

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA (UNESP-Franca)**

**Faculdade de Ciências Humanas e Sociais**

**Programa de Pós-Graduação em História**

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

**EM UM RABO DE FOGUETE: FERREIRA GULLAR E A CRÍTICA AS  
CULTURAS POLÍTICAS DAS ESQUERDAS (1970-1985)**

Marcus Vinícius Furtado da Silva Oliveira

Área de concentração: História e Cultura

Orientador : Prof. Alberto Aggio

2015

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA (UNESP-Franca)**

**Faculdade de Ciências Humanas e Sociais**

**Programa de Pós-Graduação em História**

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

**EM UM RABO DE FOGUETE: FERREIRA GULLAR E A CRÍTICA AS  
CULTURAS POLÍTICAS DAS ESQUERDAS (1970-1985)**

Dissertação apresentada pelo discente  
Marcus Vinícius Furtado da Silva  
Oliveira, discente programa de Mestrado  
da Unesp de Franca, para obtenção do  
título de mestre.

Área de concentração: História e Cultura

Orientador : Prof. Alberto Aggio

2015

Oliveira, Marcus Vinícius Furtado da Silva.

Em um rabo de foguete : Ferreira Gullar e a crítica as culturas políticas das esquerdas (1970-1985) / Marcus Vinícius Furtado da Silva Oliveira. – Franca : [s.n.], 2015.  
129f.

Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências Humanas e Sociais.  
Orientador: Alberto Aggio.

1. Gullar, Ferreira 1930. 2. Cultura política. 3. Trauma psíquico  
I. Título.

CDD – 320.9

MARCUS VINÍCIUS FURTADO DA SILVA OLIVEIRA

EM UM RABO DE FOGUETE: FERREIRA GULLAR E A CRÍTICA AS  
CULTURAS POLÍTICAS DAS ESQUERDAS (1970-1985)

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como pré-requisito para obtenção do Título de Mestre em História.

Área de Concentração: História e Cultura Política.

Orientador(a): Prof.º Dr.º Alberto Aggio.

BANCA EXAMINADORA

Presidente:

---

Prof.º Dr.º Alberto Aggio (UNESP/FCHS)

1º Examinador:

---

Prof.ª Dr.ª Fabiana de Souza Fredrigo (UFG)

2º Examinador:

---

Prof.º Dr.º Marcos Sorrilha Pinheiro (UNESP/FCHS)

Franca, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2014.

## AGRADECIMENTOS

Em uma pesquisa, a única parte integral e sem quaisquer recortes são os agradecimentos. É o único lugar do texto onde a solidão do escritor dá lugar ao convívio com as várias pessoas que, de uma forma ou de outra, participaram desse processo de descoberta que é a escrita de uma dissertação.

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer ao meu orientador, Prof. Alberto Aggio, que acolheu essa pesquisa sempre dando as orientações, o espaço e a liberdade necessárias para o seu desenvolvimento. Ao Prof. Clayton Romano, que em uma brincadeira nas escadarias da UFU, terminou por me mostrar as possibilidades de Gullar se tornar um objeto de estudos. Ao Prof. Marcos Sorrilha, assim como eu ligado a literatura, pelas indicações e pela leitura na banca de qualificação. À Profa. Rita de Cássia Biazon, pela possibilidade de reconexão com a dimensão estética do trabalho e pelas indicações na banca. Enfim, a todos os professores da Unesp Franca, essa outra casa que também aprendi a amar.

À Ariane, que viu todas as horas de construção dessa dissertação e testemunhou os afetos de um historiador pelo seu trabalho, por todos os afetos e sentimentos do mundo que passamos. Por mostrar que a vida é aberta.

Aos amigos, porque sem eles a vida também faria menos sentido. Ao Bruno, Drica, Leo e Taty, pelas madrugadas em que me divertia perdendo nos jogos. A Anna e o Lungas, pela amizade mais longa de todas. Ao Nícollas, por todas as discussões e projetos intelectuais megalomaníacos, que ainda vamos fazer. Ao Wellington e a Tainá, por deixar a rotina de trabalho mais suportável e pelas gordices, apostas e fliperamas. Ao Vitor, agora também colega unespiano, pelas também intermináveis discussões em vários lanches da cidade. À Vivian e o Elvis, novos amigos, do outro lado do Rio Grande, pela amizade e hospitalidade de sempre.

Finalmente, aos meus pais, pelo apoio e estrutura ao longo desses vinte e quatro anos.

À CAPES, pelo apoio financeiro, fundamental ao desenvolvimento dessa pesquisa.

OLIVEIRA, Marcus Vinícius Furtado da Silva. **Em Um Rabo de Foguete:** Ferreira Gullar e a crítica as culturas políticas das esquerdas (1963-1985). 128f. Dissertação (Mestrado em História e Cultura Política) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2015

## RESUMO

Essa dissertação objetiva compreender em que medida as experiências com o exílio e os autoritarismos das ditaduras latino americanas se configuram enquanto eventos traumáticos capazes de alterar profundamente as concepções de mundo do poeta e crítico literário maranhense Ferreira Gullar, entre 1963 e 1985. Para tanto, nos utilizaremos enquanto fontes históricas de ensaios produzidos pelo poeta ao longo desse período, bem como seu livro de memórias do exílio publicado em 1998. Com a leitura dos ensaios pretendemos demonstrar que, durante os anos 1960, Gullar inicia um processo de construção de uma concepção de mundo, próxima à cultura política comunista compartilhada pelo PCB. Com as experiências do exílio essa concepção de mundo se altera, de modo que as expectativas revolucionárias são canceladas em Gullar. Isso ocorre em virtude destas experiências terem se configurado enquanto traumas. O trauma, nesse sentido, é compreendido como um passado que se presentifica, sendo capaz de transformar as leituras que o indivíduo traumatizado opera acerca da realidade e de seu próprio passado. Assim, a crise da expectativa revolucionária, bem como a adesão a uma cultura política reformista ocorrem, em Gullar, a partir dos traumas advindos do exílio e das ditaduras.

**Palavras-chave:** Ferreira Gullar; Cultura Política; Trauma; Exílio.

OLIVEIRA, Marcus Vinícius Furtado da Silva. **Em Um Rabo de Foguete**: Ferreira Gullar e a crítica as culturas políticas das esquerdas (1963-1985). 128f. Dissertação (Mestrado em História e Cultura Política) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2015.

### **ABSTRACT**

This work aims to comprehend how the experiences with the exile and latin american dictatorships are configured as traumatic events capable of alter deeply the world conceptions of the poet and critic Ferreira Gullar, between 1963 and 1985. For this, we will use as historical sources some essays written by the poet along that period, as his memory book published in 1998. In the analyzes of these essays, we pretend to demonstrate that, during the 1960's, Gullar initiates a construction process of a world conception, close to the communist political culture, held by the PCB. In the exile experiences this world conception is altered, so that the revolutionaries expectations are canceled in Gullar. It occurs due to this experiences has been configured as traumas. The trauma, in this sense, is comprehended as a past that becomes present, being capable of transforming the readings that the traumatized subject operates about his reality and his own past. Therefore, the crises of the revolutionary expectation, as the adoption of a reformist political culture occurs, in Gullar, due to the traumas originated by the exile and the dictatorships.

**Key-words:** Ferreira Gullar; Political Culture; Trauma; Exile.

## SUMÁRIO

<b>Apresentação</b>	<b>9</b>
<b>Capítulo 1: Cultura políticas, intelectuais e revolução passiva</b>	<b>13</b>
1.1. A cultura política	13
1.2. A organização dos intelectuais no Brasil	33
<b>Capítulo 2: A cultura política em Ferreira Gullar (1963-1969)</b>	<b>41</b>
2.1. Ferreira Gullar: Das vanguardas artísticas ao CPC	41
2.2. Do PCB ao exílio	64
<b>Capítulo 3: O exílio como trauma: a desconstrução da cultura política</b>	<b>80</b>
3.1. Memória e Trauma	80
3.2. As memórias do exílio	88
3.2 O desexílio	106
<b>Considerações Finais</b>	<b>122</b>
<b>Referências Bibliográficas</b>	<b>127</b>



## APRESENTAÇÃO

Ferreira Gullar, poeta e crítico literário maranhense, assim como vários outros intelectuais brasileiros, atravessou, com sua produção intelectual e artística, grande parte do século XX. Com uma longa produção, iniciada em 1954 com o livro de poemas *A Luta Corporal*, Gullar se mostra hoje um dos grandes artistas e intelectuais brasileiros vivos, tendo sido recentemente laureado com o Prêmio Camões. Ninguém menos que Vinícius de Moraes disse, no final dos anos 1970, que Gullar era o último poeta brasileiro.

Nessas mais de seis décadas de produção, Gullar se transformou de modo profundo, tanto artística quanto politicamente. Em um documentário exibido pelo *Canal Brasil*, Gullar afirmou não ter qualquer projeto de antemão, estando sempre livre para engajar-se naquilo que julgar coerente em determinado momento. Assim foi e é a sua trajetória. No início dos anos 1950, radicado no Rio de Janeiro, promove poesia de vanguarda, se aproxima do movimento concretista, rompe com os concretos e funda, em conjunto com outros artistas, o movimento neoconcreto.

Após vários impasses estéticos, sua solução encontrada é a política. Abandona as vanguardas e passa a se engajar no CPC da UNE, escrevendo poesia de cordel, na esperança de contribuir para a revolução brasileira. Em 1964, no intuito de resistir ao golpe militar, ajuda a engrossar as fileiras, combatidas pelas dissidências, do velho PCB. No início dos anos 1970 entra na clandestinidade e termina exilado, podendo retornar somente em 1977. Nessa quase década de exílio, experimenta o dogmatismo dos cursos de marxismo-leninismo na URSS, o desfecho trágico da experiência chilena, as profundas desigualdades do Peru e, ainda, a morte de Perón e o golpe militar na Argentina.

No retorno ao Brasil, procura acertar suas contas com seu passado e com sua produção poética e política. No célebre poema sobre os 60 anos do PCB parece despedir-se dos camaradas com os quais compartilhou o sonho da revolução brasileira. Em 1985, despede-se também de Tancredo Neves e da militância política direta, acreditando que os tempos que se inauguravam com a abertura eram outros. Dos anos 1990 em diante, Gullar, ainda que não milite ou seja filiado a qualquer partido político, mostra distancia em relação ao projeto petista para o Brasil, estando mais próximo às candidaturas oferecidas pelo PSDB.

Uma trajetórias destas, com tantas transformações, ocorridas em períodos tão intensos da história do Brasil, se mostra interessante e desafiadora ao ofício do historiador, ou de qualquer um que busque enfrentar o estudo da trajetória de intelectuais longevos e com grande número de produções. Diante disso, esse trabalho procura compreender em que medida as experiências do exílio e das ditaduras militares latino-americanas são capazes de transformar as concepções de mundo construídas por Gullar ao longo dos anos 1960.

Para tanto, nos utilizaremos da produção ensaística do poeta. Os poemas, ainda que apareçam de modo esparso ao longo do trabalho, não são o foco principal. As análises dos poemas apenas resvalam nas questões estéticas, atendo-se mais as palavras em si. Adentrar minuciosamente à estética, ainda que fosse um esforço extremamente prazeroso, extrapolava os limites desse trabalho. Isso não significa, por outro lado, que consideramos as análises estéticas insuficientes ou fora do ofício do historiador. Os ensaios são escolhidos aqui por mostrarem com mais nitidez as escolhas políticas de Gullar.

Os ensaios em análise são *Cultura Posta em Questão*, escrito em 1963, durante as experiências de Gullar no CPC; *Vanguarda e Subdesenvolvimento*, escrito entre 1965 e 1969, no contexto pós-golpe e dos novos engajamentos políticos e estéticos desencadeados no contexto ditatorial; *Sobre Arte e Sobre Poesia*, coletânea de textos escritos entre 1978 e 1982, que demonstram as opções políticas e artísticas de Gullar no momento posterior ao exílio; *Indagações de Hoje*, outra coletânea contendo artigos escritos entre 1971 e 1987, que nos oferece a possibilidade de perceber as transformações do autor durante e depois de seu exílio. Ainda utilizaremos o livro memorialístico *Rabo de Foguete: Os Anos do Exílio*, publicado em 1998, que narra a experiência de Gullar ao longo do exílio.

Com a leitura dessas fontes, pretendemos demonstrar que Gullar, ao longo dos anos 1960 constrói uma concepção de mundo, bastante próxima à cultura política compartilhada pelo PCB. Essa concepção de mundo não é abalada mesmo com o início da ditadura militar brasileira. Sua crise ocorre somente após a experiência do exílio e dos golpes militares no Chile e na Argentina. Nesse sentido, consideramos que essas vivências se configuram, para Gullar, como experiências traumáticas, capazes de alterar drasticamente sua concepção de mundo. Assim, a crítica e a crise da cultura política comunista, bem como a adesão ao reformismo ocorrem não a partir de uma adesão

racional, mas a partir das leituras afetivas produzidas por esses traumas e pelos desencantos.

Para expor nossa problemática estabelecemos um itinerário de três capítulos. O primeiro capítulo procura discutir os problemas teóricos inerentes ao universo de nosso objeto. Por isso, se inicia com uma revisão bibliográfica acerca do conceito de cultura política, apontando seu contexto de surgimento, as críticas posteriores advindas das várias ciências humanas e sociais, bem como sua apropriação pela historiografia, sobretudo francesa. Após essa discussão, propomos determinado avanço em relação ao conceito partindo das argumentações teóricas de Antonio Gramsci e Reinhart Koselleck. Esse avanço ocorre em razão das relações entre política e história propostas por ambos os autores. A partir destes foi possível pensar a cultura política como uma articulação de diversos elementos, radicados historicamente, que compõem uma concepção de mundo capaz de fomentar vontades coletivas e individuais. Tal concepção de mundo é, nessa perspectiva, indissociável de uma dada experiência de tempo histórico, que a condiciona, sendo resultado de uma tensão entre campo de experiência e horizonte de expectativa.

Ainda nesse capítulo procuramos pensar as relações entre cultura política e intelectuais, pensando como estes se organizam historicamente no Brasil. Nessa discussão, procuramos abordar os intelectuais como atores políticos, por excelência, nos distanciando da dicotomia entre política e cultura exposta por alguns autores. Além disso, procuramos perceber que a organização dos intelectuais no Brasil ocorre no interior de nosso processo histórico de revolução passiva. Em razão disso, a saída dos intelectuais da esfera estatal para o mundo privado é ainda incompleta, ocorrendo um processo de ocidentalização incompleta dos intelectuais brasileiros.

Posta essa discussão, podemos, no segundo capítulo, problematizar as respostas que Gullar oferece a esse contexto histórico de intensas mudanças no Brasil. Iniciamos abordando as primeiras produções poéticas do poeta, marcando seu distanciamento em relação a política para demonstrar que, ao longo dos anos 1960, Gullar marca um giro político em sua produção, como um meio de solucionar os impasses estéticos que atingira em sua participação em movimentos vanguardistas.

Em meio a esse giro, Gullar estabelece um amálgama de diversas culturas políticas disponíveis nos anos 1960, tendo a cultura política comunista como elemento predominante, o que nos permite explicar sua adesão ao PCB quando do golpe militar

de 1964. E é exatamente essa cultura política que se aprofunda ao longo da década, sendo somente criticada no período posterior ao exílio.

O terceiro, e último, capítulo, procura apontar esse processo de crítica e desconstrução dessa concepção de mundo elaborada ao longo dos anos 1960. Para tanto, partimos das narrativas da memória, percebendo a dimensão dos traumas em Gullar no final dos anos 1990. Esses traumas são capazes de operar uma leitura distinta da realidade. O passado ao se tornar presente na memória e na narrativa do poeta é responsável pela releitura de seu passado, de modo que Gullar nos oferece em seu livro uma narrativa coerente e sistemática de todas as suas experiências no exílio.

Assim, para recuperar o processo histórico de construção dessa nova concepção de mundo traumatizada, foi preciso retornar ao momento em que essas experiências haviam ocorrido. Nesse sentido, os ensaios dos anos 1970 e 1980 nos permitem elucidar o caráter transicional e processual da desconstrução das culturas políticas das esquerdas daquele momento, bem como perceber o momento de inflexão de Gullar, marcado pelo horizonte revolucionário, do outro, dos dias hoje, próximo a propostas reformistas.

Apesar de o trabalho focar-se exclusivamente na trajetória de um intelectual, não acreditamos que Gullar seja um fim em si mesmo. Gramsci (2011) afirmou que os partidos políticos são como monografias específicas de seu próprio tempo histórico. O mesmo podemos afirmar dos indivíduos. Ainda que possuam autonomia de criação e ação, as produções dos indivíduos nos permitem enxergar a dinâmica de seu próprio tempo. Nesse sentido, Gullar se comporta como uma monografia da história política do Brasil, e mais especificamente das esquerdas brasileiras, dos anos 1960 em diante. A partir de sua trajetória, foi possível observar um intenso processo de transformações, revisões e desencantos que as esquerdas atravessaram durante momentos emblemáticos da história do país.

## **CAPÍTULO 1: CULTURAS POLÍTICAS, INTELLECTUAIS E REVOLUÇÃO PASSIVA**

### **A cultura política**

O presente trabalho objetiva observar o impacto da experiência traumática do exílio nas culturas políticas compartilhadas por Gullar. Por isso, faz-se necessária uma discussão teórica acerca daquilo que compreendemos por esse conceito. Além disso, tal discussão se mostra eficaz uma vez que, na perspectiva de Rodrigo Patto Sá Motta (2009), o conceito de cultura política, ainda que bastante utilizado, não possui uma precisão teórica nítida, sendo apropriado de maneiras indevidas ou mesmo confundido com outros conceitos, como o de imaginário. Nesse sentido, esse capítulo procura elaborar uma definição acerca da cultura política, partindo da formulação original do conceito, apontando para suas insuficiências, bem como para suas apropriações pela historiografia. Diante disso, proporemos um avanço na leitura do conceito a partir de um diálogo com as discussões teóricas de Antonio Gramsci e Reinhart Koselleck.

O conceito de cultura política, originalmente formulado por Gabriel Almond e Sidney Verba no âmbito da ciência política norte-americana dos anos 1960, procura designar, na análise de Giacomo Sani (1998), um “conjunto de atitudes, normas, crenças, mais ou menos largamente partilhadas pelos membros de uma determinada unidade social e tendo como objeto os fenômenos políticos” (SANI, 1998, p. 306). O conceito surge como contraponto às teorias da escolha racional, em voga na ciência política da época, no intuito de adicionar um componente subjetivo aos estudos sobre o comportamento político.

Todavia, diversos autores, em vários campos das ciências sociais e humanas, apontaram para insuficiências na elaboração do conceito. Alberto Aggio (2008) aponta para a influência das teorias da modernização na elaboração de Almond e Verba, demonstrando as marcas da matriz ideológica liberal-conservadora nos autores. Partindo do contexto pós-guerra, a cultura política ambicionou medir o ritmo de assimilação das novas democracias surgidas em contextos pós-autoritários. Essa matriz terminou por colocar os valores da democracia liberal norte-americana como base comportamental desejada.

Por um viés antropológico, Karina Kuschnir e Leandro Piquet Carneiro (1999) apontam para o caráter etnocêntrico do conceito. Para os autores, a formulação original do conceito estabelece a cultura cívica norte-americana como um padrão de desenvolvimento a ser seguido por outras nações em processos de democratização. Na ciência política, a análise de Richard Inglehart (1988) procura apontar para as insuficiências metodológicas utilizadas por Almond e Verba. Segundo Inglehart, a metodologia de *survey*, por seu caráter essencialmente lento de obtenção de dados, termina por oferecer um panorama estático da cultura política de determinado país.

Na historiografia, o conceito também recebeu críticas e novas apreciações. O grupo de historiadores, encabeçado por René Rémond, ligados à ideia de renovação da história política elaborou outra leitura da cultura política. Serge Bernstein (1998) reforça as críticas colocadas acima, apontando para a necessidade de se pensar o fenômeno da cultura política em uma perspectiva plural, compreendendo-o no entrecruzamento da história cultural e da história política. Por isso, Bernstein prefere não falar em cultura política, mas sim em culturas políticas.

Além disso, Bernstein confere uma dimensão histórica essencial ao surgimento e desenvolvimento das culturas políticas. De acordo com o autor, o surgimento de uma cultura política é impulsionado por determinadas demandas históricas colocadas pela sociedade. Sua consolidação depende do grau de convencimento, enraizamento e atualização obtidos pela cultura política.

Com isso, o historiador francês procura evidenciar o caráter dinâmico das culturas políticas. Essa dinamicidade faz com que as culturas políticas estejam sempre em contato umas com as outras, influenciando-se mutuamente. Nesse sentido, para pensar esse fenômeno o autor sugere a imagem de uma grelha, onde vários pontos se interconectam.

Nessa perspectiva, Bernstein consegue superar o caráter estritamente nacional do conceito de Almond e Verba, bem como o caráter estático apontado por Inglehart. Assim, o autor procura definir a cultura política como “um conjunto coerente cujos elementos que estão em relação estreita uns com os outros e que permitem definir uma forma de identidade do indivíduo que se assume como tal.” (BERNSTEIN, 1998:391). Esse conjunto é composto por símbolos, práticas, rituais, leituras compartilhadas do passado e projeções para o futuro que é codificado em um discurso acessível e compartilhado por dado um grupo social ou indivíduo.

Esse novo dimensionamento do conceito de cultura política permite avanços significativos. Todavia, cremos que outros instrumentais teóricos podem permitir mais avanços na elaboração desse conceito, aprofundando a definição da cultura política enquanto uma concepção de mundo, capaz de orientar vontades políticas, que é profundamente radicada em uma determinada experiência do tempo histórico.

Para propor esses avanços nos utilizaremos das reflexões do pensador italiano Antonio Gramsci e do historiador alemão Reinhart Koselleck, percebendo como ambos os autores estabelecem as relações entre política e história. De antemão, é necessário afirmar que nenhum dos autores jamais se utilizou deste conceito, de modo que o que estamos propondo é a utilização de suas matrizes teóricas para a fundamentação do conceito.

Para pensar a ideia de cultura política a partir de uma matriz gramsciana é preciso determinar os nexos estabelecidos entre história e política, ou entre uma teoria da história e uma teoria da política. Nas notas sobre a filosofia de Benedetto Croce, Gramsci (2014) aponta para a necessidade da construção de uma concepção de mundo integral, ancorada na unicidade e na coerência daquilo que nomeia como filosofia da práxis. Essa cultura integral e sistemática, para Gramsci, pode somente ser construída na medida em que se compreende esses nexos.

Nesse sentido, as discussões de Gramsci acerca da história se orientam rumo a proposição de um historicismo integral. Esse historicismo procura anular os resquícios metafísicos e fatalistas ainda existentes no materialismo histórico do início do século XX. Em decorrência disto, a perspectiva teleológica da história se encontra praticamente anulada em Gramsci, uma vez que a história não caminha por um rumo determinado, funcionando a partir de uma dialética aberta entre diversas forças históricas:

*Colocada assim a questão, não mais se compreende a importância e o significado da dialética, que, de doutrina do conhecimento e substância medular da historiografia e da ciência política, é degradada a uma espécie de lógica formal, a uma escolástica elementar. A função e o significado da dialética só podem ser concebidos em toda sua fundamentalidade se a filosofia da práxis for concebida como uma filosofia integral e original, que inicia uma nova fase na história e no desenvolvimento*

*mundial do pensamento, na medida em que supera (e, superando, integra em si os seus elementos vitais) tanto o idealismo quanto o materialismo tradicionais, expressões das velhas sociedades.*(GRAMSCI, 2014:143)

A partir disso podemos pensar que há, em Gramsci, uma dialética da virtude. Tomando como reflexão central o prefácio de Marx da *Crítica da Economia Política*, Gramsci coloca que nenhuma formação social se encerra antes que todas as suas possibilidades tenham se desenvolvido completamente e, ainda, que nenhuma formação social se coloca tarefas que não consegue resolver.

Nas notas sobre a política e Maquiavel, Gramsci (2014b) aponta que em dado momento histórico diversas forças são criadas, entrando em conflito com as forças políticas pré-existentes. Nesse complexo jogo de forças políticas, radicalmente vinculado a um dado tempo histórico, os resultados são completamente imprevisíveis, uma vez que dependem da virtude dos atores em jogo. Nessa dialética, a virtude de Maquiavel é posta como critério de ação fundamental, contribuindo para a anulação de uma perspectiva teleológica da história, dentro da qual a vitória da antítese é dada como um dado praticamente certo. Portanto, a história opera a partir de uma dialética profundamente aberta à intervenção política dos grupos sociais e indivíduos.

*Na realidade, as forças históricas chocam-se entre si por seu programa “externo”. Que, entre estas forças, uma assuma a função de “síntese” superadora dos extremos opostos, é uma necessidade da dialética, não um método apriorista, E saber encontrar, em cada oportunidade, o ponto de equilíbrio progressista (no sentido do próprio programa) é a arte do político: não do político do justo meio, mas exatamente, do político que tem uma linha muito precisa e de ampla perspectiva para o futuro.*  
(GRAMSCI, 2014b:331)

Apesar de central no sistema teórico gramsciano, a política não é concebida como uma esfera totalmente autônoma. Isso significa afirmar que a política se encontra inserida em uma dada objetividade, isto é, em quadro de relações sociais de trabalho e produção, construídos historicamente. Assim, a perspectiva dialética em Gramsci opera

tanto em direção ao jogo das forças políticas, quanto em direção às esferas política e econômica.

Diante desse funcionamento da história, Gramsci se coloca o problema de construir uma teoria da política adequada a essa dialética histórica imprevisível. Essa teoria parte de uma leitura da história da Europa nos séculos XIX e XX. Gramsci, relendo esse momento europeu nota que as formas de ingresso no mundo moderno se transformam após as restaurações de 1815 e o advento de um Estado de massas. Nesse novo contexto, a fórmula de uma revolução permanente, de tipo explosivo, própria dos movimentos de 1848, encontra-se cancelada. A fórmula de 1848 é condicionada por uma morfologia política cujo papel da sociedade civil em relação ao Estado é menor. Com o surgimento de uma política de massas essa relação entre sociedade civil e Estado se inverte, de modo que uma crise estatal não significa necessariamente uma reorganização completa da sociedade, uma vez que o Estado se constitui a partir da sociedade civil.

Nessa nova configuração morfológica, as transformações históricas não ocorrem mais a partir de revoluções, mas a partir do acúmulo de transformações moleculares, em um processo que Gramsci nomeia como revolução passiva. A revolução passiva funciona em consonância com aquilo que optamos por chamar de dialética da virtude. Nesse processo de transformação da realidade, a síntese da dialética não gera o desaparecimento dos elementos da tese, mas os conserva. Os limites e os alcances dessa conservação da tese, uma vez mais, dependem da atuação política dos atores no jogo dialético.

Para exemplificar, Gramsci demonstra o caso do *Risorgimento* na Itália. Os elementos da antítese, o partido da Ação, liderado por Mazzini, não foram capazes de orientar o processo de transformismo italiano, em virtude de sua debilidade política. Cavour e outros moderados, politicamente mais hábeis, souberam formar um grupo político coeso que estabeleceu contatos com as massas, liderando, assim, os rumos da Itália naquele momento. Deste modo, no jogo de forças italiano, os elementos da tese foram capazes de conter a antítese, sendo, portanto, atores predominantes na síntese daquele momento histórico.

