UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA - UESB
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA: LINGUAGEM E SOCIEDADE

ALANNY SILVA LUZ

NA CONTRAMÃO DA ORDEM: MEMÓRIA E CONTESTAÇÃO NO *POEMA SUJO* DE FERREIRA GULLAR

VITÓRIA DA CONQUISTA – BA

JULHO DE 2018

ALANNY SILVA LUZ

NA CONTRAMÃO DA ORDEM: MEMÓRIA E CONTESTAÇÃO NO *POEMA SUJO* DE FERREIRA GULLAR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade – PPGMLS, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Mestre em Memória: Linguagem e Sociedade.

Área de Concentração: Multidisciplinaridade da Memória.

Linha de Pesquisa: Memória, Discursos e Narrativas.

Orientador: Prof. Dr. José Alves Dias.

VITÓRIA DA CONQUISTA - BA
JULHO DE 2018

Luz, Alanny Silva.

L994c Na contramão da ordem: Memória e Contestação no Poema Sujo de Ferreira Gullar. / Alanny Silva Luz – Vitória da Conquista, 2018.
94 f.

Orientador: José Alves Dias.
Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade – PPGMLS. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, 2018.

Inclui referência F. 90 - 94

1. Poema Sujo – Ferreira Gullar – Contestação. 2. Arte-Política - Memória. 3. Arte Militante – Ferreira Gullar. I. Dias, José Alves. II. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade. III. T.

CDD: 869.803

Catalogação na fonte: Juliana Teixeira de Assunção – CRB 5/1890

UESB – Campus de Vitória da Conquista – BA

Título em inglês: Against the order: memory and contest in *Poema Sujo* de Ferreira Gullar.

Palavras-chave em inglês: Memory. Art. Politics. Contestation. *Poema Sujo*.

Área de concentração: Multidisciplinaridade da Memória.

Linha de Pesquisa: Memória, Discursos e Narrativas.

Projeto temático de pesquisa: Memória, Ideologia e Silenciamentos.

Banca Examinadora: Prof. Dr. José Alves Dias (presidente); Prof. Dr. Flávio Antônio Fernandes Reis (titular); Prof. Dr. José Deribaldo Gomes dos Santos (titular).

Data da defesa: 4 de julho de 2018.

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade.

ALANNY SILVA LUZ

NA CONTRAMÃO DA ORDEM: MEMÓRIA E CONTESTAÇÃO NO *POEMA SUJO* DE FERREIRA GULLAR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade – PPGMLS, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Mestre em Memória: Linguagem e Sociedade.

Data da aprovação: 04 de julho de 2018.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. José Alves Dias (Presidente)
Instituição: UESB
Ass.:_____

Prof. Dr. Flávio Antônio Fernandes Reis
Instituição: UESB
Ass.:_____

Prof. Dr. José Deribaldo Gomes dos Santos
Instituição: UECE
Ass.:_____

AGRADECIMENTOS

À minha família, amo-os, é neles que Deus habita, por ser o próprio amor. Por eles, para eles e deles foram todos os meus esforços para chegar até aqui. Por eles eu segui em frente e me pus de pé, cada vez que duvidei da minha capacidade de chegar ao fim desta pesquisa.

À criança que está a caminho. Que ela possa unir-nos ainda mais em torno do milagre da vida.

Ao Instituto Federal do Maranhão - IFMA pelo investimento e, por ser instituição que permite a possibilidade de estar em um dos lugares em que mais me sinto à vontade para estar na vida, no qual me sinto útil e faço o que amo e o que escolhi para a vida: a sala de aula, a docência. Parafraseando Sêneca, a docência existe porque para mim a vida não basta.

À Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB, pelo convênio Minter IFMA/UESB.

Aos membros da banca de qualificação, que agora estão na banca de defesa: prof. Dr. Deribaldo Santos e prof. Dr. Flávio Reis pela dedicação com que trataram a pesquisa e pelas ricas contribuições que fizeram à mesma.

À turma, porque dividimos os momentos dessa experiência única, comparável a um furacão que passou por nossas vidas. Em especial, à Isabela.

Ao Programa de Pós-Graduação em Memória Linguagem e Sociedade - PPGMLS.

À Tâmara, à Wilma, à Allisianne e à Andreia pelo apoio.

À coordenadora do Minter IFMA/UESB prof. D.ra Milene Gusmão pelo excelente trabalho à frente da turma durante esses dois anos, fazendo tudo o que esteve a seu alcance para o bom andamento do convênio.

Prego a subversão da ordem
poética, me pagam. Prego
a subversão da ordem política,
me enforcam junto ao campo de tênis dos ingleses
na Avenida Beira-Mar
[...]
vendo o que tenho e mudo
para a capital do país.

(GULLAR, 2008, p. 248)

RESUMO

O *Poema Sujo*, escrito por Ferreira Gullar durante o exílio em Buenos Aires, na Argentina, resultou de intensas emoções materializadas num vômito vertiginoso e na criação primorosa do autor. Trata-se de uma obra extensamente analisada, porém, a perspectiva da pesquisa é fazer uma analogia entre a nostalgia maranhense do poeta e o contexto político brasileiro. O texto lírico que manifesta a memória subjacente aos tempos venturosos do escritor em sua terra natal contrasta, ao mesmo tempo, com a ditadura militar que expulsou o literato do Brasil e o fez amargar a saudade, a desilusão e a penúria. Todavia, um exame na trajetória do versejador demonstrou que o mesmo explicitou sua indignação com os problemas sociais e políticos no ápice do seu sofrimento como exilado político, como também, ao longo de toda a sua vida. Desde sua insatisfação com as formas parnasianas e modernas do fazer poético até a insuficiência do alcance da arte popular proposta pelas organizações estudantis, na década de 1960, Ferreira Gullar demonstrou ser um intenso contestador da ordem vigente. Propõe-se, portanto, que a arte não está dissociada da produção da vida material e, consequentemente, ela expressa a realidade concreta dos indivíduos ainda que preserve o seu caráter subjetivo e criativo. A conclusão do objeto em estudo assinalou que o longo texto poético de Ferreira Gullar, elaborado durante seis meses, foi culminância de reflexões sobre o indivíduo envolto numa ampla conjuntura que envolvia um universo mais amplo que o quarto onde se hospedava. O maranhense viu o autoritarismo das ditaduras muito além da sua experiência pessoal, conquanto, ela tenha sido motivadora para sua explosão furiosa.

Palavras-chave: Memória. Arte. Política. Contestação. *Poema Sujo*.

ABSTRACT

The *Poema Sujo*, written by Ferreira Gullar during his exile in Buenos Aires, Argentina, was a result of intense emotions and in the author's masterpiece. This work has been widely analyzed, however, the perspective of this research is to make an analogy between the poet's nostalgia for Maranhão and the Brazilian political context. The lyrical text that expresses the memory that underlies the fortunate times of the writer in his hometown contrasts, at the same time, with the military dictatorship that expelled the Brazilian writer and made him feel miserably the bitter flavor of the disappointment and penury. However, by examining the trajectory of the poet it is seen that he has expressed his indignation at social and political problems at the highest point of his suffering as a political exile, as well as throughout his life. From his dissatisfaction with the modern and Parnassian forms of poetic writing to the insufficiency of the popular art reach proposed by the student organizations in the 1960s, Ferreira Gullar proved to be an intense contrarian to the prevailing order. It is proposed, therefore, that art is not dissociated from the material life production and, consequently, it expresses the concrete reality of individuals even though it preserves its subjective and creative character. As a conclusion this work indicates that the long Ferreira Gullar's poetic text, elaborated during six months, was a culmination of reflections on the individual surrounded by a wide conjuncture that involved a universe larger than the room where he was staying. The writer could see the authoritarianism of dictatorships far beyond his personal experience, although it was motivating for his furious outburst.

Keywords: Memory. Art. Politics. Contestation. *Poema Sujo*.

LISTA DE ABREVIATURA DE SIGLAS

CLB – Cadernos da Literatura Brasileira

CPC – Centro Popular de Cultura

DSN – Doutrina de Segurança Nacional

IBAD – Instituto Brasileiro de Ação Democrática

IPES – Instituto Brasileiro de Pesquisas e Estudos Sociais

JB – Jornal do Brasil

PCB – Partido Comunista Brasileiro

SDJB – Suplemento Dominical do Jornal do Brasil

UNE – União Nacional dos Estudantes

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO 10

2. LINGUAGEM E LITERATURA NUMA PERSPECTIVA SOCIAL 15

2.1. A LINGUAGEM POÉTICA COMO ELEMENTO SOCIAL..... 15

2.2. ASPECTOS LÍRICOS DA POESIA MODERNA BRASILEIRA..... 18

2.3 A MEMÓRIA COMO FATO SOCIAL..... 25

3. A ARTE MILITANTE DE FERREIRA GULLAR 29

3.1 O COMPROMISSO SOCIAL E A FRUSTRAÇÃO NO EXÍLIO 29

3.2 O VÔMITO E O SUJO: A SÍNTESE DA MISÉRIA SOCIAL 52

3.3 A SUBVERSÃO LINGUÍSTICA NO *POEMA SUJO* 58

4. MEMÓRIA E SOCIABILIDADE NO *POEMA SUJO* 71

4.1 ASPECTOS DA VIDA SOCIAL NAS MEMÓRIAS SOBRE A CIDADE..... 71

4.2 A MEMÓRIA DOS LUGARES: CENÁRIOS E SENSAÇÕES..... 81

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS 87

REFERÊNCIAS 90

1. INTRODUÇÃO

O desafio de analisar uma obra como o *Poema Sujo* de Ferreira Gullar extrapola as dificuldades peculiares à construção de um texto acadêmico. Trata-se, preliminarmente, de um autor com vasta produção artística no Brasil, cujo legado teve reconhecimento internacional. Por outro lado, há uma infinidade de livros, teses e dissertações que abordam o poema sob as mais variadas perspectivas tornando o ineditismo algo extremamente difícil. Ainda assim, a proposta de recuperar os aspectos sociais e políticos, pelo viés da memória, parece ter sido uma opção viável para analisar a publicação em apreço.

O poema que chegou primeiramente no país, gravado em áudio, causou comoção a alguns intelectuais da época, como Vinícius de Moraes, Zuenir Ventura, Carlos Heitor Cony entre outros, que encabeçaram campanha pelo retorno do poeta, constituindo a obra como pressuposto inconsciente para o retorno de Gullar à terra natal. De algum modo, indignação e esperança são características marcantes na escrita do ousado poema, de clareza literária suficiente à demonstração, áspera, das utopias e concretudes de uma realizada social pretérita e presente no Brasil que os próceres da ditadura tentavam mascarar através dos Aparelhos Ideológicos do Estado e dos Aparelhos de Repressão do Estado, no entendimento do que propõe Louis Altusser (1996).

Motivado pelo sentimento de violência que a arbitrariedade do governo ditatorial lhe impunha através do exílio, da censura e de outros instrumentos, tomado de indignação vomitou um longo poema que à exemplo da poesia produzida na primeira fase modernista, desafiou os padrões clássicos da literatura por não se inserir em formas fixas de versificação e afrontou também o governo por usar de linguagem obscena que contrariava a moral imposta pelos órgãos censores da ditadura militar brasileira aos quais ele também desejava opor-se. Nasceu assim o Poema Sujo, após várias experimentações com a linguagem na busca de uma melhor forma de fazer poesia. [1]

---

1 Não obstante, haja na historiografia atual diferentes conceituações para a forma de organização do Estado e do governo brasileiros nas décadas de 1960 a 1980, optou-se por manter o conceito clássico de ditadura militar tendo em vista que, tanto do ponto de vista semântico quanto do ponto de vista histórico, não há inconsistência ou contradição na denominação de ditadura militar sempre caracterizada pela inserção empresarial e civil no estado ditatorial gerenciado pelos militares.

Foram muitas as opiniões positivas sobre o texto ora analisado: Vinícius de Moraes declarou ser um “poema sujo de vida”, enquanto Glauber Rocha comparou os versos do poema aos de Malarmé e Rubem Braga afirmou que a obra marca o quadro da literatura nacional. Otto Maria Carpeaux, ensaísta, jornalista e crítico de arte de renome, radicado no Brasil, disse que o *Poema Sujo* merecia ser chamado “Poema nacional” porque encarnava todas as experiências, vitórias, derrotas e esperanças da vida do homem brasileiro. [2]

Vários especialistas trataram do assunto, entre eles, Beth Brait (1981), George Moura (2001) e os Cadernos da Literatura Brasileira (1998). Alfredo Bosi (2006), crítico da literatura brasileira, defendeu que Gullar foi um “poeta que vem respondendo, passo a passo, às crises e aos desafios da luta cultural do país desde os anos 50 até os dias de hoje”. (p. 73)

Já Antônio Carlos Sechin, estudioso da obra de Ferreira Gullar, responsável pela organização da obra *Poesia Completa e Prosa* e *Poesia completa, Teatro e Prosa*, fez o prefácio da primeira edição dessa obra destacando em Gullar (2008) que:

> Há poetas que se notabilizam pela pesquisa formal, pela experimentação da linguagem em busca de novas formas de expressão. Outros cultivam diálogo com as formas consolidadas e consagradas. Existem os que consideram a poesia como 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 amalgama de todas essas tendências, revelando um compromisso ético e uma relevância estética que a situam consensualmente, nos mais alto patamar da criação artística contemporânea. Eis uma poesia que ousou lançar-se com sucesso, em várias e às vezes antagônicas direções, sempre aberto ao risco, numa vertiginosa dialética de teses e antíteses que jamais se acomodou em qualquer síntese (p. xi).

O autor acentua a vertente questionadora dessa poesia através da ideia de antagonismos, mas também faz enfática descrição acerca da riqueza da vasta obra do poeta. Evidentemente, é uma assertiva verdadeira sobre Ferreira Gullar, que

---

2 Todas as informações foram extraídas de www.portalliteral.terra.br/.ferreiragullar. O Portal Literal foi um projeto que pretendia divulgar a produção literária nacional reunindo sites oficiais de autores consagrados como Ferreira Gullar, Rubem Fonseca, Lygia Fagundes Telles, Zuenir Ventura e Luís Fernando Veríssimo, entre outros. Infelizmente, o provedor foi extinto e juntamente com ele, o site. No entanto, há uma referência ao mesmo no site de Heloisa Buarque de Hollanda: https://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/portal-literal/.

amargou o exílio em função da militância política contra o governo autoritário brasileiro do momento. Refletir essa ativa militância política do lirista maranhense, a expatriação em virtude das consequências desse aguerrido posicionamento, autoriza a compreensão do Poema Sujo como último recurso do poeta em resistência contra a ditadura brasileira e seus instrumentos de manutenção da ordem imposta.

Pressupõe-se um autor dotado de conhecimento da condição de sujeito social contemporâneo à ditadura e que utilizou propositadamente a linguagem poética como instrumento de protesto. Desse modo, a análise do *Poema Sujo*, aqui apresentada, busca destacar uma faceta da poética de Gullar ainda pouco tratada em contraponto com a identificação histórico literária da obra mencionada, trazendo à tona, assim, mais um relevante aspecto do poeta Maranhense, que é o da possibilidade de vislumbrar esse texto sob a perspectiva da memória, através da fala do autor operada cultural e ideologicamente, haja vista a viabilidade de perceber no texto, aspectos das relações que o sujeito/eu poético estabelece com as condições de existência nas quais está inserido socialmente. Além disso, a pesquisa propõe-se a investigar o poema considerando particularidades poéticas que o atravessam, estabelecendo organização temática para execução da análise.

Sobre a forma de composição do poema, salienta-se que o poeta utiliza versos livres, não obedece a padrões clássicos de metrificação e rima, bem como usa conscientemente a linguagem em nível coloquial para promover esse recurso, o que fica claro diante da presença de termos obscenos perpassados por toda a obra. Desse modo, o interesse pelo texto do poeta, entre outros motivos, dá-se em virtude da capacidade de criação artística do mesmo na articulação da linguagem, que conjuntamente escandaliza, encanta e comove o leitor, ao tempo que narra, efusivamente, vida e exílio do eu lírico/autor vitimado pela repressão e pela censura, comuns à ditatura militar.

O *corpus* em debate nesta dissertação será abordado a partir da compreensão da sociedade que é histórica e, por esse motivo, estar sempre em constantes transformações sociais. Busca-se assim promover mais completa possibilidade de leitura do texto a partir da inserção dele em importante momento da História do Brasil que é a ditadura militar. Nesse sentido, Assim, a universalidade dos fatos concretos encontram espaço para representação no texto literário *Poema Sujo*, que permite foco de análise em duas memórias, uma social interna de

reminiscências do eu lírico que resgata no texto a terra natal, e uma memória social externa pela difusão que o texto alcançou desde a publicação.

Este trabalho tem como aporte empírico, além do *Poema Sujo*, as variadas entrevistas concedidas pelo poeta; algumas mídias em vídeo como a série *Há muitas noites na noite*, do cineasta Sílvio Tendler; programas de televisão com edição completa dedicada ao mesmo, como por exemplo, o programa Roda Viva; artigos, dissertações, teses e livros que focam o versejador e sua produção artística, entre outros.

Apresenta-se assim, o texto sistematizado em introdução, conclusão e mais três capítulos. O segundo, intitulado “Linguagem e Literatura numa perspectiva social”, pauta a linguagem como instrumento de interação social. A linguagem é, nessa perspectiva, processo de contato através do qual se estabelece a comunicação como uma atividade essencial ao ser humano, por permitir-lhe expressar pensamentos, emoções, sentimentos, ações entre outras atividades, quando entra em contato com outro sujeito.

Desse modo, acerca da linguagem, toma-se a contribuição do filósofo russo Mikhail Bakhtin para quem essa atividade deve ser fundamentada na sociedade entendida como um todo material, universal e concreto. Essa forma de estudar a linguagem propõe enfoque em aspectos sociais e ideológicos inerentes à enunciação artística. Ainda no mesmo capítulo, situa-se a obra em relevo para a pesquisa no Movimento Modernista da literatura brasileira, ao tempo que discute esta como produto em transformação desde a América Portuguesa (1500-1821), passando pelos acontecimentos históricos do Império e início da República (1822-1921) até chegar à Semana de Arte Moderna e sua repercussão a partir de 1922.

Na mesma seção, levanta-se a discussão teórica memória social aplicada à análise do objeto de estudo, nas perspectivas de James Fentress e Chris Wickham (1992), bem como, Maurice Halbwachs (1990) e, em decorrências destas, uma memória que também é espacial e sensorial com base em trechos do poema que evidenciam aspectos sociais, sensoriais e espaciais através das memórias que o eu lírico apresenta sobre a infância e a juventude no Maranhão.

O terceiro capítulo, denominado “a arte militante de Ferreira Gullar”, contextualiza o país, nos anos 1960 e 1970, bem como, insere o autor nos temas sociais candentes na imprensa e na academia. Na mesma linha estão expostos os debates que moveram a literatura e demais artes para os escritores modernistas. O

tópico conforma, ainda, um debate sobre a atuação política de Ferreira Gullar, logo após o golpe de 1964, demonstrando previamente o tema que será aprofundado adiante.

O capítulo três apresenta, ainda, debate acerca da militância política de Ferreira Gullar desde o Centro Popular de Cultura - CPC da União nacional dos Estudantes - UNE até a sua trajetória de exílio, visando demonstrar de que modo isso influênciou em sua formação política, assim como, evidenciar a inflexão provocada pelo sofrimento no exílio. Ao longo do texto aparecem fragmentos do poema, cuja linguagem apresenta-se como instrumento de subversão à ordem imposta pelos governos ditatoriais brasileiros, com clara intenção de protesto às formas de repressão empregadas.

O último capítulo, “Memória e Sociabilidade no *Poema Sujo*” recorta e analisa vários trechos da obra nos quais se demonstram a nostagia de São Luís, no Maranhão, e como se estabelece o paralelo com a angústia do exílio. Deste ponto em diante, a relação entre a memória e a contestação se estabelece tendo como cenário o país idealizado e a ditadura concretizada no Brasil.

A partir do exposto, consideram-se relevantes as questões levantadas acerca da possiblidade de compreensão do *Poema Sujo*, considerando a trajetória pessoal e política do respectivo autor, as perspectivas da teoria critica da linguagem e da literatura, bem como da memória social como produto da sociedade em constantes transformações e conflitos.

2. LINGUAGEM E LITERATURA NUMA PERSPECTIVA SOCIAL

2.1. A LINGUAGEM POÉTICA COMO ELEMENTO SOCIAL

Esta pesquisa está pautada em uma visão de linguagem como instrumento de interação social utilizada para comunicação dos sujeitos investidos socialmente. A linguagem é, nessa perspectiva, processo através do qual se estabelece comunicação e, também, atividade essencial ao ser humano, por permitir-lhe expressar pensamentos, emoções, sentimentos, ações entre outras atividades, quando entra em contato com outro sujeito. Desse modo, acerca da linguagem toma-se a contribuição do filósofo russo Mikhail Bakhtin (2006), para quem essa atividade deve ser fundamentada na sociedade entendida como um todo material, universal e concreto. Essa forma de estudar a linguagem propõe enfoque em aspectos sociais e ideológicos inerentes à enunciação, seja ela artística ou não.

Para Bakhtin (2006) “a realidade dos fenômenos ideológicos é a realidade objetiva dos signos sociais” (p. 34) Nesse sentido, o russo compreende a palavra como instrumento de concretização da comunicação, reconhece o indivíduo dotado de palavra, para então relacionar-se, investido socialmente. É nessa perspectiva que se insere a concepção da linguagem como ferramenta promotora da comunicação que se dá entre os seres, como componente e produto das relações sociais destes. Torna-se, portanto inviável, a partir desse entendimento, a proposição de estudar a linguagem isolada em partes que a separem de qualquer das dimensões existentes na vida em sociedade, sejam estética, científica, moral, política, histórica, religiosa ou de qualquer natureza.

Ao compreender a língua e, portanto, a linguagem como enunciação e, por conseguinte, atividade humana realizada socialmente, Bakhtin (2006) a apresenta como “a arena onde se desenvolve a luta de classes” (p. 45). A enunciação, nessa perspectiva, é uma atividade social dialógica, que não se apresenta em harmonia, uma vez que se estabelece no conflito de interesses e na base das relações econômicas. Esse caráter da língua como algo que não é harmonioso, estabelece proximidade dessa forma de compreensão da linguagem com a abordagem da teoria literária, que aqui também é pensada de forma crítica, no entendimento do que propõe o crítico literário e filósofo Terry Eagleton.

Ainda nesse alinhamento de ideias, segundo Bakhtin (2006), “palavra é o fenômeno ideológico por excelência” (p. 34). Nesses termos, ele conduz a discussão ao campo literário, na exata medida em que se entende por consequência, a produção artística tomando por apropriação, objeto ideológico na origem, não podendo, assim, alhear-se também à ideologia. Eagleton (2011) relendo Plekanov atualiza a discussão acerca disso, quando afirma ser a arte, um mundo concebido ideologicamente. Desse modo, a análise crítica da literatura é também feita tomando em consideração a ideologia que permeia a vida em sociedade.

