Ferreira Gullar. Rio de Janeiro, *Revista José*, n. 09, dez. 1977.

SANTOS, Luís Fernando. *Ferreira Gullar e a superação do idílico*. São Paulo: Contexto, 1977.

SCHULLER, Donald. *Ferreira Gullar: Poema sujo*. Lisboa, *Colóquio Letras*, n. 41, jan. 1978.

SECCHIN, Luís A. (Org.). *Poesia completa, teatro e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

TURCHI, Zaíra Maria. *Ferreira Gullar: a busca da poesia*. Rio de Janeiro: Presença, 1985.

VILLAÇA, Alcides. Em torno do Poema sujo. *Revista Civilização Brasileira*, n. 09, mar. 1979.

ZILLER, Eleonora. *Poesia sempre*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, ano 12, n. 18, 2004.

Teórica

ADORNO, Theodor. *Notas de Literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.

ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2003.

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Tradução J. Oliveira e A. Ambrósio de Pina. Porto, Portugal: Livraria Apostolado da Imprensa, 1983.

ALTAMIRANO, Carlos e SARLO, Beatriz. *Literatura/sociedad*. Buenos Aires: Edicial, 1995.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A lição do amigo*. Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond, anotadas pelo destinatário. Rio de Janeiro: Record, 1988.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. São Paulo: Globo, 1989.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992a.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *O amor natural*. São Paulo: Record, 1992b.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Obra completa*. São Paulo: Globo, 2005.

ANDRADE, Mário de. *Correspondências*. Rio de Janeiro: Arquivo Casa de Rui Barbosa, 1953.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1963.

ANTONIO, João. *A marginalidade da literatura*. São Paulo: EDUSP, 2007.

ARISTÓTELES. *Ars poética*. Tradução Manuel Callado Appenzeller. Lisboa: Lisboa, 1967.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução João Irineu D. Araújo. São Paulo: Ars Poética, 1983a.

ARISTÓTELES. *Ars poética*. Tradução Manuel Callado Appenzeller. Lisboa: Lisboa, 1993b.

ARROSA, Maria Susana (Org.). *Os intelectuais nos processos políticos da América Latina*. Porto Alegre: Universidade, 1984.

AUSTIN, Michel; NAQUET, Pierre Vidal. *Economia e sociedade na Grécia Antiga*. Lisboa: Edições 70, 1986.

ÁVILA, Affonso. *O poeta e a consciência crítica*. São Paulo: Summus, 1978.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética de La creación verbal*. México: Siglo veintiuno, 1985.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins fontes, 1992.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: HUCITEC, 2002.

BARBOSA, Alexandre. *João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Publifolha, 2001.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2000.

BARTHES, Roland. *Le Degré zero de l'écriture*. Paris: Ed. Seuil, 1975.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 2003.

BARTHES, Roland. *Ensaio críticos*. Tradução Antonio Passano e Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1971.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas III. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. Tradução Astrid Sayeg. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BORGES, Jorge Luís. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2000.

BOSI, Alfredo. *Céu, inferno*. Rio de Janeiro: Duas Cidades, 2003.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. Porto alegre: editora Globo, 1977.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Tradução João Everardo Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BOURDIEU, Pierre. *A troca dos bens simbólicos*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2006.

BUENO, Alexei. *Uma história da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Casa Editorial Ernakoff, 2007.

CAMARGO, Cândido P. F. de et. al.. *São Paulo 1975: crescimento e pobreza*. São Paulo: Loyola, 1976.

CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem*. Rio de Janeiro: Vozes, 1967.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1958.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 2000.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote*. Tradução Haroldo de Campos. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1999.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da Modernidade*. Tradução de Cleonice P. Mourão *et al.*. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DELEUZE, Gilles. *A lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

DELEUZE, Gilles. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2008.

DENIS, Benoit. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Tradução Luiz Dagobert de Aguirra Roncari. São Paulo: EDUSC, 2002.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 2002a.

ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 2002b.

ECO, Umberto. *Lector in fábula*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ELIOT, T. S.. *A essência da poesia*. Tradução Maria Luiza Nogueira. Rio de Janeiro: Artenova, 1989a.

ELIOT, T. S.. *Ensaio*. Tradução Ivan Junqueira. São Paulo: Art, 1989b.

FAUSTINO, Mário. *Poesia experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

FITCHE, Johann Gottliebe. *Doutrina da ciência*. Tradução de José Renato Salatiel. São Paulo: UNESP, 2006.

FRANCIS, Paulo. 1º aniversário do golpe: quem deu, quem levou, reações possíveis. In: *Revista Civilização Brasileira*, Ano I, n. 2, p. 61-62, mai. 1965.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GORP, Hendrik et alii. *Dictionnaire des termes littéraires*. Paris: Honoré Champion, 2001.

GONZALES, Olegario. *Raiz de La esperanza, verdad y imagem*. Salamanca: Ed. Siguir, 1995.

GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Tradução Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

HALBWACHS, Maurice. *Memória coletiva e memória histórica*. Tradução de Eduardo G. Bueno. São Paulo: UNESP, 1975.

HALBWACHS, Maurice. *La mémoire collective*. Paris: Gallimard, 1997.

HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. Tradução de Margot Malnic. São Paulo: editora Perspectiva, 2005.

HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia*. São Paulo: editora UNICAMP, 2007.

HUSSERL, Edmund. *Lições para uma fenomenologia da consciência íntima do tempo*. Tradução Pedro M. S. Alves. Lisboa: Imprensa Nacional, 1994.

HUSSERL, Edmund. *A ideia da fenomenologia*. Tradução de Arthur Mourão. Lisboa: Editora 70, 2000.

HUSSERL, Edmund. *Meditações cartesianas*. Tradução Pedro M. S. Alves. Lisboa: Madras, 2001.

JAMESON, Friedrich. *O inconsciente político*. São Paulo: Ática, 1992.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Tradução Manuela Pinto dos Santos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

LIMA, Luís Costa (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LIMA, Luís Costa. *História, ficção, literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LYOTARD, Jean François. *Moralidades pós-modernas*. Tradução Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1996.

LUKÁCS, Georg. *Sociologia dos dramas modernos*. Tradução de Roberto Schwarz. São Paulo: Editora 34, 1999.

MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*. Trad. Fernando Sheibe. Florianópolis: Editora da UFSC, 2010.

MALLARMÉ, Stéphane. In: *Mille et cent ans de poésie française*. DELVAILLE, Bernard (Org.). Paris: Édition Robert Lafont, 1991.

MARRAMAO, Giacomo. *História do Marxismo*. In: HOBBSAWN, Eric J. (Org.). Tradução Carlos Nelson Coutinho *et al.*. Vol. 5. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

MELO NETO, João Cabral. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1999.

MORAES, Vinícius de. *Nova antologia poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

MOREIRA, Maria Eunice. *Histórias da literatura: Teorias, temas e autores*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003.

MUKAROVSKI, Jan. *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1981.

NERUDA, Pablo. Canto general. In: *Obras escogidas*. Madrid: Aguilar, 1980. p. 71.

NORA, Pierre. Présentation. NORA, Pierre (org.). *Les lieux de mémoire*. Paris : Gallimard, 1997. v. 1 (QUARTO).

PAZ, Otávio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

PLATÃO. *A República*. Tradução M. H. R. Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulberkian, 1993.

PLATÃO. *Diálogos*. Lisboa: Estampa, 1985.

PÉCORA, Alcir. Org. IN: *Rútilos*. Hilda Hilst. São Paulo: editora Globo, 2003.

PEDROSA, Célia e ALVES, Ida. *Subjetividades em devir*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

PERKINS, David. *Histórias da literatura e narração*. Tradução de Maria Ângela Aguiar. Porto Alegre: *Cadernos do CPL da PUCRS*, 1999.