*Nelas, a “incompreensão” teórica era a expressão prática das necessidades da “tese” de se desenvolver integralmente, até o ponto de conseguir incorporar uma*

*parte da própria antítese, para não se deixar “superar”, isto é, na oposição dialética somente a tese desenvolve, na realidade, todas as possibilidades de luta, até capturar os supostos representantes de antítese: exatamente nisso consiste a revolução passiva ou revolução restauração. Neste ponto, deve-se por certo considerar a questão da passagem da luta política de “guerra manobrada” para “guerra de posição”, o que, na Europa, ocorreu depois de 1848 e não foi compreendido por Mazzini e pelos mazzinianos, como, ao contrário, o foi por alguns outros. (GRAMSCI, 2014b:318)*

Postos esses problemas, Gramsci começa a elaborar a teoria da hegemonia em virtude da passagem, aludida acima, da guerra manobrada para a guerra de posição. Partindo da ideia da necessidade de alçar os governados à condição de governantes, o pensador sardo começa a refletir sobre as possibilidades de criação de atores políticos capazes de formular uma concepção de mundo hegemônica dentro da sociedade. Nesse processo de constituição de uma concepção de mundo, os intelectuais assumem uma função primordial, uma vez que são compreendidos como os responsáveis por organizar a cultura politicamente para a construção de uma vontade coletiva consensual.

Os intelectuais, na chave gramsciana, não são necessariamente homens de letras ou eruditos. Pelo contrário, Gramsci (2011) parte do pressuposto de que todos os indivíduos são intelectuais, mas nem todos assumem a função social de intelectuais. Nesse sentido, a função de intelectual está ligada às capacidades diretivas que os indivíduos assumem perante seus grupos de origem. Surgidos historicamente a partir do terreno da produção, os intelectuais são responsáveis por organizar a cultura no intuito de conferir consciência e homogeneidade ao grupo do qual são originários.

Essa organização cultural se orienta para a formulação de uma vontade coletiva capaz de atuar intrinsecamente no jogo de forças políticas de sua época. Tal vontade, experimentada como uma espécie de fé, é forjada a partir de uma linguagem que expressa uma concepção de mundo, que é compreendida por Gramsci como um conjunto sintético de elementos econômicos, culturais e políticos que condicionam o modo como os indivíduos ou os grupos sociais experimentam o mundo.

Portanto, a construção de uma hegemonia perpassa necessariamente pela construção de uma concepção de mundo que se difunde, a partir da organização cultural e política promovida pelos intelectuais. Nesse sentido, as reflexões de Gramsci contribuem para elucidar com mais nitidez as relações entre história, política e cultura. Ao partir de uma dialética aberta à construção de consenso por qualquer grupo político, Gramsci aponta para o caráter político da organização cultural na sociedade, estabelecendo uma relação orgânica e integral entre economia e cultura.

Com isso, podemos começar a pensar o fenômeno da cultura política a partir de uma matriz gramsciana, percebendo-a enquanto uma concepção de mundo, organizada por uma camada de intelectuais. Nesse raciocínio, a cultura política não se coloca somente no entrecruzamento do cultural e do político, como compreende a política e a cultura em uma relação indissociável. Além disso, a reflexão gramsciana permite apreender o surgimento essencialmente histórico das concepções de mundo, bem como sua influência dentro da história. Dentro de uma história aberta ao jogo dialético das forças políticas, as concepções de mundo se mostram fundamentais uma vez que conferem identidade aos grupos que as compartilham, sendo também os motores das ações políticas e da construção do consenso na sociedade.

Ainda, pensando a partir de Gramsci, a cultura política, diferentemente de Berstein, está para além do campo do discurso ou da ideia de representação, adquirindo uma base material mais sólida, bem como relações históricas mais nítidas com as outras esferas da sociedade, como a economia e a cultura. No entanto, isso não significa que os elementos de linguagem estejam ausentes. Pelo contrário, as concepções de mundo no sistema teórico gramsciano são sempre traduzidas em uma determinada linguagem. Não há concepção de mundo que não seja expressa a partir de uma linguagem, elemento também histórico por excelência na visão de Gramsci (2011b).

Resta agora compreender as relações entre política e história estabelecidas pelo historiador alemão Reinhart Koselleck. A partir do diálogo com Koselleck (2006) pretendemos demonstrar que as ações provocadas pelas concepções de mundo são condicionadas por determinadas experiências do tempo histórico, resultantes de uma tensão entre campo de experiência e horizonte de expectativa. Essa discussão se coloca como necessária em virtude da ideia de trauma, que é também central a esse trabalho. O trauma, na perspectiva que compreendemos, se configura como uma experiência capaz de transformar as experiências do indivíduo traumatizado em relação ao tempo histórico. Nesse sentido, o trauma, enquanto experiência de um evento-limite, ao alterar

uma experiência do tempo histórico termina por alterar também as concepções de mundo do indivíduo traumatizado.

Em Koselleck, o estudo dos conceitos busca a definição da semântica dos tempos históricos. Para definir, portanto, um tempo histórico Koselleck lança mão de dois conceitos fundamentais, compreendidos pelo autor enquanto categorias ontológicas e anteriores a qualquer experiência histórica: experiência e expectativa. Assim, essas categorias, “indicam a condição humana universal; ou se assim o quisermos, remetem a um dado antropológico prévio, sem o qual a história não seria possível, ou não poderia sequer ser imaginada.” (KOSELLECK, 2006, p. 306)

Essa leitura de Koselleck, como demonstramos em outro trabalho (OLIVEIRA, 2015), parte de uma apropriação do pensamento do filósofo alemão Martin Heidegger. Heidegger, como aponta Luisa Reuter Pereira (2011), em sua ideia de *dasein*, confere à história uma dimensão essencialmente ontológica, de modo que a experiência humana adquira um caráter temporal e finito. É, portanto, no desenvolvimento do *dasein* heideggeriano que Koselleck avança em sua proposição da história dos conceitos. Nos termos de Pereira:

*Num século em que a disciplina histórica fundou seus métodos e seus objetivos no vínculo com as ciências sociais, vemos um historiador que se atém à filosofia. A antropologia de que nos fala Koselleck é uma “antropologia filosófica”, pois pretende basear o saber histórico numa certa noção de homem, temporalidade e conhecimento. Vemos em Koselleck certos ecos heideggerianos e gadamerianos: as metacategorias do historiador tematizam o pano de fundo linguístico, o “horizonte” dentro do qual os homens podem desenvolver suas ideias, instituições, sua história. Assim como Heidegger na filosofia, Koselleck parece acreditar, no âmbito historiográfico, que todo universo criado pelos homens se alicerça numa determinada “compreensão de ser”. O modo como os homens relacionam experiência e expectativa ao longo da história constitui seu modo de estar no mundo em seus vários aspectos. Koselleck pretende seguir a proposta heideggeriana ao afirmar que a historiografia deve se preocupar com o que torna a história*

*“possível”*: a historicidade inerente ao próprio *dasein*.  
(PEREIRA, 2011, p. 262)

Portando, em Koselleck a tensão entre o par ontológico experiência e expectativa, além de organizar a definição daquilo que se torna um determinado tempo histórico, organiza as possibilidades do desenvolvimento histórico, orientando aquilo que os homens sentem, pensam e fazem em seu próprio cotidiano. Nesse sentido, por mais que as experiências estejam articuladas linguisticamente e discursivamente, a história para Koselleck não se configura em um puro exercício de hermenêutica, uma vez que todo conceito remete às experiências materiais e reais que lhe são anteriores.

Essa definição de Koselleck é utilizada para pensar a cultura política, sobretudo por Rodrigo Patto Sá Motta (2009). Todavia, nessa utilização de Koselleck não há uma teorização explícita de suas propostas historiográficas. Cremos que podemos utilizar o par experiência e expectativa, mantendo a ideia de que tais conceitos são preenchidos por experiências materiais radicadas no tempo histórico, mas rejeitando a perspectiva de que tais pares são ontológicos. Se assumirmos essa ontologia e encararmos experiência e expectativa como meta-categorias, entramos completamente em choque com a ideia de um historicismo integral e absoluto, proposto anteriormente por Gramsci. Assumir tal par enquanto meta-categoria, significa que a história é a repetição desses pares ao longo do tempo. Em razão disso, toda a historiografia de Koselleck se encontra vinculada à história social, operando sempre em uma longuíssima duração. Nesse sentido, a perspectiva diacrônica dos conceitos em Koselleck obriga-nos a remeter as experiências sincrônicas aos acúmulos dos tempos históricos anteriores, o que, se não é praticamente impossível, extrapola as possibilidades do objeto de estudo em questão.

Em conclusão, as leituras de Gramsci e Koselleck nos permitem avançar em relação à conceituação da cultura política, uma vez que, a partir de Gramsci, percebemos as condicionantes históricas do surgimento das concepções de mundo, bem como seu impacto na estruturação do consenso na sociedade; de Koselleck retiramos a ideia de que as experiências humanas estão organizadas a partir da tensão entre experiência e expectativa, que, por sua vez, são determinadas pelos modos pelos quais os indivíduos experimentam seus tempos históricos. Isso significa afirmar que as noções de história e tempo histórico são fundamentais para a compreensão do fenômeno da cultura política.

Podemos, portanto, aqui, arriscar uma definição geral e sumária da cultura política, compreendendo-a, ainda, enquanto um conjunto de concepções históricas, políticas e culturais, que conformam uma concepção de mundo, organizada pela camada dos intelectuais, que é, em boa medida, fundada em uma determinada experiência do tempo histórico.

## **Os Intelectuais**

Além da cultura política, a questão dos intelectuais também se mostra bastante central nesse trabalho, uma vez que Ferreira Gullar é um intelectual. Nesse sentido, é necessário também elaborar teoricamente a concepção de intelectual que aqui se coloca, em suas relações com a cultura política.

Jean-François Sirinelli (2003) aponta que o estudo dos intelectuais dentro da História permaneceu durante muito tempo em uma espécie de ângulo morto. Na visão de Sirinelli esse ângulo morto da história dos intelectuais é reflexo mais de uma ausência de olhar do que de um descrédito. Todavia, essa ausência de olhares aos intelectuais não é inocente, uma vez que parte de determinada concepção de história, que considerava os intelectuais como um grupo social vazio e elitista. Além disso, a inserção do intelectual na curta duração do tempo histórico fez que com que sua função social fosse praticamente ignorada pela historiografia.

Somente a partir dos 1970, dentro de um contexto de uma renovação dentro da historiografia, é que a história dos intelectuais começa a ganhar relevância. Isso ocorre em virtude das transformações das concepções de história vigentes. A curta duração e o tempo recente surgem como formas legítimas da explicação histórica e as próprias concepções acerca da história política e cultural se transformam, ampliando suas metodologias e perspectivas de análises.

Além disso, Sirinelli aponta que o próprio contexto histórico dos anos 1970 em diante influencia na transformação das perspectivas dos historiadores acerca dos intelectuais. Isso ocorre por diversas razões. Uma, de ordem numérica, aponta o crescimento dessa categoria ao longo dessas décadas. Por outro lado, além desse crescimento, os intelectuais são dessacralizados, descendo de suas torres de marfim e perdendo sua infalibilidade no controle da história, o que se evidencia com as crises políticas ocorridas, sobretudo, nas esquerdas. Nesse sentido, Sirinelli afirma que “o

outono dos *maîtres à penser*, ou seja, dos grandes líderes intelectuais, fez portanto a primavera dos historiadores dos intelectuais.” (SIRINELLI, 2003:240)

Diante dessa história agora legítima é necessário, portanto, perceber os problemas que a cercam. O primeiro desses problemas é que os intelectuais compõem um meio polimorfo e polifônico, o que implica na dificuldade de caracterização do que é, de fato, um intelectual. Para resolver esse problema, Sirinelli aponta duas definições de intelectuais, uma mais ampla e outra mais fechada. A definição mais ampla compreende tanto aqueles intelectuais criadores e os mediadores da cultura, enquanto a segunda definição, mais estreita, aborda somente aqueles intelectuais ligados a determinada proposta de engajamento.

Isto posto, é preciso analisar algumas metodologias capazes de oferecer compreensão histórica acerca dos intelectuais. Sirinelli aponta que a história dos intelectuais pode ser abordada a partir de seus itinerários, de suas gerações e suas sociabilidades. A partir do estudo dos itinerários, o historiador é capaz de perceber um mapa bastante completo das ideias dos intelectuais, percebendo a formação de grandes eixos de engajamento.

Além dos itinerários, observar a sociabilidade dos intelectuais pode tornar-se um caminho fecundo para a compreensão da atuação desses sujeitos históricos. Há algumas estruturas básicas de sociabilidade dos intelectuais, que se congregam a partir de redes, onde ideias e discussões são circuladas e difundidas. Essas redes ocorrem, por exemplo, na fundação e na redação de uma revista que, em si, é uma potencial agregadora de várias mentes intelectuais em um só canal de comunicação.

Os abaixo-assinados e os manifestos também se mostram como sismógrafos dos intelectuais. Esses documentos são expressões da congregação de determinados intelectuais engajados em uma dada causa, permitindo auferir a concordância e a adesão à determinadas ideias, ou mesmo perceber a reação desses intelectuais a algum fato ocorrido dentro da sociedade.

Dentro dessas redes de sociabilidade, Sirinelli observa o surgimento de fenômenos geracionais dentro desses grupos de intelectuais. Esse fenômeno geracional, na análise do autor, surge historicamente a partir de um acontecimento fundador, que solidifica uma geração de intelectuais em torno da reação e análise daquele acontecimento. Nesse sentido, é possível que determinados costumes, ideias, práticas ou símbolos sejam comuns a uma vasta camada de intelectuais em razão da existência desse fenômeno geracional.

Um exemplo da aplicação desse fenômeno geracional dos intelectuais na historiografia é a obra de Daniel Pécaut (1990) acerca das relações entre intelectuais e política na história do Brasil. Pécaut, em suas análises observa como determinados acontecimentos fundadores solidificam determinadas ideias em um grande número de intelectuais, formando uma geração, como, por exemplo, a geração de 1954-1964, formada a partir do nacionalismo desencadeado pelo suicídio de Getúlio Vargas.

Diante dessas reflexões, falta problematizar a relação dos intelectuais dentro da história, suas relações com a política e com a sociedade em que vivem e influenciam. Para tanto, Sirinelli propõe a necessidade uma história dos intelectuais que opere em três níveis, estabelecendo, assim, uma análise acerca da circulação das ideias ao nível da ideologia, da cultura política e das mentalidades coletivas. Pensando a história intelectual a partir desses três níveis é possível perceber as estruturas sociais, culturas e políticas internas dos grupos dos intelectuais, bem como suas relações com o contexto social em que se inserem e, ainda mais, compreender a influência e a força de suas ideias dentro dessa sociedade.

Portanto, as reflexões de Jean-François Sirinelli abordam o nascimento da história dos intelectuais a partir de uma reflexão mantida no interior da historiografia francesa. No entanto, é necessário perceber outras reflexões, exteriores ao contexto francês, que também contribuem para iluminar as relações entre intelectuais e história política.

Norberto Bobbio (1997) procura compreender as funções dos intelectuais no mundo contemporâneo, percebendo as diversas respostas que os intelectuais ofereceram à relação entre cultura e política, para depois, oferecer a sua própria visão acerca do que devem ter como função os intelectuais. Nesse sentido, Bobbio estabelece quatro tipos de intelectuais em suas atitudes em relação a política e cultura:

*1 – o intelectual não tem uma tarefa política, mas uma tarefa eminentemente espiritual (Benda); 2 – a tarefa do intelectual é teórica mas também mediatamente política, pois a ele compete elaborar a síntese das várias ideologias que dão passagem a novas orientações políticas (Mannheim); 3 – a tarefa do intelectual é teórica mas também imediatamente política, pois apenas a ele compete a função de educar as massas (Ortega); 4 – a tarefa do intelectual é também política, mas a sua política não é a ordinária dos governantes, mas a da cultura, e é uma*

*política extraordinária, adaptada aos tempos de crise (Croce)* (BOBBIO, 1997:34)

Em meio as valorizações da dicotomia entre política e cultura, Julien Benda procura demonstrar que o intelectual não pode ceder as paixões partidárias, sob a pena de perder sua função essencial de detentor dos valores morais da sociedade, de modo que o intelectual cumpre uma função espiritual. Por outro lado, nas reflexões de Mannheim, o intelectual possui uma função teórica e política, de modo que suas produções teóricas devem construir novos posicionamentos políticos. Em Ortega Y Gasset, a função do intelectual é política, devendo este guiar as massas a partir de suas reflexões. Em Croce, Bobbio percebe um equilíbrio entre política e cultura, de modo que para Croce a função do intelectual é política, no entanto, uma política diversa daquela política própria aos governantes e ao Estado.

Apesar de diversificadas no que se relaciona a valorização e a predominância da política sobre a cultura e vice-versa, há, na análise de Bobbio, um denominador comum a todas essas propostas. Em todas essas reflexões, os intelectuais aparecem como uma classe a parte da sociedade, situada acima dos conflitos e das paixões existentes nesta, de modo que partindo de suas reflexões tais intelectuais se creem capazes de guiar essa sociedade. Em contraposição à esse alheamento da sociedade, surge uma nova proposta de função do intelectual. Nas propostas do *engagement*, o intelectual deve engajar-se plenamente na política, contribuindo, a partir de sua imersão na sociedade, para o desenvolvimento da mesma.

Portanto, após pensar todas essas reflexões acerca da função dos intelectuais, Bobbio oferece a sua própria análise prescritiva desta problemática. Para o autor, existem dois tipos relevantes de intelectuais, os ideólogos e os expertos. O que os diferencia é sua função dentro da sociedade. Enquanto os ideólogos estão ligados a criação e a produção de princípios-guia, os expertos baseiam sua ação em caracteres mais técnicos, produzindo conhecimentos-meio para atingir determinado alvo.

Retomando a concepção weberiana, Bobbio prossegue suas reflexões analisando a questão ética e moral nos intelectuais. Os ideólogos baseiam suas ações em um tipo de ética calcados em valores morais que não são postos em ação prática, ao passo que os expertos, ao formularem os conhecimentos-meio, baseiam-se em uma ética pragmática e racional que procura encontrar meios para atingir determinado fim. Assim,

enquanto os primeiros baseiam-se na ética da convicção, os segundos se fundamentam na ética da responsabilidade.

Apesar de abordar os ideólogos como intelectuais que não se põem em ações práticas ou mesmo de militância e engajamento, Bobbio não compreende esse tipo de intelectual como alheio à política. Ao contrário, os ideólogos são sujeitos políticos. No entanto, a cultura produzida por esses intelectuais não pode deixar-se subordinar pela política, sob a pena da perda da capacidade de livre crítica. Nesse sentido, a cultura em Bobbio assume uma autonomia relativa em relação à política.

Existe uma diferença clara entre as funções do intelectual e do político. O intelectual tem como função a criação, agitação, debate de ideias, enquanto o político tem por função a tomada de decisão. Essa tomada de decisão, para os intelectuais, significa uma limitação e uma negação daquilo que foi proposto ou teorizado. Nesse sentido, Bobbio conclui que a cultura “não deve ser apolítica, mas a sua política não é a política *tout court*, aquela que nós chamamos habitualmente de política ordinária, mas é uma política própria da cultura, que não coincide, não deve coincidir, com a política dos políticos.” (BOBBIO, 1997: 103)

Assim, observando os intelectuais selecionados por Bobbio para análises podemos notar que o autor se apropria das posições de alguns destes. De Julien Benda, Bobbio retira a ideia da independência (independência, mas não indiferença) da cultura em relação à política, sem, obviamente, resvalar no extremo da posição de Benda, que considera-se acima da sociedade. De Croce, Bobbio toma a ideia da diferença entre a política da cultura e a política ordinária, percebendo que as ações políticas dos intelectuais são diversas daquelas ações dos políticos, que tem por função essencial a tomada de decisões, enquanto os intelectuais são os responsáveis por formular e circular ideias para a formação das opiniões públicas.

Nesse sentido, para Bobbio essa distância necessária dos intelectuais em relação à política se mostra benéfica na medida em que libera os intelectuais de determinados compromissos que não fazem parte de sua função. Deste modo, é possível que o intelectual reveja determinadas características da sociedade, buscando formular ideias para o seu desenvolvimento. No caso de Bobbio, a formulação das ideias e sua circulação procura apontar para a necessidade de invenção de um outro socialismo, dado o fracasso do socialismo soviético, amplamente baseado na democracia.

Enquanto Bobbio preocupa-se centralmente com as relações dos intelectuais com a política e a cultura, Elide Rugai Bastos e Walquíria Leão Rêgo (1997) analisam a

relação entre intelectuais e política a partir da moralidade do compromisso em diversos intelectuais. Para as autoras o pronunciamento de Sócrates diante do júri de Atenas inaugura o dilema principal para os intelectuais ao longo de sua existência: se distanciar criticamente da sociedade ou envolver-se com essa mesma sociedade. Assim, esse mesmo dilema se reproduzirá em outras temporalidades e em outras propostas nas penas de outros intelectuais, como Fichte, Benda ou Sartre. No entanto, apesar das diferenças, inclusive temporais há um elemento que confere unidade a essa tradição: “a aspiração de autonomia do intelectual em relação aos poderes constituídos” (BASTOS e RÊGO, 1997: 9)

No contexto da Revolução Francesa, Johann Fichte começa a formular algumas reflexões acerca da função dos intelectuais na sociedade moderna. Nesse momento, o intelectual aparece como um divulgador da civilização. O sábio, termo que Fichte se utiliza para definir o intelectual, possui como missão tornar-se o mestre e o educador do gênero humano. Para tanto, o sábio não pode incorrer em engano e violência, de modo que deve ser um exemplo de moralidade para toda a sociedade. Assim, como apontam Bastos e Leão o intelectual de Fichte é um sujeito moral que se pauta pelo “*ethos de sacerdote da verdade e protetor da civilização de seu tempo*, pois esta é parte e testemunha viva do progresso da humanidade rumo à perfeição moral” (BASTOS e LEÃO, 1997: 20).

Nesse sentido, podemos encarar Fichte como um intelectual que emerge em um contexto da modernidade, dentro do qual a razão e o conhecimento se colocam como condição indispensável ao desenvolvimento e o progresso da humanidade. Assim, o intelectual torna-se uma espécie de baluarte do saber, contendo dentro de si as potencialidades de desenvolvimento humano. Por isso, já em Fichte, no século XVIII, o intelectual, enquanto exemplo de moralidade pura, situa-se acima da sociedade, pretendendo guiá-la a partir das luzes que emergem de seu conhecimento. E, mais adiante, veremos que essa posição de esclarecimento diante do resto da sociedade é praticamente uma tradição nos meios intelectuais.

Bastos e Leão prosseguem analisando a permanência dessa tradição dentro dos intelectuais europeus no século XX. Observando as reflexões de Ortega y Gasset, produzidas na Espanha por volta de 1914, as autoras apontam que em Gasset, a função do intelectual é a de despertar, educar e dirigir as massas. Os rumos de um povo ou de uma sociedade, para Gasset, dependem diretamente da atuação dos intelectuais em dirigir bem ou mal a sociedade. Deste modo, produzindo uma extensão da noção de

*virtú*, os intelectuais devem formar uma “minoría entusiasta”, dotada de ideias intelectuais fecundas, que proporcionarão “fé motriz” às ações dessas massas.

Na França, nos anos 1920, Julien Benda produz sua obra fundamental acerca da temática dos intelectuais, *La trahison des clercs* (A traição dos clérigos). Para Benda, o intelectual assemelha-se a um clérigo, sendo, portanto, um homem que cultiva o saber, defendendo determinados valores culturais universais. Assim, o clérigo, distanciando-se do mundo dos leigos, volta-se para a produção de um conhecimento desinteressado das paixões políticas e mundanas, de modo a perseguir os fins universais e as coisas eternas, que são a justiça, a verdade e a razão, que podem ser obtidas somente a partir da racionalidade e do desinteresse. Assim, na análise de Benda, a traição dos clérigos é justamente afastar-se dessa perspectiva de guardião de valores universais. Interessar-se por determinadas paixões políticas, é abandonar o universalismo, abrindo, assim, margens para a destruição da civilização, e a infiltração da barbárie.

Em Benda, a questão da separação do intelectual em relação a sociedade assume características interessantes. É importante notar o peso exercido pelo termo clérigo nas reflexões de Benda. Tal definição carrega um peso quase religioso na caracterização do intelectual. Além disso, ao utilizar a ideia do intelectual enquanto clérigo, Benda destaca essa camada do resto da sociedade, que passa a ser encarada como leiga, e, enquanto tal, deve seguir as reflexões produzidas por aqueles que detém a atemporalidade dos valores morais.

Essa questão moral no pós-guerra na Europa assume outras características, sobretudo no pensamento do francês Jean-Paul Sartre. Para Bastos e Leão, os intelectuais europeus após as experiências trágicas com o nazismo e o fascismo operam uma retomada dos valores iluministas, no intuito de contrapor-se à barbárie trazida por esses regimes. Nesse sentido, o intelectual possui o compromisso moral de engajar-se a favor da sociedade e da época em que vive. É, portanto, a partir dessa perspectiva que Sartre propõe a sua noção de *engagement*.

Ainda que na noção de engajamento sartreano o intelectual não esteja distante e desinteressado em relação à política e a sociedade em que vive, como os clérigos de Benda, o intelectual sartreano ainda possui um compromisso ético e moral com a sociedade, assumindo uma função importante no desenvolvimento e na condução desta, o que ocorre, em Sartre, a partir de tentativa de imersão desse intelectual dentro da sociedade.

No entanto, Umberto Cerroni, escrevendo nos anos 1980, percebe a transformação da categoria dos intelectuais em virtude do avanço da sociedade de massas e da institucionalização da cultura. Na análise de Cerroni, o sábio não possui mais missão nessa sociedade, uma vez que nessa sociedade a função dos intelectuais é transferida para as instituições, de modo que o sábio torna-se uma agência regida por diversos funcionários.

Nesse sentido, observando as análises de Elide Rugai Bastos e Walquíria Leão Rêgo, pudemos notar a historicidade que assume a função de compromisso moral dos intelectuais no cenário europeu, apontando suas raízes na tradição iluminista, que destaca o intelectual da sociedade, colocando-o como um condutor desta. No entanto, tal tradição se encontra ameaçada pela emergência da sociedade de massas e pela transferência da capacidade intelectual para dentro de determinadas instituições, anulando, assim, o papel do sábio. Diante disso, a questão acerca da função dos intelectuais na sociedade contemporânea permanece em aberto.

Por um outro caminho, Reinhart Koselleck (1999) pode contribuir para elucidar melhor essa relação dos intelectuais em torno da moral. Observando as relações entre os conceitos de crítica e crise nos intelectuais no século XVIII, Koselleck pretende oferecer a compreensão de uma partenogênese do mundo burguês. Em suas reflexões, o historiador traça um histórico preciso e bem fundamentado acerca de vários intelectuais que giram em torno das relações entre moral e política.

A fundação do Estado Absolutista, na visão de Koselleck, ocorre exatamente a partir dessa separação entre moral e política. As guerras civis religiosas terminaram por amedrontar a população europeia da época. O medo em relação à essas guerras se manifesta, por exemplo, no pensamento de Hobbes. A análise hobbesiana, nesse sentido, propõe um Estado forte no intuito de garantir a segurança contra o medo e insegurança daquele período.

Com isso, a questão moral se retrai, estando confinada ao âmbito do privado, uma vez que a política do Estado deveria ser soberana e maior que os indivíduos. Todavia, essa tensão entre moral e política se agravaria no século XVIII, ocasionando a crise do Estado absolutista. Para Koselleck, os intelectuais, que formariam os quadros do movimento iluminista, se pautam exatamente pelo polo inverso do Estado. A moral, que sob o absolutismo, se encerra ao domínio do privado, se infla e se coloca na política, procurando estar acima da própria política, partindo de uma posição que se queria, em todos os termos, apolítica.

Esse pretensão apolitismo, encarado como hipocrisia por Koselleck, pode somente se camuflar em virtude do imperativo moral posto pelos intelectuais daquele momento. Assim, tais intelectuais, ao elaborarem uma filosofia burguesa da história, o fizeram a partir desse imperativo moral, colocando-se como guias infalíveis da civilização. E é exatamente dessa filosofia da história que se depreende o conceito de crítica nos iluministas.