Todavia, a produção literária não é despida de rigor estético ou despreocupada com aspectos da narrativa ficcional, haja vista esse direcionamento encontrar apoio nas teorias de Georg Lukács (1978) e Carlos Nelson Coutinho (1967), para os quais a seleção de determinados conflitos em particular, visando aprofundamento e discussão da condição do ser humano em sociedade, bem como a relação dessas obras com experiências artísticas pré-existentes, a categorização de personagens e a incorporação deles ao mundo ficcional não é uma atividade de baixo rigor estético, se pensada a partir de uma perspectiva crítica.

Frequentemente, Aristóteles e sua *Poética*, são usados, por alguns estudiosos da literatura, como referência para determinar a autonomia da poesia sobre a história. Não obstante, o mundo grego originário não conhecer a individualidade nem a diferenciação social interna, dá a medida da poesia numa fase anterior à sistematização dos gêneros ser uma prática coletiva e vista, segundo Platão, como inspiração divina. Com o advento da propriedade privada e da divisão da sociedade em classes trabalhadoras, segundo Coutinho (1967) “a poesia torna-se, ela também, não mais uma manifestação imediatamente coletiva e comunitária, mas uma atividade especializada no interior da divisão do trabalho” (p. 86) Desse modo, o mesmo teórico, relendo a *Poética*, avança o entendimento sobre a superioridade da poesia sobre a história, segundo a própria colocação do autor:

> Aristóteles foi o primeiro a determinar a característica essencial da arte, e de ser ela uma forma específica do conhecimento e do reflexo da realidade humana [...] “a poesia” é mais filosófica e de caráter mais elevado que a história, porque a poesia permanece no universal e a história estuda apenas o particular. O universal é o que tal categoria de homens diz ou faz em tais circunstâncias, segundo o verossímil ou o necessário. (p. 90)

Face ao exposto, depreende-se, a partir da iluminação de Coutinho (1967) ao texto da *Poética*, que Aristóteles, atualizando Platão, esteve atento à sociedade dividia em classes, até mesmo para que pudesse sistematizar os gêneros da poesia, haja vista a tragédia resultar "do conflito (agon) entre a moral gentílica e a moral da "polis", entre o direito nascente e os velhos direitos consuetudinários" (p.90). Na mesma linha de pensamento, a lírica requerer, para sua estruturação e rigor estético, "um acentuado desenvolvimento da subjetividade e da individualidade, o que só será possível após o grande surto mercantil que começa a destruir a comunidade arcaica grega e a diferenciar os indivíduos." (p. 91)

Nessa perspectiva, ainda segundo o supramencionado autor, vale destacar que as descobertas essenciais de Aristóteles, sendo elas: "a teoria da arte como reprodução da realidade, a concepção dos gêneros literários e a determinação do caráter social – e portanto, popular e democrático- do fenômeno estético." (p.94) apontam para a percepção e registro da evolução sistemática de tais gêneros, o que põe em questão os desdobramentos dados à *Poética* no sentido de colocar a poesia como criação isolada do mundo e autônoma. Compreendendo que questões ideológicas e morais são problemas artísticos e estéticos, Coutinho (1967) vê que "os caminhos indicados por Platão e Aristóteles mantém ainda sua atualidade; eles colocam ao artista de hoje a necessidade de escolher entre o obscurantismo e o humanismo, entre a reação e o progresso, entre a ditadura e a democracia." (p.94)

Lukács (1978), também reconhece a Aristóteles o "fato de que a generalização específica que ocorre na reprodução poética tenha sido por ele formulada, claramente, pela primeira vez" (p. 127) O escritor húngaro relendo Marx, declara que o filósofo grego não avançou muito no tocante à categoria da particularidade, pela limitação de compreender o mundo do ponto de vista de ser integrante de uma sociedade escravista, embora tenha colocado a estética no centro da realidade objetiva sobrepondo a reflexão do plano das ideias postulado por Platão. Para o mesmo teórico, questões complexas como a estética, só são solúveis, se considerada a integração dos métodos histórico-materialista e dialético-materialista.

Com baliza nesses pressupostos, retomam-se as conjecturas em torno de um suposto menor rigor estético na produção de poesia participante de Gullar e os demais integrantes do CPC da UNE, visto que Lukács (1978) revisando Goethe aponta que:

> O poeta, como artista figurativo, deve se preocupar sobretudo em saber se o assunto de que vai tratar permite-lhe desenvolver uma obra multiforme, completa, suficiente. Se se negligencia isto, todo o outro esforço é completamente inútil: o metro e a rima, o peneiramento e a cinzelada são completamente inúteis; e, mesmo se uma execução magistral pode fascinar por alguns momentos o público inteligente, êle sentirá imediatamente a falta de espírito que se manifesta em tudo o que é falso. (p. 151)

Aponta-se visto o exposto, que a poesia participante atende a recomendação de tratar dos grandes problemas de sua época, conformando-os à criação de personagens que, alcançam a universalidade, a partir de uma experiência particular que determina o singular ou percorrendo o sentido contrário.

Depreende-se do exposto que a poesia em cordel, o texto teatral e o *Poema Sujo* são manifestações artísticas nas quais o poeta maranhense empregou a estética no sentido de representação de determinada realidade social, considerando-se a evolução histórico-social.

2.2. ASPECTOS LÍRICOS DA POESIA MODERNA BRASILEIRA

Na reflexão sobre literatura, no livro Conceito de Literatura Brasileira, Coutinho (2008) constrói argumentação formalista que até reconhece os autores de textos literários, no momento criativo, vinculados à sociedade na qual vivem, mas defende que o objeto literário, uma vez finalizado, é autônomo, pois “desde que a arte constitui um universo específico, não atingimos as suas essências quando estudamos (mesmo esgotando) as condições externas de sua situação.” (p. 24). Somado a isso, o teórico recrimina que a periodização da literatura brasileira seja feita com base na Independência política em relação a Portugal, visto que usar esse critério de análise configura subordinar a literatura à política, relação à qual é veemente contra. Ainda para o autor, qualquer divisão da literatura brasileira que não siga aspectos estritamente estético-formais é equivocada e denota subserviência ao colonizador.

Essa visão é bem definida na obra citada e chega a criticar a posição de Antônio Cândido em Formação da Literatura Nacional, sobretudo por situar o Barroco como uma manifestação de literatura nacional e somente considerar

literatura propriamente dita, o Arcadismo. Segundo Coutinho (2008), a literatura é brasileira, desde a chegada do europeu à América Portuguesa, adotando dessa forma, um critério territorial para classificar essa produção artística. Assim, o que se produziu no território que hoje chamamos de Brasil tendo a nova terra e as relações sociais advindas dela como motivação é o que, para o teórico, define o aspecto nacionalista em discussão. Na prática, a crítica ao marco político da independência da colônia em relação à coroa portuguesa, é trocado por outro critério que também não é intraliterário, visto que a territorialidade é um aspecto material que, portanto, também não alcançaria a autonomia do objeto literário.

Em contrapartida, no livro Formação da Literatura Brasileira (2000), Antônio Cândido constrói análise inversa à de Coutinho (2008) na medida em que considera elementos externos ao texto literário como essenciais no auxílio à compreensão do mesmo. Nesse livro, Cândido (2000) arquiteta demarcação teórica de que a literatura, sendo componente da cultura europeia, foi instrumento de dominação usado pelo colonizador, que por sua vez, não se manteve inatingível à nova realidade com a qual entrou em contato. Desse modo, a compreensão do estudioso é de que a literatura europeia ao entrar em contato com a cultura da colônia e posteriormente a africana adquiriu roupagens novas, o que resultou em variantes, visto que mutuamente uma cultura exercia influência sobre a outra.

Nesse sentido, a literatura que era do europeu colonizador, transfigurou-se para uma literatura diferente da matriz europeia, e continuou em transformações devido ao conflito de interesses que se dava por efeito da submissão cultural imposta à colônia, haja vista os autores dividirem-se, naquele momento, em dois grupos: os que usavam as condições locais como motivação artística, (porém maquiando os problemas, ideologicamente, ao exagerar na idealização e engrandecimento de personagens e cenários) e os que desejavam representar o local com um pouco mais de objetividade e menos alegoria. O primeiro grupo atendia a interesses Portugueses de continuar em posição de superioridade e o segundo atuava em defesa de uma produção literária que refletisse a tendência nacionalista desenhada por Cândido (2000).

A divisão dos autores que produziam literatura na ex-colônia, entre os que se mantiveram ligados às tradições portuguesas e os que assumiram a posição de retratar temáticas brasileiras objetivamente, refletiam, nas obras, os conflitos decorrentes da relação de poder entre a antiga metrópole e os colonizados à época.

Para Cândido (2000), em 1822, quando da proclamação da independência no Brasil, a literatura, outrora colocada como instrumento de dominação da coroa portuguesa, a partir de então se propagou entre os autores literários, como ferramenta de consolidação da nacionalidade, passando, portanto, a atender aos interesses da elite brasileira. Vale ressaltar que o marco histórico não foi responsável pela extinção de um dos grupos. Ambos continuaram a atuar.

Roberto Schwarz (2001), por sua vez, corroborando com a perspectiva dialética de Antônio Candido, mas ampliando-a, traçou uma perspectiva classista para a produção de literatura no Brasil:

> Rechaçado o Imperialismo, neutralizadas as formas mercantis e industriais de cultura que lhe correspondiam, e afastada a parte antinacional da burguesia, aliada do primeiro, estaria tudo pronto para que desabrochasse a cultura nacional verdadeira, descaracterizada pelos elementos anteriores, entendidos como corpo estranho. [...] O resíduo, nesta operação de subtrair, seria a substância autêntica do país (p. 3-4).

Tomando a ideia de uma literatura construída pela então elite brasileira pós-independência, em 1822, o terreno, supostamente, estaria preparado para que a literatura nacional, eminentemente genuína surgisse, como passe de mágica, em perspectiva bem otimista. No entanto, conforme o teórico, a literatura nacional assentou-se “na aptidão imitativa de mestiços e meridionais, pouco dotados para a criação.” (p.10) A tendência para cópia, logo poria fim ao aspecto exótico brasileiro. O crítico literário aponta, que essa contradição na literatura do momento, “não se devia à cópia, mas ao fato de que só uma classe copiava. A explicação não deve ser de raça, mas de classe”. (p.11)

O grupo de autores da literatura brasileira que idealizava as condições locais da colônia, por meio do uso de uma linguagem de exagero é composto, para Cândido, por integrantes de uma manifestação literária que é ideológica, porque utiliza a alegoria como recurso de transcendência do real. A ênfase no uso de recursos ideológicos que o escritor aponta é ratificada em seus postulados, quando fala das manifestações literárias do século XVII e parte do XVIII sobre o Barroco ser segundo diz Cândido (1989) “poderoso fator ideológico, ele compensa de certo

modo a pobreza dos recursos e das realizações; e ao dar transcendência às coisas, fatos e pessoas, transpõe a realidade local à escala do sonho". (p.169).

Já conforme Schwarz (2001) esse momento da independência, pouco mudou o jovem país no aspecto econômico, "ressalvadas a mudança no relacionamento externo e a reorganização administrativa no topo, a estrutura econômico-social criada pela exploração colonial continuava intacta, agora em benefício das classes dominantes locais." (p. 11)

Do outro lado, os escritores de literatura que reconheciam conflitos de poder na relação de subordinação entre Portugal e a América Portuguesa, sucederam essa tendência por uma produção que usava alto grau de objetividade, atribuindo traços realistas à literatura que, nessa perspectiva, e visava a reinvenção do passado a partir da reflexão da situação presente, movimento que ficou conhecido como Arcadismo. Para Cândido (2000) esse é o momento em que o Brasil saiu de uma fase de manifestações literárias como experimentações para uma produção literária de fato. Nesse ponto a divergência com Coutinho (2008) é evidente, pois este adota que o critério de territorialidade é que determina a literatura nacional e não as influências às quais a cultura europeia esteva sujeita, no contato com o Novo Mundo. Desse modo, o que foi feito aqui durante o período da colônia e posteriormente, é o que ele considera nacional, de fato.

Nesse processo de formação da literatura brasileira pensada a partir da conquista europeia, é que Cândido (2000) defende a necessidade de considerar duas fases: uma que tem como destaque o Romantismo e outra que se apresenta com o Modernismo. A primeira retrata um momento de valorização dos aspectos locais, porém aproximados dos padrões europeus e a segunda, que marca acentuada maturidade dos intelectuais brasileiros na discussão de temáticas nacionais. Importa destacar, que Cândido (2000) e Coutinho (2008) defendem que o Modernismo não implicou em uma ruptura com a literatura nacional, antes marcou a mencionada maturidade, uma vez que ambos tomam o nacionalismo como temática.

O mesmo não é defendido por Schwarz (2001), que de forma realista, via o país de forma igual e com pouca evolução em aspectos como o econômico, social e artístico. Para o teórico de ideais frankfurtanos "a discrepância entre os dois Brasis não é produzida pela veia imitativa [...]ela foi o resultado duradouro da criação do Estado nacional sobre base de trabalho escravo, a qual por sua vez, [...] decorria da Revolução Industrial inglesa e da consequente crise do antigo sistema colonial."

(p.13) Desse modo, fica demonstrado que o discípulo de Cândido encontrou motivação para não reconhecer uma literatura nacional transplantada dos moldes europeus. Os princípios burgueses e os do antigo regime imperialista continuavam revelados.

No tocante ao que coloca Cândido (2000), as classificações entre ser ou não literatura nacional, continuam a estabelecer-se na relação dialética entre geral e particular. A literatura nacional surge como expressão da sociedade local brasileira que alcançou a fase moderna em um momento em que já tinha que resolver e debater os próprios problemas sociais, como a miséria, a crise da economia assentada na produção cafeeira, entre outros. Os intelectuais superaram os momentos de conflitos gerados pela imposição da literatura europeia na fase de colonização e alcançaram um período em que a literatura portuguesa não mais ditava os parâmetros a serem seguidos e a fase de valoração do local buscava integração nos padrões universais para a construção da chamada literatura nacional.

Esta pesquisa parte da perspectiva de que diversos fatores implicaram diretamente na formação da literatura nacional e não de que ela sempre esteve pronta, conforme apontou Coutinho (2008) desde que o colonizador aportou no novo mundo. Por sua vez, Schwarz (2001) aponta que no extremo a dominação absoluta faz que a cultura nada expresse das condições que lhe dão vida, se excetuarmos o traço de futilidade que resulta disso e que alguns escritores souberam explorar. Desse modo, “uma literatura e uma política exóticas”, sem ligação com o “fundo imediato ou longínquo de nossa vida e de nossa história”, assim como a ausência de “discrímem e critério”, e, acima de tudo, a convicção muito pronunciada de que é tudo só papel. (p.14)

Ainda que mais drástico que o mestre, Schwarz (2001) chama a atenção para o fato de que uma literatura que esteja distanciada das contradições sociais presentes no território pós-independente, estar afastada, também, do que se pode chamar de nacional. Conforme as fases dessa história “nacional” organizaram-se considerando as intempéries, também a literatura nacional carrega consigo traços de todos os conflitos, avanços e retrocessos vividos em solo nacional. À medida que a cultura do colonizador impunha-se de forma superior, as condições locais do país colonizado sempre estiveram interferindo no modo como o geral era colocado no texto literário, propondo meios de consolidação do resultado dessa relação dialética.

O ponto alto atingido (na concepção de Cândido que é mais positiva que a do discípulo) foi o Modernismo.

A perspectiva de Antônio Cândido, que ocupa lugar entre as mais sólidas organizações do estudo da literatura brasileira, desfaz a ideia de rompimento construída na instauração do Modernismo e na Semana de Arte Moderna em 1922. O novo movimento literário que dividia com o Romantismo a valorização da nacionalidade posiciona-se no cenário da literatura nacional como elo de continuidade de um processo de evolução literária, que não pode ser compreendida à margem da evolução histórica e política. Assim, uma vez que as motivações do Modernismo Português estavam mais relacionadas ao momento que o país vivia, no Brasil não era diferente. Acerca de se ter ou não uma literatura nacional ou copiada, Schwarz (2001) aponta, que “a questão da cópia não é falsa, desde que tratada pragmaticamente, de um ponto de vista estético e político, e liberta da mitológica exigência da criação a partir do nada.” (p.16)

A literatura brasileira, considerada a partir de um processo em constante formação, também não evoluiu de modo igual em todo o país, (demonstrando as contradições apontadas por Schwarz) dada a dimensão territorial e a quantidade de culturas que entraram em contato em solo brasileiro, principalmente no início do século XX. Nesse aspecto, é importante salientar que a produção moderna centrava-se em São Paulo, mais especificamente na capital, fato explicado pela posição econômica do estado, assentada na economia cafeeira, entre outros fatores. Os principais poetas que atuaram nessa primeira fase modernista foram Mário de Andrade e Oswald de Andrade.

Outro importante eixo moderno foi o de Minas Gerais, que embora não tão expressivo quanto o de São Paulo, contava com a atuação de Carlos Drummond de Andrade. O grupo mineiro, à revelia do grupo paulista que tentava romper com tudo que havia sido feito antes, considerava suas próprias tradições como algo essencial para que a literatura nacional ganhasse formas. Assim, ambos os grupos escreviam sobre o que seria genuinamente brasileiro, conforme seus pontos de vista e os modos de vida dos estados nos quais moravam.

São Paulo ocupava posição central no desenvolvimento do Modernismo brasileiro no início do século XX. A economia cafeeira e o desenvolvimento das fábricas, entre outros fatores, foram responsáveis por conferir destaque econômico à cidade que também reunia os principais autores da literatura brasileira do período.

No entanto, não se pode desconsiderar a importância do grupo de poetas mineiros, que apesar da proximidade geográfica, mantinham pouco contato com os paulistas. Em 1924, dois anos depois da inauguração do Modernismo Brasileiro, uma comitiva paulista tratou de estabelecer contato direto:

A excursão por Minas foi, então, intitulada: “Viagem de descobrimento do Brasil”. Conforme Souza (2013), os viajantes ambicionavam encontrar elementos que valorizassem a singularidade cultural brasileira, algo que fugisse do padrão europeu muito difundido no Brasil. Tinham curiosidade acerca das manifestações populares e, conforme sugere o título da viagem, buscavam em Minas a tradição, o passado, o primitivismo, característicos da cultura nacional, que seriam elementos importantes dentro do campo semântico que compõe a ideia que Mário de Andrade construiu sobre o termo moderno.

Conforme visto anteriormente, a visão de ruptura moveu essa primeira fase, mas foi no equilíbrio da literatura produzida pelos dois grupos, que a visão dialética construída por Cândido pôde ganhar força e se consolidar. Desse modo, o Modernismo brasileiro seguiu manifestando-se de formas variadas, nas diferentes regiões do país conforme os aspectos econômicos, sociais e políticos de cada um.

Três exemplos serão tomados para demonstração da maneira e temporalidade diferente de como o Modernismo evoluiu entre os estados brasileiros: Minas Gerais, Bahia e Maranhão. Para Barbosa (2009), em 1924, quando a Semana de Arte Moderna já havia acontecido em São Paulo, Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Olivia Guedes Penteado e Godofredo Silva Telles foram a Minas Gerais e causaram grande revolução entre os jovens poetas mineiros. Conforme Souza (2013), na Bahia, o marco do movimento literário em discussão deu-se em 1928 com o surgimento do grupo Arco & a Flecha. Por fim, o exemplo mais significativo para esta pesquisa, trata sobre o fato de o primeiro livro de Ferreira Gullar, *Um pouco acima do chã*o, ter sido publicado no Maranhão anos depois do marco de 1922, ainda nos moldes clássicos do Parnasianismo, quando os intelectuais da época já estavam envolvidos na geração de 1945.

A primeira fase modernista foi, sobretudo, poética. Em São Paulo, os livros de poesias de Mário de Andrade publicados um pouco antes da Semana de Arte Moderna (*Há uma gota de sangue em cada poema* e *Paulicéia desvairada* em 1917 e 1922, respectivamente), marcaram o início desse período. Com Oswald de Andrade, em (*Memórias sentimentais de João Miramar*, publicado em 1924), a

linguagem foi submetida a experimentações que a distanciavam das tradições clássicas e parnasianas. Do outro lado, a importância mineira não pode ser negada, visto que a movimentação em favor da independência foi importante para a consolidação desse projeto nacional.

Passado o primeiro momento modernista, no qual a consolidação do projeto de uma literatura nacional organizado, sobretudo, em gênero poesia, travando conflito com as condições econômicas, políticas e sociais de São Paulo e a ácida recepção da crítica, principalmente à poesia de Oswald Andrade; passado também a segunda fase moderna, com ênfase na prosa da geração de 1945, a década de 1950, que coincide com a chegada de Ferreira Gullar ao Rio de Janeiro, já apresentava ambiente mais propício às experimentações da linguagem desvinculadas dos ideais clássicos.

2.3 A MEMÓRIA COMO FATO SOCIAL

A compreensão de linguagem e literatura, anteriormente explicitadas articula-se com a teoria da memória social de James Fentress e Chris Wickham (1992) os quais afirmam que “a memória representa o passado e o presente ligados entre si e coerentes nesse sentido, um com o outro.” (p. 39).

Maurice Halbwachs, sociólogo francês contemporâneo e discípulo de Emile Durkheim esteve durante a carreira, amplamente envolvido em estudos que consideraram os aspectos da vida em sociedade. A concepção da memória coletiva, inovadora perspectiva sociológica construída pelo teórico, e publicada, a primeira vez na obra *A memória coletiva*, cinco anos após a morte no exílio, em virtude da segunda guerra mundial, em 1945, estrutura-se baseada na perspectiva do indivíduo inserido em grupos sociais. O sujeito existe, individualmente e, também as suas memórias, por que existe em sociedade.

Para o teórico, as memórias desse grupo, duram pelo tempo em que ainda exista fisicamente ou na memória do indivíduo que o compõe, portanto, consolidando-se como memória social. Legitimando essa construção teórica, Halbwachs (1990) citando o exemplo do depoimento, após afirmar que somos sempre a primeira testemunha a quem recorremos para confirmar a impressão que temos a partir de um evento, dispõe que:

> Desde o momento em que nós e as testemunhas fazíamos parte de um mesmo grupo e pensávamos em comum sob alguns aspectos, permanecemos em contato com esse grupo, e continuamos capazes de nos identificar com ele e de confundir nosso passado com o seu (p. 28).

Observa-se que o teórico francês trata a questão das memórias de fatos já vividos e que serão rememorados, de modo a que os integrantes de uma coletividade não percam a capacidade de reconhecerem-se como parte de uma totalidade a qual pertencem. A necessidade de que haja quem lembre conosco, segundo o escritor francês, não garante que tal recordação alcançará suficiência, pois a imagem que cada pessoa percebe de determinado evento, lhe permite impressão particular que, porém, também se apoia na lembrança dos outros.

Conforme o sociólogo, usando a analogia de uma tábula rasa, a memória funciona de modo que quando fundimos imagens que tenhamos visto, a posteriores lembranças a respeito delas, isso signifique que é possível conseguirmos perceber, nos episódios experienciados, essências, ainda que não sejam completamente reais, responsáveis por essa ligação com o passado. Assim, quando o indivíduo se lembra das particularidades do lugar onde viveu, mesmo que ele esteja distante do mesmo, ele está retomando vínculos sociais do grupo no qual vivenciou eventos importantes e no qual, ainda, permanece inserido.