PUENTE, Fernando Rey. *Os sentidos do tempo em Aristóteles*. São Paulo: Loyola/FAPESP, 2001.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao surrealismo*. Tradução Fúlvia M. Moretto. São Paulo: editora USP, 1977.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Tradução Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento: política e filosofia*. Tradução Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 1996.

RICOEUR, Paul. *Do texto à ação*. Tradução Antonio M. Magalhães. São Paulo: Diagonal, 2005.

RICOEUR, Paul. *Teoria da interpretação*. Rio de Janeiro: edições 70, 2001.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução Alain François. Campinas: UNICAMP, 2007.

RICOEUR, Paul. *Hermenêuticas e ideologias*. Petrópolis: Vozes, 2008.

RICOEUR, Paul. *Ensaio crítico*. Lisboa: Editora 70, 1977.

ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: editora José Olympio.

SAID, Roberto. *A angústia da ação*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

SANGUINETI, Ediaro *et al.*. *Literatura e sociedade*. Lisboa: Estampa, 1978.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado, cultura da memória e guinada subjetiva*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SARTRE, Jean Paul. *Mallarmé: La lucidité ET as face d'ombre*. Paris: Gallimard, 1976.

SARTRE, Jean Paul. *Qu' est-ce que La littérature?* . Paris: Ed Gallimard, 1993.

SARTRE, Jean Paul. *O que é Literatura?* Tradução Maria Helenice Rodrigues da Silva. São Paulo: Ática, 1985.

SARTRE, Jean Paul. *Em defesa dos intelectuais*. Tradução Maria Helenice Rodrigues da Silva. São Paulo: Ática, 1994.

SCHIMIDT, Augusto Frederico. Os modernistas e o acadêmico. Rio de Janeiro, *Correio da manhã*, 14 mar. 1952.

SOARES, Maria Susana Arrosa. *Os intelectuais nos processos políticos da América Latina* (Org.). Porto Alegre: UFRGS, 1975.

TEZA, Cristovão. In: *Bakhtin outros conceitos-chave*, / Beth Brait, org. – São Paulo: Contexto, 2006.

TYNIANOV, Youri. *O discurso da poesia*. Tradução de Giovanni M. Revolvez. Coimbra: Livraria Almedina, 1982.

VERÍSSIMO, Érico. *Breve história da literatura brasileira*. São Paulo: Globo, 1997.

WILLET, John. *História do Marxismo*. HOBBSAWN, Eric J. (Org.). Tradução de Carlos Nelson Coutinho *et al.*. Vol. 9. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

ZILLER, Eleonora. *Poesia sempre*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional. 2004

Revistas / cadernos / jornais

BRAVO. *O maior poeta do Brasil*. São Paulo: Abril, n. 139, p. 52, ano 2009.

BRAVO. *O poeta e suas histórias*. São Paulo: Abril, n. 158, p. 24, ano 2010.

DICTA E CONTRADICTA. *Na vertigem da poesia*. Curitiba: Instituto de Formação Educacional, n. 5, p. 12-28, jun. 2009.

FOLHA DE SÃO PAULO. Setembro de 1980, Jornal, P. 16.

Instituto Histórico e Geográfico de Pernambuco. Cadernos. Recife: número 07, p. 28, 1972.

Jornal do Maranhão. 1949. Disponível em <www.ferreiragullar.com.br/>.

KRITERION. Revista de filosofia: *os sentidos do tempo em Aristóteles*. Belo Horizonte: UFMG, v. 44, n. 107, jun. 2003.

O GLOBO. *Gullar completo*. Rio de Janeiro, p. 1-2, 20 dez. 2008.

POESIA SEMPRE. Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro, n. 18, ano 12, 2004.

REVISTA GENTE, Revista. Rio de Janeiro: Editora Rio e Universidade Estácio de Sá, 2003.

TEMPS MODERNS. *Conjunto de artigos publicados pela Situations IV*. Paris: Gallimard, 1962.

ZERO HORA. *Um feixe de vozes*. Porto Alegre, p. 2-3, 17 jul. 1999.

Sítios/documentários

DOCUMENTÁRIO. *Ferreira Gullar - 80 Anos: Ferreira Gullar - A necessidade da Arte*. Direção Direção: Claudia Duarte, Zelito Viana, Aruanã Cavalleiro, Vera de Paula. Rio de Janeiro: Mapa Filmes e Escola Parque, 2008.

FERREIRA GULLAR. Disponível em: <www.ferreiragullar.com.br/>.

POESIA HOJE. Disponível em: <www.poesiahoje.com.br>.

ANEXO I - ENTREVISTA

Entrevista concedida a Maria do Socorro Pereira de Assis pelo poeta Ferreira Gullar, em setembro de 2009.

Maria do Socorro: Eu vou para o Chile atrás do percurso que o senhor fez no período da ditadura. Porque já que a gente está examinando os sinais de um tempo na sua obra, eu acho que alguma coisa tem a ver com a sua estada, tanto na União soviética, quanto no Chile,... Como eu não posso ir para a União soviética...

Ferreira Gullar: na Argentina eu estive anônimo. O que fiz, foi sob pseudônimo.

Maria do Socorro: Então, eu fiz contato com uma professora, uma pesquisadora de lá, que é a professora Ana Pizarro, e ela se interessou por essa ideia de tentar identificar uma época numa produção artística, numa produção poética, que no caso são as obras *Dentro da noite veloz* e *Poema sujo* escritas nos anos de 1975. E aí, tinha que lhe conhecer, conversar... Bom, eu fiz uma espécie de roteiro pequenininho para guiar a conversa da gente.

Ferreira Gullar: Sei...

Maria do Socorro: Mas o senhor fique à vontade, para falar o que... Eu lhe acordei hoje?

Ferreira Gullar: Não, não... Eu acordo seis horas.

Maria do Socorro: Ah é?!? ... Bom, a primeira coisa que eu queria saber é com relação ao que o senhor disse em uma entrevista para a revista da Biblioteca Nacional sobre o *Poema sujo* não ser um poema político. E o *Dentro da noite veloz* ser o seu único livro...

Ferreira Gullar: político. Não é só político, tem poemas sobre outras coisas.

Maria do Socorro: Sim.

Ferreira Gullar: O livro meu em que prepondera a temática da política é mesmo *Dentro da noite veloz*.

Maria do Socorro: Certo.

Ferreira Gullar: Certo?! Agora, claro que em *Poema sujo* há referências. A visão de mundo que está por trás do *Poema sujo*, do que está sendo dito ali, independentemente é uma visão comprometida com a problemática social. Isso aparece em vários momentos em que eu me refiro a moradores de São Luís. E outras questões, essas que não têm relação direta com essa temática, mas a minha visão de mundo era aquela. Então, por trás do poema tem essa visão de mundo, mas a temática... O que eu quero dizer é que a intenção do poema não foi fazer um poema político, não. Eu não estava ali, como é, por exemplo, *Dentro da noite veloz*. O poema *Dentro da noite veloz* é um poema objetivamente político, é feito com o propósito de falar de um tempo político que é o Guevara e todo o contexto. Mas o *Poema sujo* não é isso. O *Poema sujo* é um livro sobre a existência, sobre o resgate do vivido, é a perplexidade diante do momento. É outra coisa, não é não é...

Maria do Socorro: Sim, mas o *Poema sujo*, o senhor diz, acho que é o senhor mesmo quem diz, que é o poema que vai de certo modo preparar o seu retorno para o Brasil.

Ferreira Gullar: Ah, isso é outra coisa. Isso não tem nada a ver com a temática do poema, não tem nada a ver com a realização do poema.

Maria do Socorro: Mas ele não ganha ares de uma posição, de uma postura política.