Portanto, a partir de Koselleck, podemos encontrar um subsolo histórico para a formação da tradição intelectual apontada por Leão e Bastos. Assim, a ideia de intelectual enquanto crítico acima da sociedade parte de um imperativo moral, fundado historicamente na gênese do mundo burguês, que procurou escamotear sua função essencialmente política.

Essa tradição moral dos intelectuais se prolonga na formação de campo intelectual na Europa do século XIX. A formação desse campo se dá especialmente a partir do caso Dreyffus, na França, como procura demonstrar Christophe Charle (2003). O caso Dreyffus demarca um dos primeiros momentos em que os intelectuais agem enquanto categoria pública. Nesse momento, uma das principais obras, do escritor francês Emile Zola (2010), *J'accuse*, demonstra nitidamente a presença dessa tradição na organização dos intelectuais na contemporaneidade.

A obra de Zola é composta por uma série de artigos publicados em periódicos da época. O tom dos artigos é uníssono. Todos se tratam de uma intervenção necessária na realidade. Essa intervenção possui um intuito bastante específico. Trata-se, para Zola e outros intelectuais, de estabelecer a justiça e restaurar a verdade. Nesse sentido, Zola demonstra que o intelectual não pode, também por razões morais, eximir-se das injustiças, uma vez que sua função é, como exposto no subtítulo da obra, colocar a verdade em marcha.

Uma vez que essa tradição da moralidade do compromisso, como depreendemos de Koselleck, se coloca historicamente na gênese do mundo, sua crise, ou profunda transformação, ocorre em momentos em que o mundo burguês termina por se reorganizar por completo. As análises de Russel Jacoby (1990) nos permitem observar essa transformação.

Observando a estruturação dos intelectuais nos Estados Unidos, Jacoby aponta que há, no início do século XX, uma camada de intelectuais públicos, situados, sobretudo, na cidade de Nova Iorque. Tais intelectuais conseguiam sobreviver graças a

quantidade de serviços disponíveis, em razão das várias publicações da época, e os alugueis baratos.

Esse modo de estruturação dos intelectuais perdura até a geração dos anos 1950, marcada pelos intelectuais e artistas ligados ao movimento *beatnik*. Para Jacoby, estes são os últimos intelectuais americanos a participar da vida pública. Isso ocorre porque, com as transformações de Nova Iorque e a profissionalização dos intelectuais, os antigos intelectuais se encontram deslocados. Não mais frequentam os cafés ou podem morar no Greenwich Village. Nesse sentido, o espaço dos intelectuais deixa de ser público, passando a se tornar cada vez mais privado e conectado às universidades e seus jogos de poder.

Na historiografia brasileira sobre os intelectuais, Ângela Alonso (2002, 2012) procura analisar as relações entre intelectuais e política. Em sua tese de doutoramento, Alonso analisa a dimensão política da geração de intelectuais de 1870. Para tanto, a autora empreende uma análise sociológica dos intelectuais, no intuito de perceber a movimentação das ideias e das reflexões entre esse grupo. Nesse sentido, Alonso aponta a necessidade de observar a formação de repertórios entre os intelectuais, bem como suas comunidades de experiências. Nesse sentido, os intelectuais pertencentes à geração de 1870 formulam suas ideias a partir de uma experiência em comum, que é a sua marginalização política dentro das instituições imperiais brasileiras. É a partir dessa experiência que determinados repertórios de críticas serão utilizadas para atingir determinado fim.

Tais análises da autora se baseiam nas reflexões do sociólogo norte-americano Charles Tilly e seu conceito de repertório. Originalmente, Tilly não concentrou suas preocupações na questão dos intelectuais, mas sim nas formas de manifestações políticas. Assim como músicos, os manifestantes escolhem determinado repertório a ser executado durante um ato ou uma manifestação. Deste modo, haveria, dentro de uma longa temporalidade histórica (e aqui Tilly baseia-se na ideia de longa duração dos *Annales*) um leque de maneiras de fazer política. Portanto, o repertório é um conjunto de formas de ação política.

Em sua formulação original, na análise de Alonso, o conceito de repertório possui uma conotação estruturalista forte, ainda que, diferentemente do paradigma braudeliano, Tilly conceda espaço para decisões e ações humanas dentro dessas estruturas, havendo, portanto, um estruturalismo histórico. No entanto, após uma série de críticas, por volta dos anos 2000, influenciado pelas vertentes culturalistas da

sociologia, Tilly admite seus excessos estruturalistas, retirando-os do conceito de repertório.

A partir dessas renovações, o conceito de repertório começa a ser utilizado para analisar outros elementos, que não manifestações e protestos. Surge, nesse contexto, a ideia de repertório cultural, que funciona como uma caixa de instrumentos, dentro da qual os agentes selecionam aquilo que lhes é interessante para uma determinada proposta de ação. É precisamente essa apropriação do conceito de repertório que é utilizada por Ângela Alonso para analisar o movimento reformista brasileiro da geração de 1870.

Assim, utilizando-se do conceito de repertório nesses termos, Ângela Alonso contribui para a elucidação da relação entre intelectuais e política, percebendo que a ação intelectual, de escrita, formulação de ideias e debates se configuram como atos políticos. Além disso, a autora percebe os intelectuais em sua historicidade, apontando a influência em que o contexto histórico brasileiro exerce sobre essa camada. Com isso, Alonso demonstra que os intelectuais não se situam acima da sociedade, mas emergem do processo histórico, oferecendo intervenções à esse mesmo processo.

Como observamos, boa parte das reflexões acerca dos intelectuais recai na questão que relaciona cultura e política. A reflexão de Bobbio, ainda que aponte relações entre ambas, assevera que a cultura jamais deve estar subordinada à política. Elide Rugai e Walquíria Leão, demonstram esse mesmo problema em diversos intelectuais, que ora pretendem afirmarem-se distantes da sociedade e da política, ora completamente imersos nesta. A reflexão de Ângela Alonso, ancorada em Charles Tilly, consegue escapar a essa tensão, uma vez que aponta para o caráter político da cultura e dos intelectuais. Isso não significa, por outro lado, que a reflexão acerca da moralidade do compromisso tenha se tornado inválida. A tradição se mantém, mas, como demonstrou Sirinelli, sobretudo a partir dos anos 1970, os intelectuais puderam estudar outros intelectuais precisamente em virtude da crise dessa tradição.

As anotações de Antonio Gramsci (2011) sobre os intelectuais nos auxiliam a ampliar essa relação entre política e cultura, sem resvalar em tensões ou em dicotomias, uma vez que o próprio conceito de intelectual gramsciano não permite trabalhar a partir dessa dicotomia. Para evitar repetições desnecessárias, basta afirmar que o intelectual gramsciano tem uma função política por excelência, uma vez que enquanto organizador da cultura sua função é forjar uma vontade coletiva ao grupo social ao qual se conecta organicamente. Nesse sentido, aquilo que em outros autores se comporta como uma

dicotomia tensa entre política e cultura, em Gramsci transforma-se em uma dialética essencial e necessária à função do intelectual.

Nesse sentido, nossa definição de intelectual aqui se aproxima mais daquela proposta por Ângela Alonso e Gramsci. Os intelectuais, estando inseridos no interior da sociedade, são políticos por excelência. Por isso, se apropriam e reorganizam a cultura de uma dada época, de modo a traduzi-la no intuito de forjar determinada vontade política.

### **A organização dos intelectuais no Brasil**

Diante das reflexões acerca do papel dos intelectuais em suas relações com as culturas políticas, faz-se necessário observar como essa camada social se organiza no Brasil ao longo do século XX. Nesse sentido, essa discussão busca demonstrar como as formas de organização dos intelectuais se transformam nesse período, de modo que, paulatinamente, os intelectuais deixam de orbitar em torno do Estado para habitar o terreno da sociedade civil. Essa transformação ocorre em virtude da introdução do americanismo no país, que contribui para o alargamento do mundo privado. Todavia, esse americanismo é introduzido em consonância com outras matrizes culturais brasileiras, como o iberismo, configurando-se como um dos aspectos do processo de revolução passiva à brasileira, como definiu Luiz Werneck Vianna (2004).

Partindo do conceito gramsciano de revolução passiva, Luiz Werneck Vianna afirma que o Brasil é, por excelência, o país da revolução passiva. Isso significa afirmar que todas as nossas transformações históricas, ligadas a introdução do moderno, não são trazidas por classes modernas. Nesse sentido, as transformações históricas brasileiras ocorrem em hipoteca com o passado, a partir da lógica do conservar-mudando. Portanto, o Brasil, até os dias de hoje, se mostra como país da modernização sem o moderno, como define Vianna (2011).

O moderno, na perspectiva de Vianna encontra-se bastante conectado àquilo que Gramsci define como uma formação política Ocidental. No Ocidente, a vida estatal não se encontra contraposta à sociedade, de modo que é fruto de uma sociedade civil mais autônoma que se coloca homóloga ao Estado. No Brasil, pelo contrário, nossos ciclos de modernização não trazem consigo o moderno, uma vez tais transformações são efetuadas de modo a controlar o ritmo das transformações sociais.

Deste modo, a introdução do americanismo não ocorre a partir das classes comerciais ou mesmo industriais. A introdução de uma economia programática no Brasil se dá a partir do Estado, alongando-se no tempo. Nesse sentido, a matriz americana, ligada a iniciativa privada, encontra-se e é conduzida pela matriz ibérica, encarnada em determinadas classes sociais brasileiras, encasteladas no Estado.

Na perspectiva de Gramsci, o americanismo é um das formas de inversão dessa matriz estatal. Para compreender esse fenômeno, é interessante notar, Gramsci (1978) não parte de fatores econômicos, mas de fatores demográficos. Ao observar a demografia italiana, Gramsci notara a existência de determinadas classes sem qualquer função produtiva, que viviam à custa dos rendimentos obtidos a partir do Estado. Para exemplificar esse fator demográfico, Gramsci cita um ditado italiano que afirma que no país um cavalo defeca e cem pássaros se alimentam.

A América representa o oposto do caso italiano. Em virtude das condições de surgimento dos Estados Unidos, não há classes fora da estrutura produtiva. Nesse sentido, na formação social norte-americana não predomina a ação do Estado, mas a iniciativa individual. Para Gramsci, o americanismo se mostra como uma das formas de dissolver o problema demográfico italiano. Com a introdução de uma economia programática, as classes desligadas do mundo produtivo perdem seu espaço, em razão da própria racionalidade desse tipo econômico e cultural. Assim, com a valorização da iniciativa individual, a relação entre Estado e sociedade civil se transforma. O Estado, que, numa lógica europeísta, se coloca acima da sociedade, em uma lógica americanista, se coloca como resultado desta mesma sociedade civil.

Essas análises, por outro lado, não conduzem Gramsci à uma adoção sem ressalvas do liberalismo. Como aponta Giuseppe Vacca (1996), em suas análises acerca do americanismo, Gramsci estabelece uma distinção entre industrialismo e americanismo. Nesse sentido, o que interessa a Gramsci nessa discussão são as possibilidades de fortalecimento da sociedade civil proporcionados pela introdução do americanismo, em virtude da noção de demografia racional e de livre iniciativa individual. Evidentemente, há uma valorização do liberalismo no pensamento de Gramsci. Todavia, o pensador italiano ainda se orienta nitidamente pela expectativa de superação do capitalismo, na construção daquilo que chama de sociedade regulada. Assim, Gramsci, mesmo com a revolução passiva e alguma influência do liberalismo é, ainda, um pensador da revolução mundial.

Tendo pensado essas perspectivas teóricas, cabe avaliar o papel dos intelectuais no interior desse processo de síntese entre americanismo e iberismo no Brasil. Angel Rama (1998), analisando a formação dos intelectuais na América Latina detecta o surgimento daquilo que chama por cidade letrada. Essa cidade letrada é composta por intelectuais ligados à burocracia estatal, sendo responsáveis por formular determinados projetos. Esses intelectuais, pertencentes à cidade letrada, se diferenciam das demais camadas da sociedade, seja por sua posição social próxima ao poder do Estado ou por seu estatuto intelectual que os coloca acima das demais classes.

Essa questão da cidade letrada, pensada por Rama para os países da América Espanhola, também pode ser utilizada para pensar a realidade brasileira. Se tomarmos as reflexões de José Murilo de Carvalho (2010), podemos perceber que os intelectuais brasileiros, no momento de formação da nação, são restritos à uma elite umbilicalmente conectada ao Estado. Inclusive a formação acadêmica desses intelectuais brasileiros responsáveis pela construção da nação e do Estado é comum. Diversos filhos de nossas elites se dirigiram à Portugal, mais especificamente à Universidade de Coimbra, para concluir seus estudos de graduação.

Ângela Alonso (2002), por sua vez, demonstra, a partir da análise da geração intelectual de 1870, a continuidade desse modelo exposto por José Murilo de Carvalho. A autora aponta que o processo de modernização brasileiro, gestado, sobretudo, após 1850, engendra novas classes políticas, principalmente nas cidades brasileiras. Tais novas classes, ainda que provenientes também de um dado setor das elites, não eram capazes de se representar no interior do Estado brasileiro, que, como demonstra Ilmar Mattos (1987), era hegemonizado pelos conservadores.

Nesse sentido, como propõe Alonso, essa geração de 1870, utilizava-se de um repertório liberal para criticar a conduta política daqueles ligados à monarquia. Com a ideia de repertório, Alonso consegue escapar à ideia de que as ideias no Brasil são simples cópias de modelos estrangeiros. Utilizando as ideias políticas a partir de um repertório, os intelectuais brasileiros filtram aquilo que consideram frutífero para a realidade brasileira, de modo que não há um processo de cópia, mas de apropriação.

Essa discussão aponta exatamente para o caráter instrumental da introdução do liberalismo no Brasil. Mesmo as classes intelectuais, oriundas de um novo processo de modernização, ligadas a uma matriz liberal, utilizam o liberalismo como meio de crítica à política conservadora, não havendo, portanto, uma cultura política republicana sólida

nesses meios intelectuais. A trajetória de Joaquim Nabuco, nesse sentido, é exemplar, como demonstra Marco Aurélio Nogueira (2010)

Nabuco, por mais que se utilizasse de uma matriz de pensamento político liberal, demonstrava ainda ligações com a cultura política dos conservadores e dos aristocratas, que se contrapunham veementemente à qualquer possibilidade de participação política popular. O liberalismo de Nabuco, assim como de vários outros intelectuais brasileiros do período é, no fundo, amalgamado com o conservadorismo e com a matriz ibérica, marcando aquela síntese que aludimos anteriormente entre americanismo e iberismo.

Apesar das influências liberais trazidas no bojo da República brasileira, há, sobretudo a partir dos anos 1920, a gestação de ideias anti-liberais, como demonstra Daniel Pécaut. Essa geração de intelectuais, representada por intelectuais como Oliveira Vianna, desconfia do liberalismo e procura um encontro com os elementos nacionais, a partir de uma perspectiva autoritária. Com a chegada de Vargas ao poder, tais intelectuais são trazidos para a esfera do Estado.

Nesse sentido, para Pécaut, há uma geração de intelectuais que se prolonga dos anos 1930 à metade dos anos 1960 que se organiza em torno do Estado, elegendo-o como ator de desenvolvimento da sociedade brasileira. Obviamente, a adesão a um projeto estatista possui diversas matrizes no espectro político brasileiro, variando da direita à esquerda. Em relação aos intelectuais de esquerda, Michael Lowy (1979) e Marcelo Ridenti (2000, 2010) fixam análises que contribuem para a compreensão de seu surgimento dentro desse contexto.

Michael Lowy, baseando-se na trajetória do intelectual marxista húngaro Gyorgy Lukács, procura estabelecer uma sociologia dos intelectuais revolucionários. Lowy aponta que os intelectuais surgem em virtude do processo de modernização capitalista, uma vez que esse novo modelo produtivo desorganiza essa camada social. Nesse sentido, os intelectuais reagem à lógica capitalista, baseada na produção quantitativa, enquanto o trabalho intelectual é organizado qualitativamente.

Ridenti, partindo das análises de Lowy aponta que os intelectuais brasileiros dos anos 1950 e 1960 se baseiam em uma estrutura de sentimento de brasilidade revolucionária. A nação, nessa perspectiva, com seus valores e seu povo, é encarada como o elemento revolucionário a ser desenvolvido. Os intelectuais, nesse sentido, são aqueles indivíduos capazes de conhecer a fundo a nação, descortinando seus problemas e formulando projetos capazes de superar a condição de nação subdesenvolvida.

Pensando as análises de Lowy, é interessante notar que, por mais que haja introdução de uma ordem capitalista no Brasil, a reorganização dos intelectuais não os impele ao mundo privado, mas à esfera estatal. Isso não significa, por outro lado, que os intelectuais não estivessem de modo algum inseridos em uma lógica de mercado. Ainda que boa parte dos intelectuais estivesse conectada intrinsecamente ao Estado, há também intelectuais que procuram se inserir no mercado editorial livresco.

Todavia, o impacto da introdução dessa ordem privada no Brasil é sentido com mais intensidade pelos intelectuais nos anos 1970 e 1980. Tanto a existência de um Estado autoritário quanto o reforço da ordem privada, transformam a organização social dos intelectuais. Os intelectuais, habituados às discussões públicas em diversos espaços, passam a se preocupar com questões mercadológicas, seja em relação a financiamentos para pesquisas ou mesmo condições de mercado editorial.

Milton Lahuerta (2001) procura analisar esse processo, percebendo que há, no final dos anos 1960, uma crise de uma cultura política nacional popular. Aquela estrutura de sentimento, elencada por Ridenti, que estabelecia o encontro entre povo e nação como condição essencial para a superação dos problemas brasileiros, é posta em cheque pela intelectualidade brasileira, que desloca o enfoque de suas análises do Estado para a sociedade civil, esfera onde os intelectuais começam a habitar mais frequência.

Nesse contexto, intelectuais como Fernando Henrique Cardoso, Francisco Weffort, Carlos Nelson Coutinho, dentre outros, tecem amplas críticas à formação estatal brasileira, percebendo seu caráter autoritário e revendo, inclusive, a política dos intelectuais em relação a esse mesmo Estado. Nesse sentido, a reflexão desses intelectuais passa a não partir de uma ideia vanguardista, que elege o intelectual como iluminador da nação. A sociedade civil figura como o agente modernizador da política brasileira.

Portanto, é possível perceber um movimento de aproximação dos intelectuais brasileiros de uma cultura política liberal, que valoriza as esferas privadas em detrimento do Estado. Todavia, uma análise mais detida desses intelectuais mostra que o horizonte estatal e revolucionário, próprios da matriz anti-liberal desenvolvida anteriormente, não se encontra cancelado, de modo que podem conviver na cultura política desses intelectuais, o estatismo ibérico e o liberalismo americano.

Os exemplos de Carlos Nelson Coutinho (1979), Francisco Weffort (1985) e Marilena Chauí (2001) mostram essa síntese. Carlos Nelson Coutinho, profundamente

influenciado pelas discussões acerca do eurocomunismo na Europa, escreve o célebre ensaio *A democracia como valor universal*, em 1979. No ensaio, Coutinho procura rever alguns aspectos importantes das esquerdas, demonstrando a existência de um patrimônio democrático, bem como um vínculo entre democracia e socialismo.

Para Coutinho, a dinâmica da reprodução privatista do capital brasileiro, ocorrida em consonância com o latifúndio termina por excluir a população do processo político nacional. Essa exclusão atinge seu ápice durante os governos militares que radicalizam essa reprodução privatista do capital. Para Coutinho, essa radicalização representa o ápice do processo brasileiro de revolução passiva. A democracia e o fortalecimento da sociedade civil, nessa perspectiva, são as chaves para a inversão dessa revolução passiva.

O problema é que Coutinho equipara o conceito gramsciano de revolução passiva ao conceito leninista de via prussiana. Nessa comparação impossível, Coutinho perde o real significado do conceito gramsciano, que está ligado ao desenvolvimento da teoria da hegemonia, cujo pressuposto é o cancelamento histórico das formas revolucionárias oriundas dos séculos anteriores. Isso significa afirmar que, numa perspectiva gramsciana, a revolução passiva não pode ser invertida em uma “revolução ativa”.

Coutinho, contudo, deseja a partir da construção da hegemonia e da incorporação das massas à política inverter o sentido da revolução passiva. Isso significa, em outros termos, reativar a ideia de um processo revolucionário. Essa perspectiva ainda se reforça no diálogo com Lenin. Gramsci, ao aparecer atrelado à Lenin, termina por reforçar algumas características do projeto revolucionário de Lenin. Embora seja evidente que Coutinho aponte as insuficiências do vanguardismo, característica essencial do leninismo, há um apelo para um processo revolucionário de massas.

A análise de Marilena Chauí (2001) caminha de modo semelhante, ainda que por outros meios. Em seu ensaio *Cultura e Democracia*, escrito em 1980, a autora objetiva rever a ideia de nacional popular nas esquerdas brasileiras, apontando para seu caráter vanguardista e autoritário. Além disso, Chauí também procura demonstrar o caráter essencialmente autoritário do Estado brasileiro ao longo de toda nossa formação histórica.

A democracia, nesse sentido, aparece novamente como uma condição importante para a superação do autoritarismo no Brasil. Nesse sentido, Chauí estabelece

uma série de condicionantes históricas para o surgimento da democracia. Para que a democracia exista é necessária uma transformação no sistema de produção, capaz de eliminar a divisão entre trabalho manual e intelectual. Nesses termos, a democracia, para Chauí, pode ocorrer somente mediante o término da divisão social do trabalho. Diante disso, a autora parece concluir que a democracia não pode ocorrer dentro dos marcos do capitalismo. Partindo de uma perspectiva marxiana, a divisão social do trabalho é a origem da luta de classes. Sua eliminação é somente possível em uma sociedade sem classes, ou seja, na construção do comunismo.

Francisco Weffort (1984) prossegue o veio aberto por essas análises no intuito de equiparar o conceito de revolução ao de democracia. Em sua obra *Por que democracia?*, Weffort também inicia uma discussão que procura demonstrar o caráter autoritário do Estado brasileiro. Além da discussão acerca do Estado, Weffort também procura rever o conceito de revolução, no intuito de depurá-lo de suas deformações autoritárias. Nesse sentido, o autor afirma que toda revolução é, em si, democrática, de modo que as deformações autoritárias ocorridas após os processos revolucionários não devem encobrir o caráter democrático da revolução.

Portanto, observando as trajetórias desses intelectuais podemos perceber que a introdução do americanismo não traz consigo uma cultura política completamente liberal para uma determinada camada de intelectuais brasileiros de esquerda. Nas trajetórias dos autores citados, podemos perceber uma ambiguidade que mostra um amálgama entre as perspectivas estatistas, oriundas da cultura intelectual precedente, e uma perspectiva mais liberal, que começa a se solidificar a partir dos anos 1970.

O moderno, nos intelectuais brasileiros, parece ainda colocar-se de modo incompleto. A perspectiva de um reformismo, ainda que alguns intelectuais desta se aproximem, entra em choque com o horizonte revolucionário, bastante solidificado nas culturas políticas das esquerdas. Nesse sentido, podemos pensar o caso dos intelectuais brasileiros, como uma ocidentalização inconclusa.

Luiz Werneck Vianna (1989), ao analisar a trajetória do PCB – Partido Comunista Brasileiro – durante os anos 1970 e 1980, em meio ao processo de modernização do Brasil, percebe que o partido atravessa um processo de ocidentalização, no sentido gramsciano do termo. Nesse processo, as propostas ocidentais emergem não como um fim em si mesmo, mas como uma tática para se atingir o Oriente.

Daniel Aarão Reis Filho (2004), ao analisar a organização dos intelectuais na Rússia dos séculos XIX e XX também se apropria das noções gramscianas de Ocidente e Oriente. Para Reis Filho, é possível pensar a existência de intelectuais de tipo Ocidental e de tipo Oriental. Se tomarmos as análises de Werneck Vianna e Reis Filho, podemos passar a pensar os intelectuais brasileiros dos anos 1970 e 1980 em um processo de ocidentalização incompleta.

Neste processo, o moderno ocidental emerge com força, sobretudo em relação ao tema da sociedade civil. Como vimos, Coutinho, Chauí e Weffort, ainda que por perspectivas diferentes, são unânimes ao apontar a necessidade do deslocamento do poder estatal para a sociedade civil. Todavia, o Oriente aparece. Para resolver a incompatibilidade entre essas duas dimensões, tais intelectuais procuram subordinar o Ocidente ao Oriente. Nesse sentido, as propostas políticas democráticas aparecem como um valor universal, mas não como um valor universal em si mesmo. Ao contrário, a estratégia democrática, ocidental por excelência, somente é validada no interior da deflagração de um processo revolucionário oriental.

Assim, procuramos perceber como o processo de revolução passiva à brasileira afeta os intelectuais brasileiros, apontando que, no processo de modernização brasileiro, o moderno, essencialmente ligado à democracia, é construído em hipoteca com as formas de pensamento político anteriores, profundamente ancoradas em perspectivas revolucionárias ou estatistas. É preciso agora, compreender como Gullar responde à esse contexto histórico.

## **CAPÍTULO II: A CULTURA POLÍTICA EM FERREIRA GULLAR (1963-1969)**

### **Ferreira Gullar: Das vanguardas artísticas ao CPC**

O presente capítulo tem como objetivo compreender a síntese das culturas políticas das esquerdas estabelecidas pelo poeta e crítico maranhense Ferreira Gullar, entre os anos de 1963 e 1969. Para tanto, nos utilizaremos enquanto fontes históricas de dois ensaios produzidos pelo poeta durante esse período. O primeiro, *Cultura Posta em Questão*, escrito em 1963, aborda as experiências de Gullar à frente do CPC – Centro Popular de Cultura – além de marcar a ruptura do autor em relação às vanguardas artísticas das quais participara nos anos 1950. O segundo ensaio, *Vanguarda e Subdesenvolvimento*, redigido entre 1965 e 1969, é marcado pelo contexto pós-golpe militar e pelas novas experiências artísticas e intelectuais, como o show *Opinião* e a *Revista Civilização Brasileira*, além da adesão ao PCB – Partido Comunista Brasileiro.

Essa discussão se justifica na medida em que, para Gullar, os anos 1960 marcam um processo de construção de uma concepção de mundo, articulada em torno da expectativa revolucionária e da necessidade da arte engajar-se na construção de um novo tempo. E é exatamente essa concepção de mundo que será posta em questão durante a experiência do exílio. O trauma atua precisamente no dismantelamento e na desconstrução dessa concepção de mundo.

Ferreira Gullar, pseudônimo de José Ribamar Ferreira, nasceu em São Luís, no Maranhão, em 1930. Seus interesses por literatura se iniciam logo cedo em sua cidade natal a partir de uma redação feita na escola. Os primeiros contatos de Gullar com a poesia são bastante distantes do modernismo, que desde o início dos anos 1920 incendiava a literatura brasileira. Por isso, seu primeiro livro, publicado em 1949, *Um pouco acima do chão*, é ainda marcado por uma estética parnasiana.

O contato com a poesia modernista anuncia uma reviravolta na produção literária de Gullar. Influenciado por poetas como Carlos Drummond de Andrade, Gullar começa a experimentar novas formas de linguagem e de expressão estética. Com isso, começa a perceber que a cidade de São Luís é pequena e de que a vida na quitanda de seu pai não basta, como demonstra em uma entrevista à revista *Poesia Sempre*, da Biblioteca Nacional, publicada em 2004.

O Rio de Janeiro, então capital do país, foi o destino escolhido por Gullar para tentar se estabelecer em sua carreira poética. Gullar desembarca no Rio de Janeiro em 1951 e começa a trabalhar, em 1955, como jornalista no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, um dos mais importantes periódicos que abordam arte e cultura à época.