Consideremos que a memória individual não está inteiramente isolada e fechada. Dessa forma, um homem, para evocar seu próprio passado, tem frequentemente necessidade de fazer apelo às lembranças dos outros. Ele se reporta a pontos de referência que existem fora dele, e que são fixados pela sociedade. Mais ainda, para Halbwachs (1990) “o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as ideias, que o indivíduo não inventou e que emprestou de seu meio”. (p. 54)

Encontra-se aporte na citação, para o que se defende neste trabalho, acerca da discussão da memória aqui estabelecida, perpassar pela necessidade da existência e apropriação da linguagem como instrumento que promove as relações sociais e que não foi inventada pelo individuo nem na forma verbal, tampouco na escrita. A memória, construída em grupo, é sempre já coletiva ao tempo que também é individual.

Nessa perspectiva, a memória coletiva de que o indivíduo apropria-se e externa, constitui-se como elemento responsável pelo fenômeno de a lembrança do sujeito isolado mantê-lo ligado ao grupo do qual dispersou-se. O exemplo tomado, não aleatoriamente, para associação ao que postula o sociólogo francês, é o da figura do ser humano exilado, que distante do grupo em aspectos relacionados a território, emoções, família, linguagem, visão econômica e principalmente política decorrendo de sua inserção no mundo, é, ainda, grupo.

A descrição de memória coletiva construída por Halbwachs (1990) harmoniza-se completamente à descrição de exílio feito por Ferreira Gullar, autor criador de eu lírico consciente, no *Poema Sujo*, objeto de memória aqui em debate. Esse eu poético distanciado geograficamente, ainda integra um grupo social ao qual insiste em manter latente na memória, em primeiro plano, ao tempo em que esse resgata através de plena consciência subjetiva, as imagens do passado. Segundo o escritor francês:

> Mesmo que pudéssemos pensar que é diferente, quando os membros de um grupo estão dispersos e não encontram nada, em seu novo ambiente material, que lhes lembra a casa e os quartos que deixaram, se permanecerem unidos através do espaço, é porque pensam nesta casa e nestes quartos (p. 133).

A relação de causalidade demonstrada pelo autor francês arremata, por fim, a visão de memória coletiva tomada por este trabalho, concebida a partir da vida de sujeitos articulados em grupos sociais aos quais permanecem ligados ao longo da vida pela exata razão de lembrar-se de tal vivência. Entende-se o eu lírico que rememora a cidade natal, os amores da juventude, e demais particularidades percebidas na dimensão da memória individual, definitivamente a primeira testemunha dos eventos que narra e, para tanto, um sujeito imbricado ao grupo cujas práticas sociais carrega consigo, de uma vez por todas, depositário de memória coletiva.

Dessa maneira, o *Poema Sujo* aponta-se como elo entre passado e presente de maneira a ser este o fator que motiva aquele, pois conforme Halbwachs (1990) “o grupo no momento que considera seu passado, sente acertadamente que permaneceu o mesmo e toma consciência de sua identidade através do tempo.” (p. 87) Essa perspectiva supõe ainda constantes relações entre o que são memórias pessoais e sociais, tendo em vista que para o autor a memória é estruturada pela

linguagem, e por experiências partilhadas. Assim, ele pensa ainda que “é o tempo decorrido no curso do qual nada o modificou profundamente que ocupa maior espaço em sua memória.” (p. 87)

No que tange à construção do *Poema Sujo*, o sujeito encontrava-se em um presente, a partir do qual, dotado de consciência, evocou a memória do grupo ao qual permanecia ligado, ainda que ausente do território geográfico. Para Halbwachs (1990) “uma reconstrução do passado com a ajuda de dados tomados de empréstimo ao presente e preparados por outras reconstruções feitas em épocas anteriores” (p. 85) Tal colocação, aponta o caminho percorrido por Gullar na feitura do poema, na exata medida em que o parâmetro estabelecido para ponte entre presente e passado é o momento final do exílio, o qual conformou-se em um momento que motivou a evocação do passado idealizado, vivido no Maranhão, face ao presente e real, imposto pela condição de exilado, o que apresenta-se como uma construção de memória coletiva.

3. A ARTE MILITANTE DE FERREIRA GULLAR

3.1 O COMPROMISSO SOCIAL E A FRUSTRAÇÃO NO EXÍLIO

A infância de José Ribamar Ferreira foi lúdica e modesta como era comum às crianças maranhenses na década de 1930. Entre a distração da pescaria às margens dos rios Bacanga e Anil, os dribles amadores nas ruas de São Luís e as aulas na Escola Jardim Decroli e no colégio Ateneu Teixeira Mendes e São Luís Gonzaga, o inquieto ludovicense começou a frequentar a Praça João Lisboa e o Grêmio Lítero-Recreativo interessado na produção local de poesia. Ao completar os 18 anos, irritado por ter sido atribuído a ele um poema considerado de péssima qualidade, escrito por um homônimo, modificou o nome para Ferreira Gullar e tornou pública a decisão na Rádio Timbira.[3]

Suas produções iniciais não lhe trouxeram orgulho e, de algum modo, sempre foram justificadas pela inexperiência. Nesse sentido, utilizou-se da declaração concedida aos Cadernos da Literatura Brasileira - CLB, número 6, de setembro 1998, como motivação da inferência:

> Minha formação era parnasiana. Eu conhecia os poetas incluídos no final da *Gramática expositiva* de Eduardo Carlos Pereira. Tinha Camões, Bocage, Gonçalves Dias, Alvares de Azevedo e, claro, os parnasianos Olavo Bilac e Raimundo Corrêa. Aprendi então a me dar muito bem com o decassílabo e o alexandrino. Eu lia os poemas e decorava. Em 1949 conheci a poesia moderna; Nessa época começaram a aparecer nos jornais os primeiros poemas modernos." [...] Hoje eu entendo que você apreende o mundo de acordo com seu instrumento de expressão. Meu instrumento era a linguagem parnasiana era assim que eu traduzia a minha percepção da realidade, [...] quando abandonei essa linguagem fiquei sem instrumento. Recorri então à prosa e à linguagem coloquial, eu tinha que chegar às formas ao cerne da linguagem que não estava nas formas preestabelecidas (32-34).

A década de 1950 marcou a vida pessoal de Gullar, pois se casou com Thereza Aragão e tiveram os três filhos: Luciana, Paulo e Marcos. A vida no Rio de Janeiro, com a construção da família, deixou o aspecto de aventura, para passar à

---

[3]Em São Luís, no Maranhão, há uma intensa tradição católica de culto a São José de Ribamar e por isso, muitas pessoas recebem o nome do santo. Da adaptação de seu nome somado ao da mãe, Alzira Ferreira Goulart, surgiu o pseudônimo Ferreira Gullar adotado pelo lirista que posteriormente alcançou reconhecimento nacional, sobretudo pela escrita da obra prima *Poema Sujo*.

fase na qual o poeta fixou-se definitivamente na cidade. Ao mudar-se do Maranhão para a capital do país, a vida de Ferreira Gullar passou por transformações importantes. Sua indignação já se manifestava desde a juventude quando, na década de 1950, na cidade de São Luís, se recusou a ler uma nota do governador, Sebastião Archer da Silva, acusando os comunistas de terem assassinado um manifestante durante um comício do candidato a presidente Adhemar de Barros.[4]

O fato marcou, não apenas o desemprego do jovem locutor da Rádio Timbira, mas denunciou sua postura política insubordinada ao Estado e às classes dominantes. Já no Rio de Janeiro ampliou o contato com artistas e intelectuais que seriam companheiros de militância cultural e política nos anos subsequentes. A passagem do parnasianismo para a arte concreta e, depois, para a formulação do neoconcretismo foram insubordinações subjacentes à personalidade contestadora de Ferreira Gullar.

A escrita da poesia e o trabalho na redação de jornais e revistas permitiu a Ferreira Gullar refletir sobre a arte e a sua própria produção, momento no qual teve intenso diálogo com outros escritores cariocas. A produção poética do escritor maranhense está diretamente relacionada a autoquestionamentos acerca da estética adequada para fazer poesia. Intrigado com os poemas modernos de Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira, procurou meios de reinventar a antiga arte do texto lírico que culminou com a publicação de *A Luta Corporal* (1954).[5]

A exposição aos Cadernos de Literatura Brasileira (1998) conduz ao caminho que articulou o poeta maranhense a um grupo de escritores do Estado de São Paulo. A afirmação de que “o livro começa com um ajuste de contas com a poesia metrificada, rimada. Um ajuste de contas - quer dizer, para nunca mais fazer aquilo. [...] Eu tinha lido Rimbaud Mallarmé. Mas não me lembro de uma relação causal.” (p. 34) relaciona Gullar ao que Pignatari (1975) publicaria posteriormente no SDJB em 1955:

---

[4]Ver Brait (1981, p.8) e Gullar (2008, p. xxvi).

[5]Anteriormente, Ferreira Gullar já havia publicado *Um pouco acima do chão* (1949) que, aliás, marcou o início da carreira do poeta, no entanto, esse livro, escrito aos moldes parnasianos, quando a maior parte dos poetas brasileiros já fazia poesia moderna, foi considerado pelo escritor maranhense um livro imaturo e, possivelmente por esse motivo, foi retirado por ele próprio, durante muito tempo, de sua biografia, retornando apenas em 2008, em Poesia completa, teatro e prosa, sob organização de Antônio Carlos Secchin. Ver http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/12/1838326-poeta-ferreira-gullar-morre-aos-86-anos-no-rio.shtml.

> A verdade é que as subdivisões prismáticas da Ideia de Mallarmé, o método ideogrâmico de Pound, a apresentação "verbi-voco-visual" joyciana e a mímica verbal de Cummings convergem para um novo conceito de composição, para uma nova teoria de forma – uma organoforma – onde noções tradicionais como princípio-meio-fim, silogismo, verso, tendem a desaparecer e ser superadas por uma organização poético-gelstaltiana, poético musical, poético-ideogrâmica de estrutura: POESIA CONCRETA (p. 25).

Desse modo, o segundo livro da vasta obra gullariana atraiu a atenção do grupo de escritores paulista que também escrevia literatura fazendo experimentações com a linguagem seguindo uma linha de criação que estabelecia parâmetros e buscava base nas inovações poéticas de Malarmé, Joyce e Cummings. Embora não haja condições para afirmar se a investida de linguagem empregada no livro tenha sido proposital, certamente está demonstrada a relação de compatibilidade entre os Poemas de *A luta corporal,* publicados no Rio de Janeiro, e os poemas produzidos por Décio Pignatari, Augusto de Campos e Haroldo de Campos em São Paulo. Por esse motivo, Brait (1981) relata que logo após a publicação do segundo livro, o jovem escritor aqui em destaque "é procurado pelo poeta Augusto de Campos, com quem inicia discussões a respeito do movimento concretista de poesia".[6] (p. 8)

Surgiu assim o movimento concreto de poesia, à qual de acordo com Campos (1975) "é concreta no sentido em que, postas de lado as pretensões figurativas da expressão (o que não quer dizer: posto à margem o significado), as palavras nessa poesia atuam como objetos autônomos." (p. 34) Em dezembro de 1956, o movimento concretista realizou a I Exposição Nacional de Arte Concreta no Museu de Arte Moderna de São Paulo com a presença dos principais nomes, entre eles Ferreira Gullar. A essa altura, o concretismo colocava-se ainda como uma crítica, que atendia às expectativas de um poeta que abandonara a produção poética que priorizava a forma a rigor em detrimento do conteúdo.

---

[6] Importante corrente de vanguarda literária brasileira da década de 1950 idealizada por Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari. Os principais objetivos da corrente é romper com elementos fixos como versos, metrificação, forma, entre outros, pregando ainda o fim da subjetividade através do esquecimento da presença do eu lírico. Nessa concepção, o poema é um objeto que comunica com sua própria estrutura, fenômeno chamado de metacomunicação. Nos poemas dessa corrente, o leitor pode ser um coautor que contribui à construção do significado do texto. Ver Quirino (2010).

Conforme colocado em publicação, também, no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, em 1957, acerca da poesia concreta, para Campos (1975):

> Cumpre assinalar que o concretismo não pretende alijar da circulação aquelas tendências que, por sua simples existência, provam sua necessidade na dialética da formação da cultura. Ao contrário, a atitude crítica do concretismo o leva a absorver as preocupações das demais correntes artísticas, buscando superá-las pela empostação coerente, objetiva, dos problemas. (p. 40)

Formou-se assim um grupo de intelectuais concretistas no Rio de Janeiro, entre eles Ferreira Gullar, Mario Pedrosa, Ligia Clark e Hélio Oiticica, que se uniu ao grupo de São Paulo. A parceria, entretanto, não durou muito, visto que os paulistas pregavam a experimentação de todo e qualquer tipo de linguagem de forma conservadora, enquanto os cariocas construíam poesia de modo que os recursos visuais fossem importantes, mas que não se sobrepusessem ao conteúdo.

O texto de Campos (1975) *Da fenomenologia da composição à Matemática da composição*, publicado no mesmo veículo de comunicação e no mesmo ano, trouxe à tona, uma postura mais extremista do que o estabelecido inicialmente, ao postular, entre outras coisas, que “a poesia concreta caminha para a rejeição da estrutura orgânica em prol de uma estrutura matemática (ou quase – matemática (*sic)*).” (p. 93) Nesse sentido, posicionamentos que pareciam convergir, a princípio, tomaram direções diferenciadas. A publicação foi responsável pelo rompimento de Gullar com o grupo de São Paulo, pelo fato de o poeta manifestar-se, contrariamente, ao exposto no supracitado texto.

As primeiras obras publicadas por Gullar, que serão referenciadas adiante, foram condizentes com o desejo incessante de inovar na arte. No entanto, a publicação do texto que assinala esse rompimento deu-se lado a lado à publicação precedente do grupo opositor, segundo Francigelda Ribeiro (2014):

> Gullar havia passado alguns meses distante do referido suplemento, pois havia sido demitido pelo também maranhense, Odylo Costa Filho, o então redator-chefe do JB, mas em 14 de março de 1959, ao retornar ao SDJB, Gullar providenciou a publicação para a semana seguinte do *Manisfesto Neoconcreto* que foi assinado também por Amílcar de Castro, Cláudio Mello e Souza, Franz Weissmann, Lygia Clark e Lygia Pape, formalizando a dissidência anunciada em 23 de junho de 1957, quando foi publicada, no SDJB, a matéria: “Cisão no

> movimento da poesia concreta". Em tal página constava, do lado esquerdo, o texto "Poesia concreta: poesia intuitiva" – assinado por Ferreira Gullar, Oliveira Bastos e Reynaldo Jardim – que se contrapunha ao texto publicado no lado direito, "Da fenomenologia da composição à matemática da composição", assinado por Haroldo de Campos. Sobreposta aos dois textos, uma nota esclarecia que os manifestos divulgados demarcariam os campos diversos nos quais, de ali em diante, iriam se situar os poetas paulistas e cariocas dentro da experiência da Poesia Concreta e que a cisão se devia à discordância. (p. 43-44)

A disposição dos textos aliada à nota explicativa na publicação do SDJB permite a apreensão de clara intencionalidade, não apenas de esclarecimento acerca de que linhas teóricas cada grupo seguiria e continuaria a seguir, como também de ataque aos intelectuais concretos de São Paulo. Devido a essas divergências de posicionamentos, o movimento concreto terminou por romper-se. O lirista fundou o movimento neoconcreto[7], visando a produção de poesia na qual o aspecto plástico não se sobrepusesse aos outros.

O texto *Teoria do não-objeto* (1960), reflexão que resultou da experiência neoconcretista foi o mais expressivo do movimento e deteve-se a discutir a criação do objeto artístico em pintura ou escultura de acordo com a adoção dos aspectos vanguardistas ligadas ao impressionismo que propunham a retirada de elementos como a moldura e base, no sentido de que isso propusesse um "deslimite" necessário ao momento em que os artistas continuavam presos às convenções artísticas conservadoras. O próprio fundador do movimento neoconcreto, terminou por sucumbir também esse projeto, por julgar a produção resultante dele, distanciada do leitor.

O rompimento entre paulistas e cariocas ganhou conhecimento público expressivo que protagonizou episódios posteriores em torno de quem teria de fato inaugurado a ruptura com o verso metrificado. O fim da circulação do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil - SDJB, em 1961, terminou por dispersar os integrantes do grupo do Rio de Janeiro. A atuação de Gullar na SDJB foi essencial por ele estar, àquele momento, discutindo novos parâmetros para a arte, sua função

---

[7] Movimento literário fundado por Ferreira Gullar, Hélio Oiticica, Lygia Clark com a publicação do texto Manifesto Neoconcreto (1959). Essa corrente literária surgiu em discordância à objetivação do fazer poético proposto pelo concretismo. Um dos principais objetivos do neoconcretismo é resgatar a ideia do poeta como indivíduo dotado de subjetividade. A pregação da poesia ligada ao cotidiano é outro elemento que se opõe ao racionalismo proposto pelos concretistas. Ver Quirino (2010).

incluía a crítica a exposições de arte nacional e internacional. O posicionamento polêmico do fundador do movimento neoconcreto, perduraria ainda ao longo da vida, segundo Ana Maria Quirino (2010) “enfatizando seu caráter experimentador e de artista inserido no mundo.” (p. 173).

A integração do poeta maranhense ao Jornal do Brasil - JB foi relevante, também, para consolidar sua militância política, haja vista a importância desse jornal para o momento político do país. O referido periódico foi um meio eficaz que Gullar utilizou para publicar, tanto o manifesto sobre essa nova forma de fazer arte (neoconcretismo) como outros importantes trabalhos. Entre eles, inclui-se a reformulação do projeto do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (SDJB) e o livro *Poemas* (1958). A princípio, convidado para o início da reformulação do citado jornal, comandado pela nova dona, condessa Pereira Carneiro, foi indicado por Carlos Castelo Branco para ser colunista no caderno de artes plásticas e continuar o trabalho de reformulação do JB que deixou definitivamente de servir a anúncios de venda, para tornar-se o veículo de comunicação de arte e política no Brasil.

Acerca da importância do meio de comunicação, segundo Ribeiro (2014) o Caderno B, do Jornal do Brasil, que circulou entre junho de 1956 e dezembro de 1961, constituía um espaço privilegiado no âmbito cultural brasileiro. Em posterior aprofundamento dessa questão, a mesma autora destaca:

> Para além do inovador projeto gráfico-visual, foi também promovida, no SDJB, uma revisão dos grandes acontecimentos culturais da época. Em seus cadernos, foram divulgados os mais importantes eventos dos cenários nacional e internacional, no que diz respeito às artes plásticas, ao teatro, à música, à dança, à filosofia, à literatura, entre outras expressões artísticas. É importante ressaltar que o SDJB, desde o princípio, apoiou os ideais da Poesia Concreta, tornando-se, inclusive, o núcleo de discussão sobre o referido movimento poético. Não foi por eventualidade que ocorreu a divulgação, no caderno de 23 de junho de 1957, em primeira mão, da manchete Cisão no movimento da poesia concreta que marcou a atuação distinta dos poetas cariocas em relação ao grupo paulista (p. 108).

Certamente, a posição de destaque assumida no Jornal do Brasil, não foi desperdiçada pelo poeta ludovicense, que não se absteve de levantar questionamentos acerca da produção de arte no país, bem como liderar manifestações que a inovassem.

Portanto, o trabalho desenvolvido na reformulação do SDJB foi essencial, ainda, à construção do perfil contestador do poeta e crítico maranhense. Sem embargo, a relevância do veículo de comunicação, que possuía repercussão nacional, conferiu a Gullar, como colunista do mesmo, a oportunidade de formar opinião sobre a política nacional e o fazer literário, visto que, o colunista pôde apoiar o manifesto de poesia concreta e, posteriormente, demarcar território entre os concretistas de São Paulo e os neoconcretistas do Rio de Janeiro.

A posse do presidente Jânio Quadros, conduziu o lirista maranhense à Fundação Cultural de Brasília. Após a superação do neoconcretismo e dos poemas experimentais, observar as condições de vida e trabalho das pessoas que estavam fundando Brasília, sobretudo os nordestinos, fez o poeta novamente entrar em dilema e voltar aos questionamentos anteriores sobre a produção e a popularização da poesia, e de que maneira essa arte deveria ser feita para alcançar o maior número possível de pessoas, fato que o despertou para a necessidade de estudar e conhecer o que era produzido no Brasil, no âmbito da cultura popular. No entanto, esse projeto popular de cultura em Brasília não chegou a ganhar expressividade e terminou junto com a renúncia do então presidente Jânio Quadros, situação que culminou com o retorno de Ferreira Gullar à antiga capital federal.

No Rio de Janeiro, Gullar recebeu convite de Oduvaldo Viana Filho (Vianinha) para integrar-se à União Nacional dos Estudantes - UNE, dessa forma, insatisfeito com questões políticas e econômicas do Brasil, enveredou na militância. A UNE, por sua vez, foi fundada no país em 1937 com inspiração no Manifesto de Córdoba de 1918, na defesa dos estudantes latino-americanos, no questionamento dos governos autoritários dos países da região e na defesa da autonomia universitária. Influenciada pelos ideais revolucionários, a instituição não tardou a incomodar a classe dominante brasileira, especialmente, quando um contingente da classe trabalhadora urbana passou a frequentar as universidades e exigir o aumento no número de vagas para alunos nas mesmas instituições.

Como instituição eminentemente política, Gil César de Paula (2009) destaca que “a atuação da UNE estava direcionada a questões nacionais, com destaque para as lutas educacionais, o apoio à reivindicação dos trabalhadores e na defesa da Petrobras”. (p. 211) Ainda conforme o autor:

> No Brasil a ESG já era um centro altamente influente de estudos políticos através de seus cursos de um ano de duração frequentados por igual número de civis e militares destacados em suas áreas de atividade. Da doutrina ali ensinada constava a teoria da guerra interna, introduzida pelos militares no Brasil por influência da Revolução Cubana. Segundo essa teoria, a principal ameaça vinha não da invasão externa, mas dos sindicatos dos trabalhadores esquerdistas, dos estudantes e professores universitários. (p. 215)

Como era de se esperar, a instituição, marcadamente de esquerda, logo passou a incomodar e entrar em confronto com autoridades políticas favoráveis a governos autoritários, pois segundo Oliveira (1976) “a própria questão do nacionalismo [...] que empolga politicamente o país na década de 50, não se separa dos problemas da segurança nacional ao nível do debate militar.” (p.19) Portanto, a UNE, adentrara em questões diretamente ligadas à segurança nacional e a manutenção do capitalismo. Qualquer pessoa que integrasse essa instituição e atuasse por ela, logo seria associado à ameaça interna e estaria sob a vigília do Estado, como foi o caso de Ferreira Gullar, que fortaleceu ainda mais a atuação política ao ser eleito, em 1963, presidente do Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE.

Em entrevista aos CLB (1998) do Instituto Moreira Salles, ao ser perguntado sobre a rotina e as características do CPC, Gullar declarou:

> Não, a coisa não era tão organizada assim. Existia um grupo que dirigia o CPC e esse grupo discutia as tarefas - era uma coisa meio espontânea. A gente reagia ao que estava acontecendo. Por exemplo, um dia, num comício contra o governo Lacerda, a polícia apareceu, espancou todo mundo e prendeu alguns. À noite, nós nos reunimos e decidimos fazer o *Auto do cacetete* para responder imediatamente àquela agressão. Ficamos na madrugada escrevendo e no dia seguinte estávamos na rua mostrando o *Auto do Cacetete* (p. 41).