Ferreira Gullar: Não, escuta aqui. Nós vivíamos numa época intensamente política, lutando contra uma ditadura. Então, uma pessoa como eu que era engajado na luta política e declaradamente contra o regime... Evidentemente que tudo o que aconteceu comigo tinha ligações políticas, mas... O *Poema sujo*, trazido para o Brasil pelo Vinicius, gravado

com a minha voz, despertou nas pessoas uma solidariedade maior. Amigos, leitores, as pessoas que gostavam... O poema, pela sua repercussão, pela comunicabilidade que ele conseguiu, também. Criou uma situação que inclui na atitude de muita gente de querer que eu voltasse, de tomar providência, de botar nota em jornal, de fazer declarações. Então, tudo isso me estimulou, inclusive, a correr o risco de voltar, sabendo que consequências poderia ter, mas o poema me deu o respaldo para eu voltar.

Maria do Socorro: Certo. Então, embora a intenção do *Poema* não seja uma intenção política, ele acaba marcando um momento político importante. E eu acho que até por isso, ele é político. Desculpe.

Ferreira Gullar: eu era uma pessoa envolvida com a questão política, eu, o autor do poema. Tudo, em um regime como aquele, que eles queriam descobrir intenções políticas em tudo. Até se você tomasse uma cerveja, se você era o Luiz Carlos Prestes, aquilo devia ter alguma intenção de atingir o regime, por que eles estavam tudo malucos, histéricos. Então, tudo era político, tudo era motivo para perseguição. Quando eles me prenderam, me interrogaram... Eu perguntei: "Qual é a razão desse interrogatório? Eu fiquei fora do Brasil, não desenvolvi atividade política nenhuma, qual é o motivo disso?" Eles responderam: "Ah, é pra vocês saber que aqui não se pode voltar assim, à vontade, que isso aqui não é a casa da mãe Joana." Quer dizer, não tinha razão nenhuma para me prenderem (risos). "Quem sabe o senhor veio pra cá com intenções outras, a cargo dos subversivos..." Quer dizer, então eu vim com uma missão, tudo engendrado na cabeça deles. Então, esse era o clima.

Mas você ia fazer a pergunta, qual era mesmo?

Maria do Socorro: Sim, sobre essa distinção que, no meu entendimento, há entre os dois, entre o *Dentro da noite veloz* e o *Poema Sujo*.

Ferreira Gullar: Basta ler pra ver que é diferente.

Maria do Socorro: Sim, mas é que a gente fica muito preso a essa questão do contexto social, fica difícil de a gente não...

Ferreira Gullar: Sim, mas é aí que a gente tem que ter a leitura, cada obra é uma obra.

Maria do Socorro: Sim, obviamente, não se pode estabelecer relação, por exemplo, entre o *Dentro da noite veloz* e a produção concreta.

Ferreira Gullar: Isso é uma outra época, mas mesmo coisas escritas que estão dentro do livro *Dentro da noite veloz*, por exemplo, tem poemas ali que não tem nada a ver com política.

Maria do Socorro: Sim, tá certo. Quando o senhor foi para a União Soviética, estudou russo, foi estudar o marxismo, se envolveu... Havia algum plano maior? Por que o senhor não foi como meramente um exilado, eu não vejo assim. Parecia que em torno do senhor havia mais um plano para desestabilizar a ditadura, porque o senhor fez um percurso pela América Latina...

Ferreira Gullar: Não havia nada disso. Eu fui para a União Soviética, porque a ditadura tinha invadido a minha casa, tinha prendido a minha mulher, tinha ido a lugares onde eu trabalhava, tinha investigado o Estado de São Paulo (a sede do jornal em São Paulo, tinha ido à sucursal no Rio), tinha procurado lugares e pessoas a fim de me localizar, quer dizer... Então, eu tive que ir para a clandestinidade sob pena de ser preso, torturado e com consequências graves, talvez até não sobreviver por causa dos propósitos de que eles estavam imbuídos e de um episódio equivocado em relação a mim. Então, eu fui aconselhado pela direção do partido a ir para a clandestinidade. Mas a clandestinidade é uma coisa muito difícil de se manter. Como é que você faz? Você vai pra onde? Pra casa de um amigo ou de um parente... Chegando lá, começam a investigar e vão te encontrar... Então temendo isso, sai e fui pra casa de um amigo também, morava com a mãe, com um tia e tal, e elas também ficaram assustadas, não tinham nada a ver com políticas, ficaram assustadas de ter em casa uma pessoa clandestina, inimiga do regime. Um regime que, elas sabiam, violento: "Isso vai sobrar pra nós!" E eu, ao perceber isso, em uma conversa com o meu amigo, decidi buscar um outro lugar pra mim. Então, eu fui pra casa de um amigo, uma pessoa

mais próxima de mim, que morava sozinho, que não tinha problema de família, que não tinha essas coisas, tudo bem... fiquei lá durante algum tempo. Mas daqui a pouco começaram a surgir as coisas, a empregada dele fala com a empregada do outro, chegando num ponto que torna insustentável a clandestinidade. Então, a saída é ir embora do país, porque ou a pessoa se entrega ou vai embora. Na casa desse amigo, que adoeceu e ficou muito mal, eu fui contatado por um amigo comum, que morava no mesmo prédio e que, para minha surpresa, estava a par da minha presença ali, coisa que eu ignorava, e me disse: "Olha, a situação do Leo é muito grave, a família dele vai ter que vir pra cá, e você vai ter que ir embora, porque a família dele não tem nada a ver com esse troço e são várias pessoas, vai vir médico, vai vir o diabo aqui..."

Ai eu tive que ir embora. Fui pra casa de uma outra amiga, lá começou outra confusão e eu pensei em ir embora do Brasil. É por isso que eu sai, não tinha plano nenhum, não tinha coisa alguma. Fui pra lá e fui estudar porque a única forma de alguém ir para lá, pra União Soviética, nas condições em que eu estava, era, do ponto de vista do interesse do partido, era melhor assim, que eu fosse para fazer um curso, aproveitar o tempo que eu estava lá para fazer um curso, de marxismo, de economia política, enfim, de coisas que iam servir para a nossa luta, para nosso trabalho político. Foi isso.

Maria do Socorro: Algumas pessoas, falo por mim, veem o senhor como uma imagem literária mítica, fantástica, um cavaleiro andante carregado, armado de poesia para fazer uma revolução. Isso existe em torno da sua imagem. Por isso eu pergunto sobre planos, talvez por causa do imaginário e dessa minha visão.

Ferreira Gullar: Pois é, mas é bom que as coisas fiquem claras, como são. Então, o que aconteceu foi isso e é claro que essas coisas envolvem outras questões. No momento em que eu vou pra lá por essas razões, eu chego lá e começam, também, os contatos políticos, começa o meu interesse, o meu estudo por aquelas questões e isso vai ganhando outras dimensões, naturalmente, porque a vida é assim mesmo, não se limita

àquilo que determinamos. Então, essa é a razão... Depois chegou, ou seja, teve um momento em que eu não podia mais continuar na União Soviética pelas razões do próprio procedimento, do partido. Acabou o curso, eu fiz uma extensão do curso e aí não tinha mais motivo para eu ficar lá. Então eu tinha que tomar outro rumo. Ai eu fugi pro Chile.

Maria do Socorro: Claras, as coisas nunca vão ficar porque se trata de poesia e o que está “claro” para o senhor, é enigma para mim e para muita gente. Desculpe. Em relação à militância poética... Há um trabalho de um rapaz de Santa Maria, que eu li há pouco tempo, acho que ele chama, ele intitula de *Militância poética de Ferreira Gullar*. Há necessidade de uma militância política no cenário artístico hoje, ou o Brasil vive um momento mais quieto? Porque naquele momento havia um imperativo.