Instalado na capital, Gullar inicia novas experiências estéticas que resultam na publicação daquilo que considera seu primeiro livro, *A Luta Corporal*, publicado em 1954. Em *A Luta Corporal*, Gullar se propõe, como o próprio nome aponta, a travar uma luta corpo a corpo com a linguagem, pensando que o poema poderia tornar-se uma reinvenção completa da linguagem, ou mesmo nascer anteriormente à linguagem.

Essa nova proposta poética, que pretendia radicalizar formalmente com as formas poéticas já estabelecidas, terminou em uma experiência de completa anulação e desintegração da linguagem, como o próprio Gullar reconhece em outros trabalhos (GULLAR, 1989, 2002,2011). Essa desintegração se manifesta nitidamente em um dos poemas do livro, intitulado *Roczeiral*:

*Au sôflu i luz ta pom-  
pa inova'  
orbita*

*FUROR  
tô bicho  
'scuro fo-  
go  
Rra*

*UILÁN  
UILÁN,  
Lavram z'olhares, flamas!  
CRESPIAM GÂNGLES RÔ MASUAF  
Rhra*

*Rozal, ROÇAL  
l'ancêndio Mino-  
Mina TAURUS*

*MINÓS rhes chãns*

*Sur ma parole –*

*ÇAR(...)*

(GULLAR, 2010, p. 55)

É importante notar, como aponta Eleonora Ziller Camenietzki (2006) que *A Luta Corporal*, embora publicado em um momento delicado da história do Brasil, no fim do segundo governo Vargas, não há, em qualquer parte da obra, qualquer menção à política, de modo que esse trabalho é exclusivamente formalista, não havendo qualquer outra preocupação além da linguagem poética em si.

Essa experiência formalista gerou a atenção e o interesse de outro grupo de poetas de São Paulo. Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Augusto de Campos, que viriam a se tornar o trio dos poetas concretos, procuraram se aproximar de Gullar, uma vez que os paulistanos também estavam propondo transformações radicais na forma de se produzir poesia. Para Camenietzki, o objetivo do concretismo era a produção de uma poesia esteticamente refinada ao ponto de poder ser exportada para outros países. Nos termos da autora:

*Antinacionalista e anti-retórica por excelência, a arte moderna é internacional. (...) Trata-se da poesia em perspectiva internacional, universitária e sofisticada. Na ausência de uma longa tradição literária a se opor, o concretismo pretende nada menos do que encerrar um ciclo histórico, o do verso. É a celebração da técnica e da ciência como criação humana capaz de libertar as pessoas de seu destino e arte, do acaso.*

(CAMENIETZKI, 2006:40-41)

Compartilhando de uma perspectiva semelhante, Gullar decide aderir ao movimento concreto por volta de 1956. Todavia, sua estadia com os concretos é bastante efêmera. Querendo integrar-se cada vez mais à sociedade industrial, os concretistas deram mais um passo adiante em sua estética e redigiram um ensaio denominado *Da fenomenologia da composição à matemática da composição*, no qual propunham que “a poesia concreta caminha para a rejeição da estrutura orgânica em

prol de uma estrutura matemática (ou quase matemática)” (CAMPOS *apud* CAMENIETZKI, 2006:46).

O ensaio é publicado no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, no qual Gullar trabalhava. No entanto, Gullar não subscreve o texto, em razão de discordar da proposição matemática dos concretos. Nesse momento instaura-se uma ruptura entre Gullar, e outros artistas do Rio, e os poetas de São Paulo.

É interessante notar que essa ruptura se prolonga até os dias de hoje. Em determinados momentos Gullar e Augusto de Campos ainda trocam farpas nas páginas dos jornais brasileiros. A última vez que essas discussões ocorreram foi em 2011, na Folha de São Paulo, em torno de uma disputa acerca da descoberta e avaliação do poeta e escritor Oswald de Andrade.

Nessa ruptura, por volta de 1958 e 1959, Gullar e outros artistas promovem a criação do movimento neoconcreto. Para Camenitzki, o neoconcretismo se difere do concretismo na medida em que rejeita a concepção do concretismo da arte enquanto produção e invenção. Ainda que fortemente marcado pela linguagem construtivista, como o concretismo, há, na visão de Eleonora Ziller Camenietizki, um ponto de ruptura fundamental no neoconcretismo que diz respeito à impossibilidade da crença utópica nas máquinas e na indústria enquanto elementos redentores da humanidade.

Dentro do movimento neoconcreto, Gullar publica o manifesto do grupo, intitulado a *Teoria do Não Objeto*. Nessa nova perspectiva poética, prossegue elaborando poemas explorando o espaço da página, como o poema *Verde Erva*:

*Verde verde verde*

*Verde verde verde*

*Verde verde verde*

*Verde verde verde erva* (GULLAR, 2010:101)

Nesse poema, Gullar pretendeu oferecer ao leitor a visualização imagética de uma erva emergindo de uma imensidão verde. Mas, para que essa sensação ocorresse era preciso que o leitor lesse uma palavra de cada vez. Como confessa na entrevista mencionada acima, Gullar indagou a um amigo se o mesmo teria conseguido ler o poema do modo desejado pelo seu autor. Recebendo uma resposta negativa, Gullar percebe que o leitor lê ao mesmo tempo todas as palavras “verde”, anulando assim a experiência sensível do poema.

Diante dessa frustração, Gullar elabora novos modelos poéticos para propor essa nova experiência estética. Constrói a ideia do livro poema. As palavras do poema, em vez de estarem dispostas todas em uma só página, estariam colocadas uma em cada página, de modo que o leitor deve passar as páginas para construir o poema. Com isso, o ato de passar as páginas do livro deixaria de ser um ato simplesmente mecânico, passando a fazer parte do processo estético do poema.

Todavia, Gullar atinge mais um impasse. Ao enviar o livro para a tipografia, percebe que a disposição das páginas e das palavras não havia ficado do modo desejado por Gullar, que decidiu por abandonar a ideia. Esse livro foi somente lançado anos depois, em 2008, pela editora Cosac Naify.<sup>1</sup>

Com esse novo impasse, Gullar amplia ainda mais o caráter espacial de seus poemas. Em parceria com Hélio Oiticica, outro artista membro do movimento neoconcreto, elabora o poema enterrado. Esse poema radicaliza a ideia da participação do leitor na construção da experiência estética do poema. O poema, construído no quintal de uma casa, consistia no ato de o leitor entrar em quarto subterrâneo. Nesse quarto, haveria um grande cubo vermelho, que continha em seu interior um cubo verde, que tinha em seu interior um cubo branco, que por fim, releva uma palavra em seu interior.

Ao elaborar o poema enterrado, Gullar pensa ter atingido novamente o limite da expressão linguística. Sem novos caminhos poéticos em vista, Gullar é convidado, durante o curto governo de Jânio Quadros, para assumir a chefia da Fundação Cultural do Distrito Federal. Em Brasília, Gullar promove uma guinada em sua trajetória poética e inicia o caminho para a sua trajetória política.

Apesar dessa guinada em sua trajetória, os anos 1950 são de fundamental importância, uma vez que marcam determinadas aproximações teóricas e poéticas as quais Gullar retomará nos anos 1970, sobretudo no *Poema Sujo*. Uma das principais temáticas poetizadas pelo poeta, a passagem do tempo, já se encontram bastante definidas, principalmente em *A Luta Corporal*. O tempo se mostra para o autor como algo inexorável, capaz de apodrecer e sujar o desenvolvimento da vida cotidiana.

Além disso, o movimento neoconcreto, marca a aproximação de Gullar da fenomenologia de Merleau-Ponty. Em sua discordância com os concretos, que procuravam uma poesia matemática, Gullar (2008) fixou a necessidade de manter a

---

<sup>1</sup> GULLAR, Ferreira. **Experiência Neoconcreta**. SP: Cosac Naify, 2008

poesia enquanto uma experiência fenomenológica. Essa experiência, que se considera como um desenvolvimento das vanguardas artísticas europeias empenhadas na superação da arte figurativa, deveria ser anterior a qualquer tipo de linguagem, conferindo ao leitor ou espectador uma experiência primeira do mundo, em consonância com a filosofia fenomenológica de Merleau-Ponty.

Nesse sentido, podemos perceber em que medida o neoconcretismo figura como uma solução aos desejos e impasses estéticos atingidos por Gullar em sua obra de estreia. Em sua intenção de construir um poema que fosse anterior à linguagem, Gullar terminou por destruir a própria linguagem. O movimento neoconcreto aparece como forma de resolver essa contradição, uma vez que parte de uma determinada incompletude que somente se encerra no momento em que o espectador constrói sua experiência com o não-objeto. Nos termos de Gullar:

*O artista busca, na pintura ou na escultura, a experiência primeira do mundo, mas a própria pintura (ou escultura) já é um mundo conceituado, que é preciso ultrapassar. E finalmente chegou-se ao momento atual, em que o artista já não se preocupa em fazer pintura ou escultura, para através delas reencontrar a experiência primeira do mundo: tenta precipitar diretamente essa experiência. (GULLAR, 2008: 98)*

Sobre o não-objeto, Gullar continua:

*O não-objeto é concebido no tempo: é uma imobilidade aberta a uma mobilidade aberta e a uma imobilidade aberta. A contemplação conduz à ação que conduz a uma nova contemplação. Diante do expectador, o não-objeto apresenta-se como inconcluso e lhe oferece os meios de ser concluído. (GULLAR, 2008: 99)*

Nesse sentido, a produção poética de Gullar, ao longo dos anos 1950, por mais que se aproxime das vanguardas e dos formalismos, em momento algum procura afastar-se das experiências cotidianas. A busca do poeta, nesse período, é por meios de expressão dessas experiências cotidianas que ocorrem profundamente radicadas no

tempo. A transformação que ocorre, ao longo dos anos 1960, mostra a aproximação de Gullar da política. Essa aproximação marca novos meios de expressão estética e de aproximação do poeta em relação ao cotidiano e seus atores.

Brasília, naquele momento, era o local ideal para que essa aproximação ocorresse, uma que na visão de Gullar, a cidade se configurou como uma síntese entre o erudito da arquitetura moderna de Oscar Niemeyer e Lúcio Costa e o popular dos candangos vindos de inúmeras partes do Brasil. Na nova capital, portanto, Gullar retoma o contato com a cultura popular, percebendo o quanto sua arte encontrava-se desligada do povo e da cultura brasileira. Nesse sentido, torna-se, finalmente, brasileiro:

*Descubro que aquela poesia que eu estava fazendo não tinha nada a ver com o Brasil, era desligada de tudo. Eu conhecia Rimbaud, Mallarmé, Eliot, Pound e ignorava o meu país, a literatura brasileira. Disse pra mim mesmo: vou virar brasileiro! Abandonei tudo, minha poesia mudou...Comecei a virar brasileiro. (GULLAR apud CAMENIETZKI,2006:63)*

Com o fim do governo de Jânio Quadros, o período de Gullar à frente da Fundação Cultural também termina, de modo que o poeta retorna ao Rio de Janeiro. Nesse retorno, Gullar trava contato com os membros do CPC – Centro Popular de Cultura – ligado a UNE. Esse contato com a cultura popular é encarado por Gullar como o caminho a seguir diante dos impasses oferecidos pelas vanguardas artísticas.

Nesse sentido, entre 1954, data de publicação de *A Luta Corporal*, e 1962, data em que se torna presidente do CPC, Gullar estabelece um giro poético completo, saindo das experiências radicais e formalistas das vanguardas artísticas para o engajamento político completo em sua poesia. Isso se torna evidente na medida em que as primeiras obras de Gullar após os impasses do movimento neoconcreto são os *Romances de Cordel*, escritos entre 1962 e 1967.

Os *Romances de Cordel* marcam o reencontro de Gullar com as suas raízes nordestinas, em virtude da utilização da estética do cordel, bem como anuncia o início do engajamento político em sua poesia. Não se tratava mais de explorar os problemas formais no poema, mas sim de explorar os problemas sociais brasileiros e de denunciar o caráter classista e imperialista da cultura brasileira.

O poema *João Boa Morte* narra a luta de um camponês que sofre com a exploração de seu patrão, um grande latifundiário que não tolera qualquer tipo de contestação à sua ordem e poder. Procurando escapar da vida áspera na fazenda, João foge com sua mulher e seus filhos em busca de uma vida melhor. Não conseguindo trabalho e assistindo os filhos literalmente morrerem de fome, João decide tirar-lhes a vida e suicidar-se. No entanto, outro camponês lhe tira da morte, anunciando a possibilidade de João engajar-se nas Ligas Camponesas, para enfrentar, coletivamente, os latifundiários:

*E assim se acaba uma parte  
Da história de João.  
A outra parte da história  
Vai tendo continuação  
Não neste palco de rua  
Mas no palco do sertão.  
Os personagens são muitos  
E muita a sua aflição.  
Já vão todos compreendendo,  
Como compreendeu João,  
Que o camponês vencerá  
Pela força da união.  
Que é entrando para as Ligas  
Que ele derrota o patrão,  
Que o caminho da vitória  
Está na revolução. (GULLAR, 2010:122)*

Nesse excerto, as transformações em Gullar são perceptíveis. O conteúdo é mais importante que a forma. No poema é nítido o anúncio de um caminho de esperança e de resolução dos problemas oriundos da exploração camponesa no latifúndio. O que salva João e sua família da morte é a ideia de que revolução poderá ocorrer e que as Ligas Camponesas podem auxiliar no caminho para a construção de um novo mundo.

Com esse poema, em algo semelhante com *Morte e Vida Severina* de João Cabral de Melo Neto, publicado em 1955, Gullar adiciona o componente de sua militância política. No poema de João Cabral, a vida Severina se impõe com a dureza e aspereza do sertão. Severino também se encontrava próximo a morte, mas a vida

arrebentava e valia a pena por si mesma. Em Gullar, João, outro nome comum que procura marcar o caráter de homem-massa do personagem, oferece como resposta a morte não a vida, mas a revolução. A vida pode somente ocorrer na vida Severina de João com a esperança revolucionária.

Noutro poema, *A Peleja de Zé Molesta Contra o Tio Sam*, Gullar procura denunciar o impacto do imperialismo no Brasil. Para isso, narra a história de um cantor, Zé Molesta, que é desafiado para um duelo contra o celebre ícone americano Tio Sam. Na narrativa, Zé Molesta estuda as obras de alguns membros do ISEB – Instituto Superior de Estudos Brasileiros – como Nelson Werneck Sodré e, com isso, consegue finalmente vencer a peleja contra o Tio Sam:

*Você diz que é contra Cuba  
Porque é contra a ditadura.  
Será que a Nicarágua  
Há democracia pura?  
Se você luta no mundo  
Para 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. (GULLAR, 2010:140)*

Mais uma vez o poema de Gullar não demonstra uma preocupação estética, mas uma preocupação em denunciar o peso do imperialismo na América Latina e no Brasil. Tio Sam ao tentar demonstrar os problemas da esquerda, apontando para o caso cubano, recebe essa resposta de Zé Molesta, que procura demonstrar que os Estados

Unidos desejam apenas lucrar, garantindo seu mercado, não importando o que tenham que fazer para tal.

É, portanto, nesse novo contexto de engajamento político e poético que Gullar começa a propor suas primeiras teorizações acerca da necessidade da arte na luta política e revolucionária. Seu ensaio *Cultura Posta em Questão*, escrito em 1963, demonstra essas novas preocupações, bem como aponta para o processo de construção de uma concepção de mundo por parte de Ferreira Gullar.

De antemão, é necessário estabelecer um aviso em relação à obra poética de Gullar. Os poemas que aqui aparecem e aparecerão não são o foco principal de nossa discussão, de modo que os poemas aqui são colocados de modo mais ilustrativo que analítico. Uma análise da poética de Gullar é, sem dúvida, também um caminho válido para elucidar o problema em questão. Todavia, essa análise demanda novas metodologias de análise estética que, ainda que façam parte do domínio do historiador, transcendem os limites desse trabalho. Nesse sentido, por mais que os poemas apareçam ao longo do trabalho, nosso foco é nos ensaios.

O problema central de *Cultura Posta em Questão* é a construção de um projeto daquilo que Gullar chama de cultura popular. Para tanto, o autor parte da premissa da existência de um caráter classista na cultura brasileira, o qual, por meio do ensaio, procurar denunciar. Esse caráter classista, profundamente marcado pela presença do imperialismo norte-americano, faz com que as consciências dos brasileiros sejam formadas culturalmente a partir do exterior. Nesse sentido, a cultura brasileira estaria profundamente desconectada do Brasil, de suas necessidades e de seus problemas históricos.

Esse alheamento em relação à sociedade e seus problemas, bem como a dedicação dos artistas à questões exclusivamente formais, na visão de Gullar, aponta para a perspectiva do fim da própria arte. Sendo a arte um fenômeno essencialmente comunicacional, na medida em que o artista se desconecta da sociedade, passando a produzir arte a partir da exploração formal e de sua própria subjetividade, este reduz consideravelmente seu público, passando a não mais comunicar-se. Nesse sentido, Gullar procura demonstrar em seu ensaio que “a evolução natural da poesia que se funda no alheamento aos problemas concretos é para sua própria destruição.” (GULLAR, 2006:122)

Para demonstrar essa problemática, Gullar estabelece um percurso histórico da arte que se prolonga desde os tempos primitivos até as vanguardas artísticas do século

XX. Para Gullar, desde os primeiros tempos da humanidade a arte esteve conectada à sociedade. A figura do artista nunca existiu por si mesma, de modo que o artista era o responsável por representar culturalmente determinados elementos da sociedade, sobretudo religiosos. Mesmo com a religião fora do cenário, o artista na Idade Moderna ainda se encontrava ligado a alguma classe social que o financiava.

Todavia, essa situação se transforma drasticamente no mundo contemporâneo. Com a ascensão da burguesia e sua ideia de indivíduo, emerge a figura do artista individual. Esse novo tipo de artista acredita que não está vinculado à nenhuma classe social, podendo dedicar-se a representar aquilo que desejar. Os artistas de vanguarda, nesse sentido, abandonam a representação daqueles que os financiavam e passam a explorar sua própria subjetividade ou mesmo as formas artísticas.

Além da desconexão em relação à sociedade, Gullar aponta que o problema das vanguardas no século XX é sua institucionalização. Aquela postura rebelde e contestadora do século XIX é reordenada a partir de uma perspectiva comercial, de modo a criar um lucrativo mercado de arte que valoriza as grandes inovações formais. Assim, o artista promove cada vez mais rupturas formais na esperança de agradar os curadores das grandes exposições e os futuros compradores de sua obra de arte. Essa tradição de ruptura formal, portanto, terminaria por levar a arte e o artista à incomunicabilidade total. Nos termos de Gullar:

*E chegamos, então, à situação atual, que é diametralmente oposta à dos pioneiros desta arte rebelde: a vanguarda de hoje tem seu mercado pronto e, ainda mais, é condição de sucesso comercial fazer pintura de vanguarda. (GULLAR, 2006:78)*

No Brasil, Gullar também aponta para os impasses gerados pelos movimentos de vanguarda. No início do século XX, o grupo de artistas ligados ao modernismo promove uma importante ruptura em relação as propostas formalistas e subjetivistas, como o parnasianismo e o simbolismo. Com isso, os modernistas terminam por fundar uma nova descoberta do Brasil, aproximando a arte da realidade brasileira.

Todavia, o caminho aberto pela primeira geração do modernismo é interrompido pelas novas propostas artísticas encabeçadas pela geração de 1945. Para

Gullar, a reabertura dos contatos do Brasil com o exterior, ocorrida após o final da Segunda Guerra Mundial, faz com que os artistas se desliguem novamente da realidade brasileira. Nesse sentido, Gullar afirma que a segunda geração dos modernistas retoma o formalismo que a primeira geração havia rompido.

Por mais que haja poetas que tenham tocado na questão social, como João Cabral de Melo Neto, Gullar acredita que a escolha dos temas sociais não ocorre por uma questão política, mas sim como uma solução para um impasse formal. Para Gullar, o próprio caso de João Cabral de Melo Neto seria exemplar, uma vez que o poeta inicia suas primeiras obras preocupado exclusivamente com a questão estética, somente produzindo posteriormente obras com cunho social, como a célebre *Morte e Vida Severina*.

O concretismo, na visão de Gullar, radicaliza ainda mais a experiência formalista conduzida pela geração de 1945. Ao procurar eliminar o discurso do poema, os concretistas terminam por tornar o poema exclusivamente formal. Além do mais, os concretos partem de uma perspectiva internacionalista, no sentido de promover uma arte voltada para a exportação. Com isso, Gullar acredita que os concretistas anulam as experiências conquistadas pela arte brasileira no início do século XX, uma vez que esses artistas cancelam o processo de desenvolvimento autônomo da arte brasileira, retomando a concepção da arte pela arte. Portanto, Gullar conclui que a poesia brasileira “parece completar seu ciclo evolutivo iniciado em 22, ao retornar, noutra plano, à concepção de arte como aristocracia espiritual, que os modernistas desprezavam” (GULLAR, 2006, p. 108)

Esses artistas e intelectuais que promovem esse tipo de arte desligada dos problemas sociais brasileiros são chamados por Gullar de intelectuais descomprometidos, uma vez que abandonam o comprometimento com as necessidades da arte e da sociedade em que vivem, preferindo o refugio em sua própria subjetividade ou a exploração pura das formas artísticas.

À esses intelectuais descomprometidos, Gullar contrapõe a ideia dos intelectuais comprometidos. Estes, em virtude de seu comprometimento com as funções da arte, encontram-se ligados aos problemas e necessidades do Brasil. Tais artistas e intelectuais marcam sua produção artística não a partir da exploração formal, mas a partir do desenvolvimento de um conteúdo político capaz de comunicar-se com as massas, conscientizando-as de sua função dentro da sociedade brasileira.

É, portanto, a partir dessa perspectiva que Gullar delinea seu projeto de cultura popular. A cultura popular, na visão de Gullar, é “em suma, a tomada de consciência da realidade brasileira. (...) Cultura popular é, portanto, antes de mais nada, consciência revolucionária” (GULLAR, 2006: 23). Nesse sentido, a cultura popular opera a partir da denúncia do caráter classista presente na organização da cultura brasileira, bem como da presença do imperialismo. Por consequência, tomar consciência da realidade brasileira significa avaliar os impactos do imperialismo na nação. Por isso, o caráter da cultura popular é essencialmente nacionalista.

Isso não significa, por outro lado, que haja uma rejeição completa daquilo que não faz parte da cultura nacional, ou que Gullar busque a existência de uma cultura popular nacional pura, livre de influências estrangeiras. O problema, para Gullar, ocorre no momento em que os artistas e intelectuais brasileiros recebem o produto artístico estrangeiro de modo acrítico. Essa recepção acrítica torna a arte brasileira uma simples imitação dos produtos estrangeiros e termina por impedir o desenvolvimento autônomo da arte brasileira.

Diante disso, Gullar coloca em questão o problema do internacionalismo. Apesar de ser essencialmente nacionalista, o projeto de cultura popular é também internacionalista, uma vez que o verdadeiro internacionalismo não é, como na proposta concretista, a ideia de um internacionalismo abstrato, que ignora as particularidades nacionais; a verdadeira postura internacionalista procura considerar os aspectos nacionais das produções artísticas.

Nessa perspectiva, os intelectuais e artistas comprometidos partem de uma outra proposta para a função da arte no mundo contemporâneo. Tendo as vanguardas artísticas levado a arte ao caminho de sua própria destruição, cabe aos intelectuais comprometidos a missão de reverter esse processo, retomando a função original da arte, reintegrando-a à sociedade. Para que essa reintegração ocorra plenamente é necessário que ocorra a comunicabilidade entre artista e povo. Portanto, as complexas elaborações formais e os problemas subjetivos e existenciais dos artistas não devem ser considerados, uma vez que estas elaborações estão extremamente distantes da realidade do povo. Em suma, Gullar acredita que a fruição artística por parte do povo, com baixa instrução, pode ocorrer somente se a arte tocar em temas próximos à sua realidade. Isso justifica a escolha de Gullar em produzir os poemas de cordel. Esse rebaixamento da discussão estética se justifica na visão de Gullar em razão do contexto histórico que o Brasil atravessa. Gullar afirma que o país estava passando por uma hora de grossura, de

modo que era preciso reunir forças para esse momento tenso e delicado, do qual poderia surgir a possibilidade de transformação revolucionária do Brasil.

É interessante notar que essas reflexões estabelecidas por Gullar partem de sua própria experiência enquanto artista. Há um capítulo no ensaio intitulado *Em busca da realidade*, que procura promover uma autoanálise da carreira poética de Gullar, narrando seu percurso desde o início com *A Luta Corporal*. Já nesse texto, Gullar estabelece uma análise sobre o início de seu percurso poético que se mantém até os dias de hoje, como exposto na entrevista citada anteriormente.

Ao observar suas proposições poéticas em seu primeiro livro, Gullar aponta que suas experiências estéticas de luta com a linguagem o levaram a um processo de radicalização formal que terminou por gerar o silêncio absoluto. Para exemplificar, o poeta cita o poema *Roçzeiral*, ao qual também já aludimos. O silêncio, portanto, leva Gullar a buscar novas formas de expressão que busquem retratar a realidade, fazendo com que o poeta se reencontre com a dimensão original do fazer artístico, que é a comunicação e a conscientização das massas. Nesse sentido, Gullar conclui:

*Mas que valores levará em conta, neste caso, o poeta? A resposta é simples: os valores da linguagem concebida como meio de comunicação social e não como código para iniciados. O poeta não escreverá, então, para os críticos nem para a “história literária”. Escreverá, hoje, sobre os fatos de hoje, para os homens de hoje. A medida de sua poética será a clareza e a capacidade de comunicar e emocionar. (...) A obra, como concepção literária, torna-se decorrência da obra como instrumento de conscientização social. (...) Não se trata agora de fazer sua revolução pessoal, mas de contribuir para uma renovação muito mais profunda e mais ampla, que é a transformação radical da estrutura da sociedade em que o poeta, como milhões de outros homens, vive. (GULLAR, 2006:154-155)*

O poeta, portanto, não exalta sua subjetividade ou mesmo exhibe sua erudição, mas perde-se em meio a multidão dos homens comuns. O destino de sua obra não é sua consagração pessoal enquanto gênio da arte. Sua função é conscientizar as massas e promover uma revolução social. Por isso, o artista perde a sua individualidade para

tornar-se povo, no intuito de transformar a realidade. Essa questão encontra-se ilustrada em um poema do livro *Dentro da Noite Veloz*, escrito entre 1962 e 1975, intitulado *Meu povo, meu poema*:

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

*No povo meu poema vai nascendo  
como no canavial  
nasce verde o açúcar.*

*No povo meu poema está maduro  
como o sol  
na garganta do futuro.*

*Meu povo em meu poema  
se reflete  
como a espiga se funde em terra fértil.*

*Ao povo seu poema aqui devolvo  
menos como quem canta  
do que planta (GULLAR, 2010:155)*

Esse poema que abre a obra parece sintetizar as ideias desenvolvidas em *Cultura Posta em Questão*. O povo e o poema crescem e caminham juntos, não podendo haver qualquer distinção entre ambos. Todavia, apesar de crescerem juntos, o poeta é quem concede direcionamento ao povo, uma vez que é este quem fertiliza o solo e garante o fruto na árvore nova. Nesse sentido, esse poema demonstra a ideia posta no ensaio de que a arte é responsável pela conscientização das massas, base essencial do projeto de cultura popular de Gullar.

Em relação aos anos 1950 permanece a ideia da busca estética do cotidiano. Todavia, a busca formal, extremamente filosófica dos anos 1950, é praticamente abandonada. A linguagem não procura mais precipitar uma experiência primeira de mundo, mas denunciar a realidade e comunicar essa mesma realidade ao povo. A busca pela expressão conduz à política.

Nesse sentido, a crítica de Gullar a geração modernista de 1945 parece não ser válida. Gullar acusara tais artistas de preocuparam-se com os problemas sociais em virtude de impasses estéticos. Ainda que houvesse uma nítida preocupação em relação a experiência e ao cotidiano nas obras dos anos 1950, Gullar não demonstrava qualquer preocupação social. Além disso, suas buscas ao longo desse período sempre se deram

em razão dos impasses estéticos atingidos tanto na *Luta Corporal*, quanto no movimento concreto ou neoconcreto.