O CPC seguiu atuando na linha da espontaneidade e criou a Ação Popular da UNE Volante para, entre outros fatores, resolver questões internas como a aliança com o Partido Comunista. Mobilizados, 20 membros e 5 dirigentes da instituição compuseram o grupo de pessoas, segundo Lima (2011) “que viajaram por todo o país, tratando de entusiasmar a massa estudantil e promover discussões a respeito da Reforma Universitária. Palestras, seminários e debates eram acompanhados pela apresentação de peças e filmes do CPC.” A turnê foi importante por marcar a ação

de disseminação da cultura popular, discussão que Gullar aprofundaria posteriormente no ensaio *Cultura Posta em Questão* (2002). Diante disso, a situação de Gullar atuar nesse grupo político, foi motivo suficiente à demonstração de sua postura aguerrida no tocante às questões ligadas ao proletariado e às minorias de esquerda.

O CPC da UNE foi uma entidade importante, principalmente em períodos ditatoriais, pois Carla Torres (2008) diz que:

> A atuação cepecista assinala um momento peculiar da história brasileira, pelas teorias e produções artísticas as quais construíram e pelas concepções que desenvolveram em relação arte/pedagogia, intelectual/povo e forma/conteúdo, contribuindo, portanto, para a formulação de uma produção acadêmica que problematizava a questão da cultura popular (p. 28).

O trabalho expressivo do poeta maranhense na UNE era o de escrever a base dos textos teatrais. Gullar, nos CLB (1998) declarou que recebeu o convite nos seguintes termos: “vamos fazer uma peça sobre reforma agrária e gostaríamos que você fizesse a estrutura dessa peça em versos, para usarmos um cantador do Nordeste. Então escrevi *Cabra marcado para morrer*.” (p. 40). Nesse período, o sao-luisense produziu ainda *Quem matou Aparecida?, Peleja de Zé Molesta com tio Sam* e por fim escreveu o poema *História de um Valente*[8] que integrou parte da campanha para libertação de Gregório Bezerra, conforme declaração no programa Roda Viva (2011), outro importante ativista dos movimentos de esquerda do país.

O primeiro desses poemas, narra a história de João Boa Morte, nordestino morador das terras de um fazendeiro que explorava a ele e a todos as demais pessoas que ali trabalhavam. Esgotados pela exploração, os trabalhadores foram negociar com o fazendeiro e avisaram sobre a intenção de vender a produção para outro comprador. O resultado foi uma ameaça severa em consequência à ação pretendida. Um trabalhador ousou desobedecer e foi enforcado a mando do patrão. João boa morte, não passou por cima da ordem, mas começou a pregar a tomada

[8]Embora integre o grupo dos outros poemas que foram publicados nos primeiros anos da década de 1960, quando ainda atuava na legalidade no Brasil, a *História de um valente* foi uma encomenda do Partido comunista para a campanha de libertação de Gregório Bezerra tendo sido publicado clandestinamente, apenas em 1966, já em período de ditadura, sob o pseudônimo de José Salgueiro. Ver GULLAR, 2008.

de iniciativa contra os desmandos do fazendeiro como pode ser visto em Gullar (2008):

> Nisso pensando, João
> falou com seus companheiros:
> “Lavradores, meus irmãos,
> esta nossa escravidão
> tem que ter um paradeiro.
> Não temos terra nem pão,
> vivemos num cativeiro.
> Livremos nosso Sertão
> do jugo do fazendeiro.”
> [...]
> Vou lhe dar uma lição.
> Ele quer terra, não é?
> Pois vai ganhar o sertão!
> Vai ter que andar a pé
> desde aqui ao Maranhão.
> Quando virar vagabundo,
> terá de baixar a crista.
> Vou avisar todo mundo
> que esse ‘cabra’ é comunista.
> Quem mexe com Benedito
> bem caro tem que pagar.
> Ninguém lhe dará um palmo
> de terra pra trabalhar.”
> (p. 106 - 107)

O fragmento selecionado mostra o resultado negativo de desafiar o patrão. Mesmo não sendo enforcado, desafiar o patrão teve como consequências uma intensa vida de peregrinação e sofrimento para João e toda a sua família. É possível notar, a partir do fato narrado, a construção de um sujeito poético inconformado com as arbitrariedades sociais impostas, demarcando posicionamento político claro e proposital, contatado a partir da citação do termo “comunista”, fator que levou o patrão a castigar o empregado.

O segundo poema, relata a história de uma adolescente, que ateou fogo às próprias vestes, depois de trabalhar como empregada doméstica, ser assediada e abusada pelo patrão, engravidar do mesmo, ser presa acusada de roubo simulado pela patroa em vingança à traição, perder o marido por ter se envolvido em uma greve e ver o filho morrer de fome. À revelia dos outros, esse é o único texto dessa fase, que é um pouco mais didático e não explicita consequências graves ao fato de alguém conscientizar-se das injustiças sociais e resolver contra ela.

Embora não haja a afirmação de que a arte serve a determinadas funções, considera-se para realizar tal inferência, que a produção artística está envolta aos conflitos coexistentes na vida em sociedade. Em caráter didático e linguagem coloquial, ele conclama os leitores a se questionarem refletirem a realidade a partir do objeto artístico, observando fatos como o porquê da desigualdade social, conforme pode-se ler em Gullar (2008):

> Por que existem favelas?
> Por que há ricos e pobres?
> Por que uns moram na lama
> E outros vivem como nobres?
> Só te pergunto essas coisas
> para ver se tu descobres.
> Se não descobres te digo
> para que possas saber:
> o mundo assim dividido
> não pode permanecer.
> Foi esse mundo que mata
> tanta criança ao nascer,
> que negou à Aparecida
> o direito de viver.
> Quem ateou fogo às vestes
> dessa menina infeliz
> foi esse mundo sinistro
> que ela nem fez nem quis
> - que deve ser destruído
> pro povo viver feliz.
> (p. 124-125)

Um aspecto relevante que pode ser constatado nesse excerto, é que não há um personagem que aja especificamente contra Aparecida, a exemplo de João boa morte, que tem o carrasco representado na figura do fazendeiro latifundiário. Aqui nessa narrativa, as injustiças sociais recaem sobre a adolescente, como resultado da estratificação decorrente da sociedade dividida em classes. Também nesse texto o poeta constrói um eu lírico inconformado com a miséria social e confiante em que essa situação pode ser modificada, se houver luta coletiva a partir da conscientização que a classe operária precisa ter.

O terceiro poema conta a disputa entre Brasil e Estados Unidos, através da metáfora de um personagem brasileiro (Zé Molesta) contra um personagem americano (Tio Sam). A disputa ocorreu em território americano e o brasileiro saiu vencedor e desmoralizou publicamente o estadunidense. Para tanto, Zé Molesta passou por um mês de preparação junto a intelectuais brasileiros para assimilar

aspectos mais complexos da história do país. O restante ele aprendeu na prática, por ser nordestino e ter vivido desde a infância, todas as consequências da exploração a que os Estados Unidos sujeitavam o Brasil. O excerto a seguir de Gullar (2008), mostra um pouco do embate:

> "Essa conversa velhaca
> Não me faz baixar a crista
> -disse Molesta. – Me diga
> quem foi que apoiou Batista?
> Você deu arma e dinheiro
> a esse ditador cruel
> que assinava, roubava
> e torturava a granel.
> Por que era amigo dele
> E agora é contra Fidel?
> Você diz que é contra Cuba
> porque é contra ditadura.
> Será que na Nicarágua
> há democracia pura?
> Se você luta no mundo
> Pra a liberdade instalar
> por que é amigo de Franco,
> de Stroessner e de Salazar?
> A verdade é muito simples
> E eu vou logo lhe contar.
> Você não quer liberdade,
> você deseja é lucrar.
> Você faz qualquer negócio
> desde que possa ganhar:
> vende canhões a Somoza,
> aviões a Salazar,
> arma a Alemanha e Formosa
> pro mercado assegurar."
> (p. 131)

Os versos da citação permitem a dedução de que a vitória que Zé Molesta obteve sobre Tio Sam só foi possível a partir da preparação que o permitiu conscientizar-se sobre a posição que o Brasil ocupava diante dos Estados Unidos e a postura deste perante outros países com quem negociava visando puramente a obtenção de lucro. Depreende-se a partir disso que a mensagem que o eu poético quer transmitir, é que a luta contra o capitalismo só será vencida, quando os brasileiros, a exemplo do personagem do cordel, conscientizarem-se sobre a condição de explorados o que, mais uma vez, denuncia um corpo lírico engajado socialmente.

O quarto poema, conta a história de Gregório Bezerra[9], que estava preso pela quinta vez em virtude da militância no Partido Comunista e fez parte da campanha de libertação do pernambucano. O trecho selecionado abaixo permite o vislumbre de parte da trajetória desse personagem que entre o concreto e a ficção encontrou espaço na poesia de Gullar (2008), para que sua história fosse divulgada:

> Foi pensando e conversando,
> Trocando pontos de vista,
> que Gregório terminou
> por se tornar comunista
> e no partido aprendeu
> toda a doutrina marxista.
> Convenceu-se de que o homem,
> no mundo capitalista
> é o próprio lobo do homem,
> torna-se mau e egoísta.
> Da luta de 35,
> Gregório participou.
> Derrotado o movimento,
> Muito caro ele pagou.
> O tribunal Militar
> do exército o expulsou,
> e o meteu na cadeia
> onde Gregório ficou
> até em 45
> quando a anistia chegou.
> (p. 134-135)

O fragmento destacado aponta ainda, a voz de um eu lírico envolvido socialmente e com clara participação nas questões políticas do Brasil. A narrativa encontra base material na história de vida do pernambucano Gregório Bezerra, para transmitir às pessoas os ideais de luta através da compreensão da conjuntura social na qual estavam inseridos. "*História de um valente*" encerra o ciclo dos quatro

---

[9]Gregório Lourenço Bezerra (1900 - 1983), nordestino de Pernambuco ficou órfão de pai e mãe antes dos dez anos de idade e começou a trabalhar muito cedo para garantir a sobrevivência. Foi preso em 1917 por participação em manifestações pelos direitos dos trabalhadores, foi torturado nessa ocasião. Em seguida serviu ao exército e alfabetizou-se aos vinte cinco anos de idade e filiou-se ao Partido Comunista em 1930. Em 1935 foi novamente preso pela acusação de participação na insurreição militar de Recife. Foi condenado a 27 anos de prisão e foi solto com a chegada da anistia em 1945. Foi eleito deputado pelo PCB e teve mandato cassado três anos depois. Uma semana depois de deixar a câmara dos deputados foi preso pela acusação de incendiar um quartel em João Pessoa. Liberado por falta de provas voltou a ser preso em Serra Talhada – PE e voltou a ser solto. Preso na oportunidade do golpe de 1964, foi novamente submetido a violências. Foi condenado em 1967 a 19 anos de prisão e solto junto com outros presos em 1969, por uma ação do PCB em troca da liberdade do embaixador americano Charles Elbrik que havia sido sequestrado pela luta armada. Fonte: http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/biografias/gregorio_bezerra

poemas de cordel que compõem um período eminentemente político do poeta maranhense[10].

No sentido de promover a tão necessária conscientização das pessoas que viviam em estado de miséria, os pensadores que nesse momento eram ativistas no CPC da UNE, tomaram a iniciativa de levar essa poesia menos elaborada em cordel às ruas. O livro *Ferreira Gullar: entre a poesia e o espanto*[11] de George Moura (2001) relata uma dessas tentativas:

> Gullar está junto com o grupo do teatro do CPC – Armando Costa, João das Neves, Paulo Pontes, a argentina Pichin Pla, entre outros. A jovem e idealista trupe chega ao largo da favela cheia de boas intenções e começa uma performance. São os intelectuais e artistas querendo apontar os caminhos que o povo deve seguir. Gritam contra o imperialismo norte-americano, falam dos malefícios do Tio Sam, alertam para a necessidade de o povo tomar consciência e dizer não à exploração capitalista. Os homens da favela, da janela olham com indiferença o alarido daqueles idealistas da classe média e as mulheres nem de casa saem, apenas observam. Só as crianças se aproximam e, sem nada entenderem, parecem se divertir com aquelas pessoas de caras pintadas e roupas extravagantes. O Espetáculo supostamente feito sob medida para o povo não consegue se comunicar com o próprio povo (p. 68).

Na inquietude de sua militância a produção em cordel não foi suficiente para responder aos questionamentos que Gullar tinha sobre como a arte devia ser feita para alcançar o povo, visto que a adesão popular não atingiu os resultados esperados. Ainda assim, os efeitos limitados da UNE volante reavivaram os questionamentos em torno do fazer poético das consequências severas de lutar contra o imperialismo capitalista, uma vez que, com exceção de um, os outros três textos informavam perseguição e prisão aos militantes.

Com o golpe militar de 1964, a UNE foi incendiada e as atividades desenvolvidas, até então no CPC ganharam outro direcionamento. Paulo Toledo (2013) declarou que:

---

[10]Em 1962, Gullar ainda esteve envolvido nas ligas camponesas de Francisco Julião, um pouco antes da presidência do CPC da UNE, mas a atividade não teve longa duração. Ver (GULLAR, 2008.)

[11]O livro faz parte da série Perfis do Rio, é de autoria do jornalista George de Moura e foi lançado em 1996. Resultado de uma entrevista com Ferreira Gullar gravada em fita cassete no apartamento do poeta em Copacabana, a gravação teve treze horas de duração.

> Pouco após o incêndio do prédio da UNE e o encerramento violento das atividades do CPC no primeiro dia da inflexão ditatorial nos rumos do país, Vianna e outros remanescentes do movimento voltam a se juntar em torno do Grupo Opinião, no Rio de Janeiro. [...] o Opinião abre a série de trabalhos destinados a atestar a sobrevivência da consciência participante, cujo veículo, até a véspera do golpe, fora o CPC (p. 74).

Em dezembro do mesmo ano do golpe, Zé Keti, Nara Leão e João do Vale, montaram o Show Opinião, o primeiro ato oficial de resistência à ditadura que se consagrou, posteriormente, em um consistente grupo de teatro de mesmo nome, que atuou sob vigilância da ditadura brasileira e foi encabeçado por intelectuais remanescentes do CPC como Viana Filho, Ferreira Gullar, Armando Costa, Teresa Aragão, Pichin Plá entre outros, que atuaram nesse grupo, ativamente, até 1967.

Toda a vida de Ferreira Gullar foi demarcada por inquietudes, imprevisibilidades e contestações. Em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, em 2014, surpreendeu os imortais ao afirmar que:

> [...] minha vida tem se caracterizado, não pelo previsível, mas pelo inesperado, ao decidir-me pela candidatura a que nunca aspirei, não fiz mais do que agir como sempre agi, ou seja, optar pelo imprevisível. E, por isso mesmo, aqui estou, feliz da vida, uma vez que, aos 84 anos de idade, começo uma nova aventura, tomo um rumo inesperado que a algum lugar desconhecido há de levar-me. Pode alguém se espantar ao me ouvir dizer que posso encontrar o novo nesta Casa, que é o reduto mesmo da tradição. E pode ser que esteja certo. Não obstante, como a vida é inventada, em qualquer lugar e em qualquer momento, algo inesperado pode acontecer. Espero que aconteça, mas que seja uma surpresa boa (n/p.)[12]

A despeito de manter, desde a infância, uma posição desafiadora e aguerrida contra a tradição conservadora, Ferreira Gullar se incorporou imediatamente às oposições institucionalizadas quando se filiou ao PCB, partido ilegal, no primeiro momento de rompimento da legalidade democrática. No dia do golpe de Estado, desferido pela burguesia no Brasil em 1964, e que destituiu o presidente João Goulart. Todavia, essa inserção deu-se quase que exclusivamente, como intelectual da cultura preocupado com o alcance limitado das artes no país.

---

[12]http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm%3Fsid%3D1042/discurso-de-posse. Acessado em 20 de abril de 2018.

O fechamento da UNE, teve relevante implicação no fato do poeta maranhense passar a integrar o Partidão, pois o canal cultural da organização estudantil tinha como premissas básicas a vinculação das artes à base material da sociedade e a difusão artística entre as classes populares. Uma vez que essa instituição que promovia uma atuação militante mais direta ligada às artes foi fechada, romper os limites da opressão capitalista e oferecer resistência à ditadura militar foram, certamente, motivações importantes para a integração e participação de Gullar no Partido Comunista Brasileiro [13] . O PCB representou a oportunidade de um novo meio de atuação.

O Estado de Segurança Nacional (ESN) configurado sobre as bases da Doutrina de Segurança Nacional - DSN se instaurou no Brasil, em 1964, como de resto, em toda a América do Sul. Segundo Maria Helena Moreira Alves (1984) a construção do “inimigo interno”, tido como elemento central das teorias sobre a segurança nacional, forjou-se para caracterizar a polarização entre os Estados Unidos e a União Soviética, bem como, estabelecer um contraponto entre os interesses da classe dominante, aliada ao imperialismo estadunidense, e os setores sociais alinhados às experiências do socialismo em Cuba, na China e nos países soviéticos da Europa.

A ordem se constituía, essencialmente, dos Atos Institucionais, depois incorporados à Constituição Brasileira de 1967, dos programas econômicos propostos para alavancar as indústrias nacionais e suas congêneres de capital estrangeiro, bem como, de uma série de instituições controladoras da sociedade como as Forças Armadas, as polícias, as igrejas, os órgãos de imprensa e aquelas diretamente ligadas à promoção da ditadura militar, tais como, o Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD) e o Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES).

Muitas foram as formas de oposição à ditadura militar, entre elas, as iniciativas de artistas e jornalistas contra a censura, o posicionamento crítico de alguns parlamentares, as greves e manifestações estudantis, os movimentos religiosos organizados nas paróquias e as ações de luta armada. Houve ainda, a militância política do Partido Comunista Brasileiro (PCB) que, de forma semelhante a

[13]Conforme explicitado na série Há Muitas Noites na Noite, episódio 01. (TENDLER, 2015).

tantas outras organizações, empreendeu uma frente política de contraposição ao autoritarismo no Brasil.[14]

Valendo-se da diversificação de talentos que possuía, o ludovicense escreveu, já no Teatro Opinião, os versos da peça *Se Correr o Bicho Pega, Se Ficar o Bicho Come (1966)* peça montada pelo Grupo Opinião, cuja repercussão foi enorme dada a utilização do humor sarcástico e da linguagem simples, como se vê no trecho a seguir de Vianna Filho; Gullar (1966):

> Se corres, bicho te pega, amô.
> Se ficas, ele te come.
> Ai, que bicho será esse, amô?
> Que tem braço e pé de homem?
> Com a mão direita ele rouba, amô, e com a esquerda ele entrega;
> Janeiro te dá trabalho, amô, dezembro te desemprega;
> De dia ele grita ‘avante”, amô, de noite ele diz: “não vá”!
> Será esse bicho um homem, amô, ou muitos homens será?"
> (p. 3)

A atuação no grupo de teatro tornou-se relevante na trajetória política de Gullar, no sentido de reafirmar a militância política que desenvolvia e a postura aguerrida ao combater o imperialismo capitalista. A partir da escrita dos textos para a encenação teatral, ele conseguiu reencontrar um caminho para continuar fazendo arte, segundo Moura (2001):

> No Teatro Opinião, Gullar e seus parceiros tinham aprendido uma lição do CPC: não basta simplificar a obra de arte, querer introduzir conteúdos políticos para que ela seja facilmente compreendida pelo povo. No Teatro Opinião, os temas políticos da atualidade sobem ao palco, mas, agora, com um acabamento formal requintado. Em cena a luta contra a ditadura, mas com qualidade dramatúrgica. A obra engajada pode ter qualidades estéticas. (p. 69)

A produção teatral mencionada marcou o reencontro do lirista com uma maneira de criação artística que ele julgou adequada para o contexto, embora o teatro também não tenha conseguido um alcance de massa. A atividade que

---

[14]A linha de atuação do PCB, no Brasil, era pacífica e Gullar foi lançado candidato para impedir que Mario Alves e Marighella o conduzisse à luta armada. Ver entrevista concedida a Osny Tavares, no Jornal da Biblioteca Pública do Paraná, disponível em: <http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=606>.

inicialmente buscou atingir o povo por meio da poesia poesia e depois alcançou maturidade no teatro dando respostas a suas indagações acerca da criação artística automaticamente implicou em maior envolvimento nas questões sociais que o Brasil vivia.

Nos anos 1960, o Partido Comunista atuava clandestinamente e naquele momento estava buscando meios de se organizar contra a ditadura recém-instaurada. A atuação política no Teatro Opinião e no CPC da UNE ganhou desdobramentos indesejados quando Gullar foi eleito membro da direção estadual do Partido Comunista à revelia da própria vontade. Acerca disso, em entrevista concedida a Osmar Tavares (2014) o poeta disparou: [15]

> Qual era o cenário social quando de seu exílio do país? Que tipo de pressão os escritores recebiam? Depois do AI-5 a repressão contra os militantes foi cada vez mais intensa. Os militares haviam prendido um companheiro do partido, que sob tortura delatou intelectuais que faziam parte do Partido Comunista. Eu era membro da direção estadual do partido no Rio de Janeiro – um dos únicos intelectuais com cargo de direção. Nem Vianinha [o dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho], nem Dias Gomes, nenhum outro. Quando esse companheiro torturado abriu a boca, o partido me avisou para ir para a clandestinidade. Eu aparecendo como membro, ia ser torturado para confessar até o que não sabia. Só que eu era membro da direção de araque. Fui eleito para impedir que o Marighella e o Mário Alves empurrassem o partido para a luta armada. Eu, que era contra pegar em armas, achava aquilo uma maluquice, aceitei fazer parte da chapa para neutralizar a influência deles. Mas isso também não ia adiantar de nada. Clandestino, fiquei numa situação cada vez pior. Passaram a me procurar e eu não tinha mais onde me esconder. Então fui para Moscou. Era melhor sair do país a ficar correndo de casa em casa (p. 3).

Mesmo diante das intempéries que assolavam todos os opositores da ditadura militar no Brasil, a produção de Gullar nesse período foi a mais ativa de toda a carreira e inclui publicações de ensaios, livros de poemas, peças teatrais e traduções.[16] Os ensaios mencionados em nota, merecem destaque, por apresentarem o posicionamento teórico do poeta naquele momento. Dentre eles, o

---

[15]Entrevista concedida à revista Cândido do Jornal da Biblioteca Pública do Paraná em 2014. (TAVARES, 2010)

[16]Ensaios publicados foram: *Cultura posta em questão* (1963) e *Vanguarda e subdesenvolvimento* (1969); poesia: *A luta corporal e novos poemas* (1966); No teatro: *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* (1966), *A saída, onde fica a saída?* (1967), *Doutor Getúlio, sua vida e sua glória* (1968); Gullar também fez a tradução de *O inspetor geral*, de Gogol (1967).

livro *Cultura posta em questão*, que havia sido publicado pela Editora Universitária da UNE e teve a maior parte da primeira edição queimada na sede da mesma instituição, no incêndio criminoso de 1º de abril de 1964, apresenta uma análise muito esclarecedora.