Ferreira Gullar: É claro. Eu próprio caminhei nessa direção em função dessas circunstâncias. Quer dizer, tem uma parte que é consequência da minha própria experiência como poeta, dos meus próprios impasses aos quais eu cheguei. E, ao mesmo tempo, a situação política e social do Brasil também me levaram para esse caminho da militância e do engajamento político e tal. Quer dizer, hoje as coisas mudaram. Quando eu me engajei, o Brasil vivia um momento que existia uma vontade de mudança, a necessidade da reforma agrária, a descoberta de uma série de problemas que subvertiam a economia brasileira, o crescimento do país, o rumo político do país às condições da guerra fria, a imposições de fora, a uma série de coisas. E, ao tomar consciência disso, eu optei por lutar contra isso e pela transformação do país como tantas outras pessoas que buscam um país mais justo, uma sociedade menos desigual, equânime. Agora, o contexto hoje é outro. Não só o contexto nacional, como o contexto mundial é outro. O socialismo real acabou. Então, aquele sonho utópico de uma sociedade socialista, de uma transformação mundial, a ampliação do socialismo em escala mundial, de se criar um mundo outro... Isso não tem cabimento hoje, quer dizer, por um lado, então, essa visão utópica desapareceu. Por outro lado, no Brasil, a situação é outra, nós vivemos um regime democrático, os problemas

continuam a existir, desigualdade continua a existir, entre outros problemas. A sociedade é injusta, corrupta e os políticos cada vez se revelam mais safados e oportunistas, sempre buscando interesses próprios em detrimento do interesse da sociedade. Isso existe, mas nada nas tantas mudanças que houve no contexto nacional e internacional, não há, vamos dizer assim, uma atmosfera que suscite o engajamento político, sobretudo em um poeta ou em um artista. Tornar a pregação política ou a pregação da mudança social como algo fundamental em seu trabalho é difícil sem a utopia, sem... Então, a tendência é não haver isso. Não é por acaso que não se vê mais esse tipo de atitude por parte dos artistas, dos poetas e dos escritores.

Maria do Socorro: Um artista, no norte do Brasil, como João Paz Loureiro, ele se coloca como um artista que milita, politicamente, através da sua obra. O que o senhor acha da obra dele? Conhece a obra dele?

Ferreira Gullar: Não. Conheço de nome, há muitos anos, mas não estou a par atualmente.

Maria do Socorro: Parece que a insatisfação, o desejo de ir além é, mais ou menos, um mote que permeia toda a sua produção poética. Não é a toa que o senhor vem de processos, vamos dizer assim, de mudança, de vanguarda, diferentes, de momentos distintos. A poesia concreta é a marcação de um tempo, a luta corporal é outra, a poesia do cordel e a poesia política. O senhor está satisfeito? Realiza-se com a produção de hoje, com o que o senhor faz hoje? O senhor está na televisão...

Ferreira Gullar: Não, eu já sai da televisão. Quer dizer, eu tenho um programa na televisão, mas é um programa no Canal Brasil, que é um programa no qual eu faço algumas intervenções. Cada um dos integrantes desse programa, que chama o "Canto do Gullar", o "Canto do Suassuna", é um outro canto... Quer dizer, cada autor... É como se fosse uma conversa íntima... É o "Canto do Gullar", onde ele conversa com as pessoas, e ali ele conversa sobre o que quiser, não há uma temática. Eu, na verdade, na maior parte do tempo, estou tratando de questões políticas ali, naqueles programas. Sempre tem um poema, que eu digo de

alguém, de algum poeta de hoje ou do passado, do Brasil ou de qualquer outro país; sempre tem um canto que eu conto sobre o poeta e as outras questões, assim, ou envolvem questões de arte ou questões políticas. Frequentemente eu aproveito o fato de ter ali uma tribuna para dizer as coisas que eu penso desta situação. Mas, quanto à pergunta: se eu estou satisfeito com o que eu estou escrevendo, eu nunca estou satisfeito! Mas eu só faço o poema que eu considero que satisfaz e que está a altura do que eu acho que é a poesia. Eu escrevo pouco, cada vez escrevo menos, mas eu só escrevo aquilo que eu acho que, de fato, vale a pena escrever. Eu não escrevo por escrever. Coisa que eu menos faço na vida é poesia, porque é uma coisa que eu não determino. Eu não posso dizer... Eu posso dizer: hoje eu vou escrever a crônica para a Folha de São Paulo, eu escrevo na Folha todo o domingo. Então, eu posso dizer: hoje é quinta-feira, vou buscar um assunto e vou escrever a crônica. E escrevo! Agora, eu não posso dizer: ih, faz tempo que eu não escrevo um poema, vou escrever um poema... Isso não existe.

Maria do Socorro: É, não é muito diferente... O senhor sempre falará de política...

Ferreira Gullar: Não existe, isso não depende de mim. Então, o poema nasce de um espanto, de alguma descoberta, de alguma coisa inesperada que revela um aspecto desconhecido da vida, da existência; alguma coisa que me comove, algo que vale a pena dizer para os outros, algo que eu descobri e que vale a pena que os outros saibam também. Agora, isso não depende de mim, então não faço. Agora, a questão política, eu trato dela fora da poesia. Como eu lhe disse, nas crônicas que eu escrevo para a Folha eu frequentemente estou discutindo questões...

Maria do Socorro: Há uma crônica que eu acho maravilhosa, eu fiz um trabalho sobre. Eu nem pensei em trazê-la, esqueci completamente: "O famoso desconhecido". Nela, o senhor trata da questão do reconhecimento do artista pelo público. O público conhece o artista através de uma imagem difusa que nunca corresponde exatamente à do próprio artista. O senhor se sente reconhecido como o senhor é?

Ferreira Gullar: Veja isso aí é uma pergunta quase metafísica, nem eu sei direito o que eu sou, entende... (risos) Mas aquela crônica mostra, exatamente, o fato, a distância que vai entre o que é o indivíduo, sobretudo o escritor, o artista e a visão que, de maneira geral, as pessoas têm. Não todas. Evidente que aquele cara que leu o meu poema, que conhece a minha poesia, ele tem uma visão diferente. Mas esse cara da rua, ele só sabe que existe alguém chamado Ferreira Gullar, ele não tem ideia de quem eu sou, do que eu faço... Isso é uma coisa da sociedade de massa, sabe, é essa coisa da celebridade criada, artificialmente, pela televisão. Quer dizer, então todo mundo é famoso, mas ninguém sabe o que ele faz. Tá entendendo? É diferente, o Einstein era famoso porque mudou a visão do mundo, do universo; o Faulkner era famoso porque era uma grande romancista, o Picasso era famoso porque... Agora, tem gente que ouviu falar em Picasso, mas nem tem a menor ideia do que se trata, nunca viu, não é capaz de dizer: "acho que essa obra é do Picasso." É a confusão de hoje, o excesso de informação sem conteúdo.

Maria do Socorro: A arte não é para o povo, para todo mundo. Embora o senhor diga que bêbados leem a sua poesia, que mendigos leem a sua poesia...

Ferreira Gullar: Eles dizem que leem, eu não sei se leem. Mas a verdade é que eu tenho uma visão distinta dessa coisa massificada, eu acho que a coisa quantitativa é secundária, não é isso que importa. É claro que, se ao invés de vender mil livros, eu vendo dez mil livros é melhor do ponto de vista da difusão da minha poesia, mas isso não quer dizer que aquele leitor que individualmente leu, se apaixonou por ele, sentiu que aquele poema acrescentou alguma coisa à vida dele não tem importância... É isso que tem importância, a importância é isso, é a qualidade, é a comunicação com o outro, é isso que tem importância, não é a quantidade. É aí que eu digo que isso nunca, nunca foi assim. A arte de alta qualidade não foi, realmente, percebida pela maioria das pessoas, nunca foi assim. Mesmo que você vá para o Renascimento, vitrais da crucificação de Cristo, é claro que tá lá na igreja, a maioria das pessoas