Portanto, tendo apresentado as principais proposta de *Cultura Posta em Questão*, cabe agora analisar em que medida Gullar se apropria de diversos elementos difusos em culturas políticas das esquerdas brasileiras para compor um amálgama destas. De início, o contexto histórico em que a obra é produzida se torna bastante evidente e pode nos auxiliar a compreender os elementos que compõem essa sobreposição de culturas políticas.

O contexto do final dos anos 1950 e início dos anos 1960 é marcado por inúmeras tensões políticas, sobretudo desencadeadas pelo suicídio de Getúlio Vargas em 1954. Para as esquerdas, esse momento é marcado pela ideia de que o processo histórico brasileiro está aberto à grandes transformações. Marcelo Ridenti (2000, 2010) analisa esse processo procurando apontar para fios condutores comuns às esquerdas no período em questão.

Partindo das reflexões de Michael Lowy e Robert Sayre acerca do romantismo, Ridenti (2000) aponta que as esquerdas brasileiras são marcadas por aquilo que o autor denomina de romantismo revolucionário. Para Ridenti, esse sentimento se caracteriza pela busca de uma “comunidade inspirada no passado para moldar um futuro alternativo à modernidade capitalista que caracteriza romantismo revolucionário” (RIDENTI, 2000, p. 87)

A formação desse romantismo revolucionário enquanto forma alternativa de modernidade surge exatamente no processo de modernização brasileiro, acentuado a partir dos anos 1930. Nesse sentido, Ridenti afirma que os processos de modernização geram determinados traumas éticos-culturais e político morais, uma vez que o processo de consolidação do capitalismo termina por reorganizar as formas em que o trabalho intelectual se coloca dentro da sociedade.

Essa perspectiva de Ridenti dialoga explicitamente com as reflexões de Marshall Berman (2007). Berman, ao analisar o processo de construção da modernidade na Europa demonstra os impactos do processo de modernização na organização da vida social. Essa nova organização implica na destruição de um determinado tipo de vida social e cultural, para a construção de outro, marcado pelas efemérides da vida moderna. Aquele mundo sólido, marcado pelos costumes e pela vida comunitária se desmancha.

Nesse mundo em que tudo que é sólido desmancha no ar, há inúmeras reações à modernidade e ao processo de modernização. Na análise de Ridenti, o romantismo é

uma destas reações. Nesse sentido, a ideia que se coloca é que os valores pré-capitalistas, pertencentes ao passado, devam orientar a construção de um mundo novo. Em suma, o romantismo revolucionário é, concomitantemente, o lamento melancólico pela perda de uma determinada forma de vida social e cultural e uma tentativa de destruição dessa nova forma de vida imposta pelo capitalismo.

No Brasil, o romantismo revolucionário vem acompanhado de um sentimento de brasilidade revolucionária (RIDENTI, 2010). Diante da necessidade de se romper com os problemas oriundos do processo de modernização, a nação e seu povo são escolhidos como elementos fundamentais nessa luta. Conhecer e aprofundar o conhecimento sobre a realidade brasileira, dentro dessa estrutura de sentimento, é a condição fundamental para deflagrar o processo revolucionário.

Essa estrutura de sentimento revolucionária ocorre em relação aos intelectuais em virtude do desenvolvimento da modernização capitalista também segundo um estudo promovido por Michael Lowy (1979). Lowy procurou elaborar uma sociologia dos intelectuais revolucionários a partir da trajetória do intelectual húngaro Gyorgy Lukács. Nesse estudo, Lowy demonstra que a existência de uma geração de intelectuais revolucionários está amplamente ligada ao desenvolvimento e a modernização geradas pelo capitalismo, uma vez que sua forma de organização produtiva reorganiza profundamente a organização social dos intelectuais.

Para Lowy, o trabalho intelectual é desenvolvido qualitativamente, enquanto o trabalho no sistema capitalista é orientado por uma perspectiva quantitativa. Isso transforma radicalmente a situação do intelectual que, próximo às classes médias, observa a ameaça de desaparecimento de seu estatuto intelectual. Diante disso, os intelectuais procuram engajar-se na destruição desse novo modo de produção.

Nesse sentido, para tais intelectuais, marcados pelo traumatismo apontado por Ridenti e por essa desorganização social atestada por Lowy, a revolução aparece como uma forma de redenção da humanidade. Como aponta Alberto Aggio (1997), a revolução se configura como um mito para as esquerdas, inclusive brasileiras, que a consideram como o *fiat* do desenvolvimento histórico. Essa perspectiva mítica é endossada pela revolução bolchevique de 1917, que alça o proletariado à condição de ator fundamental na inauguração de um novo tempo.

Esse sentimento, compartilhado largamente pela intelectualidade brasileira desde meados dos anos 1950, aparece claramente no pensamento de Gullar. O conhecimento da realidade brasileira é peça chave na transformação da realidade, sendo

ainda também essencial para o cumprimento da função da arte. Desligado da nação e de seus problemas, o artista descomprometido pode somente contribuir para a destruição de suas formas de expressão.

A postura romântica, por outro lado, se torna mais evidente na produção poética do que na ensaística. Ao observarmos os *Romances de Cordel* e mesmo os primeiros poemas de *Dentro da Noite Veloz*, poderemos notar a presença de um ideal romântico de povo brasileiro. Nos poemas *João Boa-Morte*, *A Peleja de Zé Molesta Contra o Tio Sam* e *Meu povo, meu poema*, o povo, ou os personagens que representam o povo, aparecem como figuras redentoras essenciais no processo de deflagração da revolução.

Em *Cultura Posta em Questão*, o problema da revolução também aparece. Todavia a ideia do povo como entidade redentora é posto de lado. O ensaio revela, por outro lado, a partir do conceito de cultura popular, uma postura vanguardista do intelectual em relação ao povo. A cultura somente torna-se popular na medida em que se adquire consciência revolucionária dos problemas advindos da exploração imperialista no Brasil. Nesse sentido, a cultura popular não é, em si, aquela produzida pelas classes populares, mas aquela produzida pelos intelectuais para a conscientização dessas mesmas classes populares.

Heloísa Buarque de Holanda (1992) aponta para a existência desse vanguardismo na proposta de engajamento do CPC. Para a autora, a necessidade de adequação da linguagem dos artistas às massas revela somente a distância existente entre os intelectuais e o povo. Nesse sentido, há uma atitude paternalista dos artistas do CPC em relação ao povo:

*Ao reivindicar para o intelectual um lugar ao lado do povo, não apenas se faz paternalista, mas termina – de forma “adequada” à política da época – por escamotear as diferenças de classes, homogeneizando conceitualmente uma multiplicidade de contradições e interesses. A necessidade de um “laborioso esforço de adestramento à sintaxe das massas” deixa patente as diferenças de classe e de linguagem que separam intelectual e povo. (HOLLANDA, 1992:19)*

Nesse sentido, a autora demonstra que a proposta de comunicação com as massas falha, uma vez que o público-alvo das produções artísticas engajadas do CPC não são as classes trabalhadoras, mas as classes médias, das quais são oriundos os próprios artistas. Em resumo, ao tentarem comunicar-se com o povo na esperança de convencê-los da justeza da revolução, os artistas do CPC terminaram comunicando-se consigo mesmos.

Essa atitude denunciada por Heloísa Buarque de Holanda remete às formas como os intelectuais creem se organizarem dentro da sociedade. Elide Rugai Bastos e Walquiria Leão Rêgo (1999) demonstram o surgimento de uma tradição intelectual no século XVIII, que estabelece que os intelectuais possuem um compromisso moral com a sociedade. Essa tradição se evidencia no caso Dreyfus, ocorrido na França no final do século XIX. Para as autoras, o caso Dreyfus revela a primeira vez em que os intelectuais organizam-se enquanto corpo público para defender uma determinada causa.

Nesse contexto, a obra de Émile Zola (2010) *J'accuse* é fundamental para compreender a atuação pública dos intelectuais. Em uma série de artigos de jornal, Zola procura defender Dreyfus das acusações injustas que recebera, denunciando a falha nas instituições francesas daquele momento. O que nos interessa nessa defesa pública é precisamente a posição em que Zola, e outros intelectuais se colocam. A defesa de Zola é feita, primeiro, a partir de um imperativo moral, que obriga que o intelectual se posicione diante dos problemas e injustiças do mundo. Em segundo, Zola coloca-se acima da sociedade, como um ser, que por sua racionalidade, é detentor da verdade e, portanto, deve esclarecer, também por um imperativo moral, àqueles que ainda não sabem. Não é fortuito que o subtítulo do livro seja “a verdade em marcha”.

De acordo com Bastos e Rego, essa tradição intelectual se prolonga em inúmeros intelectuais, inclusive no século XX, tanto à direita quanto à esquerda do espectro político. Em relação aos intelectuais de esquerda, as autoras analisam a presença dessa tradição no tipo de engajamento proposto do Jean-Paul Sartre, autor fundamental para a noção de engajamento das esquerdas nos anos 1960.

Essa questão moral no pós-guerra europeu assume outras características, sobretudo, no pensamento de Sartre. Para Bastos e Leão, os intelectuais europeus após as experiências trágicas com o nazismo e o fascismo operam uma retomada dos valores iluministas, no intuito de contrapor-se à barbárie trazida por esses regimes. Nesse sentido, o intelectual possui o compromisso moral de engajar-se a favor da sociedade e

da época em que vive. É, portanto, a partir dessa perspectiva que Sartre propõe a sua noção de *engagement*.

Ainda que na noção de engajamento sartreana o intelectual não esteja distante e desinteressado em relação à política e a sociedade em que vive, como os clérigos de Benda, o intelectual sartreano ainda possui um compromisso ético e moral com a sociedade que vive, assumindo uma função importante no desenvolvimento e na condução dessa sociedade, o que ocorre, em Sartre, a partir de tentativa de imersão desse intelectual dentro da sociedade.

No Brasil, essa questão dos intelectuais enquanto consciência moral e ativa da sociedade aparece com nitidez nos estudos desenvolvidos pelo ISEB – Instituto Superior de Estudos Brasileiros. Como demonstra Caio Navarro Toledo (2007), por mais que haja um fio condutor nas análises dos isebianos, materializado na ideia da contradição entre nação e anti-nação, não é possível afirmar a existência de um pensamento isebiano.

Todavia, em grande parte dos estudiosos do ISEB estava presente a ideia de que os intelectuais, enquanto produtores de ideologias, eram a força necessária para a conscientização das massas. A produção das ideologias nacionais era condição essencial para o desenvolvimento nacional. Nesse sentido, era preciso comunicar-se com o povo, a fim de esclarecê-lo de sua real função no interior da sociedade.

A influência do pensamento isebiano é bastante clara nas formulações do CPC, como afirma Renato Ortiz (2006). A produção artística assume a função das ideologias na condução do esclarecimento do povo brasileiro. Por isso, a todo o momento os membros do CPC, inclusive Gullar, referem-se à necessidade estar e de ser povo brasileiro.

No caso específico de Gullar, essa tradição da moralidade do compromisso se manifesta nitidamente no momento em que o autor delinea os tipos de intelectuais, dividindo-os entre aqueles que seriam comprometidos e os descomprometidos. O compromisso é, portanto, nesse caso, com a nação brasileira e seu povo, representante legítimo da nação. Todavia, esse povo não conhece sua real função na sociedade brasileira, devendo ser esclarecido, exteriormente, pela luz do conhecimento dos intelectuais. Nesse sentido, a produção artística de Gullar apropria-se, a partir da experiência do CPC, dessa moralidade do compromisso, por meio de uma matriz essencialmente nacionalista produzida, sobretudo pelos intelectuais do ISEB.

Em *Cultura Posta em Questão* não há nenhuma referência explícita à qualquer intelectual representante do ISEB. Todavia, nos *Romances de Cordel*, mais precisamente no poema *A Peleja de Zé Molesta Contra o Tio Sam*, Gullar faz referência a Álvaro Viera Pinto e Nelson Werneck Sodré. Na narrativa do poema, Zé Molesta, antes de ir batalhar contra Tio Sam, estuda as obras desses dois autores e lê os *Cadernos do Povo Brasileiro*, uma série de publicações encabeçada por intelectuais de esquerda ligados à questão nacional e revolucionária.

A referência a esses dois autores não é arbitrária e nos auxilia a compreender de qual parcela do pensamento isebiano Gullar se apropriou. Como atesta Caio Navarro Toledo, nem todos os intelectuais desse instituto eram socialistas ou mesmo marxistas. Os mais próximos de uma perspectiva revolucionária eram exatamente Álvaro Viera Pinto e, sobretudo, Nelson Werneck Sodré, um dos quadros mais ativos intelectualmente do PCB.

Nesse sentido, podemos afirmar que a contradição que norteia as análises de *Cultura Posta em Questão* está mais próxima de uma matriz marxista. Mesmo o PCB, como demonstra Raimundo Santos (1988), após a morte de Vargas, operou algumas transformações em sua prática política, aderindo a perspectiva de uma revolução de caráter nacional.

O PCB, no início dos anos 1950, em virtude de sua recente ilegalidade, opera uma guinada à extrema-esquerda, que se encontra exposta no *Manifesto de Agosto de 1950*. Nesse documento, o partido abandona qualquer possibilidade de apreciação da democracia e considera, inclusive, a possibilidade de formação de um exército de libertação nacional.

A morte de Vargas auxilia na correção dos rumos do partido. Os comunistas criam fielmente na ideia de que representavam e de que estavam ao lado dos trabalhos brasileiros. O suicídio de Vargas e as manifestações populares advindas deste demonstram aos comunistas o seu erro de cálculo político. Diante disso, os comunistas iniciam um movimento de abandono da extrema-esquerda e de aproximação do PTB.

Essa mudança está expressa na célebre *Declaração de Março de 1958*. Nesse documento, o PCB reavalia a situação política brasileira, considerando a possibilidade de formação de uma ampla aliança com inúmeros setores da política brasileira, inclusive com setores nacionalistas e progressistas da burguesia, no intuito de promover uma revolução democrático-burguesa.

Essa apreciação, como demonstra Raimundo Santos (2009), parte de uma determinada imagem do Brasil construída por esse documento. Para os comunistas, ligados às determinações da Terceira Internacional, o Brasil, assim como outros países que experimentaram processos de colonização, possui resquícios feudais que entravam o desenvolvimento das forças produtivas. Diante disso, para a construção do socialismo, era preciso que o Brasil atravessasse a etapa democrático-burguesa.

Nesse sentido, a cultura terceiro-internacionalista se funde, no Brasil, com a cultura nacional-desenvolvimentista, predominante nas esquerdas após a morte de Vargas. O desenvolvimento nacional deve ser garantido a partir da cooperação de diversos setores nacionais. Todavia, a marca do imperialismo se mostra como o principal problema a ser enfrentado pelos comunistas.

Diante disso, podemos propor que as formulações nacionalistas elaboradas por Gullar, ainda que tenham ressonâncias da matriz ideológica produzida pelos pensadores do ISEB, guarda em si também fortes influências da matriz comunista, em razão da centralidade do imperialismo em suas posições políticas.

Além disso, a questão do internacionalismo também marca a proximidade de Gullar em relação aos comunistas. Como atesta Silvio Pons (2014), a cultura política comunista, ligada ao bolchevismo, ao longo de toda a sua existência, pautou-se por uma postura essencialmente internacionalista. Por mais que em alguns momentos se valorizasse a ideia de nação, o horizonte dos bolcheviques jamais deixou de ser internacional.

Em Gullar, a questão da nação aparece como categoria fundamental na superação do imperialismo. Todavia, ao abordar a questão das vanguardas, como o concretismo, Gullar é enfático ao denunciar a falsidade do internacionalismo dessas vanguardas. A nação é, portanto, também condição de desenvolvimento de uma política internacionalista, que pode ser alcançada somente a partir da deflagração de um processo revolucionário.

Portanto, analisando os poemas de cordel e o ensaio *Cultura Posta em Questão*, percebemos que Gullar pratica um giro completo em relação às suas concepções de mundo. As vanguardas artísticas o conduzem ao silêncio e a resposta ao silêncio é uma tentativa de comunicação bastante ampla. Com o engajamento, Gullar procura superar sua distância em relação ao Brasil e ao povo brasileiro.

O início dos anos 1960 marca o início da construção de um novo projeto político e poético, largamente influenciado pelo contexto histórico brasileiro, marcado

pelo sentimento de brasilidade revolucionária, radicalizado durante o governo João Goulart e na campanha pelas reformas de base. Assim, podemos notar que Gullar se apropria de uma série de culturas políticas difusas, disponíveis nas esquerdas brasileiras do período.

Em seu ensaio e em seus poemas podemos notar a presença de uma apropriação de matriz isebiana, influente no CPC, que coloca a necessidade da superação da alienação do povo a partir do contato com as ideologias produzidas pelos intelectuais. No CPC, essa matriz torna-se a ideia da necessidade da arte engajar-se também na produção da consciência popular.

Nessa matriz observamos também a presença de uma tradição intelectual, oriunda do século XVIII, atualizada pelos intelectuais brasileiros, que coloca o engajamento político do intelectual e sua imersão no povo como um imperativo moral. Uma vez sendo o detentor do conhecimento, cabe ao intelectual iluminar àqueles que não sabem.

Além disso, observamos também um diálogo com as propostas políticas do PCB, outro órgão também bastante influente no CPC. A questão da centralidade do imperialismo em contradição dos interesses da nação, a necessidade da revolução e o internacionalismo são características que apontam para a apropriação dessa matriz pecebista.

Assim, enquanto intelectual, no sentido que gramsciano que atribuímos em nossas discussões anteriores, Gullar se comporta como um funcionário da cultura, responsável por organizá-la. Essa organização ocorre a partir da apropriação de diversos elementos culturais difusos na sociedade, que são traduzidos por Gullar em uma linguagem que busca o consenso das massas. Nesse sentido, Gullar começa a construir uma concepção de mundo, articulando os diversos elementos que citamos acima, no intuito de universalizá-la a partir da conscientização do povo brasileiro de sua real função na sociedade. Portanto, Gullar pretende atuar como um ator no desenvolvimento de uma vontade coletiva.

Essa concepção de mundo, como procuramos também demonstrar anteriormente, parte de determinadas experiências no tempo histórico, que são resultado de uma tensão entre o campo de experiência e o horizonte de expectativa do indivíduo. As experiências de Gullar com o CPC, próximas ao comunismo, lhe garantem um horizonte de expectativa amplo, dentro do qual as possibilidades de profundas

transformações na realidade brasileira são imediatas e completamente abertas à intervenção política. A expectativa domina completamente o campo da experiência.

O tempo histórico é aqui encarado com uma linearidade teleológica, própria das esquerdas revolucionárias, que compreendem o tempo como uma sucessão dialética que desemboca em um fim revolucionário, capaz de extinguir o próprio tempo histórico. Diferentemente da perspectiva teleológica cristã, que postula o aguardo do juízo final e o retorno do Messias, na teleologia marxista, há uma dúvida em relação à ação humana. Ao passo que parece haver uma certeza indestrutível na ocorrência da revolução, também parece ser necessário que os homens atuem, com paixão voluntarista, no aceleramento desse processo. É, portanto, essa ideia redentora de tempo histórico, adquirida na experiência do engajamento, que enforma toda a concepção de mundo construída por Gullar ao longo dos anos 1960.

As novas experiências serão fundamentais na alteração dessa experiência no tempo. As novas perspectivas artísticas inauguradas com o golpe e a censura terminam, bem como a percepção dos limites e insuficiências da política cultural do CPC, por gerar uma alteração na rota política e poética de Gullar.

### **Do PCB ao exílio**

A ocorrência do Golpe Civil-Militar de 1964 promove um rearranjo nas esquerdas brasileiras, tanto teórico, quanto político e artístico. A nova realidade que se impõe cancela as possibilidades de efetuar determinados projetos políticos, como os do CPC, que é fechado imediatamente após o golpe, tendo sido, inclusive, o ensaio *Cultura Posta Em Questão* queimado pela polícia.

Como demonstra Heloísa Buarque de Holanda, a realidade para os artistas se transforma bruscamente. Os projetos de contato com as massas, em espetáculos de cultura popular são interrompidos e os artistas são forçados a viver em contato com outro tipo de público e da venda de ingressos e outros produtos artísticos.

Nesse novo contexto, Gullar engaja-se em novas experiências artísticas e políticas, passando a fazer parte do grupo que compunha o show *Opinião* e a *Revista Civilização Brasileira*. Além disso, no mesmo dia do golpe Gullar decide entrar para o PCB. Essa entrada no partido é orientada pela ideia de que era necessário resistir ao golpe e a ditadura. Todavia, essa resistência deveria ser coletiva, o que explica a adesão

de Gullar ao partido, além de, obviamente, das proximidades ideológicas que discutimos anteriormente.

As revisões se iniciam pelas propostas artísticas. Os antigos membros do CPC, agora inseridos em outros grupos artísticos, procuraram elaborar uma autocrítica do momento anterior ao golpe. O principal elemento da autocrítica é a defesa de uma arte sem preocupação formal. Para aqueles artistas, a arte produzida no CPC era mais política que arte, de modo que a estética foi duramente rebaixada, causando prejuízos à expressão artística. Gullar, ao rever sua experiência afirma que no CPC não havia feito nem boa arte e nem boa política:

*O grande erro do CPC foi dizer que a qualidade literária era secundária, que a função do escritor é fazer de sua literatura instrumento de conscientização política e atingir as massas, por que se você for sofisticado, se fizer um teatro, uma poesia sofisticada, você não vai atingir as massas. Então, propunha fazer uma coisa de baixa qualidade para atingir as massas. (...) Nós nem fizemos boa literatura durante o CPC, nem bom teatro, nem atingimos as massas. Então, nós sacrificamos os valores estéticos em nome de uma tarefa política que não se realizou porque era uma coisa inviável. (GULLAR apud RIDENTI, 2000:111)*

Diante dessa fala Gullar começa a perceber a distância existente entre os intelectuais e o povo, que assistia às intervenções artísticas do CPC sem compreender o que estava ocorrendo. Em uma entrevista ao programa Itaú Cultural<sup>2</sup> Gullar narra um episódio sintomático desse distanciamento. No início dos anos 1960 era comum que os artistas do CPC representassem peças teatrais em ambientes populares, como fábricas e favelas. Em uma determinada favela carioca, os cepecistas foram representar uma peça que tematizava os problemas do imperialismo norte-americano. Foram todos fantasiados e iniciaram a peça em meio a praça central da favela. Começaram-se os diálogos e a praça não se atentou para o que estava sendo dito. Os homens trabalhadores

---

<sup>2</sup> Entrevista concedida ao programa Itaú Cultural. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=ljD1fGS9tYU> Acessado em 25/04/15

não deram qualquer atenção para a peça, enquanto as mulheres observam a peça, de sobressalto, pelas janelas de suas casas, pouco compreendendo o que acontecia. Quem realmente sobrava na praça foram as crianças, que provavelmente acharam engraçada toda aquela encenação.

Com essa percepção, aqueles artistas iniciam novas discussões no intuito de formular uma forma de fazer artístico que conseguisse reunir uma alta qualidade estética, sem ser formalista e que não abandonasse o conteúdo político. A questão deixa de ser exclusivamente de conteúdo, para tornar-se uma equação entre forma e conteúdo. E essas transformações já podem ser vistas nos primeiros poemas escritos em 1964, como *Maio de 1964*:

*Tenho 33 anos e uma gastrite. Amo*

*A vida*

*Que é cheia de crianças, de flores*

*E mulheres, a vida*

*Esse direito de estar no mundo,*

*Ter dois pés e mãos, uma cara*

*E a fome de tudo, a esperança.*

*Esse direito de todos*

*Que nenhum ato*

*Institucional ou constitucional*

*Pode cassar ou legar.*

*Mas quantos amigos presos!*

*Quantos em cárceres escuros*

*Onde a tarde fede a urina e terror.*

*Há muitas famílias sem rumo esta tarde*

*Nos subúrbios de ferro e gás*

*Onde brinca irremida a infância da classe operária.*

*(...)*

*A luta comum me acende o sangue*

*E me bate no peito*

*Como o coice de uma lembrança. (GULLAR, 2010:169)*

Como podemos notar pelo excerto do poema, Gullar abandona completamente aquela linguagem simples dos poemas de cordel e dos primeiros poemas de *Dentro da Noite Veloz*. Acompanhar a escrita desse livro, produzido entre 1962 e 1975, é interessante porque mostra, esteticamente, a evolução de Gullar. Esse poema já contém em si os elementos da linguagem estética madura do poeta, que atingirá seu ápice em sua maior obra, o *Poema Sujo*, escrito em 1975, durante o exílio na Argentina.

A luta ao lado do povo, agora tratada com outros termos, continua. Todavia, a luta poética adquire uma nova estética. Os temas políticos permanecem, mas sem aquela simplicidade dos poemas de cordel. A partir desse momento a linguagem de Gullar começa a readquirir densidade e a sujar-se de elementos que farão parte de sua poesia até os dias de hoje. Essa “sujeira”, tema central do *Poema Sujo*, se evidencia no poema a partir do uso de determinados versos como “onde a tarde fede a urina e terror.”

Por meio do poema também podemos notar o impacto imediato do golpe. A vida é uma urgência e a esperança ainda não é uma palavra gasta, estando ainda firme no horizonte. Essa urgência da vida, que explode em meio a infância, nos subúrbios, não pode ser cassada por qualquer decreto, por qualquer atitude autoritária. Por isso, diante do autoritarismo, é preciso lutar. E a vida, como um coice, clama constantemente o poeta à luta.

É, portanto, nesse contexto de revisões políticas e poéticas que Gullar produz seu ensaio *Vanguarda e Subdesenvolvimento*. O ensaio, produzido entre 1965 e 1969, é dividido em duas partes. A primeira parte, *Problemas Estéticos na Sociedade de Massas*, escrito em 1965, trata dos problemas da cultura massa no Brasil. A segunda parte, *Vanguarda e Subdesenvolvimento*, escrita em 1969, aborda o problema das vanguardas artísticas, sob um viés que procura rever alguns aspectos defendidos em *Cultura Posta em Questão*.

A primeira parte do ensaio tem como problema central o dimensionamento dos impactos da introdução da cultura de massas no Brasil. Para avaliar esses impactos e as possibilidades de desenvolvimento artístico nesse novo contexto, Gullar procura definir em linhas gerais aquilo que entende por cultura de massas. Em seus termos:

*O que define a arte de massa é, pois, o seu raio de ação, o vasto número de pessoas que ela pode atingir a curto prazo. E se essa característica quantitativa não pode ser separada da “qualidade” na arte de massa,*

*tampouco pode ser separada da relação nova que nela se estabelece entre o artista e a arte. (GULLAR, 2006:278)*

A definição da arte e cultura de massa está ligada inicialmente ao seu raio de ação, que por sua vez, está ligado ao caráter essencialmente industrial da arte de massas. Por entrar em uma lógica industrial, a arte e cultura devem também entrar na lógica de produção em massa, proporcionada pelo uso de novas tecnologias. A questão do quantitativo transforma também a qualidade da obra de arte. Uma vez que o público da obra é altamente ampliado e diversificado, é preciso que se proponha um conteúdo acessível às grandes massas. Por isso, as formas e os conteúdos da arte de massa são, necessariamente, esquemáticos e alienantes.

A questão da relação entre artista e arte também é profundamente afetada pela lógica industrial de produção artística. Anteriormente à essa lógica produtiva, o artista era apenas um indivíduo. Nessa nova lógica, a produção artística se torna coletiva, uma vez que os novos produtos artísticos dependem de uma série de profissionais para serem comercializados. Produzir um disco ou mesmo um filme demanda muito outros profissionais além dos músicos ou dos diretores.