A aludida obra aborda o alcance da cultura sobre a elite e proletariado. Ela traz em seu bojo a discussão sobre a "cultura popular" como forma de camuflar o caráter de classe implicado na disseminação da arte. Para Gullar, intelectuais como ele estavam envoltos em questões sociais e políticas da sociedade brasileira daquele momento. Gullar como ativista político nato, demonstrou na escrita desse texto, bem como na atuação no CPC, que àquela altura encontrava-se convencido acerca do papel do artista para além de aspectos eminentemente estéticos. O autor em tela afirmou categoricamente em Gullar (2002):

> Não resta dúvida que, se nos mantivermos no plano do juízo estético puro e simples, jamais abarcaremos a complexidade desse fenômeno cultural em curso hoje no Brasil. É preciso não esquecer, como dissemos antes, que se trata da dramática tomada de consciência, por parte dos intelectuais, do caráter histórico, contingente, de sua atividade e do rompimento da parede que pretendia isolar os problemas culturais dos demais problemas do país. [...] Cultura popular é, portanto, antes de mais nada, consciência revolucionária (p. 17).

Conforme exposto nota-se que além da exposição acerca da exclusão social de determinados grupos em relação à arte, o crítico literário deixa transparecer que no processo de criação artística não estão retiradas as relações imperialistas que subjugavam o país e, portanto, não podiam estar ausentes das expressões culturais.

Vanguarda e subdesenvolvimento, publicado em 1969, um ano antes da partida para fora do país, apresenta uma postura mais amadurecida que o ensaio crítico anterior, mas no mesmo sentido. A compreensão que o poeta maranhense expõe nesse livro a partir de uma perspectiva dialética, é que uma arte que verdadeiramente surja de uma sociedade em conflitos como o Brasil, deve considerar aspectos particulares e nacionais que coexistem com perspectivas gerais e internacionais. Assim, vanguarda, no sentido do que expôs Gullar, atribui obrigatoriedade ao artista de não se limitar ao pensamento de que o valor da arte está apenas no que se reproduz integralmente dos países desenvolvidos. Desse

modo, o artista que faz produções que não estejam socialmente inseridas no tempo e no espaço deve atingir a universalidade transcendendo a particularidade para de fato construir textos universais.

Evidentemente que os sujeitos históricos não são imutáveis e as condições materiais condicionam suas ideias que podem se alterar com o tempo. No final da vida, após tantos desencantos com as experiências frustradas consolidação do comunismo e frente ao sofrimento intenso do exílio, Ferreira Gullar reviu várias das suas posições teóricas sustentadas durante a ditadura militar no Brasil. [17]

O fim da década de 1960 foi bastante turbulento para o poeta. O AI-5, de dezembro de 1968, enrijeceu a perseguição a intelectuais que faziam oposição à ditadura e Gullar foi preso pela primeira vez e liberado vinte dias depois. Iniciou-se ali o período de clandestinidade no qual o poeta viveu alternando entre casas de parentes e amigos, o que durou aproximadamente dois anos.

As marcas da violência da vida na ilegalidade começaram quando o poeta ainda estava no país. Segundo Moura (2001) “Gullar só fica sabendo da morte do pai, em São Luís do Maranhão, uma semana depois. O enterro já tinha sido feito e a missa de sétimo dia já tinha sido rezada. Gullar é forçado a estar alheio e sofre...” (p. 99). A situação ficou mais delicada e a condição de “inimigo interno” do Estado de Segurança Nacional, que caracterizou a ditadura no Brasil, foi imposta, inicialmente, quando assumiu o cargo do CPC da UNE, entidade considerada subversiva naquele momento, e depois, pela diretoria estadual do Partidão, no Rio de Janeiro.

Assim, não lhe restou alternativa, saiu do país com ajuda do Partido Comunista brasileiro, atravessando a fronteira com o Uruguai e, de lá, seguiu para Moscou, onde passou seis meses fazendo um curso no Instituto Marx-Engels - Lenin, escola base do Partido Comunista da União Soviética - URSS. O aprofundamento com as questões teóricas se deu no exílio, especificamente quando esteve em Moscou por meio do Partido Comunista da União Soviética, adquiriu treinamento necessário para entender os clássicos da teoria comunista.

---

[17]Brait (1981) através de citação direta de posicionamento mais recente de Gullar, afirma que ele reviu o posicionamento declarado em *Cultura Posta em Questão*. No entanto, na referida citação, o poeta fala acerca do rigor na produção da arte, sem, contudo, contrapor a visão de que a arte está envolta a contradições que se renovam na sociedade a cada momento.

A experiência em Moscou não foi menos violenta que a clandestinidade no Brasil, pois o exílio era uma realidade cruel. A perda do trabalho, a separação dos familiares, a restrição da vida cotidiana e da presença dos amigos trouxe amargura à vida do poeta. Conhecer as bases de formação do partido, também foi uma vivência que permitiu nova compreensão acerca do que se passava e do que estaria por vir. Essa situação está descrita no livro de memórias do poeta, Rabo de Foguete, Gullar (2010):

> Só tomei conhecimento do que realmente estava fazendo ali, na aula que começou por volta das 10 da manha e onde um instrutor explicou-nos o funcionamento e o poder de fogo do fuzil usado pela FAL e do Kaláchnikov, de fabricação soviética. Ele falava fluentemente o espanhol. Demonstrou as armas peça por peça e anunciou que mais tarde teríamos oportunidade de aprender a usá-las. Quando ao final da aula. Franqueou a palavra a quem tivesse perguntas a fazer, indaguei porque me tinham levado para um centro de instrução militar quando a linha do Partido Comunista Brasileiro era pacífica e, por conseguinte, não visava à luta armada. Significava que a linha pacífica era apenas uma tática para encobrir a verdadeira estratégia do partido? [...] O adestramento prosseguiu nos dias subsequentes com exercícios de tiro (havia dependências destinadas a isso no subsolo do edifício), luta livre e transposição de obstáculos, que me obrigaram a um esforço físico extenuante, a que não estava habituado. Certa manhã meu corpo doía tanto que solicitei dispensa dos exercícios, no que fui atendido quase que com pedidos de desculpas por parte de Ígor. Aproveitei-me disso para limitar minha formação militar às aulas teóricas e os exercícios de tiro ao alvo, que eram bastante divertidos (p. 56 – 57).

A circunstância descrita demonstrou a surpresa de Gullar ao ampliar a compreensão sobre a forma como o Partido Comunista se organizava no Brasil e fora dele. A eleição para a diretoria clandestina, passando pela clausura no país de origem e agora essa descoberta inesperada, somaram entre os motivos pelos quais o poeta passou a questionar os rumos que dera à própria vida. Pressupõe-se a experiência do exílio descrita, anos depois, como motivo à inflexão do poeta, demonstrada nesse livro de memórias.

Ao fim do curso na União Soviética, o local escolhido para ir foi o Chile, que à época era governado por Salvador Allende e era, declaradamente, um governo socialista. A proximidade com o Brasil reanimou Gullar que chegou ao Chile em maio de 1973 e rapidamente conseguiu fazer a leitura de que a situação política do país caminhava para um estado de exceção.

No Chile, as observações sobre a situação na qual o país se encontrava surgiram logo na chegada, o governo socialista de Allende já estava prestes a ruir. Naquele país, Ferreira Gullar estava entre outros intelectuais, também, perseguidos no Brasil. Ao tentar legalizar a situação de moradia, decidiu se inscrever como correspondente em um jornal de direita, o *Colegio de Periodístas del Chile*, decisão importante por facilitar a saída do da nação chilena, após a queda de Allende. Porém, a fase de turbulência não ofereceu condições a Gullar de se concentrar em alguma produção.

No exílio, fora do país, vislumbrava duplamente a miséria social, pois era consciente do que se passava no Brasil e acompanhava *in loco*, a situação do povo no Chile, conforme Gullar (2010):

> A consequente redução drástica das divisas em dólar provocou a escassez de produtos essenciais que o Chile importava, como a carne, o leite, a manteiga, o petróleo, sem falar em peças e acessórios para a indústria e os veículos em geral. A situação tornou-se crítica, o descontentamento cresceu, a classe média se aliou aos ricos e passou a ouvir a pregação da direita. Quando cheguei a Santiago em Maio de 1973, encontrei a cidade paralisada por uma greve de transportes que só terminaria cinco meses mais tarde com a queda de Salvador Allende (p. 145).

As dificuldades vividas, no Brasil, voltaram a repetir-se na rotina do país Chileno. A ditadura e suas consequências na vida econômica da população do país eram novamente experimentadas. Ainda nas palavras do poeta, o estado de miséria notório, também foi relatado em Gullar (2010) “A verdade é que o peso chileno estava tão desvalorizado que o aluguel do apartamento não chegava a três dólares. Por 10, alugava-se uma casa num bairro chique.” (p.146)

Consciente do estado de exceção que o forçou a ir para fora do país, a miséria social era algo marcante na vida de Gullar, que possuía clareza para enxergar cada passo do avanço do governo ditatorial. Escapar da ditadura chilena, passou a ser o projeto no qual se lançou e, com o qual ocupou os dias, após constatada a situação que permanecer naquele país era inviável, frente ao governo repressor que o comandava.

O local onde Gullar morava, no Chile, foi invadido algumas vezes pela polícia e a condição de estrangeiro não o deixou em situação favorável. Assim, o poeta

brasileiro voltou a sofrer nova decepção na chegada ao país chileno, tanto sobre o aspecto de instabilidade, quanto sobre sua própria condição de exilado, conforme se pode ver em Gullar (2010):

> Ali estavam à minha espera, além dele, outros brasileiros, que me receberam com simpatia e cordialidade. Mas me surpreendi quando um deles me perguntou quando havia deixado Mostou. – Nunca estive em Moscou – respondi. Ele sorriu. –Deixa de onda, poeta, a gente sabe que você veio de lá. Fingi que não havia escutado essas palavras, perguntei onde ficava o banheiro e saí da sala, chateado. Como aquele cara, que talvez nem do partido fosse, sabia que eu viera de Moscou, se tal fato, por medida de segurança, devia ser mantido em estrito sigilo? (p. 145-146).

A previsão se cumpriu, cinco meses mais tarde, quando o governo socialista do presidente Salvador Allende, foi derrubado do poder e o Palácio *La Moneda* foi ocupado pelas forças armadas lideradas pelo general Augusto Pinochet. Obrigado a sair do Chile pela vigência do estado de exceção e motivado pelo profundo sofrimento imposto pelo exílio por aspectos como a distância da terra natal e dos familiares, fez a tentativa de reunir a família em uma temporada no Peru que resultou em um grande fracasso na vida pessoal.[18]

A última parte do exílio ficou dividida entre uma curta passagem pelo Peru, para em seguida chegar a Buenos Aires em 1974 e voltar a conviver com a ideia da provável instalação de uma ditadura em mais um país da América Latina. Desembarcou em Buenos Aires, em 1973, após escapar do terror chileno.

Com a morte de Juan Domingo Perón em 1974, presidente eleito por três vezes na Argentina e que faleceu logo no início do terceiro mandato. Isabel Martínez de Perón compunha a chapa como vice-presidente e assumiu o poder na ausência do marido. A Aliança Anticomunista Argentina – (TRIPLE A) formada pela polícia e membros do exército atuava, ilegalmente, no país e tomou o poder em 1976. As circunstâncias políticas no país não favoreciam a vida de um exilado brasileiro. Gullar demonstrava profunda tristeza ao ver mais uma democracia sofrer um golpe militar. [19]

O período no exílio foi dedicado a atividades que tinham por objetivo o sustento da família, como o trabalho com aulas particulares de Português,

---

[18]Ver série Há muitas noites na noite, episódio 03, (TENDLER 2015).
[19]Idem.

participação na produção de enciclopédias, entre outros. No tocante à poesia, a produção esteve em torno da conclusão do livro *Dentro da noite veloz* (1975), que já apresentava a experiência do exílio como motivação poética. Após sete anos mudando entre os países citados, e com a constante sensação de perseguição, Gullar viu-se em situação em que toda essa vivência extrapolou sua capacidade de resistir e sentiu intensa desesperança. Assim, foi tomado pela necessidade de expressar o turbilhão que o transbordava e a maneira encontrada foi a linguagem.

A instabilidade econômica e emocional, trazida pela iminente ditadura argentina, reforçou a percepção da miséria social no Brasil e, também, o fez extrapolar a capacidade de suportar a violência imposta pelo exílio, fatos que conduziram o poeta à escrita de um poema que pudesse aliviar-lhe a sensação do terror vivido e que, naquele momento, fosse o instrumento de militância possível. Diante disso, vários fatores surgiram como motivação ao uso do recurso poético que deu origem ao *Poema Sujo* (1975).[20] A experiência do exílio e a violência que este implicou, como a ausência da família, dos amigos, a falta de trabalho, e a sensação de estar em uma pátria que não é a sua, somados à sensação de perseguição formaram intenso turbilhão que se materializou e extravasou em um vômito vertiginoso que compôs a obra prima, principal responsável pela condecoração com o Prêmio Camões de Língua Portuguesa em 2010.

3.2 O VÔMITO E O SUJO: A SÍNTESE DA MISÉRIA SOCIAL

> Que sonha com a volta do irmão do Henfil
> Com tanta gente que partiu
> Num rabo de foguete
> Chora
> A nossa Pátria mãe gentil
> Choram Marias e Clarisses
> No solo do Brasil
> (BLANC; BOSCO, 1979)

Ao tempo em que Ferreira Gullar vivia no exílio, o Brasil estava sofrendo severas transformações derivadas das recorrentes arbitrariedades da ditadura militar e, sofria graves problemas econômicos e sociais implicados por ela. Perseguição, tortura, perda dos direitos políticos, são exemplos de problemas enfrentados pela

[20]Ver Gullar (2008).

população brasileira que vivenciou o período que figura entre os mais repressores da história do Brasil.

Estabelecendo comparação entre os projetos industrialistas do Estado Novo e da ditadura de 1964, Giannasi (2011) salienta que no primeiro caso, as equipes civis eram formadas por empresários, economistas e aos militares cabia apenas a função de conselheiros, pois não tinham a palavra final. O mesmo não aconteceu na segunda ditadura, visto que de acordo com o autor (2011):

> Já após 1964, ainda que os planos econômicos corressem por conta dos técnicos dos ministérios da área, não só a inspiração, mas também, a última palavra, cabia totalmente ao governo militar, assim como ocorria com o planejamento estratégico dos recursos a serem alocados a cada setor da economia e das demais contas governamentais (p. 211),

Percebeu-se desde o início, o poder total centralizado na mão dos militares, na tentativa de projeção do Brasil como uma potência econômica mundial de expressão na América Latina como também, por consequência, uma potência militar importante no cenário mencionado. Começou assim, um longo período de iniciativas drásticas no setor econômico e político, no qual a população de classe mais pobre novamente pagou a conta e sobreviveria sob constantes quedas de poder real de compra, de investimentos em educação e de investimento em saúde.

Durante a ditadura no Brasil, vários governos sucederam-se com respectivos planos econômicos que prometiam retirar o país da situação pós governo João Belchior Marques Goulart (1961-1964), que a ditatura considerou ameaçadora para o equilíbrio do país.[21] As técnicas utilizadas, não favoreceram a classe trabalhadora e o Estado de Segurança Nacional demonstrou incrível capacidade de sustentar todas as medidas impostas pelo governo ditatorial, a custa de violência irrestrita. O A-I 5, que foi o mais drástico entre todos os decretados, intensificou a prisão e perseguição de vários intelectuais que militavam contra a ditadura.

O Plano de Ação Econômica do Governo (Castelo Branco), o Programa Estratégico de Desenvolvimento (Costa e Silva) e o I Plano Nacional de Desenvolvimento (Médici) foram planos econômicos decretados durantes os anos da ditadura e, sucessivamente oprimiam a classe trabalhadora e alguns setores

---

[21]Foram os presidentes militares da ditadura militar: Humberto de Alencar Castelo Branco (1964-1967)**,** Arthur da Costa e Silva (1967-1969), Emílio Garrastazu Médici (1969-1974), Ernesto Geisel (1974-1979), e João Baptista Figueiredo (1979-1985).

reuniram-se na tentativa de resistir. O movimento estudantil, o dos trabalhadores e a Frente Ampla organizaram-se no sentido de combater as condições que impunham a miséria social. A UNE, mesmo extinta, continuou a atuar fazendo pequenos comícios ambulantes e entre as atuações dos estudantes, o próprio Gullar, na série Memória Política [22] em entrevista à TV Câmara, coloca como ponto alto da resistência estudantil os movimentos realizados em prol da melhoria da alimentação nos restaurantes militares.

Na ocasião, o estudante Edson Luís foi assassinado e o velório do corpo dele foi transformado em ato político contra a ditadura. As tentativas de capitalizar a situação favorecendo o movimento estudantil fracassaram e, as missas seguintes, que tinham a mesma intenção, não foram respeitadas pelos militares, nem mesmo como atividades religiosas, em conformidade com Alves (1984):

> Na mesma tarde depois de uma segunda missa na Candelária, novos espancamentos e prisões ocorreram. O bispo Dom José de Castro Pinto e quinze concelebrantes da missa deram as mão a outros sacerdotes presentes para formar um largo círculo em torno da igreja, para proteger as pessoas no interior e impedir o ataque de policiais montados com espadas nas mãos (p. 119).

Alguns segmentos da igreja católica declararam apoio ao movimento estudantil, em resposta à invasão do templo e a perseguição e agressão aos líderes religiosos e estudantes que usavam as missas como pretextos para na saída aproveitar a oportunidade e fazer manifestações contra a ditadura.[23] Os massacres realizados nessas situações mostraram que a ditadura estava forte como antes.

Concomitante às manifestações realizadas pelos estudantes abriram espaço para que outros setores como os trabalhadores também organizassem formas de resistência. O ministério instituiu sindicatos fantasmas que logo foram reorganizados e ocupados por pessoas que eram líderes entre os trabalhadores. O sucesso da

---

[22]Documentário desenvolvido pela TV Câmara que resgata fatos marcantes do Brasil. Ver http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/tv/materias/MEMORIA-POLITICA/159338-FERREIRA-GULLAR.html

[23] de 1964, a Igreja Católica Romana, especialmente a alta hierarquia, mobilizou-se em favor dos militares golpistas absorvendo o discurso da moralidade e do anticomunismo. Todavia, com a intensificação da repressão aos católicos opositores à ditadura, houve intensa resistência dos setores progressistas dessa corrente religiosa, especialmente no que se refere às mobilizações estudantis e no combate à tortura como forma sistemática de investigação.

atuação sindical foi notório e greves foram organizadas, principalmente na região de Osasco, em São Paulo com sucesso inicial, o que não se repetiu por muito tempo. (ALVES, 1984). Embora houvesse ânimo em torno da organização das greves e contassem com o apoio dos estudantes, essas manifestações também foram sucumbidas, pois de acordo com Alves (1984):

> Apenas um aspecto dos acontecimentos subsequentes não obedeceu aos planos: uma análise equivocada do contexto político levou os líderes a subestimar a relação do Estado de Segurança Nacional. Não estava claro para a oposição, na época, que o Estado podia contar com amplas reservas de poder coercitivo, e que os militares estavam suficientemente coesos e preparados para empregar até o último grau toda a força do Aparato Repressivo. [...] Os operários que ocuparam a fábrica da Cobrasma sofreram drástica repressão física. A fábrica foi invadida por forças que incluíam 30 policiais montados, 60 soldados armados de metralhadoras e dos veículos blindados com armas pesadas. Imediatamente após a invasão, 120 pessoas foram detidas, espancadas e muitas torturadas (p. 125).

A forte repressão ao movimento grevista demonstrou mais uma vez a capacidade de resistência do governo e, além disso, a lista de pessoas desaparecidas incluía nomes de principais líderes sindicalistas. Assim, essa forma de resistência também foi sucumbida.

Em 1966, o ex-governador Carlos Lacerda, assim como, os ex-presidentes Juscelino Kubitscheck e João Goulart articularam suas forças e criaram a Frente Ampla que começou a traçar ações contra o governo ditatorial. Em virtude de constituir-se como ameaça ao Estado de Segurança Nacional, essa força também foi calada com o AI-5 e tais líderes foram perseguidos. O breve roteiro feito acima demonstra que não havia condições favoráveis a Ferreira Gullar.

Nesse momento, o Brasil estava vivendo o período mais violento da ditadura, pois não havia liberdades política, trabalhista, econômica entre outras. A burguesia tinha condições de impor seus projetos ao país. A crise econômica que já existia, foi ampliada e a ideia do suposto “Milagre econômico” maquiava as quedas constantes no salário mínimo, a perda no valor real de compra, o aumento da quantidade de horas a trabalhar para o sustento familiar e o a elevação da taxa do trabalho infantil e por consequência, do número de crianças fora da escola.

Uma vez no exílio, na década seguinte, o lirista escapara à ditadura de Pinochet, que impôs condições semelhantes às vividas no fim da década de 1960,

no Brasil, ao Chile, na década de 1970. O exílio traçado como uma alternativa ao desconforto de ficar mudando de casa a todo momento, apresentou-se como igual tormento, uma vez que o exilado não estava alheio à miséria social de sua terra natal e também dos locais por onde passou.

O destino tomado após o terror vivido no Chile foi Lima, no Peru. Gullar tinha consciência de que o exílio estava sendo suficientemente violento ao poeta e por reflexo, à família. A ida ao peru deu-se por vontade dos filhos, conforme mostra a passagem de Gullar (2010):

> Embora não me agradasse deixar Buenos Aires para ir viver em Lima, considerei que era hora de fazer alguma coisa que agradasse a eles. Afinal de contas, também tinham pago um alto preço em consequência de minha opção ideológica (p. 192).

Em pouco tempo a família estava instalada em Lima e reacenderam as esperanças de que o exílio não impusesse maiores dores que as já suportadas. Tais expectativas não se confirmaram, pois alguns problemas de saúde dos filhos somados à escassa renda em virtude da dificuldade que a vida clandestina impunha, tornaram a situação de manter a família na capital peruana, insustentável.

Sucederam-se as crises esquizofrênicas de Paulo e Marcos e junto à situação de exílio, ainda havia a situação de miséria de Lima, também relatava no livro de memórias Gullar (2010):

> A disparidade de renda e a pobreza do país dividira a sociedade em duas faixas apenas: a dos muito ricos e a dos muito pobres – a classe média desaparecera. [...] Esses fatores acentuavam meu estado de depressão, provocado pelo sofrimento do exílio e agravado pelo desastre chileno: contrário à escolha da via armada para chegar ao poder, eu testemunhara no Chile o fracasso da via pacífica. [...] Já antes, diante das dificuldades enfrentadas por Allende para fazer avançar o processo socialista, me perguntara se nós, comunistas brasileiros, deveríamos continuar a pagar o preço tão alto para chegar ao poder, uma vez que chegar a ele não significava resolver logo os problemas do país e sim agravá-los; [...] Agora, eu conhecia o resultado: a derrota (p. 198-199).

O excerto demonstra, nessa fase do exílio, o total desânimo de Gullar quanto aos ideais pelos quais estava lutando e o elevado grau de tristeza que o exílio impunha. As forças para manter-se militando pelas causas sociais pareciam

esgotadas, frente às consequências desastrosas da vida na clandestinidade, que acabaram por reverberar um desarranjo familiar. A família voltou ao Brasil após a tentativa fracassada de reverter minimamente as intempéries do exílio e o destino foi o regresso a Buenos Aires.