vai ver a crucificação, mas poucas vão perceber a qualidade da composição, a sutileza da luz, da cor, da concepção das figuras, o que há de estético, de refinado, de coisa altamente elaborada ali, a maioria não percebe. Mas vê a crucificação, e passa pra eles uma coisa bonita, mas através da mensagem religiosa, da cena religiosa que tá ali. Se aquilo tivesse, abstratamente, em um quadro que não representasse aquilo, ele não perceberia. Ele perguntaria: o que que é isso? O quadro teria as qualidades que tem de cor, de luz, de luminosidade, de volume, de harmonia na composição, mas o cara não saberia o que era aquilo. Então, eu acho que isso é um fator importante. Existe uma arte de massa, que é feita pra muita gente e que, por isso mesmo, não tem as qualidades que a outra tem. Por exemplo, a novela... A novela é um absurdo dramaturgico, é uma coisa inteiramente absurda. Aquilo ali, do ponto de vista da dramaturgia, não é dramaturgia, é uma confusão dos diabos, é até irritante. Mas, tem ali um conteúdo popular muito grande que satisfaz um grande número de pessoas que têm menos exigências do que eu que sou dramaturgo e que vejo aquilo e me irrita. Eu compreendo também, não estou criticando o trabalho, porque o cara tá fazendo um trabalho em circunstâncias e se ele for fazer uma peça, ele fará diferente. Mas ele está fazendo uma coisa que é algo industrial mesmo. Aquilo é feito um capítulo por dia, imagina... É uma peça por dia. O cara vai escrever uma peça de teatro por dia, é impossível... Por isso mesmo, termina tendo uma equipe que faz. Antigamente a Janete Clair fazia sozinha, trezentos capítulos, sozinha. Mas chegou a um ponto em que nem ela mais podia fazer, porque na maioria das vezes não chegava, quando chegou a trezentos capítulos...

Maria do Socorro: O Luiz Fernando Carvalho diz que deixou de escrever novelas por isso, porque a exigência para a produção era meramente mercadológica. Mas, de certo modo, isso pode ser um caminho para as pessoas chegarem até a arte, será que é? Por exemplo, no meu tempo de adolescente, em 80, nós líamos em grupo *Dentro da noite veloz*, fumávamos maconha e tal. Mas era o motivo político que nos seduzia e,

depois, a gente foi compreendendo os recursos da linguagem, a estrutura da poesia. Pode ser que as pessoas também precisem passar por um processo...

Ferreira Gullar: Ah, sim. A coisa é muito complexa, não existe fórmula definitiva e fácil. Eu digo que a vida é quântica, a vida não é newtoniana, a vida se rege pelo princípio quântico da incerteza. (risos) São tantos os fatores que influem nas coisas, que é impossível você, realmente, definir, ou seja, dizer: é assim! Você pode escolher um esquema, através do qual você tenta uma compreensão, mas sempre vai ficar de fora alguma coisa, porque tudo é muito complexo... É muita complexidade. Você encontra um caminho. É evidente que, quando há uma interpretação, por exemplo, você interpreta a obra de Drummond, é claro que você não vai esgotar a obra dele, você pode ter uma interpretação que é válida, não é tudo, mas é válida. Até o próprio Einstein, na sua genialidade, percebeu uma coisa que ele falou... Imagine o universo, é impossível a gente estudar o universo. Então, Einstein diz "naquilo que é possível", ou seja, vamos entender a parte que nos cabe, a parte nos permite entender. A Via-Láctea tem bilhões de estrelas, bilhões de estrelas e, ainda, existem bilhões de galáxias. Então, (risos) está fora de qualquer compreensão. Outra coisa, a estrela mais próxima de nós está há 20 anos-luz, essa é a distância que a luz percorre, em 20 anos, a uma velocidade de 300.000 km/s, quer dizer, (risos) é impossível chegar à estrela mais próxima. Ou seja, o universo está aí, só que é inalcançável, é como se não estivesse. Então, é uma coisa inteiramente delirante. O universo que nós vemos está a milhões de anos luz de distância. Isso significa que a luz está viajando, daquela estrela que eu estou vendo, milhões de anos para chegar a mim. Possivelmente, essa estrela não existe mais, então, o universo que está aí, pode não existir mais. (risos)

Maria do Socorro: Se a gente pensar que o real não é real...

Ferreira Gullar: Por isso que eu digo... Eu escrevi um poema para o meu gatinho que, infelizmente, morreu e que diz assim: "Não me importa quanto dura uma estrela, gatinho/ Importa quanto dura você e teus olhos

azuis". Porque aí, a gente tem que se conformar com o mundo humano, é o que nós somos. E eu não quero saber de galáxia, não. Não tenho nada a ver com isso. Acho lindo tá lá, mas não é a minha praia, não. Eu quero saber do sol que entra na minha janela, é isso que me importa.

Maria do Socorro: Eu tinha uma discussão com o meu companheiro sobre poetas alinhados e poetas desalinhados. Porque no começo ele me dizia: "Por que tu não vês o Vinícius de Moraes?" E eu respondia: "Eu não quero ver o Vinícius, eu quero ver o Ferreira Gullar!" O Vinícius não teve uma militância como o senhor teve. O Vinícius era um poeta mais ou menos alinhado, que era recomendado nos livros didáticos. A música também foi um caminho para que ele chegasse às camadas mais populares. Depois disso, de certo modo, aconteceu com o senhor também, mas naquele momento, não. A sua arte era muito mais perigosa, vamos dizer assim, do que a do Vinícius. E o senhor era muito mais perigoso do que o próprio Vinícius.

Ferreira Gullar: Eu não sei de militância política, porque não era a dele. Vinícius era uma pessoa diferente de mim, uma personalidade muito especial, uma pessoa muito carinhosa, muito afetuosa e, por isso mesmo, ele se solidarizava com as pessoas injustiçadas. Mas a dele não era sair pra guerra. Ele, eventualmente, tocava naquilo, mostrava a solidariedade dele, mas a visão dele era outra, de temperamento, da pessoa que ele era, era um outro tipo gente. Ele deu uma grande contribuição para a música popular brasileira e pra poesia brasileira, mas era um outro tipo. E é legal que seja assim.

Maria do Socorro: E o Cabral e o Drummond muito mais do que o Vinícius...

Ferreira Gullar: É, o João Cabral era muito diferente. E o Cabral era diferente do Drummond. Agora, o Cabral era uma outra personalidade com características muito específicas e que terminou fazendo uma poesia que

Maria do Socorro: Hermética...

Ferreira Gullar: Sim, porque as coisas são contraditórias. Ao mesmo tempo em que uma poesia como “O cão sem plumas” é uma poesia totalmente engajada de alta qualidade...

Maria do Socorro: Mas de uma linguagem completamente fechada.

Ferreira Gullar: Sim, mas nem comparada com o que ele vai fazer mais tarde. Na “Educação pela pedra” ele tem poemas que são completamente incompreensíveis. Mas ele parte de uma coisa que, antes, “O cão sem plumas”, “O rio”, são poemas que você lê e você entende. É algo completamente engajado, coisa que no Vinícius você raramente encontra, não tem; a não ser aquele poema que ele fez e que fala dos trabalhadores e que é um poema realmente engajado. Porque cada poeta é uma personalidade diferente.

Maria do Socorro: Mas o senhor misturou o homem e o poeta, os dois foram à luta. No caso do Drummond, a poesia dele, em certo momento foi à luta, mas ele não foi, ele era recolhido...

Ferreira Gullar: Não, não... Mas o Drummond, no começo, não era político. Quando ele se engaja, em 45, em função da Segunda Guerra Mundial, da resistência soviética ao nazismo e tudo aquilo; ele passa, inclusive, a escrever no jornal do partido, na imprensa popular. Mas aí começou a censura do partido àquilo que ele escrevia porque é o sectarismo político em contradição a um homem com uma visão aberta, generosa. Ai começam os conflitos e ele termina rompendo com o partido. Foi uma coisa traumatizante, o rompimento do Drummond com o partido, porque a poesia que ele começa a fazer depois é uma poesia que vai se tornando hermética e altamente pessimista. Ele tem poucos momentos em que uma luz mais amena surge, porque ele acreditava no socialismo. Isso foi o sonho, a utopia que iluminou a vida dele e, de repente, ele descobriu que não era aquilo, que não era o que ele imaginava. E aí a poesia dele...

Maria do Socorro: “E agora, José?”, por exemplo, é um reflexo desse momento?