Diante disso, o próprio estatuto da arte se transforma. A obra de arte passa a ser mais um produto oferecido pelo capitalismo. Nesse molde, quem define o que é ou não arte não são mais os críticos, que não conseguem acompanhar a velocidade das produções, mas os próprios meios de comunicação, ligados ao mercado, que selecionam aquilo que é mais lucrativo para a empresa. O mercado de arte, já prejudicial à arte de vanguarda, em virtude da institucionalização das rupturas formais, começa também a prejudicar as formas de expressão de arte de massa, uma vez que todos os produtos culturais devem se adequar à uma forma esquemática.

Para Gullar, essa realidade da cultura de massa é um processo irreversível. Isso não significa, por outro lado, que os artistas devem abandonar a arte. Pelo contrário, o artista deve aprender a se utilizar do caráter massivo desse tipo de cultura para tentar elaborar um novo tipo de conteúdo, capaz de trazer a realidade para as grandes massas. Nessa perspectiva, o cinema assume uma função fundamental, na visão de Gullar. Sendo uma das formas de arte mais populares, o cinema pode ser utilizado pelo artista para propagar uma visão das contradições da realidade. Assim, o artista em vez de

rejeitar completamente o caráter de massas da cultura, deve aproveitar-se dela, para integrar-se ainda mais na sociedade.

Enquanto nessa primeira parte do ensaio Gullar ocupa-se da cultura de massas, na segunda parte seu foco volta a ser o problema das vanguardas artísticas. Dessa vez o problema central é saber se o conceito de vanguarda possui validade universal. A resposta dessa questão leva imediatamente outra, que diz respeito à visão de história de determinadas sociedades e movimentos artísticos. No fim, Gullar deseja averiguar se há uma dada visão de história que enforma as vanguardas artísticas em todo o mundo:

*Noutras palavras: a problemática da arte é uma parte da problemática geral da História em cada época, em cada sociedade. As teorias estéticas, as “poéticas”, repousam, em última análise, numa concepção da História, muito embora não sejam redutíveis a ela. A questão que agora se coloca é a seguinte: essas concepções de vanguarda artística correspondem a uma necessidade objetiva das sociedades subdesenvolvidas? As necessidades que, nessas sociedades, determinam a adoção das vanguardas européias são as mesmas que, na Europa, determinaram seu surgimento? O que é “vanguarda” num país desenvolvido será obrigatoriamente vanguarda num país subdesenvolvido? (GULLAR, 2006:184-185)*

Para responder a essa indagação Gullar parte novamente para uma apreciação histórica da formação das vanguardas na Europa e no Brasil. O conceito de vanguarda adotado pelo autor procura designar os movimentos artísticos, surgidos após as revoluções burguesas europeias, que propõem profundas transformações formais na arte. Em razão do contexto histórico de seu surgimento, essas vanguardas carregam consigo a ideia burguesa de liberdade. Todavia, esse mesmo ideal de liberdade proporciona a ruptura do artista com a burguesia. O Romantismo, na visão de Gullar, é o primeiro movimento artístico deste tipo. Os românticos, ao pautarem-se na exploração

da subjetividade rompem com a representação da burguesia, de modo que arte se desconecta da sociedade e os artistas fazem arte somente por fazer arte.

Com essa análise acerca do Romantismo Gullar pretende demonstrar a conexão indissociável entre o surgimento de um dado movimento artístico e as condições históricas de seu local de origem. Isso significa afirmar que os movimentos artísticos brasileiros, por mais que se inspirem e sejam influenciados pelos europeus ou norte-americanos, não podem imitá-los completamente, uma vez que as condições históricas brasileiras são inteiramente diferentes, sendo impossível que o país geste uma vanguarda idêntica à europeia.

Nesse sentido, as ideias europeias que chegam ao Brasil são imediatamente filtradas pelo processo histórico brasileiro. Como exemplo disso, Gullar aborda o movimento romântico brasileiro, que se utiliza de inspirações europeias para a resolução de problemas nacionais, ligados às estruturas históricas brasileiras daquele momento. Nesse sentido, o modernismo brasileiro não pode ser encarado como um desaguadouro natural e linear da arte produzida no século XIX, uma vez que é fruto de transformações infra-estruturais. Nesse sentido, Gullar conclui:

*Do que foi exposto, parece-nos justo deduzir que: a) as concepções de vanguarda artística, pelo menos no período analisado, correspondem a necessidades efetivas da sociedade brasileira, mas não às mesmas necessidades que determinara seu surgimento nos países de origem; b) no Brasil, o significado ideológico essencial desses movimentos europeus foi, quase sempre, absorvido por outro, condizente com as aspirações atuais do país; c) o “nacionalismo” foi o sentido básico em que se transfundiam as diversas ideologias vanguardistas importadas. (GULLAR, 2006:191)*

As respostas ao problema inicial começam, portanto, a serem oferecidas. Não há possibilidade de haver um conceito universal de vanguarda, uma vez que as vanguardas são geradas a partir de condições específicas e particulares de cada local que as engendra. Isso significa afirmar que a vanguarda nos países subdesenvolvidos, como o Brasil, deve atender a determinadas necessidades específicas dessa condição de

subdesenvolvimento. Nesse caso, o problema do imperialismo persiste, uma vez que o elemento nacional é o que deve definir a existência das vanguardas em um país subdesenvolvido.

Por outro lado, isso também oferece resposta ao segundo problema colocado por Gullar, acerca da visão de história dos movimentos artísticos. Observando a trajetória das vanguardas europeias do século XIX, Gullar nota a presença de uma visão revolucionária da história, que incitava mudanças e transformações na sociedade. Todavia, no século XX, essa visão se esgota, em razão do avanço da sociedade capitalista, gerando uma visão de história cíclica, dentro da qual não há espaço para as transformações históricas. Isso significa afirmar que, além de não haver um conceito universal de vanguarda, cada vanguarda, em seu próprio país, é condicionada por uma visão de história diversa.

Nos países subdesenvolvidos essa visão de história é necessariamente diversa da europeia. Como não há um avanço determinante do capitalismo, a visão de história das vanguardas subdesenvolvidas deve ser, necessariamente, revolucionária. E esse caráter revolucionário pode ser dado somente na medida em que as ideias de vanguardas se adaptam ao elemento nacional, em contraposição ao imperialismo. O problema é que, para Gullar, os movimentos artísticos brasileiros abandonaram essa perspectiva nacional a partir da segunda geração do modernismo. Essa geração, diferentemente da primeira, teria abandonado a perspectiva nacional para seguir o formalismo dos movimentos europeus, condicionado por uma visão de história cíclica e imobilista.

Novamente o concretismo aparece como um grave problema para a arte brasileira. Para Gullar, o concretismo ao priorizar a forma e a anulação do discurso no poema, transforma o poema em um objeto meramente visual. Essa preocupação contribui para a continuidade de interrupção do desenvolvimento autônomo da arte brasileira.

Em razão disso, o estado atual da arte brasileira se mostra como um problema para Gullar. Resolver esse problema demanda, não mais como no início dos anos 1960 o abandono completo da estética, mas sim a proposição de uma arte moderna, de alto valor estético e político. Para resolver esse problema, Gullar lança mão das reflexões de Umberto Eco e de Gyorgy Lukács.

Eco, na leitura de Gullar, considera que as vanguardas artísticas são essencialmente marcadas por sua abertura. Isso significa afirmar que tais obras são, naturalmente, polissêmicas. No entanto, para Gullar, as obras de vanguardas não podem

ser julgadas em razão de sua abertura, sob a pena da desagregação completa da linguagem. Diante dessa análise, Gullar resvala no problema de manter o caráter aberto da obra de arte sem que essa abertura se radicalize a ponto de por fim à expressão artística.

A solução desse problema se encontra, para Gullar, na adoção do método materialista dialético para a obra de arte. A realidade para o materialismo histórico é essencialmente aberta em virtude das inúmeras contradições existentes. Nesse sentido, ao explorar esse imenso rol de contradições a obra de arte estaria cumprindo sua função comunicativa sem abdicar de seu caráter moderno e de vanguarda.

A exploração dessas contradições pode ocorrer na medida em que o artista adota, como sugere Lukács, a particularidade como categoria estética central na produção da obra de arte. Partindo de uma definição estética lukacsiana, o universal somente pode ser atingido na medida em que parte do particular, que deverá ser superado no universal. Para exemplificar essa dialética Gullar sugere que:

*Claro: o singular é o universal, este gato é o gato, na medida em que o universal “o gato” só existe em cada gato singular; ao mesmo tempo este gato está inevitavelmente ligado a todos os outros gatos existentes que participam, como ele, do universal que é esse gênero de animais. Todo singular é, de certo modo, universal, mas não integralmente, uma vez que este gato tem uma idade, um tamanho, uma história, uma cor etc., que definem sua singularidade: é este gato e não outro qualquer. Logo, como nem todos os gatos têm essas mesmas características, embora tenham todas as outras que não são específicas deste gato nem de nenhum outro, o universal não abarca integralmente o singular mas apenas de modo aproximado, razão por que “todo singular faz parte, incompletamente, do universal.”*

(GULLAR, 2006:219)

Em virtude do universal ser a incompletude de todos os particulares, a arte, para alcançar seu valor estético, deve partir daquilo que é particular. É somente a partir da busca do particular que a arte pode se universalizar. Para Gullar, a forma é universal.

Por isso, as vanguardas artísticas, como o concretismo, por serem pura forma, não são realmente internacionalistas e universais. Nesse sentido, o particular se mostra na busca pela realidade nacional, profundamente marcada pelos problemas do imperialismo. O artista brasileiro, por viver em um país subdesenvolvido, deve observar a história a partir de um ponto de vista particular, explorando as contradições presentes nessa particularidade. Esse, para Gullar, é o único meio de manter a qualidade estética da obra de arte sem incorrer em formalismos, mantendo a comunicabilidade e o conteúdo político transformador.

Portanto, as respostas aos problemas que Gullar propôs inicialmente estão dadas. Não é possível haver um conceito universal de vanguarda, uma vez que as condições de emergência das vanguardas estão ligadas às condições históricas de seus locais de origem. Em consequência disso, cada vanguarda encontra-se condicionada por uma determinada visão da história, que por sua vez é também condicionada pelo quadro de forças internacionais e nacionais. Nesse sentido, a luta política pela construção da libertação do homem pode ocorrer somente na medida em que essas considerações sejam levadas adiante. Diante disso, Gullar conclui:

*Por isso mesmo é que a luta pelo novo, no mundo subdesenvolvido, é uma luta antiimperialista. E isso é tanto verdade no campo da economia, como no da arte. A verdadeira vanguarda artística, num país subdesenvolvido, é aquela que, buscando o novo, busca a libertação do homem, a partir de sua situação concreta, internacional e nacional. (GULLAR, 2006:176)*

Observando as duas partes do ensaio, podemos notar algumas continuidades e descontinuidades em relação à *Cultura Posta em Questão*. Gullar ainda parte do mesmo pressuposto da existência de um enraizamento histórico e social da arte, estabelecendo uma série de condicionantes para a análise das obras. Além disso, a ideia da necessidade da arte engajada na luta pela libertação do homem, herdada dos tempos do CPC, se coloca inabalável.

Em relação à primeira parte do ensaio, *Problemas Estéticos na Sociedade de Massas*, é interessante notar que Gullar abandona completamente o termo cultura popular, passando a refletir acerca da cultura de massa. Pensar a produção de uma

cultura popular diante do contexto das proibições ocasionadas pelo golpe e do início do avanço da indústria cultural parece impossível. Nesse sentido, a proposta de uma reflexão acerca da cultura de massa obedece aos problemas impostos pela nova conjuntura, que aparece como algo irreversível.

Em razão dessa irreversibilidade, não resta outra alternativa aos artistas além de se utilizarem dessa cultura de massa. Isso evidencia o sentido da autocrítica que os artistas cepecistas fizeram logo após o golpe. Tendo observado a distância de que fato havia entre os intelectuais e o povo, a cultura de massa aparece, ao menos para Gullar, como uma alternativa plausível para estabelecer esse contato com o grande público.

Essa leitura de Gullar acerca das possibilidades da utilização da cultura de massa é compartilhada também por outros autores e artistas comunistas, que, posteriormente, assim como Gullar, irão trabalhar em grandes órgãos midiáticos, como a TV Globo. Essa relação entre os comunistas e os grandes grupos midiáticos vem sendo bastante estudada, como evidencia a coletânea organizada por Marcos Napolitano, Rodrigo Czajka e Rodrigo Patto Sá Motta, *Comunistas Brasileiros: cultura política e produção cultural*, publicada em 2013.

Para Reinaldo Cardenuto (2013), *Problemas Estéticos na Sociedade de Massas* é uma das primeiras reflexões produzidas no interior do PCB acerca das possibilidades de utilização midiática. Nesse sentido, tais reflexões inauguram aquilo que Cardenuto chama de “Teoria da Brecha”. Para o autor, os comunistas acreditavam “na possibilidade de encontrar, no centro conservador de produção discursiva, brechas que permitissem difundir não apenas um conteúdo de crítica social, mas inclusive em resistência ao regime militar” (CARDENUTO, 2013:87)

Essa perspectiva inaugurada pela teoria da brecha, na visão de Cardenuto, garante a ida da dramaturgia comunista para a televisão, com grandes autores como Dias Gomes e Vianninha que, além do próprio Gullar, irão trabalhar na televisão a partir do início dos anos 1970. Todavia, segundo o autor, essa teoria da brecha parte de uma perspectiva idealista em relação à indústria cultural. Por mais que a ida para a televisão tenha ampliado as perspectivas comunicacionais e estéticas dos comunistas, seu projeto de utilização da mídia para a propagação de um conteúdo político fracassa ao esbarrar nos próprios limites da indústria cultural.

Em outro texto da coletânea, Igor Sacramento (2013) trata o mesmo problema sobre outra perspectiva. Para Sacramento, muitos estudos acerca das relações entre intelectuais e grande mídia se pautam pela ideia de uma dicotomia entre cooptação e

infiltração. No intuito de superar essa relação dicotômica, o autor sugere trabalhar o problema a partir de uma ótica que observa os processos de circularidades e tensões entre os artistas e os meios de comunicação.

Sacramento demonstra que essa nova postura cultural dos comunistas, iniciada no início dos anos 1960 parte da crise do realismo socialista, elaborado por Jdanov, membro do PCUS responsável por elaborar as diretrizes culturais para os comunistas. Com a crise dessa matriz jdanovista, os comunistas brasileiros passam a valer-se do realismo crítico de Lukács, que marca profundamente as reflexões de Gullar. As reflexões de Lukács, nesse sentido, permitiram que os comunistas ampliassem sua visão e campo de ação em relação aos mais diversos produtos culturais, o que justifica a análise de Gullar em relação à indústria cultural e as possibilidades de atuação e conscientização das massas a partir desta.

Essa influência de Lukács se aprofunda tanto nas reflexões de Gullar, quanto nas posições do PCB. Celso Frederico (2007), ao analisar a política cultural dos comunistas, formulada no final dos anos 1960, demonstra a influência de Lukács, estabelecendo relações entre o pensamento do marxista húngaro e as culturas políticas do PCB. Para Frederico, a política cultural do PCB reflete, em boa medida, a análise do partido em relação ao golpe e a luta política no momento posterior ao golpe.

Nesse sentido, o PCB é um das poucas organizações de esquerda que não adere à luta armada, optando por seguir a luta democrática e pacífica ao longo de todo regime militar. Demonstrativo disso é o fato, analisado por Rodrigo Patto Sá Motta (2007), que o PCB esteve desde o início dentro das amplas coalizações que integraram o MDB. A estratégia do PCB, nessa nova conjuntura, como aponta Luiz Werneck Vianna (2000), era a estratégia da derrota. O enfrentamento do regime militar deveria ser político e não militar, de modo que a ditadura deveria ser derrotada em seu terreno mais fraco, que é a política, e não derrubada a partir da luta armada.

A perspectiva de uma ampla aliança nacionalista, construída em 1958 com a *Declaração de Março*, é mantida e ampliada nesse momento. A matriz terceiro-internacionalista, ligada ao stalinismo, é sobreposta pela matriz frentista, oriunda dos tempos de luta contra o fascismo. E, nesse momento, como aponta Clayton Cardoso Romano (2001), se aprofunda a formação de uma nova matriz da cultura política comunista, que é a cultura democrática.

Além disso, o PCB estabelece uma autocrítica interessante em relação à deflagração do golpe militar de 1964. Para os comunistas, o golpe não havia sido gerado

exclusivamente por forças imperialistas que desestabilizaram a lutar popular brasileira. Além disso, os comunistas procuram apontar os próprios erros, percebendo os impasses gerados pela crescente radicalização e esquerdização do partido às vésperas do golpe.

Nesse sentido, esse amplo processo de revisão parece caminhar para uma autocrítica completa do PCB em torno de si mesmo. No entanto, como apontam Luiz Werneck Vianna (1988) e Raimundo Santos (1996), esse processo de renovação do partido é incompleto. Werneck Vianna, utilizando-se dos conceitos de gramscianos de Ocidente e Oriente aponta que o PCB se mantém, mesmo após as renovações, em uma ocidentalização incompleta. Santos, por outro lado, demonstra que a renovação dos comunistas esbarra nos princípios leninistas, defendidos ardorosamente por determinados quadros do partido. Nesse sentido, para Santos, o pecebismo é obstaculizado por aquilo que o autor chama de alma comunista.

Em Gramsci, Ocidente e Oriente não dizem respeito à categorias geográficas, mas sim a categorias que indicam determinados tipos de formação política. A formação política oriental é caracterizada pela presença maciça do Estado, que procura controlar, por cima, todas as mudanças e transformações da sociedade civil. O Ocidente, por outro lado, por estar inserido em uma política de massas, desloca o poder do Estado para a sociedade civil. Nesse sentido, cada formação política faz necessária uma estratégia política diferente. Numa formação Oriental, o Estado pode ser somente tomado de assalto, a partir de uma guerra de movimento. Pelo contrário, numa formação Ocidental, marcada pela presença do moderno e da democracia, a luta política ocorre a partir de uma guerra de posição, na tentativa de construção do consenso na sociedade civil, para que este se universalize.

Para Vianna, as transformações e revisões que o PCB experimentou nesses anos pós-golpe apontam para uma ocidentalização do partido, em virtude da valorização da democracia e do moderno, que se materializam na estratégia da derrota e na cultura política frentista. Todavia, a perspectiva revolucionária, própria de formações orientais, não é cancelada. O Ocidente do PCB não é um fim em si mesmo, mas uma estratégia para realizar os objetivos do Oriente.

Nesse sentido, a ideia leninista das vantagens do atraso aparecem nitidamente nas formulações do PCB. Na leitura de Vianna, as vantagens do atraso partem de uma determinada concepção de tempo, dentro da qual a revolução deve ocorrer imediatamente, antes que o capitalismo se instaure, transformando as relações produtivas e dificultando o processo revolucionário. Em um momento de avanço do

capitalismo no Brasil, o PCB se mostra ainda apegado à essa ideia. Portanto, no PCB as vantagens do moderno não procuram realizar o moderno, mas procuram um caminho para perseguir a vantagens do atraso.

As análises de Raimundo Santos corroboram com a tese de Werneck Vianna. Em vários trabalhos Santos (1988, 1996) aponta para as dificuldades de renovação do PCB. Nos momentos históricos decisivos, como a morte de Vargas e a divulgação do Relatório Krushev, há sempre um impulso renovador por parte dos comunistas. Todavia, esses esforços renovadores são sempre travados pela presença e apego aos valores estabelecidos pelo leninismo e pelo terceiro-internacionalismo. É esse apego excessivo à alma comunista que impede que a cultura política pecebista, marcada pela valorização da política e da democracia seja praticamente anulada dentro do partido.

Essas ambiguidades e incompletudes dos comunistas se manifestam no pensamento de Gullar, sobretudo em *Vanguarda e Subdesenvolvimento*. Para Celso Frederico, a política cultural baseada no realismo crítico de Lukács é fruto das revisões políticas elaboradas pelo partido, de modo que essa política cultural encaixa-se na perspectiva da cultura frentista, então revalorizada pelo partido. Além disso, a adesão de Lukács como pilar da política cultural do partido era fundamental no combate às tendências mais a esquerda, tanto artística quanto politicamente, uma vez que essa matriz de realismo critica duramente as vanguardas artísticas formalistas.

Essa crítica, na visão dos comunistas, se mostrava fundamental no Brasil do final dos anos 1960. O realismo crítico dos comunistas procura combater duramente movimentos como a Tropicália e os novos tipos de engajamento teatral, baseados na ideia de agressão do público, como na montagem de *O Rei da Vela*, dirigida por José Celso Martinez Corrêa. É, portanto, precisamente desse ponto, que parte a necessidade da rediscussão das vanguardas no âmbito dos comunistas. Nesse sentido, a proposta de uma vanguarda subdesenvolvida em Gullar parte da necessidade de formação de uma frente nacional, capaz de combater o regime militar e combater o regime militar.

Contudo, as ambiguidades aparecem no texto de Gullar na abordagem da questão da visão de História das vanguardas. Nesse momento, o leninismo e a ideia das vantagens do atraso aparecem nitidamente. Ao analisar a visão de História das vanguardas artísticas europeias, Gullar afirma a existência de uma visão rebelde e revolucionária no século XIX. Essa visão, ao ser cancelada na Europa do século XX pelos avanços do capitalismo e pelas derrotas dos trabalhadores, é transferida

obrigatoriamente para os países subdesenvolvidos que ainda não passaram por essas experiências.

Nesse sentido, há uma postura nitidamente terceiro-mundista em Gullar, bastante em voga nas esquerdas como lembra Ridenti, que é matizada pela apropriação do leninismo. Os países subdesenvolvidos por ainda não terem experimentado o avanço total do capitalismo ainda possuem estruturas mais frágeis que podem ser rompidas mais facilmente. Sua visão de história, por isso, deve orientar-se para uma ruptura revolucionária rápida. O frentismo, portanto, é uma estratégia para se atingir a tática revolucionária. O moderno não conduz ao moderno, mas ao atraso.

Além disso, o leninismo se faz presente na própria ideia de vanguarda. A leitura de Lenin faz com que Gullar reavalie sua posição em relação à esses movimentos artísticos. Em *Cultura Posta em Questão* não havia qualquer possibilidade de existência de uma vanguarda que não destruísse necessariamente a própria arte. Em *Vanguarda e Subdesenvolvimento*, a vanguarda aparece como uma condição de surgimento da libertação do homem.

Igor Sacramento lembra que a ideia de vanguarda de Lukács é profundamente influenciada também pela leitura de Lenin. Nesse sentido, as reflexões de Gullar apontam para a necessidade de condução e conscientização das massas que, como na visão de Lenin (2010), não podem obter consciência de classe senão exteriormente. Aqui, a questão da moralidade do compromisso se mantém, porém em outra perspectiva, agora mais próxima do leninismo.

Portanto, em *Vanguarda e Subdesenvolvimento*, podemos notar que aquela proximidade de cultura política comunista que Gullar matinha em 1963 se aprofunda decisivamente em 1969. Aquela concepção de mundo, que misturava elementos nacional-desenvolvimentistas ligados ao ISEB, ao CPC, são reavaliados, de modo que parece haver uma apropriação sistemática da cultura política comunista em Gullar.

Nesse sentido, podemos afirmar que Gullar, ao longo dos anos 1960 constrói, como forma de escapar ao silêncio gerado pelas experiências vanguardistas, uma concepção de mundo próxima à dos comunistas brasileiros. Essa concepção de mundo, como já abordamos, mesmo com o golpe ou a censura, continua se pautando em uma experiência de tempo de urgência revolucionária e de redenção da humanidade.

É com essa concepção de mundo que Gullar termina os anos 1960 e iniciará sua experiência com a clandestinidade e o exílio. Cabe agora perceber em que medida os traumas originados pelo exílio, na União Soviética, Chile, Peru e Argentina, fraturam

essa concepção de mundo, proporcionando uma nova experiência de tempo e uma reorganização da cultura.

### CAPÍTULO III: O EXÍLIO COMO TRAUMA: A DESCONSTRUÇÃO DA CULTURA POLÍTICA

*As bandeiras da Unidade tremulam,  
Enquanto La Moneda explode,  
Compondo uma moldura cinza,  
Monocromática*

*Os povos fazem a história,  
Mas a têmeoras de Allende estão estouradas,  
Ainda que sua voz tênue ainda possa ser ouvida  
Nas últimas estações de rádio que transmitem a mensagem  
De qualquer resistência.*

*Inútil,  
A fumaça já recobre toda a manhã de Santiago  
E o povo (unido?) está vencido  
As fábricas cerram suas portas  
Como se cerrassem seus punhos  
Sobre a vida que se perde  
Que escorre a contrapelo  
Por entre os dedos  
Um incêndio sobre a relva úmida.*

*Em Paris,  
Uma elegia se inscreve  
Como um monumento de uma perda  
Uma derrota,  
Por mais que o público queira  
Exorcizar-se: Chile Vencerá*

*Mas não.  
Os andes se curvam  
Diante da tempestade,  
Diante do relâmpago  
Que vara de fora a fora  
As cadeias do Estádio Nacional.*

*Dentro da noite veloz,  
O poeta foge no meio do  
Do Fogo,  
Buscando uma Luz do Chão,  
Único meio de reparar a perda.*

#### **Memória e Trauma**

Como procuramos demonstrar anteriormente, ao longo dos anos 1960 Gullar estabelece um amálgama de diversas culturas políticas disponíveis no período, tendo

como predominante o pecebismo. Esse capítulo objetiva analisar em que medida as experiências com o exílio e os golpes militares chileno e argentino se configuraram como trauma, capaz de reorganizar e desconstruir esse amálgama. Para tanto, nos utilizaremos enquanto fontes históricas de ensaios escritos pelo poeta no período, como *Indagações de Hoje*, coletânea publicada em 1989 contendo textos escritos entre 1971 e 1985, *Sobre Arte e Sobre Poesia*, outra coletânea de textos contendo reflexões elaboradas entre 1978 e 1982. Além destes, nos utilizaremos da narrativa memorialística *Rabo de Foguete: Os anos do exílio*, publicada em 1998, que narra as experiências Gullar no período de exílio na União Soviética, Chile, Peru e Argentina, entre 1971 e 1977.

A questão da desconstrução das culturas políticas e a crítica às esquerdas aparecem com mais ênfase e sistematização no livro memorialístico. Por isso, partiremos inicialmente de um discurso efetivado a partir da memória, percebendo como o poeta, ao longo de quase duas décadas, experimentou e sistematizou aquela série de experiências, fixando um determinado enquadramento da memória. Após essa discussão, retornaremos aos anos 1970 e 1980, tempo em que as experiências ocorreram, no intuito de conferir um caráter processual à construção desse enquadramento, procurando perceber sua construção e, com isso, averiguar as várias dimensões do trauma nesses dois tempos.

Nesse sentido, essa discussão opera em diferentes tempos históricos. Em primeiro lugar, ocorre no final dos anos 1990, período em que Gullar sistematiza suas experiências a partir da memória. Em segundo lugar, os anos 1970 e 1980, tempo em que as experiências traumáticas de fato ocorreram. E, por último, o tempo específico da memória, que como demonstra Jacy Alves Seixas (2006), opera a partir da junção destes tempos históricos em um novo tempo, capaz de recriar a interpretação o real a partir da reminiscência. Diante disso, é preciso, portanto, fixar uma discussão teórica e metodológica acerca dos usos e possibilidades históricas da memória.

Michael Pollak (1992) inicia suas discussões sobre a memória ressaltando seu caráter, concomitantemente, individual e coletivo. Todavia, sendo construída individual ou coletivamente, a memória é sempre um processo de seleção, que obedece a determinados fins políticos e históricos. Isso significa afirmar que a memória não opera do passado para o presente, mas do presente para o passado. É a partir das experiências que vivem no tempo presente que os indivíduos ou os grupos sociais elaboram suas leituras sobre o passado e constroem suas memórias.