Organizada a vida na capital argentina, a família voltou a reunir-se por um tempo, mas as crises de esquizofrenia, novamente mudaram o curso da vida que parecia acalmar-se. O sumiço de Paulo provocou nova desordem e o retorno de Thereza e os outros filhos ao Rio de Janeiro. A dificuldade econômica estava entre as que aumentavam o tormento da vida do poeta: “Para ganhar algum dinheiro e ajudar a sustentar a família no Brasil, dá palestras e aulas de português”. (MOURA 2001, p. 110). Em março de 1976 a Argentina sofreu o golpe da ditadura, visto que com a morte do Juan Perón, a esposa Isabelita não teve condições de se sustentar no poder por muito tempo.

O terror se instalou outra vez na vida de Gullar. A experiência do exílio chegava ao limite máximo frente ao desastre familiar, ao fracasso do governo socialista no Chile e a situação em Buenos Aires era tensa em concordância com Gullar (2010):

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

Surgiu assim, o *Poema Sujo*, que materializou um vômito de obscenidades que responderam ao turbilhão de emoções que envolviam Ferreira Gullar no momento da escrita, tais como medo de ser novamente preso, medo da morte, a sensação de fracasso das forças de esquerda, a consciência de que a família foi esfacelada pelo exílio, a consciência da miséria social na qual vivia o Brasil, a saudade incontrolável da terra natal e da tranquilidade da vida antes da clandestinidade e da condição de exilado, entre outros fatores.

A seguir será feita abordagem acerca da linguagem utilizada no poema. Para tal investida analítica, selecionar-se-ão, trechos do *Poema Sujo*, nos quais seja possível a percepção de palavras obscenas, conscientemente inseridas no texto, no intuído de demonstrar que a escolha realizada pelo poeta, tem a intenção clara de contestar a ditadura militar e a sociedade burguesa brasileira, assentada em ideias de moralismo.

3.3 A SUBVERSÃO LINGUÍSTICA NO *POEMA SUJO*

A obra em destaque nesta pesquisa é uma produção da fase madura de Ferreira Gullar. No momento da escrita desse poema, o lirista já havia produzido poesia em diferentes moldes na tentativa de compreensão do fazer poético e de alcance do público. Como exposto de início, após cultivar as formas clássicas da literatura, o versejador amadureceu experiências no concretismo e neoconcretismo, na literatura de cordel e na produção teatral. No exílio publicou *Dentro da Noite Veloz* (1975) marcando seu amadurecimento, mas foi no *Poema Sujo* que essa maturação ficou claramente demonstrada.

Esse livro insere-se na fase modernista da Literatura Brasileira, e apresenta liberdade de escrita e desprendimento com formas fixas de fazer poesia. Para um dos ícones do Modernismo brasileiro, Manuel Bandeira (2007) verso livre é:

> Mas o verso livre cem por cento é aquele que não se socorre de nenhum sinal exterior senão a da volta ao ponto de partida à esquerda da folha do papel: *verso* derivado de *vertere*, voltar. À primeira vista, parece mais fácil de fazer do que o verso metrificado. Mas é engano. Basta dizer que no verso livre o poeta tem de criar o seu ritmo sem auxílio de fora. É como o sujeito que solto no recesso da floresta deva achar o seu caminho sem bússola, sem vozes que de longe o orientem, sem os grãozinhos de feijão da história de João e Maria. [...] Os modernistas introduziram em nossa poesia o verso livre, procuraram exprimir-se numa linguagem despojada da eloquência parnasiana e do vago simbolista, menos adstrita ao vocabulário e à sintaxe clássica portuguesa (p. 78-87).

Para o poeta, a estética moderna trouxe a revolução e a liberdade da produção poética em versos não fixos, ainda que tenha provocado certo caos em torno da ideia de que qualquer verso em linhas desiguais pretender-se verso livre.

Um dos fatores que demonstra esse desprendimento com formas específicas é a escolha consciente da linguagem coloquial, conforme supracitado, que na obra em questão, beira o chulo e, acaba por efetivar-se em obscenidades.

Análoga a essa circunstância, a métrica nos versos e a composição das estrofes também são diversificadas. É comum encontrar uma sequência de redondilhas sucedidas de uma série de outros versos que apresentam quantidades de sílabas distintas umas das outras, não compondo nenhum tipo de verso para o qual haja nomenclatura. É possível ainda constatar influências concretas em partes em que o aspecto visual predomina na página em detrimento do texto. Em torno dessa questão sobre a liberdade da métrica, Bandeira (2007) finaliza afirmando "um número fixo de sílabas com as suas pausas cria um certo movimento rítmico, mas não é forçoso ficar no mesmo metro para manter o ritmo. Quando atentei nisso, senti-me verdadeiramente liberto da tirania métrica." (p. 89) Para o poeta, a verdadeira liberdade métrica consistia em mantê-la se necessário em função de outra intencionalidade qualquer, como o ritmo.

Ferreira Gullar foi um poeta que perseguiu a forma fixa de criação de poesia e, embora não tenha escrito sobre ela, a exemplo de Manuel Bandeira, produziu em soneto na primeira obra publicada, depois desintegrou a linguagem no segundo livro publicado já no Rio de Janeiro, em seguida enveredou pela ruptura com as formas fixas ao adaptar se ao Modernismo, para em seguida atuar no movimento concreto e fundar o movimento neoconcreto de poesia. O *Poema Sujo* como a obra prima do autor, demonstra uma poesia bastante amadurecida e permite a inferência de que, ainda que não tenha sido pelo mesmo caminho que Bandeira, o maranhense chegou ao mesmo resultado, uma vez que a obra em estudo apresenta, conforme trechos em citações a seguir, construções sem classificação fixa de métrica e rimas, bem como também, apresenta recursos literários como: gradação, aliteração, enumerações, *enjabement*, entre outros recursos presentes na linguagem figurada.

Para Bandeira (2007) "no verso livre autêntico o metro deve estar de tal modo esquecido que o alexandrino mais ortodoxo funcione dentro dele sem virtude de verso medido." (p. 88) Tal observação permite depreender, que o poeta sanluisense, não incorreu no erro apontado por Bandeira de que "o modernismo teve isso de catastrófico: trazendo para a nossa língua o verso livre, deu a todo o mundo a ilusão de que uma série de linhas desiguais é poema." (p.79) Desse modo, a habilidade de Gullar ao usar das formas fixas dentro da forma livre sem que aquela careça de

medição é perfeitamente verificável no *Poema Sujo,* que apresenta-se como exemplo de que o verso livre não passou a permitir que qualquer pessoa se julgasse Cecília Meireles, mas evidencia a dificuldade maior de seu domínio e execução no fazer poético.

Resolvida a questão sobre a forma dos versos, faz-se necessário aprofundar a discussão acerca de em que medida a linguagem coloquial constrói-se, no decorrer do texto, como obscena. Para isso, o ponto de partida baseia-se no que propõe Maingueneau (2010) sobre o termo "pornografia". Para ele:

> Em francês, foi o escritor N. Restif de la Bretonne – por sinal, autor de textos pornográficos no sentido costumeiro do termo – que introduziu o termo "pornógrafo" em seu livro *Le pornografe ou la prostitution réformée* ("O pornográfico ou a prostituição reformada", 1769), que trata do controle da prostituição pelo Estado. [...] Progressivamente, a referência à prostituição desapareceu, e "pornografia" veio a designar qualquer representação de "coisas obscenas" (p.13).

Nesse sentido, o mesmo autor dá continuidade à discussão, enfatizando que para bem trabalhar o que se chama de "escrita pornográfica", é salutar trazer para o debate "dois outros modos de representação das relações sexuais dos quais ela se destaca: por um lado a *obscenidade*, por outro, o *erotismo*." (p.23)

O Modernismo ficou conhecido como momento cultural no qual o erótico ganhou espaço nas vozes de muitos artistas e suas produções em poesia. Os mais conhecidos entre eles são Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo neto. Manuel Bandeira destacou-se na primeira fase da poesia modernista. Segundo Lucena Júnior (2008),

> O tratamento do erotismo de Bandeira é feito de modo a não expor o sexo como algo obsceno ou fator de licenciosidade o que poderia configurar sua poesia como libertina e pornográfica. Seu erotismo é mais leve e semelhante a um texto do ultrarromantismo, mas sem que a pieguice dos mesmos esteja presente (p. 48).

Acrescenta-se a essa colocação, o fato de os poemas distribuírem-se por toda a obra do poeta, de forma não pontual e os últimos desses poemas "nu", "Primeira canção do beco" e "Segunda canção do beco" terem sido publicados no livro *Estrela da tarde* em 1960. Desse modo, situa-se a produção erótica do poeta

em período anterior à repressão e à censura instauradas e sistematizadas pela ditadura de 1964.

Carlos Drummond de Andrade autor que se destacou na segunda fase modernista, dedicou-se a escrever sobre questões sociais, no entanto, em 1950, já havia encerrado a produção em torno dessa temática. Passou a compor poemas eróticos a partir da década de 1970, publicados, também, de forma não pontual em alguns livros. Somente após a morte do poeta, os herdeiros publicaram, em 1992, *O Amor Natural*, coletânea típica de textos dessa natureza. Anos antes, em entrevista ao Estadão, Drummond pontuou acerca dessa criação artística: "E eu não gostaria que meus poemas fossem rotulados de pornográficos. Pelo contrário, eles procuram dignificar, cantar o amor físico, porém sem nenhuma palavra grosseira, sem nenhum palavrão, sem nada que choque a sensibilidade do leitor." [24] Não observa-se a poesia drumondiana realizada com vistas a discutir questões relacionadas à forma de governo vigente no país, contra a qual o lirista maranhense opõe-se.

Por fim, João Cabral de Melo Neto ganhou destaque na geração de 1945 e construiu a maior parte da poesia erótica no livro *Quaderna* (1960). A poesia erótica desse autor é relativamente desconhecida do público. Ainda conforme Lucena Júnior (2008) "é uma poesia que não tem um vocabulário relacionado diretamente ao sexo ou erotismo sendo que é uma poesia mais bem aceita socialmente pois o elemento erótico está oculto ao leitor menos atento." (p. 117) Desse modo, para este trabalho, a poesia erótica de João Cabral de Melo Neto, também bastante pontual, não é reconhecida como uma produção realizada em contexto de governos marcadamente autoritários por consolidarem-se através de golpe de Estado.[25]

Perseguindo o arremate em torno dessa polêmica questão, no tocante ao primeiro modo de representação das relações sexuais, o escritor francês propõe que "a literatura pornográfica se origina no universo da obscenidade" (p. 29) libertando-se dela ao não implicar interações e convivialidade. Para ele, o leitor é abordado como parte de uma maliciosidade coletiva, pois conforme Maingueneau (2010):

---

[24]Ver entrevista concedida ao jornal Estadão, disponível em: <www.acervo.estadão.com.br/noticias/acervo/carlosdrummonddeandrade/caderno2>

[25]Percorrido o caminho em torno da produção de três grandes autores do Modernismo, outros nomes poderiam ser trazidos à discussão, como Hilda Hilst. No entanto, a produção dessa artista é posterior ao recorte temporal no qual o *Poema Sujo* está situado, visto que *Bufólicas*, primeiro livro de poesia erótica de Hilst, foi publicado em 1992 e mesmo suas produções pornográficas e eróticas em prosa, foram publicadas entre os anos de 1990 e 1992.

> A obscenidade é uma maneira imemorial e universal de dizer a sexualidade. Sua finalidade não é, em primeiro lugar, a representação precisa de atividades sexuais, mas sua evocação transgressiva em situações bem particulares. Ela se baseia em um patrimônio partilhado pelos membros de uma mesma comunidade cultural (p. 25).

Nessa perspectiva, depreende-se o uso de termos chulos, no texto de Gullar, como situações particulares, completamente opostas à necessidade da produção em série com vistas a um objetivo determinado de provocação ao leitor, que caracterizam o pornográfico, mas uma evocação a um leitor com quem tenha convivialidade estabelecida. Assim, ressalta-se que a compreensão que esta pesquisa tem acerca do *Poema Sujo*, é que em situações pontuais, diferentemente da representação das relações sexuais no erotismo que se expressa para equilibrar a demanda e a representação sociais o eu lírico expressa linguagem coloquial utilizando termos obscenos.

Delimitada a compreensão acerca, do obsceno, com efeito, sustenta-se nesta pesquisa, que o contexto social e político de ditadura no Brasil, faz a linguagem obscena, presente na obra prima de Gullar, ser importante manifestação social e ato transgressivo a padrões de arte clássica e a comportamentos sociais impostos no momento histórico, haja vista os autores supracitados produzirem poesia erótica ou prosa pornográfica em contextos diferentes e com finalidades distanciadas da insubordinação consciente ao governo ditatorial que o poeta maranhense manifesta na obra em relevo nesta discussão.

Sobre a relação entre arte e sociedade, nesse sentido ainda trazendo a relação da linguagem como ferramenta de interação social, Bakhtin (2006) assevera que “esse papel contínuo da comunicação social como fator condicionante não aparece em nenhum lugar de maneira mais clara e completa do que na linguagem.” (p. 34) Nesse sentido, a experiência individual, a perspectiva social do autor inserido nessa conjuntura e sua consciência dessa relação dinâmica, são necessárias para mais completa apreensão do fenômeno literário ao considerarmos o sujeito, a posição social e o leitor para quem ele fala, num processo dialógico, completando um ciclo que não tem a literatura como um objeto artístico encerrado em si mesmo. Avançando nesse debate, Eagleton (2011) corrobora que “o autor não precisa impingir suas opiniões políticas à obra porque se revelar as forças reais e potenciais em operação, ele já está sendo partidário. ” (p. 87) Desse modo, partidarismo, no

tocante à arte, é inerente à realidade social, não resumindo-se a uma atitude subjetiva sobre esta última.

Ainda na concepção de Eagleton, não se trata do que postulou Goldman sobre consciência social ser a expressão direta de determinada classe, como também a obra literária não é expressão direta dessa consciência. Para fins desta pesquisa, Cândido (2006) relendo Madame de Stael aprofunda encerra a questão dizendo que “a literatura é também um produto social, exprimindo condições de cada civilização em que ocorre. ” (p. 28) No tocante à memória, Halbwachs (1990) postula que a memória coletiva “evolui segundo suas leis, e se algumas lembranças individuais penetram algumas vezes nela, mudam de figura assim que sejam recolocadas num conjunto que não é mais uma consciência individual.” (p. 53-54) Assim, a biografia de Gullar extrapola sua experiência individual, não apenas porque numa sociedade estratificada há uma identidade entre os componentes de uma mesma classe, mas também porque as memórias evocadas em suas biografia e obra, associam-se à concepção de memória coletiva supracitada.

Temos assim o *Poema Sujo,* obra que figura entre as mais importantes da produção literária em contexto de ditadura militar no Brasil, com a observação de ser um livro que foi escrito em 1975, quando Ferreira Gullar estava exilado em Buenos Aires, mas já dava indícios de que a passagem por Moscou, Santiago e Lima havia lhe abalado bastante. Movido pela experiência do exílio e por todas as consequências ruins dele, como a desorganização completa da família, o agravamento da doença dos filhos, a saudade da terra natal entre outros fatores, o autor utilizou a linguagem como forma de extravasar a desordem que tomou conta de sua vida e de insubordinar-se às arbitrariedades do governo brasileiro.

A escrita desse poema durou aproximadamente seis meses e durante esse período foi a atividade na qual o poeta se refugiou do desespero em que se encontrava e vomitou obscenidades que se impõem como forma de insubordinação e protesto à censura praticada no Brasil em função da manutenção do Estado de Segurança Nacional. O poema constitui-se então como ato político, que além de afrontar a ditadura e os órgãos censores, foi responsável pelo retorno de Gullar ao Brasil, uma vez que o poema chegou ao país gravado em fita cassete e foi ouvido em rodas de intelectuais, que em seguida encabeçaram campanha para retorno do autor do *Poema Sujo*.

A ênfase dada pelo eu lírico às temáticas tratadas na narrativa, são responsáveis pela divisão do poema. Tomando por base a edição Ferreira Gullar – Poesia Completa e Prosa (2008), a longa narrativa com 56 páginas, disposta em nove partes, organiza-se de modo em que a incidência da linguagem obscena alterna-se e está presente na primeira parte, pelo menos em oito páginas; na terceira parte ao longo de dezenove páginas; na quinta página incidindo em seis páginas e, na sétima parte em quatro páginas, compondo um total de trinta e sete páginas, contrapostas às dezenove que compõem as demais partes.

Nota-se claramente que o fato de a transgressão linguística ser observada na maior parte do texto, fato demonstrado de forma numérica na exposição, indica que essa maioria demarca intencionalidade contestadora do eu lírico não apenas com aspectos poéticos observados para o momento, como também com os ideais conservadores da burguesia brasileira. As demais partes: a segunda composta pelo total de sete páginas; quarta integrada por cinco páginas; sexta constituída por três páginas; a oitava com apenas duas páginas e, por fim a nona com duas páginas demonstram que não apenas essas partes são reduzidas, mas que a temática tratada nelas, não está relacionado ao propósito linguístico questionador aqui defendido. Infere-se que a maior parte do poema é permeado pela linguagem obscena que estampa a indignação com o autoritarismo a que estava submetido o poeta, no momento da escrita do poema, bem como manifestações como a censura.

Endossando o que já foi debatido acerca de outros autores além do versejador ludovicense terem produzido literatura que de algum modo fizesse referência à sexualidade humana, Deonísio da Silva (2010) dispõe que “um exame dos títulos proibidos no Brasil de Geisel dá a medida da obsessão censória com os temas vinculados à sexualidade”. (p.19) Sendo a obscenidade, conforme supramencionado uma das formas de expressão da sexualidade, a obra prima de Gullar, enquadra-se nos critérios adotados para aplicação da censura no país. Ele, como ativista político não era indiferente a essa questão quando escreveu o poema. Ainda nesse sentido o mesmo teórico postula que a censura não foi inventada no Brasil, tampouco em Portugal, devendo-se aos ingleses tal feito. No entanto Deonísio da Silva (2010) coloca que:

> O país que nos descobriu e cuja cultura herdamos, de cuja literatura somos tributários e herdeiros, impôs censura prévia a seus escritores desde a primeira metade do século XVI até 1834. [...] A primeira

> forma de censura em nossa tradição literária remonta, pois, a Portugal, e era um serviço da Igreja. [...] Fazia-se também através de inspeção nas livrarias, públicas ou particulares, o que viria a ocorrer no Brasil por iniciativa dos primeiros golpistas de 1964, acentuando-se a partir da edição AI-5, em fins de 1968 (p. 57-59).

A referência à metrópole portuguesa permite deduzir que uma prática assentada numa sociedade com ideais católicos conservadores foi mantida no Brasil, a partir do golpe de 1964, o que corrobora a questão de que artistas que escreveram em períodos anteriores ou posteriores à ditadura, estiveram vigiados pelo Estado apenas no tocante ao que preservasse, segundo Silva (2010) “a moralidade da classe dominante, manifestada nos limites do que se pode fazer, mas não se pode expressar”. (p. 50)

Quanto ao *Poema Sujo*, considerando-o em nove divisões, tratar-se-á da primeira seção, a qual faz parte de um momento em que as ideias do eu poético apresentam-se de forma desordenada, mas desde o princípio manifestando a sensação de revolta como pode ser visto em Gullar (2008):

> azul
> era o gato
> azul
> era o galo
> azul
> o cavalo
> azul
> teu cu
> tua gengiva igual a tua bocetinha que parecia sorrir entre as folhas de banana
> (p. 205)

Além das palavras de natureza chula, a cor azul é usada para a construção de metáfora, uma vez que não é natural, animais como gatos, galos e cavalos apresentarem essa coloração. No entanto, essa cor vai apresentar-se como positiva ao longo de toda a narrativa. Na sequência, o eu poético rememora um amor de juventude, também fazendo uso do mesmo recurso de linguagem “tua gengiva igual tua bocetinha que parecia sorrir entre as folhas de banana entre os cheiros de flor e bosta de porco aberta como uma boca do corpo” (GULLAR, 2008, p. 206).

Essa primeira parte da narrativa faz menção às lembranças da juventude no Maranhão e integra uma tentativa do eu lírico de reconhecer-se e situar-se, para de

posse disso explodir em revolta ao tempo em que enaltece os conterrâneos e busca motivação para não se calar, conforme “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” (GULLAR, 2008, p. 207). Esse claro conflito do eu lírico demonstra uma busca do posicionamento exato para a expressão, que é encontrado em função do grupo. Isso pode ser visto em Gullar (2008):

> 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
> (p. 208-209)

O Brasil é citado no fragmento, como local de enunciação ao coletivo que o eu lírico evoca e a quem dedica o texto. Além disso, a ordem estabelecida no país é, mais uma vez contraposta, visto que temáticas relacionadas à sexualidade não passavam impunes à censura, ainda que manifestadas de forma sutil. Desse modo, o inconformismo do enunciador somado à consciência da posição de onde enuncia despontam como elementos marcantes no poema.

Na sequência, é possível constatarmos algumas outras referências claras à sexualidade, como se pode observar em Gullar (2008):

> e os carinhos mais doces mais sacanas
> mais sentidos
> para explodir como uma galáxia
> de leite
> no centro das tuas coxas no fundo
> de tua noite ávida
> cheiros de umbigo e de vagina
> (p. 209 - 210)

Nesse excerto, a linguagem conotativa foi empregada no sentido de suavizar a descrição da cena de orgasmo que é clara e poderia ser descrita mecanicamente, a exemplo da citação anterior, mas evidencia a informalidade na linguagem e demostra a desconsideração não apenas com as formas clássicas de fazer poesia, como também desafia a ordem moral imposta pelo tradicionalismo da burguesia brasileira. Não obstante, a linguagem adquira outros significados na literatura, mas

para a análise proposta na dissertação, compreende-se que esse uso intencional da informalidade para construção do texto é um aspecto importante por transgredir valores sociais conservadores e religiosos, pois conforme Silva (2010) “as letras sempre intentaram falar da sexualidade; em Lisístrata, de Aristófanes, em Satiricon de Petrônio, ou na própria Bíblia. Vê-se, pois, que a censura à sexualidade é uma prática cristã” (p.73).

Cabe destaque ainda na primeira parte desse texto, ao fragmento em que o eu poético faz explícita menção aos órgãos sexuais femininos da pessoa amada e da cena que descreve, ao tempo em que detalha em Gullar (2008) “língua no cu na boceta cavalo-de-crista chato nos pentelhos corpo meu corpo-falo” (p. 211). A evocação das lembranças da terra natal e do amor da juventude em tom de profunda nostalgia, enfatizam de que modo a sensação de distanciamento forçado desse lugar que rememora, implica em um levante que se materializa em insulto contra o que o reprime.

A segunda parte da narrativa inicia com a clareza que o eu lírico já demonstra na rememoração que faz ganhando desdobramento diferente da segunda parte, pelo fato de enfocar uma viagem de trem feita com pai na linha São Luís – Teresina. Nesse momento, os detalhes a viagem e da ampliação da noção de mundo do sujeito poético ganham espaço. Essa parte ainda ganha destaque por apresentar a letra construída por Gullar para a bachiana Nº 2 de Heitor Villa-Lobos.