Ferreira Gullar: Sim.

Maria do Socorro: ... O homem sem saída?

Ferreira Gullar: É. Mais tarde, ele vai fazendo poemas que são como "Claro enigma" e "Fazendeiro do ar", muito negativos. Negativismo que surge em função dessa divisão de mundo, dessa decepção, dessa coisa... Porque de repente ele não tem uma perspectiva. Então o mundo passa a ser uma coisa sem saída, onde as pessoas não têm solidariedade e aí o mundo começa a ser uma coisa muito negativa. O João Cabral vai por um caminho... Quer dizer, desde o começo o João Cabral é um poeta formalista, ele faz uma opção pela forma de uma maneira que nenhum outro poeta brasileiro fez. Aliás, acho que nenhum outro poeta fez. A fruição dele na forma é uma coisa muito original, muito própria e uma coisa corajosa, que define a poesia dele, porque ele não quer que a poesia seja confissão, expressão dos sentimentos individuais, pessoais. Ele quer que a obra literária seja uma coisa construída como se constrói um edifício, uma coisa fora de mim, que não tem nada a ver com os meus sentimentos. É isso que ele queria fazer, uma construção objetiva. Agora, é claro que isso é impossível...

Maria do Socorro. Sim, em algum momento perpassa o subjetivo.

Ferreira Gullar: Na verdade é impossível, mas, de qualquer maneira, isso qualifica, caracteriza a poesia dele, pela vontade de fazer isso, se não por chegar a isso, pela vontade de fazer isso. Nenhum poeta brasileiro busca de tal maneira essa objetividade quanto ele busca, mesmo que não chegue à plenitude, mas ele busca. E isso vai levando a um ponto em que ele vai se tornando gongórico. Eu disse pra ele uma vez... Eu gostava muito dele, até por ele ser pernambucano, nordestino como eu, a gente se identificava muito, nessa coisa, na simplicidade nordestina, aquela coisa que ele parecia meio meu pai, por ser um pouco mais velho que eu. Então, eu tinha com ele certa franqueza que se dava na admiração que eu tinha por ele, então eu me sentia a vontade para dizer as coisas que eu discordava. E eu fiz uma entrevista com ele uma vez e disse pra ele: "Oh, João! Você começou fazendo uma poesia limpa, enxuta, objetiva e terminou gongórico, cara!" Aí, ele riu e falou assim: "*Era del ano la*

estación florida..." E eu continuei: "*En que el mentido robador de Europa...*" (risos)

Os dois, os dois declamando Gôngora porque ele aceitou a crítica. Porque é Gôngora, aquela coisa elaborada que terminou ficando hermética. Tem poemas do João, sobretudo esse "Educação pela pedra"...

Maria do Socorro: sobre o ovo da galinha...

Ferreira Gullar: Não, não. "O ovo de galinha" ainda acho que é um dos mais claros. Eu acho lindo, é um dos melhores poemas dele. Aquela coisa do ovo, do galinheiro... A forma do ovo como uma coisa esculpida, que ele compara com certas pedras, certas coisas que na natureza são criadas, como ele diz, pelas lixas que estão escondidas nas águas e nas brisas, isso é muito bonito. Lixas que lixam as coisas... Mas eu me refiro a poemas que são absolutamente incompreensíveis. Ele tem um poema que escreveu criticando o Le Corbusier, aquilo ali realmente merecia um estudo, porque Le Corbusier foi quem fez João Cabral virar formalista. Arquiteto, Le Corbusier, funcionalista, objetivo, racional... Aí, o Le Corbusier, influenciado pelo discípulo Oscar Niemeyer, começa a fazer formas curvas. Ai o João Cabral fica puto com ele e escreve um poema esculhambando com ele; um soneto que está no "Educação pela pedra", ele escreve isso, só que ninguém entende o que ele quer dizer, só se sabe que ele quer esculhambar... Só que as pessoas não entendem o que está sendo dito ali, porque é uma confusão dos diabos.

É interessante ver essas coisas, pois cada poeta é uma aventura. Então, a poesia que eu faço hoje, evidentemente, ela é... Eu não tenho dois livros iguais, nenhum livro meu é igual ao outro, não é deliberado, não é feito de propósito, mas acontece assim. "A luta corporal" é um livro em que a linguagem se desintegra, o que gera a poesia concreta, pois ao destruir a linguagem se cria um impasse, o que faz surgir a poesia concreta – tentativa de se fazer um poema sem discurso. Eu destruí o discurso em "A luta corporal", aí a tentativa de fazer uma coisa sem o discurso, ou seja, os poemas concretos que eu fiz. Daí eu vou para os poemas espaciais, poemas que são objetos, que não tem mais nada a ver com livro. Até que

eu esgoto isso e não quero mais saber... Então, eu chego a um novo impasse e começo a fazer os poemas de cordel, o que não tem nada a ver com o passado. Quando eu fiz os poemas de cordel eu sabia que eu não estava fazendo literatura, eu estava fazendo política. Eu estava usando a minha capacidade, a minha habilidade de poeta para fazer política, pregação política. Eu não achava que estava fazendo literatura, a minha intenção ali não era fazer literatura, era fazer revolução. Mas aí eu começo a perceber que aquela pregação que nós fazíamos no CPC, que a maioria das pessoas não estava atenta aquilo. Que a gente ia para o sindicato e que não tinha ninguém para ouvir, só os comunistas do sindicato. Aquele que a gente queria ganhar, eles iam embora. A gente ia pra favela e os homens e as mulheres iam tudo embora, ficavam só as crianças pra ouvir o Vianinha falando sobre o Imperialismo. Eu comecei a olhar aquilo e, em uma reunião do CPC, eu falei: "o que que é isso? Nós estamos fazendo má poesia, mau teatro." A gente devia fazer boa poesia e bom teatro, pra poder alcançar o povão. Então, começou uma discussão em torno disso, aí veio o golpe que interrompeu a nossa discussão.

Então, nós criamos o teatro Opinião. E o teatro Opinião só fez coisa política de qualidade. Aí nós tínhamos aprendido que não adianta fazer coisa política ruim, que panfletarismo não conduz a nada. Acho que ali foi a etapa de maior amadurecimento nosso. Então, a minha poesia, foi amadurecendo com isso. Se você lê um poema como "Dentro da noite veloz", é um poema literariamente elaborado, é um poema sofisticado. Ele não tem nada a ver com um poema de cordel, ele é um poema elaborado, porque eu tinha aprendido que eu posso fazer poesia política e de alta qualidade. Porque que teria que ser uma poesia primária, com uma linguagem primária? Eu vou fazer poesia pra quem lê e tem que ter qualidade. Então, a minha poesia ganhou qualidade.

Eu acho que uma coisa que caracteriza a minha poesia é que ela nasce panfletária, praticamente (nunca fui tão panfletário, mas dando mais valor ao conteúdo político do que à qualidade, como são os poemas de cordel), e aí eu vou buscando integrar as expressões políticas, ideológicas numa

linguagem poética. Nomes de firmas, de imperialistas em uma linguagem poética. Assim como a poesia antes, moderna, assimilou expressões do cotidiano, da linguagem coloquial do dia-a-dia na poesia, eu acho que eu busquei integrar a expressão política e ideológica no poema. Então, eu acho que tudo isso foi dando uma qualidade que tem o meu livro *Dentro da noite veloz*, eu acho que essa busca da coisa política, mas com qualidade.

Dentro da noite veloz é um livro inteiramente diferente do que o livro do poema concreto, não tem nada a ver, é uma outra. Aí, depois de *Dentro da noite veloz*, vem o *Poema sujo*, que já é um poema diferente. *Dentro da noite veloz* é uma série de poemas, *Poema sujo* é um poema só, é um poema único de 70, quase 100 páginas, escrito em um estado de... “De entrega total”.

Maria do Socorro: desespero.

Ferreira Gullar: Não é nem de desespero, em um estado de entrega total...