Tal processo de seleção e construção não se encontra isento de disputas e contradições, que são trazidas para o campo da memória em disputa pelas diversas vozes dos diversos atores sociais participantes de determinado processo histórico. Em meio aos conflitos, há a busca por um trabalho de enquadramento da memória, ainda também no sentido conferido por Pollak (1989), que é “guiado pela preocupação não apenas de manter as fronteiras sociais, mas também de modificá-las, esse trabalho reinterpreta incessantemente o passado em função dos combates do presente e do futuro” (POLLAK, 1989:10)

A discussão de Jacy Alves Seixas (2006) caminha em um sentido semelhante ao de Pollak. Todavia, a autora aprofunda a discussão a partir de um interessante diálogo com a literatura, no intuito de conferir a dimensão da afetividade e da sensibilidade ao discurso da memória. Para a autora, a memória pode ser tanto voluntária quanto involuntária. A memória voluntária se mostra de modo superficial, uma vez que é guiada por uma construção intelectual que a representa. A memória involuntária, por outro lado, é uma irrupção que atravessa o sujeito que rememora, a partir do contato com algum elemento que desencadeia a irrupção da memória. Por isso, a memória involuntária, enquanto um relâmpago, é, necessariamente, carregada de sentimento e afetividade. É, portanto nesse tempo de relâmpago da rememoração, que a realidade é criada, a partir de uma releitura do passado. Nos termos da autora:

*A memória age “tecendo” fios entre os seres, os lugares, os acontecimento, (tornando uns mais densos em relação aos outros) mais do que recuperando-os, resgatando-os ou descrevendo-os como “realmente” aconteceram. Atualizando os passados – reencontrando o vivido “ao mesmo tempo no passado e no presente” –, a memória recria o real; nesse sentido é a própria realidade que se forma na (e pela) memória. (SEIXAS, 2006:51)*

Portanto, a discussão se centra no caráter essencialmente histórico da memória. Há uma construção que obedece à uma série de experiências que, no tempo da memória, recriam a realidade daquele passado. Em relação a Gullar, podemos perceber que a memória procura reconstruir o período do exílio, ocorrido ao longo dos anos 1970, oferecendo um discurso coerente próprio da memória voluntária. Todavia, nesse caso, a

memória voluntária aparece como uma sistematização da memória involuntária. A irrupção dos afetos e da sensibilidade, do tempo como um relâmpago, ocorre a Gullar. Isso significa afirmar que os afetos e a sensibilidade, próprios da memória involuntária, não desaparecem na sistematização oferecida pelo discurso da memória voluntária. O que ocorre é que tais afetos são postos dentro de uma releitura organizada desse mesmo passado.

No caso específico da narrativa de Gullar, podemos ampliar a discussão em relação a memória em virtude do caráter dos eventos narrados pelo poeta. Em razão de narrar experiências trágicas, advindas do autoritarismo de regimes militares, Gullar pode ser considerado (e o autor também se considera) como um sobrevivente, como uma testemunha de uma catástrofe. Essa discussão da noção de testemunha e testemunho inicia-se após as tragédias da *Shoa*, como aponta Marcio Seligmann-Silva (2008). Todavia, essa discussão tem sido também apropriada para o estudo das ditaduras militares na América Latina.

A discussão de Seligmann-Silva parte de uma apropriação do pensamento de Walter Benjamin e Sigmund Freud. Observando as teses sobre o conceito de história de Walter Benjamin (1987), notamos que há no centro das reflexões a presença de uma ideia de catástrofe e de ruínas. A modernidade, nesse sentido, para Benjamin, se configura como um acúmulo de ruínas e catástrofes que impelem a humanidade para o futuro.

*Há um quadro de Klee que se chama Angelus Novus. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce*

*até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso.*

(BENJAMIN, 1987:226)

Para Benjamin, profundamente marcado pela Primeira Guerra Mundial e ascensão do nazismo, a modernidade, ao se configurar como catástrofe, termina por eliminar a possibilidade da narrativa e da experiência, como está exposto na obra *Experiência e Pobreza*. Os soldados que retornam do *front* retornam sempre em silêncio, vazio de experiências, sendo incapazes de narrar.

Todavia, diante desse quadro trágico, Benjamin não se coloca como um apóstata, mas como alguém que crê nas possibilidades de redenção da história. Estabelecendo uma relação ímpar entre o marxismo e a teologia judaica, Benjamin consegue apostar numa ideia de messiânica de redenção histórica. Essa redenção não ocorre a partir de um voluntarismo revolucionário, mas a partir da memória. A rememoração tem como função resgatar os mortos em tempos de perigo, desconstruindo a continuidade da história. Nesse sentido, a memória aparece como uma forma de sobrevivência das catástrofes. A redenção ocorre a partir da rememoração:

*Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo "como ele de fato foi". Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. Pois o Messias não vem apenas como salvador; ele vem também como o vencedor do Anticristo. O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer.*

(BENJAMIN, 1987:224)

A leitura de Freud, de acordo com Seligmann-Silva, parte de uma leitura elaborada também por Benjamin a partir do conceito de trauma. Em Freud, o trauma se caracteriza por uma incapacidade de elaboração de determinados eventos no momento em que estes ocorrem. Nesse sentido, o trauma, inicialmente, resiste a representação e a narração, de modo que a narrativa memorialística do trauma é, antes de tudo, o signo de uma resistência a elaboração do trauma. Para Seligmann-Silva, Benjamin elabora uma leitura do conceito de trauma de Freud, alargando-o, de modo a interpretar toda a experiência da vida moderna. Nesse sentido, a própria experiência vida moderna se configuraria como uma experiência de choque, como uma experiência traumática. Nos termos do autor:

*Para Benjamin, o choque é parte integrante da vida moderna: a experiência agora deixa de submeter-se a uma ordem contínua e passa a estruturar-se a partir das inúmeras “interrupções” que constituem o cotidiano moderno. (SELIGMANN-SILVA,2008:49)*

Diante das tragédias do cotidiano moderno e da perda da experiência, as representações são postas em cheque. A exposição do real termina por se mostrar incrível, de modo que a estética emerge como forma de narrativa das experiências trágicas e traumáticas. Nesse sentido, a memória do trauma não é representada, mas apresentada a partir da estética.

A partir dessas discussões, Márcio Seligmann-Silva procura definir o trauma enquanto um passado que se presentifica. O evento-limite, no caso as experiências trágicas com regimes autoritários, reelaboram as percepções do indivíduo traumatizado, que não consegue elaborar tais experiências senão após o desenlace do evento. Nesse sentido, o trauma, sendo um passado que se torna sempre presente, como uma cicatriz, irrompe sempre na memória do sujeito traumatizado, reorganizando suas percepções e leituras do presente em que vive. Portanto, memória e trauma, formam um par indissociável, nessa perspectiva.

A discussão de Seligmann-Silva está profundamente marcada pelo estudo da *Shoa*. Obviamente, nesse trabalho não temos qualquer intenção de comparar a experiência de Gullar com o exílio à *Shoa*. O que propomos é utilizar o arsenal teórico do autor, pensando o conceito de trauma e suas possibilidades de narração estéticas.

Além disso, apesar de julgarmos bastante interessante a leitura de Benjamin e Freud acerca do século XX, e nos apropriamos da ideia das experiências traumáticas das catástrofes, é necessário pensar o século XX também para além das catástrofes. A dimensão catastrófica é inegável, todavia, amparados em Giuseppe Vacca (2009), cremos que é necessário pensar outra perspectiva para o século.

Esse arsenal teórico de Seligmann-Silva é apropriado por Fabiana Fredrigo e Libertad Borges Bittecourt (2012) para pensar a América Latina e o Brasil. A autora estabelece um percurso para pensar os desencantos na América Latina partindo da trajetória de Simon Bolívar (FREDRIGO, 2011). Analisando o epistolário de Bolívar, Fredrigo percebe haver a necessidade, por parte de Bolívar, da construção de uma memória em torno de sua figura. Nessa imagem, Bolívar apareceria como uma figura indispensável para a América Latina, como um homem providencial à guiar os rumos pós-independências. Todavia, apesar dessa memória da indispensabilidade houvesse sido exitosa em alguns países latinos, Fredrigo aponta para os desencantos de Bolívar em relação à América. Ao não conseguir implementar seus projetos políticos, Bolívar sofre de um grave desencanto, não vendo qualquer outra solução para a América se não abandoná-la.

Essa dimensão de um continente em desencanto é reforçada pela autora em companhia de Libertad Bittecourt, que passam a enxergar as independências da América Latina como experiências traumáticas que são reelaboradas ao longo do tempo. Para tanto, as autoras analisam parte da ensaística latino-americana dos séculos XIX e XX. O ensaio se mostra como uma fonte ímpar para análise, uma vez que é confluência entre história, literatura e filosofia.

Assim, as autoras pretendem inicialmente demonstrar as conexões existentes entre narrativa, temporalidade e trauma. Os discursos sobre a América partem da necessidade de singularização da América em relação às demais civilizações. Essa singularidade, parte de uma experiência temporal específica, que articula outros tempos em si mesma. Há, nessas narrativas, uma junção entre a temporalidade europeia, ligada às tradições do mundo hispânico, e a temporalidade originária, ligada à cultura dos povos nativos. Essa junção engendra uma temporalidade única, o tempo da sociedade implantada, síntese de todas as temporalidades. Nesse sentido a narrativa, enquanto uma experiência temporal, define aquilo que é América Latina, bem como aquilo que esta deve ser.

É essa relação entre tempo e narrativa que, na perspectiva das autoras, se mostra como a origem dos traumas no continente. Para Fredrigo e Bittencourt, as narrativas dos ensaios conferem à América um lugar, “*sempre atualizado*, da utopia; utopia entendida não como algo de impossível realização, mas exatamente como seu contrário, ou seja, como *o vir a ser, como o que há de se realizar*.” (FREDRIGO, BITTENCOURT, 2012:64). Assim, é na busca das identidades que a América procura sempre uma realização de si mesma, nesse incessante conflito que remete à ideia de uma criança órfã que caminha em um labirinto a procura de seus pais.

Assim, na perspectiva das autoras, o trauma, enquanto dimensão formada da identidade latino-americana, não termina com as inúmeras narrativas. Pelo contrário, as mais diversas narrativas reelaboram constantemente esse trauma, recolocando sempre a América como o lugar da realização da utopia. Assim, o passado americano, ligado à conquista e a colonização, retorna sempre atualizado, condicionando às diversas narrativas latino-americanas.

No século XX, esse trauma é reatualizado a partir de experiências como as ditaduras militares e, sobretudo, da Revolução Cubana, que abre a possibilidade de realização utópica no continente. Todavia, para as autoras, a expressão mais vigorosa do trauma é a experiência chilena. Para demonstrá-lo, as autoras tomam como fonte as análises do sociólogo chileno Tomás Moulian. Em Moulian o trauma se refaz, uma vez que a esperança revolucionária da realização utópica, prometida a partir de uma outra perspectiva pela experiência chilena, é drasticamente substituída por uma outra revolução, de caráter capitalista, imposta a partir do alto por uma ditadura militar. Todavia, a ausência de realização da utopia não encerra o projeto de futuro, mas reacende a dimensão de luta pela realização desse mesmo futuro.

Portanto, colocada essa discussão acerca das relações entre memória, trauma e narrativa, é preciso definir um caminho pelo qual seguiremos para observar nossas fontes históricas. Nesse sentido, consideramos a rememoração enquanto uma experiência de irrupção de inúmeras temporalidades, capazes de reorganizar o real. Em meio à essa reorganização, a dimensão traumática é fundamental. Compreendendo o trauma enquanto um passado que se presentifica, o ato de rememorar passa a ser condicionado pelas feridas abertas pelo trauma, de modo que a releitura operada pelo tempo da memória é condicionada pela reatualização constante dos traumas, que ocorre a partir da narrativa estética.

Todavia, o caso de Gullar aponta para uma modalidade diversa de reelaboração do trauma. Enquanto o trauma e utopia se retroalimentam nas narrativas latino-americanas, como demonstram Fredrigo e Bittecourt, em Gullar o trauma se apresenta como a anulação completa das possibilidades de utopia. A experiência temporal de Gullar, sobretudo no Chile, em vez de reforçar a dimensão do futuro, termina reforçando a dimensão do passado, forjando uma experiência que anula as expectativas, o que demonstra que aquela concepção de mundo, elaborada ao longo dos anos 1960, é completamente desconstruída.

### **As memórias do exílio**

Portanto, posta esta discussão, podemos adentrar na narrativa de Gullar acerca de suas experiências com o exílio. O exílio, como aponta Denise Rollemberg (1999) é uma condição em que o sujeito exilado encontra-se distante de suas raízes em virtude de uma situação forçada. Assim, as raízes do exilado com sua terra são rompidas bruscamente, gerando um processo de busca por novas formas de orientação diante da nova conjuntura.

O exílio durante a ditadura militar brasileira é, na visão da autora, uma experiência social, na medida em que há um amplo grupo de militantes que são forçados ao exílio. Contudo, por mais que haja características e experiências semelhantes no interior do grupo de exilados, a autora afirma a necessidade de se observar as trajetórias individuais de cada exilado. No caso específico de Gullar, essa necessidade ainda se reforça, uma vez que a trajetória do poeta não se encaixa nos grupos de exilados tratados por Rollemberg, ainda que, obviamente, guarde determinadas semelhanças com estes.

Como abordamos anteriormente, o livro memorialístico de Gullar é publicado somente em 1998, mais de vinte anos, portanto, do fim de seu exílio. Ao iniciar o livro, Gullar explica as razões pelas quais não escreveu ainda suas memórias, ainda que houvesse sido convidado por Paulo Freire para escrevê-las ainda nos anos 1970. Assim, Gullar explica:

*Nunca fez parte de meus planos escrever sobre os anos de exílio. Em 1975, quando Paulo Freire me solicitou um texto sobre minha experiência de exilado, para um livro que*

*reuniria depoimentos desse tipo, neguei-me a escrevê-lo. Temia, de um lado, praticar inconfidências que comprometessem a segurança de companheiros, e de outro, sentia-me traumatizado demais para abordar o tema. Foi só recentemente, por insistência de Cláudia Ahimsa, que mudei de atitude. Ela, ao ouvir minhas aventuras de exilado, incentivou-me a transformá-las em livro. Como o tempo aliviara os traumas e anulara os outrora inconvenientes implicações políticas da narrativa, pude hoje, ainda que hesitante em face de certas indiscrições, contar o que vivo. Mesmo assim, achei por bem mudar o nome de alguma das pessoas mencionadas no livro. (GULLAR, 2008:7)*

Logo de início, nossa hipótese acerca do trauma é validada pelo próprio autor. A escrita não ocorre anteriormente em razão do próprio trauma, que, com procuramos definir, é a incapacidade de elaborar os eventos no momento em que acontecem. Apesar dessa incapacidade, os eventos sempre retornam a memória do poeta, que os expõe em conversas com sua atual esposa, Cláudia Ahimsa. Assim, somente após alguns anos, Gullar consegue elaborar as experiências do trauma e narrá-las, de modo mais coerente e sistemático.

A trajetória de exílio de Gullar se inicia dentro do próprio país. Como atesta Rollemberg, a clandestinidade é experimentada enquanto uma forma de exílio, uma vez que o indivíduo, ainda que esteja em seu país de origem, encontra-se completamente desligado do convívio social e cultural que estava inserido. Nesse sentido, a clandestinidade de Gullar se inicia em razão de suas atividades no interior do PCB, onde assumira funções no Comitê Cultural da Guanaraba.

Gullar (2008), em suas memórias, aponta que entrou para o Comitê Cultural do Partido Comunista Brasileiro contra sua vontade. Seu nome fora elencado para a chapa que concorreria às eleições no intuito de barrar outra chapa composta por membros mais a esquerda do partido. Tendo sido aclamado pelos companheiros de partido, Gullar terminou como membro do Comitê Cultural. Assim, quando da queda de um companheiro de partido, o nome de Gullar é colocado entre os procurados pelo regime militar brasileiro. Em razão disso, sua casa é invadida por policiais que estavam à sua procura, crendo que Gullar possuía ligações também com as Ligas Camponesas.

Diante das ameaças policiais, Gullar opta por entrar na clandestinidade, em vistas a garantir a sua segurança e de sua família. Opta por ficar na casa de um amigo sem quaisquer ligações políticas. No entanto, manter-se na residência desse amigo se mostrava impraticável, uma vez que esse amigo estava doente e requeria cuidados especiais. Na visão de Gullar, não restava outra opção além do exílio.

O partido cuidou dos trâmites burocráticos para tirar Gullar do Brasil. Seu destino seria a União Soviética, onde seria aluno do Instituto Marxista-Leninista, ligado ao PCUS. Durante esse momento de saída do Brasil Gullar começa a questionar as posições do partido. Para sair do país, precisava obter documentos falsos. Ao falsificarem seus documentos, os companheiros do partido não mudaram o nome dos pais de Gullar, o que era um indício claro da real identidade do poeta. Ao perguntar para um companheiro as razões do erro, Gullar surpreende-se com a resposta do militante.

*- É burrice mesmo. Tem muito cara burro no partido. Essa resposta quase me fez desmoronar. “Se o partido é assim, jamais fará a revolução”, pensei comigo. “Será que caguei minha vida por nada?” (GULLAR, 2008:42)*

Assim, logo de sua saída do Brasil, Gullar começa a abalar sua crença nos rumos do partido comunista. Todavia, esse episódio se mostra insuficiente para abalar as crenças do poeta nas forças do partido. Em sua narrativa Gullar demonstra compartilhar uma visão mítica do comunista e da União Soviética. Ao longo da viagem, Gullar narra as imagens que lhe vinham a mente em relação à URSS. Nessas imagens, a URSS não é um país como os outros, mas habita “numa outra dimensão da realidade onde a tomada do Palácio de Inverno e a revolta do encouraçado Potiômkin voltavam a ocorrer continuamente.” (GULLAR, 2008: 52)

O desembarque na URSS, em virtude dessa visão mítica, se mostra decepcionante para Gullar. Ao descer do avião e caminhar numa estrada rumo ao seu local de estadia, Gullar afirma que “para minha surpresa, em nada diferia de qualquer outra auto-estrada conhecida por mim, o que me provocava uma inexplicável decepção.” (GULLAR, 2008:53).

As decepções em relação a URSS continuam. Ao chegar ao Instituto Marxista-Leninista, Gullar descobre que o curso se inicia com treinamento militar dos militantes, o que se confrontava diretamente com a estratégia defendida por Gullar e pelo PCB.

Além do treinamento militar, Gullar e os outros militantes pertencentes a outros países, assistiam à diversas aulas.

Em meio a essas aulas, os dirigentes do PCUS se encontravam com os coletivos dos outros partidos comunistas no intuito de avaliar as condições de desenvolvimento do comunismo fora da URSS. Numa dessas reuniões, todos os coletivos de partidos comunistas foram perguntados sobre as relações de seu povo com a URSS. Majoritariamente, os membros dos coletivos comunistas afirmaram que seus respectivos povos nutriam uma relação respeitosa e amorosa em relação à URSS. Gullar, falando em nome do coletivo brasileiro, aponta que o povo brasileiro desconhece o que se passa na URSS, em virtude das informações deturpadas oferecidas pela mídia brasileira. Diante da intervenção de Gullar, outro comunista brasileiro intervém, na tentativa de colocar o discurso dos comunistas brasileiros em consonância com os outros países. Após a intervenção do companheiro, Gullar conclui:

*Se é certo que os comunistas contam com o apoio da maioria do povo brasileiro, por que o nosso partido continua na clandestinidade e nunca conseguiu eleger nenhum presidente da República nenhum governador de Estado e nunca obteve maioria nem no Congresso Nacional, nem em qualquer câmara municipal ou assembleia legislativa estadual?*  
(GULLAR,2008:85)

Terminada a reunião, os comunistas retornam aos seus aposentos e decidem marcar uma nova reunião para discutir o posicionamento de Gullar diante dos camaradas soviéticos. Nessa nova reunião, a qual Gullar se recusou a participar, deveria ocorrer uma sessão de autocrítica, na qual Gullar deveria redimir-se de seu posicionamento destoante.

Prosseguindo sua estadia na URSS, Gullar continua a notar as contradições existentes na pátria do socialismo. Em uma viagem aos montes Urais, Gullar e outros membros de partidos comunistas são convidados a assistir a uma peça teatral, encenada em um teatro muito luxuoso que, no entanto, era sediado em meio a uma comunidade camponesa com poucos recursos. Para Gullar, a contradição é evidente:

*À noite nos levaram a um espetáculo musical e eu mal contive o espanto quando me deparei com um teatro luxuoso e grande, capaz de conter talvez toda a população do povoado. Não era fácil entender uma concepção de socialismo que deixava de*

*calçar as ruas e melhorar o fornecimento de água para gastar uma fortuna com um teatro de luxo. Por isso é que ao deixarmos o povoado, no ônibus, cantávamos parafraseando uma canção brasileira:*

*Oh, Novos Urais,*

*Oh, Novos Urais,*

*Quem te conhece não volta jamais*

*Oh, Novos Urais. (GULLAR, 2008:126-127)*

De volta ao hotel, como de habitual, haveria uma reunião para que todos pudessem falar sobre a experiência que passaram. Nessa reunião Gullar indaga a um dirigente soviético sobre o que vira nos Urais. O dirigente lhe responde que em dado momento o partido pensava que fazer o moderno era o melhor, uma vez que o partido sabia exatamente o que era melhor para as pessoas.

Esteticamente, Gullar também narra experimentar decepções durante seu exílio na URSS. O primeiro ocorre durante as aulas de estética. Ao desejar um outro tipo de discussão e orientação por parte do professor, Gullar foi desligado do curso de estética do partido. Em outro episódio, Gullar narra o contato que manteve com outro poeta soviético, que já conhecia algumas obras de sua poesia. Nesse contato, havia sido combinado que algumas obras de Gullar seriam vertidas para o idioma russo. Todavia, o primeiro tradutor das obras havia adoecido e o trabalho passou para uma tradutora, que se recusara veementemente a traduzir os poemas, uma vez que os mesmos não continham conteúdo revolucionário, demonstrando inúmeros traços pequeno burgueses.

A estadia de Gullar na URSS tinha tempo determinado. Gullar não deveria permanecer mais que o tempo de duração do curso no Instituto. Nesse sentido, com a proximidade do fim do curso, surgiu a necessidade de pensar outro lugar para se abrigar, uma vez que sua situação no Brasil ainda não havia sido resolvida. Houve um convite para Gullar fosse para a Argélia, destino de vários outros militantes brasileiros do período. Todavia, Gullar rejeitou esse convite e optou voltar para América, no intuito de estar próximo de sua família.

A escolha era o Chile de Allende. Nesse momento, inúmeros militantes brasileiros exilaram-se no Chile. Como atesta Denise Rollemberg, o exílio chileno era uma oportunidade de continuar a militância em uma terra estrangeira. Deste modo,

muitos militantes conseguiram se estabelecer no Chile até o desfecho final do governo Allende.

Em suas memórias, Gullar afirma conhecer o momento delicado pelo qual passava o governo Allende. Mesmo assim, opta por esse destino. Assim, Gullar desembarca em Santiago em maio de 1973, em meio a uma greve de caminhoneiros que desestabilizava gravemente o governo de Allende. Relendo o passado a partir do presente, Gullar afirma que, naquele momento, preocupa-se com o destino da experiência chilena. Ao observar o processo de polarização da política chilena, Gullar afirma que temia pelo desenlace de mais um golpe militar.

Nesse momento, Gullar revela sua visão acerca das causas do golpe militar brasileiro. Na narrativa de Gullar, o golpe não aparece como um resultado direto da ação do imperialismo norte-americano ou da burguesia brasileira, mas sim como resultado de um processo de radicalização política, dentro do qual as esquerdas assumiam papel preponderante. Essa visão é transplantada para o Chile de Allende.

*Não foi preciso muito tempo para perceber que as tensões crescentes da sociedade chilena punham em risco o governo socialista. Para quem vinha de fora isso parecia evidente embora não o fosse para os exilados que lá viviam, ou porque estavam comprometidos demais com o processo ou porque preferiam não encarar a realidade. Manifestei a Armênio essa preocupação e pedi a ele que me ajudasse a regularizar minha situação. Afinal de contas, declarara que ficaria apenas três dias no país e já estava lá há duas semanas. Ele brincou comigo.*

*- Que isso, poeta? Não acredita mais na classe operária?*

*- Na classe operária, acredito. Não acredito é nos militares.*

*Essa história de que o Exército chileno é profissional e por isso não dá golpes, eu não engulo. (GULLAR, 2008:149)*

Temendo, portanto, um desfecho trágico da experiência chilena, Gullar regulariza sua situação no país se filiando a uma associação de imprensa ligada à direita chilena, o Colegio de Periodistas de Chile. Com isso, Gullar cria estar a salvo caso um golpe militar fosse deflagrado. O desfecho da experiência chilena não tarda a ocorrer. Gullar havia chegado a Santiago em maio de 1973 e o golpe ocorre em setembro do

mesmo ano. Nesse momento, Gullar começa a narrar os dramas advindos do golpe e as dificuldades para escapar das forças repressivas, que se abatiam também sobre os vários exilados brasileiros em Santiago.

O golpe que põe fim à tentativa de construção do socialismo no Chile por via pacífica marca profundamente Gullar. No Brasil, estando ligado ao partido comunista, Gullar jamais aderiu ou considerou a via armada para a derrubada do governo ou mesmo para a construção do socialismo. Nesse sentido, tanto o golpe brasileiro quanto o recrudescimento da ditadura eram devidos à radicalização desses grupos. No caso chileno, Gullar assiste ao fracasso de uma proposta pacífica de transição ao socialismo, tentada por vias democráticas. Em suma, Gullar parece assistir à derrota de seu próprio projeto de transição ao socialismo. Em seus termos:

*Contrário à escolha da via armada para chegar ao poder, eu testemunhara no Chile o fracasso da via pacífica. Que conclusão devia tirar daí? Que não havia como chegarmos o poder, que a revolução era inviável? Já antes, diante das dificuldades enfrentadas por Allende para fazer avançar o processo socialista, me perguntara se nós, comunistas brasileiros, devíamos continuar a pagar preço tal alto para chegar ao poder, uma vez que chegar a ele não significava resolver logo os problemas do país e sim agravá-los; não significava dar melhores condições de vida ao povo e sim, em vez disso, a curto prazo pelo menos, empurrar a sociedade para uma luta fratricida de resultado imprevisível. Agora, eu conhecia o resultado: a derrota. Se é certo que tais constatações não mudavam minha opinião com respeito ao capitalismo, abalavam minha confiança no caminho que seguia e reduzia o ânimo que necessitava para fazer frente à adversidade.” (GULLAR, 2008: 199)*

Nesse excerto, Gullar é muito incisivo ao afirmar conhecer o significado da derrota. Em sua narrativa, nem mesmo o golpe militar brasileiro ou o exílio na URSS foram capazes de abalar sua crença na possibilidade da construção de um processo revolucionário. O desfecho trágico da experiência chilena se configura, portanto, na narrativa da memória, como o momento limite de questionamento daquilo que Gullar vinha propondo desde os anos 1960. A derrota aparece como o indicativo do término de um caminho e anúncio da necessidade de se buscar outros.

A situação do Chile se agrava ainda mais. A casa de Gullar é invadida pela polícia. Diante dessa situação de perigo, Gullar opta por tentar sair do país. Ao consultar a esposa e os filhos, decide exilar-se no Peru. Havia alguns outros militantes, amigos de Gullar, exilados no Peru, que lhe ajudariam em seu processo de estabelecimento no país. Contudo, a situação econômica peruana não agradou à Gullar. De acordo com o poeta, o

Peru atravessava um momento econômico em que havia somente duas classes sociais, os ricos e os pobres. Nesse sentido, o salário que Gullar obteria como docente não seria suficiente para o sustento da família no Peru. Assim, o exílio de Gullar no Peru se faz bastante curto, não durando mais que seis meses.