Na terceira seção, a insubordinação do eu poético através da linguagem se faz presente no momento em que relata fatos da vida cotidiana em São Luís e destaca comportamento que é contrário ao pregado como adequado para a família tradicional da sociedade brasileira, como pode ser notado em Gullar (2008):

> Maria do Carmo
> que entregava os peitos enormes
> pros soldados chuparem
> na Avenida Silva Maia
> sob os oitizeiros
> e deixavam que eles esporrassem
> entre suas coxas quentes (sem
> meter)
> mas voltava para casa
> com ódio do pai
> e malsatisfeita da vida
> (p. 224 -225)

O excerto mencionado descreve mais uma cena de ato sexual, que conscientemente foi escrita de modo a vilipendiar a política da moral e dos bons costumes, amplamente difundida entre os ideais cristãos a que o povo brasileiro estava submetido. Nas palavras de Silva (2010) “o preço da sexualidade “conveniente” estaria estipulado através da procriação, do amparo ao “sexo frágil”, da educação dos filhos.” (p. 71) Depreende-se que a escrita de Gullar transgrida normas impostas, na exata medida em que menciona explicitamente a atividade sexual realizada sem a benção do matrimônio e com objetivo distinto do atribuído ao mandado bíblico de crescer e multiplicar segundo os ensinamentos de Cristo.

O mesmo acontece na sequência com a descrição de partes do corpo relacionadas às áreas erógenas, associadas à passagem da noite, conforme demonstra o trecho de Gullar (2008):

> 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)
> (p. 229)

Essa relação do transcorrer da noite associada à passagem do tempo sugere a atividade sexual como integrante da rotina das pessoas, geralmente realizada nesse momento do dia. No entanto, o eu poético não perde a oportunidade de reafirmar a afronta à ordem social estabelecida ao usar a penetração como metáfora da inerência do sexo à natureza humana. Segundo Lucena Júnior (2008) “para formar cidadãos frágeis e inseguros, é necessário reparti-los e mutilá-los várias vezes a fim de que não haja a possibilidade de recomposição. Isso é fato em toda a história da humanidade e realiza-se por meio de inúmeras maneiras de controle do desejo e de severas punições a infratores da “ordem” imposta.” (p. 5) O exílio e a censura apresentam-se como estratégias de repartição e mutilação dos sujeitos evocados pelo eu lírico, uma vez que estes são atingidos pelo autoritarismo da ditadura.

No quarto momento do relato, o eu lírico volta ao tom de nostalgia para construir detalhada descrição da rotina das pessoas no centro da cidade de São Luís. A ênfase nessa passagem é dada à maneira como a vida dos moradores

dessa cidade se organiza mesmo face às mazelas sociais latentes. Em continuidade, a quinta seção dá continuidade à temática da quarta parte, mas apresenta a frustração do eu poético que novamente é exacerbada pela linguagem que pode ser vista em Gullar (2008):

> no abismo dos cheiros
> que se desatam na minha
> carne na tua, cidade
> que me envenenas de ti,
> que me arrastas pela treva
> me atordoas de jasmim
> que de saliva me molhas me atochas
> num cu
> rijo me fazes
> delirar me sujas
> de merda e explodo o meu sonho
> em merda.
> Sobre os jardins da cidade
> urino pus
> (p. 247)

Esse trecho sugere a transição entre um detalhamento em tom positivo que deixa claro a vontade de estar presente outra vez na terra natal e a consciência de que mesmo desejando o regresso, se frustra por saber que a miséria social que circunda a vida de outrora é responsável por lhe diminuir os encantos.

A sexta parte do poema dá ênfase à passagem do tempo fazendo referência à cidade de Alcântara[26]. A sétima parte, é a último momento no qual a revolta do eu lírico (manifestada pela linguagem) em função da experiência concreta do autor na militância política que o conduziu à clandestinidade e posteriormente ao exílio, fica evidente segundo o que demonstra Gullar (2008):

> a rotação
> da mão que busca entre os pentelhos
> o sonho molhado os muitos lábios
> do corpo
> que ao afago se abre em rosa, a mão
> que ali se detém a sujar-se
> de cheiros de mulher
> (p. 253)

[26]Explicação supracitada.

Esse excerto, como os anteriores usa linguagem obscena para manifestar insubordinação e protestar contra a ditadura militar no Brasil. A postura de afronta à ordem estabelecida pelo Estado de Segurança Nacional através da escrita do poema nesses moldes foi a opção que restou a Ferreira Gullar, visto que ele era contra a ideia da luta armada como resistência à ditadura. Assim, Ele utilizou-se da produção artística, especificamente a literária como instrumento de oposição à opressão à qual ele e outros vários brasileiros eram submetidos.

A exposição realizada através dos fragmentos selecionados do *Poema Sujo,* para demonstrar o uso da linguagem obscena como ato político contra a ditadura militar brasileira atestam que tal ato construiu-se a partir da base material e concreta da trajetória pessoal e política de Ferreira Gullar enquanto militante de questões sociais. Desde sua postura política na juventude, na capital maranhense, até chegar ao CPC da UNE, passando pela clandestinidade, o poeta mostrou-se sensível aos problemas da sociedade dividida em classes e da estratificação social que isso promove.

Assim, admite-se o pressuposto de haver elementos que motivaram diretamente o autor, conduzindo-o à situação extrema de fazer uso da linguagem para vomitar obscenidades contra a opressão que viveu, em decorrência da ditadura militar, nessa obra de inegável valor à história e à literatura brasileira. Entre os fatores elencados estão: a decepção política com o Partido Comunista Brasileiro, a sensação de fracasso diante da queda do governo socialista chileno e a violência extrema da ditadura manifestada na experiência devastadora do exílio. Compreende-se, desse modo, Ferreira Gullar e o *Poema Sujo*, poeta e arte inseridos no mundo.

4. MEMÓRIA E SOCIABILIDADE NO *POEMA SUJO*

4.1 ASPECTOS DA VIDA SOCIAL NAS MEMÓRIAS SOBRE A CIDADE

O *Poema Sujo* [27]de Ferreira Gullar, narrativa composta a partir da experiência do exílio, apresenta nove seções que intercalam, e por vezes, misturam temáticas cotidianas à vida do eu lírico na terra natal ou no exílio. Assim, o eu poético narra, de forma apaixonada, ao longo das quase cem páginas que compõem o poema, o desejo de voltar, o amor às belezas naturais do Maranhão, apresentado em analogia ao Brasil, e lamenta viver em outro lugar que não seja aquele que evoca nas memórias.

Somadas às rememorações sobre a ingenuidade da infância e a noção de conhecimento de mundo que vai ganhando ao alcançar a juventude, o ser poético articula-as, a todo o momento, a aspectos sociais do bairro que morou em São Luís do Maranhão, iluminando a vida cotidiana, em quadros poéticos, capazes de captar sensivelmente a simplicidade da vida nesses locais, bem como de que modo se dá a transição de um estilo de vida simples para uma miserável e subumana, propositadamente, desenhada a partir da consciência política que o sujeito poético apresenta da sociedade dividida em classes e da estratificação social resultante dessa divisão.

A vida cotidiana ganha relevância desde os primeiros versos do poema, quando o eu lírico, ainda na primeira seção é impreciso no resgate das memórias vividas, o que pode ser justificado pelo recente estado de início da narrativa, momento em que, as emoções latentes embaralham-se e provocam a dificuldade demonstrada no esforço para lembrar um amor da infância, como se pode visualizar em Gullar (2008):

> bela bela
> mais que bela
> mas como era o nome dela?

[27] Em virtude de quase todas as citações deste capítulo serem de trechos do *Poema Sujo*, edição Gullar (2008), as referências a essas citações, a partir da segunda, informarão a numeração de página, apenas, com a finalidade de evitar repetições demasiadas.

Não era Helena nem Vera
nem Nara nem Gabriela
nem Tereza nem Maria
Seu nome seu nome era...
Perdeu-se na carne fria
perdeu-se na confusão de tanta noite e tanto dia
perdeu-se na profusão das coisas acontecidas
constelações de alfabeto
noites escritas a giz
pastilhas de aniversário
domingos de futebol
enterros corsos comícios
roleta bilhar baralho
mudou de cara e cabelos mudou de olhos e risos mudou de casa
e de tempo: mas está comigo está
perdido comigo
teu nome
em alguma gaveta
(p. 206)

O excerto demonstra a vida transcorrendo no centro da cidade de São Luís e enfatiza praticas sociais que, antes, aparentavam passar despercebidas, mas que ganharam lugar especial entre as lembranças que o sujeito lírico evoca, sugerindo que no exílio, mesmo atividades banais como peladas de futebol, enterros, comícios, agora fazem falta.

A sequência de lembranças acerca do cotidiano dá lugar a reuniões familiares, realizadas em volta da mesa. O jantar e o almoço são lugares comuns no *Poema Sujo* e, desde o princípio e ainda nesse momento em que a terra natal e seu conforto, são recordações que surgem com certa dificuldade, o momento da refeição já é trazido como uma atividade que o eu poético cita com saudade:

Que importa um nome a esta hora do anoitecer em São Luís
do Maranhão à mesa do jantar sob uma luz de febre entre irmãos
e pais dentro de um enigma?
[...]
Como se perdeu o que eles falavam ali
mastigando
misturando feijão com farinha e nacos de carne assada
e diziam coisas tão reais como a toalha bordada
ou a tosse da tia no quarto
(p. 206-207)

A presença da família e das conversas realizadas, em volta da mesa, aparece, nessa passagem, somada~~s~~ à descrição detalhada do alimento, o que sugere também a dificuldade econômica enfrentada no período. Porém, o desassossego pela ausência dos familiares, não faz com que os problemas sociais latentes sejam esquecidos, antes lhe conferem destaque, na medida em que, mesmo essas adversidades, são preferidas diante da situação de exílio.

Nessa fase obscura nas memórias do corpo lírico, a sensibilidade do eu poético já aparece destacada, na contraface das condições da vida bastante humilde na infância e na juventude. Ao tempo em que o eu poético lança mão do nome do amor juvenil em claro enaltecimento das boas lembranças que tem dele, também faz menções aos aspectos da vida daquele momento que o comovia, tais como, “Num cofo no quintal na terra preta cresciam plantas e rosas / (como pode o perfume / nascer assim?)” (p. 208).

A seguir, o poeta amarra as recordações em torno da presença da vida. As lembranças que surgem embaralhadas vão, pouco a pouco, reconstruindo o funcionamento do cotidiano dos ludovicenses, que até o momento, enredam-se nos amores vividos e na presença dos familiares, ainda que o pano de fundo fosse o da guerra. Observando os versos destacados a seguir, percebe-se a construção mencionada: “Era a vida a explodir por todas as fendas da cidade / sob as sombras da / guerra” (p. 208). O trecho evidencia que a movimentação evocada aponta para a consciência do eu lírico, de que aquela vida continua a existir sem ele.

A partir de então, os pensamentos do eu poético vão tomando um pouco mais de clareza e ele começa uma construção de um reconhecimento espacial do corpo, situando-o quanto a filiação, região, cidade:

Mas sobretudo meu
corpo
nordestino
mais que isso
maranhense
mais que isso
sanluisense
mais que isso
ferreirense
newtoniense
alzirense
meu corpo nascido numa porta e janela da Rua dos Prazeres
ao lado da padaria
sob o signo de Virgo

sob as balas do 24º BC
na revolução de 30
[...]
combatente clandestino aliado da classe operária
meu coração de menino
(p. 212)

Além de situar espacialmente o corpo do ser do poema, esse fragmento é importante por evidenciar o posicionamento político que o eu lírico tem. Ele localiza-se e afirma suas convicções ao tempo em que resgata as memórias da terra natal. Vale destacar, que isso marca a passagem de um momento em que o sujeito poetante afirma enfatiza o turvo, para o segundo do momento da narrativa em que as coisas lhe aparecem de forma clara.

Na segunda parte do poema, as recordações do eu poético já são bem claras e as rememorações outrora das ruas e do centro de São Luís, agora se expandem para a pátria e a viagem de trem com o pai é a metáfora utilizada para essa ampliação da compreensão do mundo. Antes disso, o jantar volta a ser temática “na cozinha (distante) onde Bizuza / prepara o jantar / e não canta” (p. 215). O destaque para o trecho se dá em virtude de as refeições, de tal modo serem importantes às lembranças do eu lírico, ao ponto deste captar o detalhe da tristeza, sugerida pelo não cantar, de quem prepara a comida.

A ampliação da noção de mundo do eu lírico, vai se construindo na associação dos vocábulos “menino”, “grupo”, “afogados”, “perizes”, “vida”, “cidade”, “Piauí” e “vale”. Essa sequência permite a apreensão de que a vida, na infância, expande-se até a escola, e amplia-se com a viagem de trem realizada com o pai. Nessa situação, o caminho entre o bairro de morada e a saída de São Luís faz menção à vida que, até então, tinha dimensão pequena para o eu poético:

E como era grande o mundo:
há horas que o trem corria
sem nunca chegar ao fim
de tanto céu tanta terra
de tantos campos e serras
sem contar o Piauí
[...]
vale quem tem
vale quem tem
vale quem tem
vale quem tem

nada vale
quem não tem
nada não vale
nada vale
quem nada
tem
neste vale
nada
vale
nada
vale
quem
não
tem
nada
no
v
a
l
e
TCHIBUM!!!
(p. 218-219)

O fragmento destacado remete às experiências concretas e neoconcretas realizadas por Gullar, pois se percebe clara intencionalidade na disposição das palavras e versos em torno da compreensão da ideia de prestígio social a partir do ter. É possível ainda notar a tentativa de representação do movimento e do barulho do trem devido ao uso de onomatopeias e pelo modo como os versos são organizados.

Na terceira parte é possível notar a presença de vários elementos que não haviam sido citados. Tais elementos dispõem-se numa sequência lógica entre a ideia de “dias”, “morte” e “Buenos Aires”:

Muitos
muitos dias há num dia só
porque as coisas mesmas
os compõem
[...]
e o riso claro de Lucinha se embalando na rede
com a morte já misturada
na garganta
sem que ninguém soubesse
[...]
dias que vazam agora ambos em pleno coração
de Buenos Aires

às quatro horas da tarde
de 22 de maio de 1975
trinta anos depois
(p. 220-221)

Essa passagem do texto indica que as lembranças do eu lírico partem da infância e juventude em direção ao exílio em Buenos Aires, que aparece pela primeira vez no poema, ao tempo em que insere a presença da morte, que é assunto constante nesse terceiro momento da narrativa associada ao transcorrer do tempo, na vida em São Luís e em Buenos Aires.

A seguir, a articulação recomeça com “dias”, “noite” e “Baixinha” que remetem à movimentação do tempo e como que os moradores do Bairro Baixinha, em suas vidas subumanas em São Luís, vivem e sentem essa passagem do dia para a noite, como pode ser visto em “muitos são os dias num só dia / fácil de entender / mas difícil de penetrar no cerne de cada um desses muitos dias / porque são mais do que parecem / pois / dias outros há” (p. 221). Daí em diante, é a noite que ganha destaque nas rememorações do eu lírico:

Menos, claro,
nas palafitas da Baixinha, à margem
da estrada de ferro,
onde não há água encanada
[...]
Já por ai se vê
que a noite não é a mesma
em todos os pontos da cidade;
a noite
não tem na baixinha
a mesma imobilidade
porque a luz da lamparina
não hipnotiza as coisas
como a eletricidade
hipinotiza
(p. 227)

Essa passagem, mais uma vez, demonstra a sensibilidade do eu lírico a questões sociais dos moradores das palafitas na Baixinha, pois ao observar as variadas maneiras como o momento transcorre, não escapa a seus sentidos, como que uma mesma temporalidade pode ser experimentada de forma diferente, por pessoas que não possuem condições mínimas para ter uma vida digna.

O saneamento básico e a eletricidade são citados como fatores que distinguem as diferentes vidas que as pessoas podem ter em virtude da condição social na qual estão inseridas. Honradez e humilhação contrapostas pela conjuntura social imposta:

> Daí por que na Baixinha
> há duas noites metidas uma na outra: a noite
> sub-urbana (sem água
> encanada) que se dissipa com o sol
> e a noite sub-humana
> da lama
> que fica
> ao longo do dia
> estendida
> como graxa por quilômetros de mangue
> a noite alta
> do sono (quando
> os operários sonham)
> e a noite baixa
> do lodo embaixo
> da casa
> [...]
> 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 de coisas –
> nem separá-la da fábrica
> de fios e pano riscado
> (de que os homens fazem calças)
> onde aquela gente trabalha,
> nem do mínimo salário
> que aquela gente recebe,
> nem separar a fábrica de lama
> da fabrica de fios
> (p. 228-229)

A miséria social vislumbrada no excerto não é desconsidera pelo eu poético, posto que apareça vertiginosamente denunciada e detalhada no fragmento selecionado. Elencam-se dois pontos altos desse detalhamento: o primeiro pela relação direta entre a noite alta na qual os operários descansam e sonham e a noite baixa da realidade das casas assentadas sobre as palafitas. O segundo é

consciência de que essa vida é resultado da vinculação direta com a exploração do trabalho na fábrica.

Na reta final dessa terceira parte, ou eu lírico faz um claro enaltecimento da terra natal e constrói esse momento nostálgico arrematando com a sequência “índios”, “pássaros” e “morte”. Em um primeiro momento, as rememorações exaltam as belezas de São Luís quando os índios e a natureza ainda não tinham sofrido as consequências da urbanização, para depois fazer clara manifestação de amor às belezas naturais do Maranhão, que agora relembrava no exílio:

> E eu nunca pensara antes que havia
> uma história de pássaros embora conhecesse tantos
> desde
> o canário- da-terra (na gaiola
> do seu Neco), a rolinha fogo-pagô
> (na cumeeira da casa)
> até o bigode-pardo
> (que se pegava com alçapão no capinzal)
> o galo-de- campina
> parecia um oficial
> em uniforme de gala;
> (p. 244)

A relação sugerida a partir da mudança drástica entre a temática da miséria social e da exaltação da beleza e diversidade de fauna e flora da terra natal, permite a afirmação de que o eu poético faz uma analogia clara entre o Maranhão e o Brasil, permitindo a inferência de que ele reconhece todos os problemas sociais que aqui existem, mas que ainda sim anseia pelo retorno à pátria que tem elementos encantadores, dos quais ele tem saudade.

No fim da mais longa seção do poema, o corpo lírico volta a falar da morte, sugerindo, que atravessando a vivência, seja ela no Maranhão ou no exílio e em torno da riqueza da fauna e da flora da terra natal, está a consciência da finitude. A partir da sugestão de analogia entre o Maranhão e o Brasil, lugar onde ele deseja estar, é pertinente pensar que a presença da morte também estabelece correspondência à presença da morte fora do país, a partir da sensação de perseguição que o exílio acaba por impor a quem está nessa condição.

A quarta seção da narrativa traz lembranças acerca da família do sujeito poético, especificamente do pai, da atividade mercantil que este desenvolvia e da

casa na qual moravam. Essas lembranças não são mais associadas à presença da noite, a tarde é que surge agora como marcador temporal:

> Mas de Newton Ferreira, ex-
> center-forward da seleção maranhense,
> que dez vezes faliu
> e que era conhecido de todos na zona do comércio,
> não há nenhum traço
> naquele chão de mosaico verde e branco
> (inutilmente o buscarás também
> na sessão desta noite do poeira)
> A cidade no entanto poderás vê-la do alto praticamente a mesma
> com suas ruas e praças
> por onde ele caminhava.
> (p. 243)

O texto acima, demonstra a nostalgia envolvida no momento em que o ser do poema se lembra das atividades corriqueiras que o pai desenvolvia na quitanda da Rua do Comércio e sinaliza o amor pela cidade de São Luís que é demonstrado na quinta parte do poema.

No quinto momento do poema a sensibilidade do poeta atinge elevada beleza lírica quando o sujeito poético relata nostalgicamente a terra natal sem, contudo, alhear-se às mazelas sociais nela existentes:

> Ah, minha cidade verde
> minha cidade úmida cidade
> constantemente batida de muitos ventos
> rumorejando teus dias à entrada do mar
> minha cidade sonora
> esferas de ventania
> rolando loucas por cima dos mirantes
> e dos campos de futebol
> verdes verdes verdes verdes
> ah sombra rumorejante que
> arrasto por outras ruas
> (p. 244)

Depreende-se a partir da leitura do trecho, o destaque à saudade do Maranhão que pode ser percebida, principalmente pelo início usando a interjeição “Ah” que confere ao trecho a sensação de que a memória alia-se a suspiros decorrentes do desejo de regresso à pátria.

À frente, a consciência política, novamente, mostra-se através da apreensão que o ser do poema tem a respeito da vida na cidade. Percebe-se a clareza que o sujeito poético demonstra acerca dos problemas sociais que cercam a vivência dos sujeitos que evoca nas recordações. No entanto, o amor à terra natal ainda é sentimento que sobressai:

> Ah, minha cidade suja
> de muita dor em voz baixa
> de vergonhas que a família abafa
> em suas gavetas mais fundas
> de vestidos desbotados ;
> de camisas mal cerzidas
> de tanta gente humilhada
> comendo pouco
> mas ainda assim bordando de flores
> suas toalhas de mesa
> suas toalhas de centro
> de mesa com jarros
> – na tarde
> durante a tarde
> durante a vida –
> (p. 246)

Vale observar a certeza que ele tem de que a vida cotidiana transcorre para além das dificuldades que as pessoas enfrentam, com alegria, não obstante, manterem-se otimistas, possivelmente em função de não perceberem as contradições sociais que a vida em sociedade as impõe. A cidade ainda ganha destaque na sexta parte do poema, embora esta seja pequena e detenha-se à mesma temática encontrada na seção anterior da narrativa, ressalvada a menção à Alcântara,[28] que é usada como exemplo de que as pessoas e sua movimentação conferem vida a uma cidade, que deixa de existir, se dela as pessoas se vão. A sétima seção da diegese, mantém a ênfase em Alcântara e à movimentação das pessoas como centro gravitacional para que a vida e a rotina de uma cidade aconteçam.

Em um oitavo momento do poema, as rememorações do eu poético giram em torno das conversas no seio familiar ou nas atividades rotineiras com a vizinhança.

---

28 Cidade que compõe a ilha de São Luís e foi importante para o mercantilismo no período colonial. Entrou em decadência no século XIX, e hoje sedia uma base da Missão Espacial Brasileira.

Os aniversários mencionados nos primeiros versos do poema são, agora, retomados e detalhados como momentos caros às lembranças do exilado:

> Ríamos, é certo,
> em torno da mesa de aniversário coberta de pastilhas
> de hortelã enroladas em papel de seda colorido,
> ríamos, sim,
> mas
> era como se nenhum afeto valesse
> como se não tivesse sentido rir
> numa cidade tão pequena.
> (p. 258)

A saudade citada novamente centra-se em atividades que pareciam não ter importância, mas que no presente, para quem se encontrava sem pátria, afastado da família e do convívio com os amigos, faz uma falta inquestionável. Por fim, a nona seção do poema articula-se visando demonstrar a íntima relação do homem com a cidade que narra e com a qual se mistura numa espécie de simbiose. Nessa parte da narrativa, versos como “O homem está na cidade / como uma coisa está em outra / e a cidade está no homem / que está em outra cidade” (p. 259), destacam o vínculo pressuposto, de tal maneira, a não deixar saber onde ela termina para que comece o homem ou onde o homem termina para que comece a cidade.