Maria do Socorro: O senhor disse que escreveu como se fosse a última coisa que...

Ferreira Gullar: É, quando eu decidi escrever foi isso. Eu estava em uma situação sem saída, com ditadura em tudo que é país na América Latina e eu sem passaporte para poder voltar para a Europa, se eu quisesse. Porque a Europa era a única porta de saída que eu tinha, o resto era tudo ditadura. Tava começando a sumir gente a minha volta, operação Condor... Eu digo: “bom, eu vou sumir daqui a pouco...” Então, enquanto eu estou vivo e capaz de escrever, eu vou escrever tudo que eu tenho, a última coisa da vida. Então o poema foi escrito assim, como se fosse a última coisa a fazer na vida. Por isso que eu digo que ele não é político, ele é um resgate. Tem um amigo meu, poeta e crítico argentino, que leu o poema, foi um dos primeiros a ler: o Santiago. Ele dizia pra mim: “Oh, Gullar, esse poema, parece que você saiu sem chão e foi buscar o chão da infância, porque tu tinha perdido teu chão. Você foi pra União Soviética,

foi pro Chile, pra todo o lugar e nada deu certo. E você, no fim, queria voltar a ser o Gullar que você era, que você nasceu, o brasileiro.”

Então, no fundo, esse poema é a busca disso.

Maria do Socorro: Do chão, do solo da pátria, do menino que existiu...

Ferreira Gullar: Que é, sobretudo, o solo da infância, que onde tudo nasce e começa. E eu acho que essa é uma observação pertinente. Por isso que eu digo, não é um poema deliberadamente político. Ele fala das coisas porque a situação era política e eu era uma pessoa com uma visão crítica da realidade que eu estava vivendo, o que transparece no poema. Mas não é isso que é o conteúdo do poema, é muito mais a questão do tempo, da memória. É a questão do resgate da vida, do vivido, dos cheiros.

O livro seguinte, *Na vertigem do dia*, se *Poema sujo* é uma sinfonia, aquele ali é musica de câmara. Ele é um livro que eu tinha que sair daquele clima, com poema mais de meio tom. E o outro livro, *Barulhos*, que sai muito tempo depois, porque eu demoro muito pra publicar um livro...

Maria do Socorro: Mas em *Barulhos* ainda tem impasses – “ao mundo falta uma porta” – ainda anuncia um poeta angustiado...

Ferreira Gullar: Mas é do sentido existencial, ou seja, à vida falta uma porta.

Maria do Socorro: Mas é que é difícil fazer essas distinções quando se trata do senhor!

Ferreira Gullar: É, eu sei, porque as pessoas têm uma visão preponderantemente política de mim, mas esse livro, esse poema, é um poema sobre a vida, sobre a existência. Não é ao mundo falta uma porta, é à vida falta uma porta. É um problema existencial. Mas ele é um livro diferente do livro anterior.

Maria do Socorro: É um livro mais ameno, mais suave, mais otimista?

Ferreira Gullar: Ah, eu nunca sou suave, eu acho que é outra coisa. Eu não tenho planos, eu não faço planos, projetos, eu vou vivendo segundo a vida, então, a vida, pra mim, é sempre uma barra pesada, porque como

não tem projeto, eu estou sempre inventando a vida a cada momento. Por isso que viver é uma coisa difícil. E a poesia a mesma coisa, ela não tem planos, ela não tem projetos, ela é uma coisa da descoberta a cada momento. Mas quando vai para um veio determinado, eu vou explorando aquele veio até ele esgotar. Quando eu terminei de escrever *Barulhos*, eu achava que eu não ia escrever mais, não por opção, mas por não haver mais o que dizer, o que eu tinha que dizer eu já disse, eu não vejo mais nenhum estímulo para continuar. Pensei que fosse terminar. E fiquei, na verdade, mais de um ano sem escrever nada. Ai eu fui para Nova Iorque, com minha falecida esposa, ai lá ela saiu pra fazer compras e no hotel, de repente, eu escrevi 5 poemas. E aí retomou tudo de novo... E eu publiquei o livro, se não me engano em 87. Aí, já vários anos depois, bem dizer 7 anos depois e sempre são livros pequenos. Voltei a escrever e em 99, ou seja, 12 anos depois, eu publiquei *Muitas vozes*, que também é um livro diferente dos outros, com outra visão, outras indagações, outras coisas. Depois daí, estamos em 2008, então ano que vem vai fazer 10 anos que eu publiquei esse último livro. Quer dizer, demora muito, porque eu escrevo muito pouco e só nasce aquilo que vale a pena. Eu não tenho aquela coisa de ter que escrever muitos poemas, eu tenho que escrever bons poemas, melhores, aquilo que vale a pena. Fora daí eu prefiro não escrever nada, não quero escrever coisas desnecessárias, que não têm sentido.

Esse livro agora, o editor fica me atormentando, quer ver o livro publicado. (risos) E eu digo que o livro não está pronto e que eu não sei quando vai estar. É o livro quem diz que está pronto, eu fico esperando ele dizer: "tô pronto!" Se ele não disser, eu não publico. Tá faltando alguma coisa que eu não sei o que é, mas tá faltando. Vamos ver, esse pode ser o meu último livro. Mas eu sempre digo isso, porque é uma coisa que eu não governo e eu não sei se vai acontecer ou não. Eu não posso dizer que vou levantar a temática tal e fazer um livro sobre isso. Tem um amigo meu que diz que vai fazer um livro sobre a Argentina, um livro de poemas sobre a Argentina. Pra mim isso é uma coisa inconcebível, eu

jamais programaria uma coisa dessas. Pra mim a poesia é uma coisa... eu acho que sou essencialmente poeta, e isso é uma atitude de vida, não é só uma especialidade literária, uma especialização literária. A poesia, ela não se baseia em nada, ela não é uma filosofia, ela não tem verdades. A verdade da poesia é a que comove, não é a verdade da ciência que é provar, não é a verdade da filosofia que é seguida em um sistema lógico. O poeta não é coerente, ele escreve sobre qualquer coisa, na hora em que ele tá escrevendo ele tá pouco ligando se isso tá contrariando o que ele disse antes. Por isso mesmo, a visão que ele tem do mundo é uma visão mais complexa do que a da filosofia. Porque, como ele não liga para as contradições, cada vez que o mundo apresenta a ele uma coisa diferente, ele fala dessa coisa, ele expressa essa complexidade e essa contradição que constitui a experiência do ser humano. É uma aventura. Eu, por exemplo, tenho uma concepção sobre uma série de coisa, sobre arte, sobre determinadas coisas que eu escrevo, sobre a questão política; mas a poesia parte do zero, sempre. Eu não sei o que eu vou dizer, não tenho teoria nenhuma; ela acontece exatamente quando apaga toda a explicação. Por exemplo, eu estava na praia e de repente tinha uma nesga azul celeste lá no horizonte... é claro que depende do estado que eu estou, se eu estou em um estado outro, eu vejo isso e não consigo enxergar nada, mas no estado em que eu estava, eu vi aquele azul celeste, aquela coisa linda. Então, ao mesmo tempo, nasce um poema disso, mas o que que é? Eu não sei o que é... São coisas que você não governa. Como eu estou dizendo, a mesma coisa poderia ter acontecido um dia antes e não nasceria nada.

Maria do Socorro: Acabei de ouvir sua poesia, isso foi muito arrebatador. Haveria alguém, que o senhor poderia citar com essa sua identidade no Chile, por exemplo, na época da ditadura, no período em que esteve lá? Conheceu alguém com essa característica sua, naquele lugar e momento?

Ferreira Gullar: Eu fiquei muito pouco tempo no Chile...

Maria do Socorro: Quatro meses...

Ferreira Gullar: Quatro pra cinco meses. E cheguei já metido em uma confusão...

Maria do Socorro: O senhor escreveu alguma coisa naquele colégio de periodistas ao qual o senhor se associou?