4.2 A MEMÓRIA DOS LUGARES: CENÁRIOS E SENSAÇÕES

O *Poema Sujo* organiza-se de modo a tratar: das memórias ainda confusas sobre a infância e a cidade natal; da ampliação da noção de conhecimento de mundo a partir da viagem de trem com o pai; da compreensão do exílio e a partir dele e a rememoração da vida cotidiana no Maranhão; da relação entre família e cotidiano recordado; do canto de amor à capital maranhense; da movimentação das pessoas na cidade; da existência da cidade a partir da presença das pessoas; das conversas realizadas no seio familiar e por fim da intrínseca relação entre homem e cidade. Esta análise dará enfoque às primeiras cinco seções em que isso acontece com mais frequência no texto. Nestas, o eu lírico parece refazer, conscientemente,

através da linguagem poética, os caminhos que percorreu na infância e na juventude.

Acerca da relação entre a memória e a consciência, Fentress e Wickham (1992) afirmam um tráfego nos dois sentidos na relação entre eles, pois uma recordação não se separa da consciência nem é colocada à parte desta. Desse modo, pressupõem-se ambas estão presentes na reconstrução da memória espacial que o eu lírico executa a partir do exílio, ao conseguir evocar, detalhadamente, aspectos do lugar onde nasceu, das ruas nas quais brincava, da casa de moradia, das cidades do Maranhão, dos rios, entre outros elementos, cuidadosamente desenhados nas lembranças.

As maneiras utilizadas pelo eu poético ao evocar a capital maranhense estão diretamente relacionadas à sensibilidade sensorial que ele tem, pois são ricos os detalhes descritos sinestesicamente. Sobre isso, Fentress e Wickham (1992) postulam:

> Ao assegurar-nos a nossa ligação ao mundo, todos os sentidos te sem dúvida o seu papel a desempenhar. Não obstante, ver e ouvir parecem ser os dois sentidos mais tipicamente vocacionados para o tipo de sequenciação mnemónica essencial à evocação. O olfacto, o paladar e o tacto ocorrem também no espaço e no tempo; mas não costumamos usar imagens olfactivas como meio de sequenciar as nossas recordações. Portanto, emobora reconheçamos, graças a todos os nossos sentidos, costumamos a evocar vistas e sons com mais facilidade do que cheiros, paladares e tactos. Facilmente conseguimos representações pessoais de imagens visuais e acústicas, o que é mais difícil com os outros sentidos (p. 47).

No sentido do que coloca o autor, depreende-se a sensibilidade que o sujeito poético construiu no *Poema Sujo*, articulada pela relação que estabelece com o mundo. As memórias que ele recordou no momento em que escreveu o poema, advêm da forma como essas lembranças foram, sensivelmente, captadas, no passado, através das experiências sensoriais, principalmente pela visão e pela audição.

No princípio da narrativa, São Luís desponta como recordação latente já nos primeiros versos, quando o eu poético questiona-se “que importa um nome a essa hora do anoitecer em São Luís do Maranhão à mesa do jantar sob uma luz de febre entre irmãos e pais dentro de um enigma? ” (p. 206). Já nesse momento, o ser do poema apreende lembranças captadas a partir da noção de espaço que tem e da

construção da imagem visual da cena que rememora. Na mesma parte a capacidade sensorial do sujeito lírico entra em evidência junto com a descrição do próprio corpo:

> 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 pés
> com cinco dedos cada um (por que
> não seis?)
> joelhos e tornozelos
> para mover-se
> sentar-se
> levantar-se
> Meu corpo de 1,70m que é meu tamanho no mundo
> (p. 210)

A localização do corpo no mundo nesse momento da narrativa é de relevante importância, haja vista o fragmento situar-se na passagem da primeira seção para a segunda, marcando a clareza que o eu poético adquire ao narrar, depois do momento em que sente-se articulado ao mundo e localizado espacialmente, infere-se a partir do excerto a consciência da relação homem – mundo, que adiante transferir-se á para homem - cidade.

Com clareza sobre aquilo que evocava, na segunda seção, a viagem de trem que o eu lírico faz com o pai, denota amadurecimento sobre a localização espacial, pois permite que ele compreenda a dimensão do mundo para a além das ruas do centro da cidade:

> E ver que a vida era muita
> espalhada pelos campos
> que aqueles bois e marrecos
> existiam ali sem mim
> e aquelas árvores todas
> águas capins nuvens – como
> era pequena a cidade!
> E como era grande o mundo:
> há horas que o trem corria
> sem nunca chegar ao fim
> de tanto céu tanta terra
> de tantos campos e serras
> sem contar o Piauí

Já passamos por Rosário
Por Vale – Quem – Tem, Querlu.
Passamos por Pirapemas
e por Itapicuru
(p. 218)

Há uma descrição do itinerário da única saída terrestre da ilha de São Luís, realizada pela perspectiva da viagem de trem pela linha férrea São Luís – Teresina, hoje extinta. Percebe-se a atenção que o eu poético dedica à compreensão dessa dimensão territorial outrora desconhecida, e que no poema é importante por marcar a saída dele da cidade, para depois já apresentá-lo na Argentina.

O terceiro momento da narrativa inicia com a apresentação do local do exílio, quando há a evocação sobre "dias que vazam agora ambos em pleno coração de Buenos Aires" (p. 221), para depois retomar as lembranças sobre a vida em São Luís. Essa articulação entre passado e presente, é explicada nas palavras de Fentress e Wickham (1992) quando diz que "A memória representa o passado e o presente ligados entre si e coerentes, nesse sentido, um com o outro. " (p.39) Assim, o sujeito poético articula as três primeiras partes do poema entre São Luís (passado do momento que narra), Buenos Aires (presente no momento em que narra) e São Luís, (que anseia no momento em que narra).

Em se tratando da cidade que evoca a partir do exílio, as imagens poéticas reconstruídas apresentam-se positivamente em algumas partes do texto, pois ao descrevê-la em detalhes, também detalha atividades prazerosas:

- enquanto o bonde Gonçalves Dias
Descia a Rua Rio Branco
rumo à Praça dos Remédios e outros
bondes descia a Rua da Paz
rumo à Praça João Lisboa
e ainda outros rumavam
na direção da fabril, Apeadouro,
Jordoa
(esse era o bonde do Anil
que nos levava
para o banho no Rio Azul)
(p. 230)

O Rio Anil, que é elemento físico constante em todo o poema, agora nesse fragmento é relembrado por uma perspectiva sensorial pelo deleite que proporciona

aos moradores daquela parte da capital maranhense. Somado a isso, destaca-se ainda a precisão do nome das ruas da cidade que conduzem do centro até o rio.

As memórias seguintes, destinadas à família e ao cotidiano, já na quarta parte do poema, exibem em pormenores, as imagens que o eu lírico reconstrói da casa onde morava:

> aquele
> meu quarto com sua úmida parede manchada
> aquele quintal tomado de plantas verdes
> sob a chuva
> e a cozinha
> e o fio da lâmpada coberto de moscas,
> nossa casa
> cheia de nossas vozes
> tem agora outros moradores:
> [...]
> (ora sentado ora deitado
> ora comendo na mesa
> bebendo água do pote
> ora debruçado
> no peitoril da janela, o frango
> pingando ensopado debaixo
> do jirau de plantas)
> Nem a pé, nem andando de rastros,
> nem colando o ouvido no chão
> voltarás a ouvir nada do que ali se falou
> Do querosene, sim,
> podes outra vez sentir o mesmo cheiro de trapo
> (p. 242-243)

As recordações dispostas no excerto estendem-se para o aspecto auditivo e olfativo quando o anseio é por ouvir as vozes de antes ou sentir o cheiro familiar da quitanda situada na rua do comércio. A clareza apresentada reúne uma combinação que só podem ser captados a partir da soma entre as percepções visuais a despeito das cores, de tato pela sensação da umidade, audição pela remissão às vozes e olfato pela presença do querosene.

A apreensão espacial e sensorial do eu lírico atingem o ponto máximo quando ele constrói, na quinta seção da narrativa, última selecionada para abordagem neste tópico, uma longa sequência de trocadilho que relacionam nomes das ruas do centro de São Luís com a sensação que tinha no presente em que as recordou:

Me extravio
na Rua da Estrela, escorrego
no Beco do Precipício.
Me lavo no Ribeirão.
mijo na Fonte do Bispo.
Na Rua do Sol me cego,
na Rua da Paz me revolto
na do Comércio me nego
mas na das Hortas floresço;
na dos Prazeres soluço
na da Palma me conheço
na do Alecrim me perfumo
na da Saúde adoeço
na do Desterro me encontro
na da Alegria me perco
Na Rua do Carmo berro
na Rua Direita erro
E na da Aurora adormeço
[...]
Mas vem junho e me apunhala
vem julho me dilacera
setembro expõe meus despojos
(p. 248-249)

Apreende-se que além da localização espacial rica em detalhes reconstruída pelas lembranças, o trecho ganha forte carga emotiva pela associação entre o nome das ruas e os sentimentos que o eu lírico tinha, além de demonstrar, ainda, a noção de temporalidade, que pode ser constatada a partir do transcorrer do tempo materializado pela sequência dos nomes dos meses. Segundo Fentress e Wickham (1992), a explicação para essa associação está no fato em que “a memória sensorial e a memória pessoal estão naturalmente ligadas; ir até uma significa ir até a outra” (p. 46).

A pertinência do que diz o autor é reforçada pela relação simbiótica que o eu poético estabelece com a cidade que narra, de modo a não deixar claro onde estão os limites entre eles, consolidando assim a relação que o sujeito estabelece com o mundo que habita. A relação que o eu lírico estabelece, primeiramente com a cidade, depreende a ideia de pertencimento dela no sentido de que ela é o lugar das vivências sociais do grupo a que ele se sente ligado. A partir dessa ideia de pertencimento, e de conhecimento do lugar que evoca através das citações precisas dos lugares por onde andava na cidade, o eu poético dá vazão à memória afetiva individual, que reverbera na memória coletiva e se fortalece também nas sensações que os membros do grupo partilham.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

> Buenos Aires, 19/1/76. Glauber, meu querido, [...] Quanto ao poema, trata-se de um troço de 90 páginas que escrevi bastante tocado pela chamada emoção, mas de cuca acesa. O pessoal que lê gosta muito e eu gosto também porque me parece verdadeiro e muito nordestino – sujo da fome, da poeira, dos mendigos, da lama, da marginalidade, da solidão nordestinas. Mas se passa dentro da minha casa, na minha rua, na quitanda de meu pai, na cidade de São Luis. [...] Teu Gullar (BENTES, 1997).

O *Poema Sujo* materializa-se como importante narrativa do contexto da ditadura brasileira, revelada na consciência subjetiva de um poeta que o escreveu de “cuca acesa”. A ditadura potencializou problemas sociais que o Brasil já passava e inflingiu um longo período de violência e repressão aos brasileiros, de modo que esse cerceamente atingiu diretamente as artes, por projetarem-se como resistência aos mecanismos idológicos que alcançam o objetivo de não deixar que a população encontre tempo para pensar, questionar ou expressar-se. Fazer arte, portanto, é a própria resistência. Gullar, relendo Sêneca, coloca que a arte existe porque a vida nao basta.

Esta pesquisa visou demonstrar que no poema em estudo, o eu lírico construiu uma relação de analogia entre um Maranhão idealizado, que apresenta-se como sinônimo de liberdade, um lugar representado nas evocações transpostas na narrativa sobre a juventude, a cidade de São Luís e a relação afetiva com ela estabelecida, e o contexto político brasileiro, consubstanciado na repressão operada por mecanismos da ditadura militar brasileira como a cesura e a tortura, mas também, o exílio como instrumento de perseguição aos constestadores da ordem imposta pelo Estado de Segurança Nacional, situação na qual Gullar se enquadrou.

Para isso, partiu-se do aporte teórico que demostrou que a comunicação, através da linguagem como instrumento de interação social em perspectiva dialógica, alcançou um ponto alto ao permitir a contrução de um objeto literário como o poema destacado nesta pesquisa, resultando da força emocional externada por

um sujeito violentado pelo exílio. No campo literário, a análise dialógica avançou para um entendimento dialético que compreende que o poeta escolheu conscientemente a linguagem literária para a sublimação artírstica chamada *Poema Sujo,* entendida como uma obra de arte que surge diretamente inserida na conjuntura social à qual o autor esteve ligado. Com efeito, essa arte permeada da vida das pessoas que viveram esse período na classe operária, à qual Ferreira Gullar - como intelectual - estava ligado, está eivada da matéria social que os envolve e das relações da sociedade divida em classes e em constantes conflitos.

Os autores convocados para mediar a discussão em torno de perspectivas críticas da literatura e da linguagem, neste texto, deram conta de validar a compreensão da literatura como arte intimamente ligada ao meio social da qual faz parte. A linguagem como meio de que dispôs o autor para a criação artítisca, pensada criticamente, surgiu como poderosa ferramenta social de transformação e superação da realidade vivida. Ainda de elevá-la ao patamar de recurso de consolidação de memória coletiva na concepção de que o indivíduo integrante de um grupo social, uma vez exilado, permaneceu ligado a ele e o evocou de forma artística. O maranhão ideal e o Brasil real, são rememorados e apresentados na longa narrativa social supracitada, na relação dialética exposta.

Desse modo, em vistas do objetivo central da pesquisa, o autor do *Poema Sujo*, foi apresentado como um autêntico trangressor em sua produção artística. Ampla demonstração da trajetória de Gullar validou a premissa de que ele foi um poeta que não teve medo de inovar ou mesmo recusar o que já havia produzido se, posteriormente, julgasse que aquela postura estava equivocada. A militância política do mesmo concentrou-se em buscar o direito de que a arte circulasse livremente no país, seguindo curso natural de evolução e, também lutar para que sérios problemas sociais brasileiros que protagonizaram a narrativa, fossem postos às claras através do recurso artístico. O palco utilizado para trazer luz a essas peculiaridades brasileiras foi a poesia. Os principais grupos integrados pelo poeta, para tanto, foram o CPC da UNE e o Teatro Opinião. Além dos livros publicados, o SDJB apresentou-se como principal veículo de comunicação utilizado para dar vazão à personalidade questionadora do poeta. Como punição: o exílio.

O magma linguístico resultado da cólera do exílio em virtude da severa repressão imposta aos brasileiros em contexto de ditadura militar, ganhou forma e lapidação no *Poema Sujo*, que nesta pesquisa foi apontado como obra de arte que

goteja a memória social do brasileiro envolto à miséria, à falta de liberdade, reprimido e cerceado pelas imposições advindas do momento histórico que figura entre os mais danosos à nação brasileira.

As análises diretas de trechos da obra permitiram a confirmação da existência da um poeta maranhense contestador, principalmente no tocante à linguagem obscena utilizada como recurso de transgreção à ordem imposta pela ditadura. Para além da linguagem obscena verificada na maior parte do poema como reveladora desse indivíduo questionador e polêmico, também foi possível a constatação da existência de uma memória coletiva e social construida a partir da relação do eu lírico com os elmentos evocados na extensa narrativa, conformando memória individual inerente à memória coletiva.

Compreende-se esta pesquisa como alternativa viável aos estudos do *Poema Sujo* que considerem a empreitada da trajetória pessoal e política de um Ferreira Gullar comprometido com as questões sociais de seu tempo e com o fazer poético que reflita tais questões, por compreender artista e conjuntura social integrantes do objeto artístico final, pensado em uma vertente que, de forma mais completa, o revele. Ressalte-se que o caminho traçado neste texto, carece ainda de comprometida ampliação de estudos, com vistas a disseminar a perspectiva social da arte do poeta maranhense Ferreira Gullar.

Não obstante, o fato de o poeta, depois do retorno do ao Brasil, ter declarado postura contrária às questões sociais reivindicadas, principalmente, pelas lutas das forças de esquerda em nosso país, não invalida o que está posto neste trabalho, haja vista a pesquisa trazer novamente como pauta de discussão, a força da violência imposta pela ditadura militar brasileira. Portanto, a inflexão pessoal de Ferreira Gullar a partir da experiência do exílio, não nulifica a postura contestadora demonstrada na trajetória pessoal e política percorrida na feitura do *Poema Sujo*.

Vale salientar, que discutir os impactos da ditadura sobre as artes e demais esferas da sociedade brasileira, surge como iniciativa válida que projeta esta pesquisa como um tema atual diante do preocupante clamor de parte da sociedade para uma nova intervenção militar no país. O *Poema Sujo*, de Ferreira Gullar traz à tona um país e uma situação política que muitos desconhecem ter ficado no passado. A leitura e a interpretação da referida obra são fachos de luz no caminho tortuoso da democracia no Brasil, especialmente, quando não se recupera a história como recurso crítico para as práticas do presente.

REFERÊNCIAS

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. (Brasil). **Discurso de Posse.** Rio de Janeiro: 2014. Disponível em: 〈http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm%Fsid%3D1042/discurso-de-posse>

ALTUSSER, Louis. Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado (Notas para uma investigação). In: ZIZEK, Slavoj (org.) **Um mapa da Ideologia**. Rio de janeiro: Contraponto, 1996.

ALVES, Maria Helena Moreira. **Estado e oposição no Brasil**. 5.ª ed.; Petrópolis/RJ: Vozes, 1984.

BAKHTIN, Mikhail (Voloshinov,1929), **Marxismo e Filosofia da Linguagem.** Trad. De Michael Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 12ª ed. 2006.

BARBOSA, J. M. N. Descompasso: como e porque o Modernismo tardou a chegar na Bahia. In: V Encontro dos Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2009, Salvador. **Anais eletrônicos do V Encontro dos Estudos Multidisciplinares em Cultura** – BA, Salvador, 2009. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult/anais/>. Acesso em: 06/06/2017.

BANDEIRA, Manuel. **Seleta em prosa e verso**. Organização e introdução Emanuel de Moraes. – 6ª edição – Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

BENTES, Ivana (Org.) **Glauber Rocha:** cartas ao mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

BLANC, A.; BOSCO, J. O Bêbado e a Equilibrista. Interprete: Elis Regina. In: **Essa Mulher**. Rio de Janeiro: WEA. 1979. 1CD. Faixa 2.

BRAIT, Beth. **Ferreira Gullar: seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico**. São Paulo: Abril Educação, 1981.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. N. 6, Ferreira Gullar. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1998.

CÂNDIDO, A. **Literatura de dois gumes**. In: CÂNDIDO, A. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo, Editora Ática, 1989.

_____. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos**. 6ª ed. Belo Horizonte, Editora Itatiaia Ltda, 2000.

_____. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. Rio de Janeiro: Editora Ouro Sobre azul, 2006, 9ª edição.

CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. **Teoria da Poesia Concreta textos críticos e manifestos 1950 – 1960.** 2ª edição – São Paulo, Editora Livraria Duas Cidades, 1975.

COUTINHO, Afranio. **Conceito de Literatura Brasileira**. Belo Horizonte: Editora Vozes, 2008.

COUTINHO, Carlos Nelson. **Literatura e Humanismo – Ensaios de Crítica Marxista**. Série rumos da cultura moderna volume 2. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1967.

EAGLETON, T. **Marxismo e crítica literária**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

FENTRESS, J. e WICKHAM, C. **Memória Social: novas perspectivas sobre o passado**. Lisboa: Editorial Teorema, 1992.

GIANNASI, Carlos Alberto. **A doutrina de segurança nacional e o Milagre Econômico (1969/1973)**. 313 f. (Doutorado em História Econômica). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade do Estado de São Paulo/USP, São Paulo, 2011.

GRANDO, Cristiane. Pela estrada das *Odes Mínimas*, de Hilda Hilst. **Revista Antares: Letras e Humanidades**, vol. 6, nº 11 – jan-jun 2014.

GULLAR, Ferreira. **Cultura posta em questão - Vanguarda e subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

_____. **Poesia Completa Teatro e Prosa**. 1 ed. ed. Rio de Janeiro: Lacereda Editores, 2008.

_____. **Rabo de foguete - Os anos de exílio**. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2010.

Há muitas noites na noite. Direção: Sílvio Tendler. Produção: Maycon Almeida. Rio de Janeiro. Exibição: TV Brasil, 2015. 7 episódios.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Laurent Leon Schaffter. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A. 11ª edição. 2006.

LUCENA JÚNIOR, José Ferreira. **Discurso erótico em três poetas modernistas: Manuel Bandeira, Carlos Drummond Andrade e João Cabral de Melo Neto**. 2008. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade do Estado de São Paulo/USP, São Paulo.

LUKÁCS, G. **Introdução a uma estética marxista: sobre a particularidade como categoria da estética**. 2.ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MAINGUENEAU, Dominique. **O discurso pornográfico**. Tradução Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

MOURA, G. **Ferreira Gullar: entre o espanto e o poema**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

OLIVEIRA, Eliézer Rizzo de. **As forças Armadas: política e idologia no Brasil (1964 – 1969)**. Petrópolis: Vozes, 1976.

PAULA, Gil César de. **A atuação da União Nacional dos Estudantes: do inconformismo à submissão ao Estado (1960 – 2009).** Tese de Doutorado. Faculdade de Educação, Universidade Federal de Goiás/UFG, Goiania, 2009.

QUIRINO, A. M. Do Concretismo ao Neoconcretismo: Dissidência Poética de Ferreira Gullar. **Revista Contexto**, Santa Catarina, Nº 18 - 2010/2.

RIBEIRO, Francigelda. **Caminhos da crítica e da literatura sob a perspectiva de Assis Brasil.**. (Doutorado em Estudos Literários). Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Belo Horizonte, 2014.

SCHWARZ, Roberto. **Nacional por subtração**. In: Cultura e Política. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2001.

SILVA, Deonísio da. **Nos Bastidores da Censura Sexualidade, Literatura e Repressão pós – 64**. 2ª ed. Barueri: Manole, 2010.

SOUZA, F. C. S. Dois olhares sobre Minas: regionalismo e nacionalismo sob a ótica de Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade (1924-1934). In: XVIII Encontro Regional da Associação Nacional de História (ANPUH), 2013, Ouro Preto. **Anais eletrônicos do XVIII Encontro Regional da ANPUH** – MG, Ouro Preto: EDUFOP, 2013. Disponível em: < http://www.encontro2012.mg.anpuh.org/>. Acesso em: 05/06/2017.

SOUSA, J. L. ; FERREIRA JUNIOR, J. R. ; FERREIRA, M. L. G. . **Bandeira Tribuzi: Preservação e Memória**. In: Simpósio Internacional de Tecnologia e Narrativas Digitais, 2015, São Luis - MA. Papers SITND, 2015.

TAVARES, O. candido - Nº 32. **Entrevista: Ferreira Gullar**, p. 14–17, mar. 2014.

Memória Política. Direção: Ana Maria Lopes. Produção: Silvana Meireles. Brasília. Exibição: TV Câmara, 2010.

TOLEDO, Paulo Vinícius Bio. **Impasses de um teatro periférico – As reflexões de Oduvaldo Vianna Filho sobre o Teatro no Brasil entre 1958 e 1974**.. (Mestrado em Artes Cênicas). Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paul , Universidade de São Paulo, 2013.

TORRES, Carla Michele Ramos. **Em cena: o teatro no centro popular de cultura da união nacional dos estudantes (CPC da UNE) 1961-1964.. (**Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História da Unioeste. Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Marechal Cândido Rondon, **2008**.