Ferreira Gullar: Não, não. Ali era uma espécie de ABI, era uma associação de jornalistas de direita. Havia uma ABI da esquerda e outra da direita e eu quis entrar na da direita. Então eu entrei nessa associação que foi o que me salvou, quando eu fui levado para o estádio nacional e o cara pediu o documento e achou que era falso, eu disse pra ele ligar e ele ligou e viu que não era falso. Mas eu fiquei muito pouco tempo, então eu não me dei com nenhum poeta. Até porque a situação do país era tão desagregada, era uma situação tão maluca e as pessoas estavam todas envolvidas naquilo, a vida das pessoas era pensar no que ia acontecer amanhã. Eram atentados terroristas, era greve, era o diabo, era discurso, era comício, era tentativa de golpe... Não deu tempo de fazer contato com ninguém. E eu não sou muito de ficar... Quando eu conheço acho ótimo, mas eu não tenho a iniciativa de sair atrás das pessoas. Em geral, as pessoas fazem contato, a gente vira amigo.

Agora mesmo, eu voltei à Argentina, encontrei o Santiago, o Filipe Noé – que é o editor – que se tornou meu amigo e que teve que fugir. Pouco antes de eu vir embora, ele fugiu da Argentina, logo depois do golpe militar ele teve que ir embora, foi pra França e agora tá de volta. Reencontrar essas pessoas amigas, foi uma grande satisfação, uma grande alegria, mas foi assim, eu os conheci em função de coisas aleatórias. Eu tenho timidez em procurar as pessoas, eu estou sempre achando que estou sendo inconveniente. Então eu evito procurar as pessoas. Agora, outros não, aqui no Brasil, que eu tenho amigos de muitos anos, eu procuro, a gente se encontra, mas aí é diferente.

Maria do Socorro: Mas aqui no Brasil há alguém, hoje, com essa sua característica?

Ferreira Gullar: Ah, eu acho que cada poeta é um poeta.

Maria do Socorro: Eu acho que o senhor é um poeta único hoje, sozinho.

Ferreira Gullar: Mas cada poeta é diferente do outro. Não existe poeta igual ao outro. Quem é um poeta igual ao Drummond? Que é um poeta igual ao Bandeira? Cada um é um poeta. A poesia, a arte, inclusive, nasce da personalidade original. Uma das condições para a arte existir é a personalidade original, que é criadora, é isso que faz a arte existir, um dos fatores é esse. O cara que não tem essa especificidade, essa coisa própria, ele pode até ser um bom escritor, mas ele jamais vai ser um escritor com uma marca, muito especial, muito própria. Ele jamais vai ter uma contribuição muito própria, porque a personalidade dele não contribui pra isso. Eu acho que, no fundo, a vida é inventada, a vida não existe. Então, cada personalidade é capaz de inventar um mundo, inventar um imaginário que contribui, constitui o imaginário de todos. (risos)

O imaginário do Drummond, tá casado com o de Bandeira, que tá casado com o de Quintana, que tá casado com o de Neruda, que ... Então, alguns escolhem um mundo, outros escolhem outro mundo. Aqueles que têm mais afinidade com o Quintana preferem o Quintana, os que têm mais afinidade com o Bandeira, preferem o Bandeira. Outros se identificam mais com o Neruda ou, enfim... No fundo é isso, a personalidade é que é definitiva, é decisiva. É evidente que se não tem o talento, se não tem a vocação, não tem nada, não adianta. Vocação é básico, a pessoa nasce poeta, nasce jogador de futebol, nasce arquiteto. Depois, vai ser ou não ser, dependendo das circunstâncias. Agora, se ele não tiver essa coisa... As pessoas nascem até ladrão, o Maluf nasceu ladrão, você tem dúvida?

Maria do Socorro: Não tenho.

Ferreira Gullar: É rico, não tem necessidade de roubar, mas rouba. Nasceu para aquilo, não tem prazer se não der um golpe, a vida se torna um tédio.

Maria do Socorro: O prazer da vida é roubar.

Ferreira Gullar: é enganar o outro, trapacear.

Existem pessoas que têm qualidade, existem poetas mais jovens que eu e que estão construindo a sua poesia. São bons poetas, é claro que requer tempo, pra se tornar conhecido, pra ter mais presença. Outros, também,

a obra é mais difícil de se aproximar da maioria, mas existe poetisas e poetas que são de qualidade. Eu acho que a poesia brasileira continua aí.

Maria do Socorro: Há alguma relação, ou melhor, eu vou tentar buscar alguma relação entre a sua poesia e a do Neruda, entre o *Poema sujo* e o *Canto general*...

Ferreira Gullar: Não, não. Eu nem gosto do Neruda. (risos)

Maria do Socorro: Particularmente, eu também não.

Ferreira Gullar: Não tem nada a ver comigo. Qual é o poema meu que parece, que tem a ver com o Neruda?

Maria do Socorro: Só pela extensão, o *Canto general* e o *Poema sujo*?

Ferreira Gullar: Mas não tem nada, eu nunca li o *Canto general*.

Maria do Socorro: É o cenário, o Chile, talvez, ele tem uma conexão muito forte com o Chile e o senhor também tem...

Ferreira Gullar: Mas não tem nada que ver, é só ler os dois poemas. E eu acho o Neruda retórico, o melhor do Neruda, pra mim, é o Neruda dos sonetos, aquele *una canción* desesperada, aquele poema do início é muito melhor do que o Neruda que veio depois e que ficou muito retórico, eu não gosto.

Maria do Socorro: tirou muito proveito...

Ferreira Gullar: Não, eu falo da retórica, de uma coisa que é muito efeito de retórica vocabular. Se é uma coisa que não tem no *Poema sujo* é retórica. Então, não tem nada a ver, eu nunca vi ninguém falar nisso.

Maria do Socorro: Tem uma professora fazendo um estudo. Eu vou ler os dois devagar...

Ferreira Gullar: Não, eu não tenho nada que ver com o Neruda. Começa que eu não gosto da poesia do Neruda e eu não ia me influenciar por um poeta que eu não gosto, que não me fala.

Maria do Socorro: Não vou dizer que estou satisfeita, mas já tomei todo o seu tempo. Agora vou preparar o trabalho, vou começar a escrever, vou ler. Estou lendo, tenho comprado coisas que escreveram sobre sua obra,

trabalhos acadêmicos. Mas eu vou me colocar na minha tese, eu não quero fazer um trabalho meramente acadêmico, afinal é a minha leitura.

Ferreira Gullar: E é isso que vale. Você tem que fazer a sua própria leitura, porque não existe uma única leitura dos poemas.

Maria do Socorro: Sim, certamente eu até vou discordar do senhor, em alguns momentos.

Ferreira Gullar: É, não existe uma única leitura, sobretudo em poesia que é cheia de ressignificações. O autor, ele tem uma ideia do que ele está escrevendo e ele tem intenções que ele procura concretizar naquilo que ele tá escrevendo. Mas é claro que o outro, o cara que vai ler, já descobre coisas que ele não pensou. Eu estou cansado de ler coisas sobre mim que eu jamais pensei.

Maria do Socorro: O senhor é muito lindo, poeta!

Ferreira Gullar: Eu?!

Maria do Socorro: Eu vou lhe dar notícias, queria um e-mail seu.

Ferreira Gullar: Anota aí!

Maria do Socorro: Lida bem com a internet?

Ferreira Gullar: Eu escrevo na internet, não sou de ficar viajando dia e noite pela internet, mas eu uso a internet diariamente. Faz parte do meu trabalho, quando o meu computador pifa eu fico em um mato sem cachorro. Agora, eu escrevo a mão também, as vezes escrevo a mão e depois passo na internet, porque eu escrevo melhor nessa sala aqui, que é mais arejada e tal. Outras vezes escrevo diretamente na internet.

Maria do Socorro: Eu tenho dificuldade pra pensar diante do computador.

Ferreira Gullar: É, eu penso melhor quando estou escrevendo a mão, pois eu me sinto mais dono do assunto.