Com grande parte dos países da América Latina governados por ditaduras e com seu passaporte cancelado, Gullar não vislumbrava muitas alternativas para o seu destino e de sua família. A solução encontrada foi o exílio na Argentina. Assim, Gullar desembarca em Buenos Aires, em 1974, logo no momento da morte de Juan Domingos Perón. Com a morte de Perón, a situação política argentina se agrava. Isabelita, esposa de Perón, não consegue governar e, assim como no Chile, Gullar afirma ter pensado que iria experimentar um novo golpe militar:

*Ainda no avião soube que Perón havia morrido. Ao deixar o aeroporto de Ezeiza, o homem que carregava minha bagagem falou consternado: “el Pueblo argentino está de duelo”. (...) O país parou. Durante quatro dias a televisão mostrava uma única imagem: o caixão mortuário onde jazia o corpo de Juan Domingos Perón. Em torno dele desfilara o povo argentino chorando. Finalmente, enterraram-no e Isabelita, a vice-presidente, assumiu o governo, tendo como único título para administram o país ser viúva do caudilho. Era óbvio que não podia dar certo. (GULLAR, 2008:202)*

A política argentina começa a se radicalizar, tanto à direita quanto à esquerda. Havia vários atentados terroristas e se iniciou uma perseguição à indivíduos próximos à esquerda, mesmo antes do golpe militar, que seria deflagrado em 1976. Diante dessa situação, Gullar afirma ter temido por sua própria vida. Para além da situação política delicada, sua situação familiar havia se agravado. Gullar descobriu que um de seus filhos sofria de esquizofrenia. Durante o exílio em Buenos Aires o garoto em seus surtos fugiu de casa, sendo encontrado somente alguns dias depois em uma delegacia da capital argentina. A doença do garoto se agrava e depois de mais uma fuga, o garoto desaparece e somente é encontrado próximo de São Paulo algum tempo depois. Com

isso, a família deixa Buenos Aires e Gullar passa a estar novamente sozinho em exílio portenho.

Nesse sentido, o exílio argentino, em sua narrativa, termina por aprofundar suas críticas às esquerdas, tanto brasileiras quanto latinas. A leitura, oferecida para as causas dos golpes militares brasileiro e chileno é reforçada para a política argentina desse período. A radicalidade das esquerdas é novamente colocada como uma das causas essenciais para o surgimento dos governos militares. Assim, Gullar afirma que a experiência chilena havia mudado seu pensamento, de modo que não estava mais inclinado a compactuar com determinado tipo de esquerda. Nos termos do poeta:

*A verdade é que a experiência chilena mudara minha cabeça. A quantidade de erros cometidos pelas esquerdas, e especialmente pela ultra-esquerda, tornava intolerável conciliar com o radicalismo tolo. Estava mesmo disposto a escrever um livro sobre o golpe chileno contrariando as teses defendidas pelas esquerdas. Sem exceção, os políticos que lutaram no Chile, fossem socialistas, comunistas ou esquerdistas de diferentes matizes, todos atribuíam a responsabilidade pela derrubada do governo chileno à ação do imperialismo norte-americano. Quase nenhum deles se referia à contribuição decisiva dada pelas esquerdas com seus erros, sua pretensão, sua ingenuidade e muitas vezes com sua burrice.*  
(GULLAR, 2008:226)

Por meio desse excerto, Gullar narra incisivamente suas críticas às esquerdas. A ruptura de Gullar com as esquerdas é marcada em razão de uma avaliação do papel das esquerdas na produção dos golpes militares. Diante disso, Gullar afirma não estar disposto prosseguir lutando ao lado dessas esquerdas. Isso se evidencia na narrativa em um momento que um dirigente do PCB o procura no final de 1974 para conversar sobre a situação política da ditadura brasileira. Comentando sobre a eleição de 1974, o dirigente comunista procura informar à Gullar sobre a decisiva participação dos comunistas na derrota eleitoral da ditadura. Gullar se nega a concordar com o dirigente,

afirmando, novamente, a distância dos comunistas em relação ao povo brasileiro. Assim, Gullar conclui:

*Estava disposto a não mais conciliar com isso. Tornei-me exigente na avaliação dos fatos políticos. Tanto assim que, n final de 74, quando fui procurado por dirigentes do PCB que pretendiam me informar da situação brasileira, devo tê-los surpreendido com minha franqueza. Quando afirmaram que o partido tivera participação decisiva na vitória eleitora, discordei.*

*- Como decisiva, se não conseguimos eleger quase ninguém? Desculpem, mas não concordo com vocês. A meu ver, uma das razões determinadas da derrota da ditadura foi a atitude de parte do empresariado que entrou em conflito com o regime. A ditadura meteu a economia numa camisa de força e isso inviabiliza o capitalismo. (GULLAR, 2008:226-227)*

Nesse ponto, portanto, Gullar retoma uma série de argumentos utilizados em críticas aos comunistas. A ideia de uma dimensão equivocada dos comunistas em relação a sua participação efetiva nas transformações sociais, narrada pela primeira vez em Moscou, é retomada aqui para uma crítica mais consolidada e dura às esquerdas brasileiras e latino-americanas.

Diante desse contexto, sozinho e pensando correr sério risco de vida, Gullar planeja a escrita de um último poema. Esse poema seria concebido como uma espécie de testamento, uma longa revisão da vida de Gullar. O *Poema Sujo*, escrito entre maio e setembro de 1975, é, portanto, uma maneira encontrada por Gullar para manter-se vivo em meio aos perigos do exílio:

*Esse estado de crescente insegurança me preocupava. Sentia-me encurralado: com o passaporte cancelado pelo Itamaraty, estava impedido de ir para qualquer outro país senão aqueles que faziam fronteira com o Brasil. Mas exatamente esses eram dominados por ditaduras ferozes, aladas 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. (...) Senti que tinha encontrado o umbigo do poema (porque, como as pessoas e outros bichos, o poema também começa pelo umbigo) e, quase sem tomar fôlego, escrevi cinco laudas. Ao terminá-las, sabia de tudo: que o poema ia ter por voltar de cem páginas, que teria vários movimentos como uma sinfonia e que se chamaria Poema Sujo. Hoje, ao refletir sobre aqueles momentos, estou certo de que o poema me salvou: quando a vida não parecia ter sentido e todas as perspectivas estavam fechadas, inventei, através dele, um outro destino. (GULLAR,2008:237-238)*

A narrativa da memória de Gullar estabelece o *Poema Sujo* como um marco em sua trajetória no exílio. Enquanto o Chile figura como uma experiência de derrota e abertura de novos caminhos, o *Poema Sujo* aparece como uma salvação diante de um cenário com poucas perspectivas de melhora. Assim, o fôlego de escrita do poema é uma imersão dentro da própria vida de Gullar, uma vez que o poema remonta à várias passagens da vida do poeta, sobretudo em São Luís do Maranhão. Na perspectiva de Gullar, é exatamente essa imersão em si que o salva do exílio e o torna um sobrevivente.

Na leitura de Gullar, o poema é realmente responsável por sua salvação e pelo fim de sua experiência no exílio. Após o término do poema, Gullar encontrou-se em Buenos Aires com Vinícius de Moraes, que faria um show na capital argentina. Nesse encontro, Gullar mencionou a escrita do poema. Vinícius de Moraes se interessou por conhecer o poema e marcou um encontro com outros amigos para que Gullar lesse o poema a todos. No encontro, a leitura do poema termina por emocionar a todos, sobretudo Vinícius de Moraes, que se prontificou a agilizar a publicação do poema no Brasil. Assim, uma nova leitura do poema fora marcada para que Gullar pudesse gravar o poema, que seria levado para o Brasil.

A fita contentando a gravação do poema logo se popularizou no Brasil. Vários artistas e intelectuais se interessaram e se emocionaram com o poema. Ênio Silveira, da editora Civilização Brasileira, se interessou pela publicação do poema. Assim, em 1976

o *Poema Sujo* é lançado no Brasil, sem a presença de seu autor. Para Gullar, o sucesso do poema no Brasil agrava sua situação na Argentina, tornando a experiência do exílio ainda mais insuportável. Além do mais, em 1976, Gullar experimenta mais um golpe militar.

Diante disso, Gullar finalmente decide voltar ao Brasil. Além do mais, em 1976 seu processo havia sido julgado e Gullar absolvido. Para seu retorno, Gullar elabora um plano que consistia em avisar aos militares de seu próprio retorno, para que os mesmos não pensassem se tratar de um retorno clandestino para o Brasil. Para sua segurança, decide também avisar a imprensa e seus amigos para que o recebessem no aeroporto. Assim, com todos sabendo de seu retorno, os militares não iriam pensar em sequestra-lo, uma vez que a culpa lhes recairia imediatamente.

Assim foi feito. Gullar desembarca, finalmente, no Rio de Janeiro em 17 de março de 1977, terminando, por fim, sua experiência de exílio que havia se iniciado em 1971. Chegando ao Brasil, no entanto, a angústia da condição de exilado ainda não se encerra imediatamente. No dia seguinte ao seu desembarque no Rio, Gullar fora convocado a uma delegacia do DOI-CODI. Lá, mesmo absolvido, foi submetido a um interrogatório que Gullar afirma ter durado cerca de 72 horas. Durante o interrogatório, os militares procuravam forçar Gullar a admitir ser dirigente do partido comunista e contar detalhes sobre ida a Moscou. Gullar, apesar das torturas psicológicas, afirma ter negado todos os questionamentos feitos pelos militares. Assim, após essa longa sessão de interrogatório e tortura psicológica, Gullar é liberado e levado em casa pelos próprios militares que, segundo Gullar, estavam receosos de serem acusados de causar algum dano à Gullar.

Após sua soltura, Gullar finalmente consegue aproveitar um dia inteiro de praia no Rio de Janeiro, livre das pressões e das angústias da condição de exilado. Contudo, em meio a sua liberdade, Gullar recebe, em uma conversa com seu advogado, uma surpresa. O processo que o havia levado a clandestinidade e ao exílio não era seu, mas de outro José Ribamar Ferreira, que havia sido militante ligado às Ligas Camponesas. Diante disso, Gullar conclui:

*Pedi mais tarde a meu advogado que me obtivesse uma certidão da sentença absolutória do Superior Tribunal Militar para me garantir contra alguma eventualidade. Ao ler o documento, verifiquei que, embora o processo fosse o*

*meu, a pessoa absolvida não era eu: chamava-se José Ribamar Ferreira mas os pais eram outros. Tratava-se de um líder camponês, também maranhense, que havia aderido à luta armada. Assim se explicava a surpresa do oficial do Exército, que invadira minha casa em 1970, ao saber que eu não era líder camponês mas jornalista. E pensar que havia ficado todos aqueles anos no exílio à espera de uma absolvição que, afinal de contas, revelou-se desnecessária. Mas não importa. A vida não é o que deveria ter sido e sim o que foi. Cada um de nós é sua própria história real e imaginária.* ( GULLAR,2008:269)

Portanto, assim Gullar encerra sua narrativa acerca de seu exílio. Observando a narrativa de Gullar percebemos que há um encadeamento sistemático e coerente da mesma, que coloca Gullar como uma figura capaz de analisar os acontecimentos do período com uma lucidez incomum aos outros indivíduos que experimentaram os mesmos problemas. Assim, a narrativa aponta para um processo de desencantamento e trauma que se inicia na União Soviética e se aprofunda no Chile e na Argentina.

A narrativa de Gullar, sobretudo quando trata da União Soviética, demonstra que, no início de sua experiência no exílio, Gullar compartilhava de uma série de mitos pertencentes à cultura comunista. Jorge Ferreira (2001), partindo de um diálogo com Mircea Eliade, demonstra a dimensão mítica da cultura política comunista, forjada durante o período stalinista.

A concepção de mito em Eliade (1992), é interessante notar, não parte de uma ideia do mito enquanto uma narrativa ficcional que procura explicar a realidade na ausência do desenvolvimento da ciência. O mito, na perspectiva do autor, é, para aqueles que compartilham do mito, uma forma de organização da realidade, de ordenamento do caos.

Em suas análises Eliade demonstra a sobrevivência de uma série de mitos elaborados em sociedades arcaicas em correntes políticas atuais, como o próprio marxismo. Para o autor, a ideia marxista do funcionamento da História traz consigo uma perspectiva de anulação e destruição do tempo histórico. A história é encarada, em semelhança à escatologia judaica, como o caminho para a redenção, que ocorreria com a revolução. A revolução, nessa perspectiva, funda um tempo não mais profano, onde os

problemas e os sofrimentos da humanidade terminariam. Nesse sentido, a revolução, enquanto mito, promete inaugurar um tempo mítico e construir uma Idade de Ouro.

Jorge Ferreira, partindo dessas análises, demonstra como a cultura política dos comunistas brasileiros se organiza enquanto mito. Isso significa conferir ao comunismo uma dimensão fundamental à experiência de vida daqueles que compartilham dessa cultura. Assim, os comunistas brasileiros, profundamente influenciados pelo marxismo-leninismo elaborado na época de Stálin, criam em alguns mitos que retomavam os mitos arcaicos.

A classe operária e o partido eram encarados a partir de sua infalibilidade e de sua dimensão messiânica, assim como a União Soviética era compreendida como um lugar fora do mundo. Isso significa afirmar, no imaginário mítico dos comunistas, que a URSS havia, de fato, conseguido abolir o tempo histórico, construindo sua Idade de Ouro, servindo, assim, de espelho e esperança de redenção para os comunistas brasileiros.

A análise de Jorge Ferreira se prolonga até 1956, quando da divulgação do Relatório Krushev, no XX Congresso do PCUS. Para Ferreira, o relatório é fundamental na desconstrução dos mitos provenientes do marxismo-leninismo, elaborados sistematicamente durante o período Stálin. Todavia, podemos prolongar a análise de Ferreira, percebendo a sobrevivência desses mitos para além dos anos 1950.

A narrativa de Gullar demonstra essa sobrevivência. Ao abordar sua ida para a União Soviética, Gullar imagina a URSS como um lugar completamente diverso de qualquer outro. Um lugar ligado aos grandes escritores russos e a tomada revolucionária do Palácio de Inverno. Nesse sentido, a narrativa de Gullar parece colocar a URSS fora do tempo histórico, situando-a em um tempo mítico.

Contudo, a chegada e a estadia no país mostram o contrário a Gullar. A URSS era um lugar como outro qualquer. Suas estradas não eram diferentes de quaisquer outras estradas. Além disso, na medida em que a experiência na pátria do socialismo avança, há a construção de um desencanto, fundamental para que os mitos fossem desconstruídos.

A questão do desencanto em relação a intelectuais e artistas foi analisada por E.P. Thompson (2002) na Inglaterra do final do século XVIII. Abordando poetas românticos ingleses, como Samuel Taylor Colerige ou William Wordsworth, Thompson aponta que a frustração dos planos de engajamento desses poetas gera uma postura

desencantada, que termina por enfraquecer o próprio engajamento, levando-os a um processo de interiorização.

Nesse sentido, podemos problematizar também as relações entre romantismo e desencanto. A partir das análises de Lowy e Ridenti, apontamos a existência de traços românticos nas esquerdas dos anos 1960, assim como em Gullar. Esses traços, diante das novas experiências do exílio e autoritarismo, são reavaliados e desencantados em um denso processo de autocrítica. A melancolia, inerente ao romantismo, em razão dos traumatismos gerados pelo processo de modernização, diante de uma situação de desencanto pode ser um elemento capaz de gerar a anulação da vontade de transformação da realidade.

Essa experiência de desencanto, em Gullar, se aprofunda até tornar-se um trauma. Na narrativa, a experiência chilena aparece como um marco para a crítica das esquerdas e da desconstrução das culturas políticas compartilhadas por Gullar, enquanto o exílio na Argentina se mostra, ao mesmo tempo, como aprofundamento do trauma e salvação, a partir da escrita do *Poema Sujo*.

Aquele amálgama de culturas políticas construídas ao longo dos anos 1960 se rompe definitivamente no Chile. O resultado entre experiência e expectativa, que nos anos 1960 apontava claramente para a necessidade da urgência revolucionária, é, na narrativa do exílio, condicionado por uma nova experiência do tempo histórico, ligada à derrota dos projetos de transformação da realidade. O significado da derrota é traumático, abre uma ferida que jamais se cicatrizará na memória de Gullar. E é exatamente a partir dessa ferida que Gullar opera a releitura de seu próprio passado.

Aqui se torna evidente a ideia de trauma conceituada por Márcio Seligmann-Silva. O trauma, sendo um passado que se faz presente, torna a experiência do exílio como um fator determinante no horizonte de expectativa de Gullar. A expectativa está distante da urgência revolucionária dos anos 1960, que é encarada como algo ingênuo e suicida. As transformações da sociedade ainda podem ocorrer, mas não há mais uma visão redentora, própria de uma visão mítica do marxismo.

Nesse sentido, o passado é relido a partir das posições políticas em que Gullar está inserido nos anos 1990. Não há muitos textos disponíveis para analisar as posições políticas de Gullar até 1998. Após a publicação de seu último livro de poemas pós-exílio em 1987, Gullar entra em um período de poucas publicações. Há uma publicação de 1993, *Argumentações Sobre a Morte da Arte*, e outra de 1999, o livro de poemas *Muitas Vozes*. Para pensarmos, então, essas posições políticas nos anos 1990, nos

utilizaremos dos prefácios, escritos em 1997, para a reedição de *Cultura Posta em Questão e Vanguarda e Subdesenvolvimento*.

Nos prefácios, Gullar (2002) procura explicar o que pretendeu à época com os ensaios, demonstrando que algumas questões são ainda válidas para se pensar nos anos 1990, ao passo que outras estão completamente datadas e fora da realidade atual. A questão das vanguardas e de seus problemas inerentes à comunicabilidade na obra de arte é mantida. No entanto, a defesa do socialismo e da cultura política bolchevique é completamente eliminada no discurso político de Gullar nos anos 1990.

*Isso não significa, porém, que todas as teses do livro sejam válidas hoje. A surpreendente derrocada do socialismo real, com o desaparecimento da URSS, mudou radicalmente o curso da história, tornando sem propósito algumas das afirmações nele contidas. (GULLAR, 2002:10)*

Essa visão de 1997, de que o socialismo não faz mais sentido no mundo atual é endossada alguns anos depois, em 2004, quando de uma entrevista de Gullar à revista *Poesia Sempre*, ligada à Biblioteca Nacional. Nessa entrevista, Gullar é indagado acerca de suas posições políticas em relação ao socialismo. Em resposta, o poeta afirma categoricamente que o socialismo é um sonho que se findara.

*O socialismo, que foi um sonho, uma utopia extraordinária, que incendiou a imaginação das pessoas durante mais de um século, acabou. Esse sonho, essa utopia, acabou. Isso não significa que acabou a luta por uma sociedade melhor e mais justa. Não acabou. Agora, o socialismo como bandeira que arrastava essa luta, que simbolizava essa luta, acabou. Isso é óbvio, ninguém vai achar que agora você vai mover o mundo com a palavra de ordem do socialismo. O que não significa que o capitalismo agora é bonzinho. Não, ele continua sendo o mesmo regime que era, com as características negativas que tem, e as positivas também. Mas imaginar que nós vamos mudar a sociedade com uma revolução*

*bolchevique, isso não tem mais cabimento.*  
(GULLAR,2004:34-35)

Portanto, a leitura desses textos dos anos 1990 e 2000 revelam a posição política de Gullar atualmente. A revolução, assim como o socialismo, estão completamente anulados. O fim da URSS aparece como um marco do fim do sonho da construção do socialismo. Nesse sentido, a releitura operada pela memória de Gullar parte dessa posição política, havendo, portanto um enquadramento da memória. O passado, sendo lido a partir do presente, procura justificar o próprio presente em que o narrador se insere. Assim, a coerência da narrativa memorialística elaborada por Gullar é condicionada por essa nova concepção de mundo, dentro da qual a expectativa revolucionária é completamente anulada.

Essa concepção de mundo, inaugurada a partir do trauma, parece se aprofundar ao longo dos anos 2010. Se observarmos algumas produções de Gullar, veremos que há um desencanto acentuado em relação às propostas de transformação da realidade. Uma entrevista concedida em 2012 à revista *Veja*<sup>3</sup> nos auxilia a perceber esse processo. Gullar, ao ser indagado acerca das razões da vitória do capitalismo sobre o socialismo responde que o capitalismo é algo instintivo, sendo, por isso, praticamente indestrutível:

*O capitalismo do século XIX era realmente uma coisa abominável, com um nível de exploração inaceitável. As pessoas com espírito de solidariedade e com sentimento de justiça se revoltaram contra aquilo. O Manifesto Comunista, de Marx, em 1848, e o movimento que se seguiu tiveram um papel importante para mudar a sociedade.*

*A luta dos trabalhadores, o movimento sindical, a tomada de consciência dos direitos, tudo isso fez melhorar a relação capital-trabalho. O que está errado é achar, como Marx diz, que quem produza riqueza é o trabalhador e o capitalista só o explora. É bobagem. Sem a empresa, não existe riqueza. Um depende do outro. O empresário é um intelectual que, em vez de escrever poesias, monta empresas. É um criador, um indivíduo que faz coisas novas.*

*A visão de que só um lado produz riqueza e o outro só explora é radical, sectária, primária. A partir dessa miopia, tudo o mais deu errado para o campo socialista. Mas é um equívoco concluir que a derrocada do*

---

<sup>3</sup> A entrevista está disponível no link: <http://veja.abril.com.br/blog/ricardo-setti/politica-cia/ferreira-gullar-uma-visao-critica-das-coisas/> Acesso em 01/05/2015

*socialismo seja a prova de que o capitalismo é inteiramente bom. O capitalismo é a expressão do egoísmo, da voracidade humana, da ganância. O ser humano é isso, com raras exceções.*

*O capitalismo é forte porque é instintivo. O socialismo foi um sonho maravilhoso, uma realidade inventada que tinha como objetivo criar uma sociedade melhor. O capitalismo não é uma teoria. Ele nasceu da necessidade real da sociedade e dos instintos do ser humano. Por isso ele é invencível.*

*A força que torna o capitalismo invencível vem dessa origem natural indiscutível. Agora mesmo, enquanto falamos, há milhões de pessoas inventando maneiras novas de ganhar dinheiro. É óbvio que um governo central com seis burocratas dirigindo um país não vai ter a capacidade de ditar rumos a esses milhões de pessoas. Não tem cabimento. (GULLAR, 2012:s/p)*

Há, nessa resposta, uma revalorização importante em relação ao capitalismo. Gullar percebe que o capitalismo de hoje não é mais o capitalismo dos tempos de Marx, marcado por uma exploração ilimitada. Atualmente, o capitalismo ainda é o regime da exploração, todavia a relação entre capital e trabalho se mostra melhor equacionada. Além disso, Gullar confere uma dimensão quase ontológica ao capitalismo, uma vez que considera o ser humano essencialmente voraz, ganancioso e acumulador. Por isso, o capitalismo, também marcado essencialmente por essas características, parte de uma necessidade natural do ser humano. O que se pode fazer diante disso, na visão de Gullar é apenas procurar reformar o capitalismo, tornando-o menos voraz.

Portanto, por meio dessa discussão pretendemos mostrar que a narrativa memorialística de Gullar está condicionada, concomitantemente, pela presença de desencantos e de um trauma, originado, sobretudo, a partir do desfecho trágico da experiência chilena. Esse trauma é reelaborado de modo que Gullar abandona os horizontes de expectativa revolucionários e utópicos, passando a pensar as transformações da sociedade em uma chave reformista. O trauma, nesse sentido, opera em uma modalidade diversa daquela exposta por Fabiana Fredrigo e Libertad Bittencourt, uma vez que em Gullar a experiência traumática em vez de reforçar a utopia termina por anulá-la completamente. Além disso, pretendemos também demonstrar como o trauma é capaz de deflagrar o processo de construção de uma nova concepção de mundo, capaz de reorientar as interpretações de Gullar acerca do passado. Assim, o trauma e essa nova concepção de mundo se unem, no tempo da memória, para criar, por meio da narrativa uma nova realidade.

## O Desexílio

Tendo, portanto, discutido o impacto do trauma a partir da narrativa memorialística, é preciso agora retornar ao processo histórico de desexílio de Gullar, para nos utilizarmos dos termos de Eleonora Ziller Camenietzki. Para tanto, iremos abordar os textos produzidos por Gullar no período, bem como alguns poemas. Os textos em questão estão organizados nas coletâneas *Indagações de Hoje e Sobre Arte e Sobre Poesia*, que contém textos escritos por Gullar entre os anos 1970 e 1980.

Todavia, para iniciarmos essa discussão partiremos de uma análise breve do *Poema Sujo*, uma vez que o poema é um indicativo interessante e importante desse processo de crítica e desconstrução elaborado por Gullar. Como já abordamos anteriormente, o poema é escrito durante alguns meses de 1975, em um momento crítico do exílio de Gullar na Argentina. Em razão desse contexto, o *Poema Sujo*, como apontam Eleonora Ziller Camenietzki (2006) e Rosane Pires Batista (2011), opera um retorno à infância e ao cotidiano do poeta em sua cidade natal. Esse retorno marca a necessidade da busca por um lugar confortável, marcado pela identidade e enraizamento de Gullar, diante de um momento de perigo. Nesse sentido, Pires Batista procura demonstrar o impacto do trauma, também a partir da conceituação de Seligmann-Silva, na construção do *Poema Sujo*.

Além de retomar as experiências cotidianas de São Luís, nas questões estéticas, como aponta Camenietzki, Gullar também retoma alguns temas e linguagens que havia utilizado nos anos em que participara dos movimentos concretista e neoconcretista. A utilização dessas linguagens não é inédita, já estando presentes em alguns poemas de *Dentro da Noite Veloz*. Nesse sentido, a experiência do exílio acentua essa retomada de elementos que haviam sido abandonados em suas primeiras experiências que conectavam arte e política. Nos termos da autora:

*A composição do Poema Sujo não realiza o projeto mallarmaico, mas sua presença é indiscutível. A influência dos anos do concretismo/neoconcretismo pode ser identificada em várias outras passagens da obra, em que o espaço em branco é ocupado graficamente pelo verso. Mas essas passagens são episódicas. A leitura que se propõe vai mais além: o desenho da paginação estrutura a concepção*

*“suja” da obra ao mesclar o experimentalismo verbivocovisual, a experiências neoconcretas, o verso longo e a prosa poética em um único movimento, como se todos estivessem, e de fato estão, contidos na memória do poeta.*  
(CAMENIETZKI, 2006:137)

Portanto, na leitura proposta pela crítica literária, o *Poema Sujo* aparece não somente como um retorno à infância do poeta, mas como um retorno às experiências estéticas anteriores. Nesse sentido, o *Poema Sujo* aparece como uma síntese de todas as experiências estabelecidas por Gullar até o momento. Partindo dessa leitura de Camenietzki do poema enquanto síntese, podemos propor uma leitura que demonstra a existência das concepções estéticas ligadas à fenomenologia oriundas do neoconcretismo e daquelas ligadas ao marxismo, sobretudo da leitura de Lukács em relação ao particular e o universal. Podemos notar essa mistura em algumas passagens do poema, em que Gullar evoca imagens de São Luís.

*Um rio não apodrece do mesmo modo que uma perna  
- ainda que ambos fiquem  
Com a pele um tanto azulada –  
Nem do mesmo modo que um jardim  
(pelo ao menos em nossa cidade  
Sob o demorado relâmpago do verão)*

*E como nenhum rio apodrece  
O mesmo modo que outro rio  
Assim o rio Anil  
Apodrecia a seu modo  
Naquela parte da ilha de São Luís (GULLAR, 2010:262)*

Por meio do excerto do poema notamos um dos temas mais presentes na poesia de Gullar, que é a passagem do tempo. Logo nos primeiros poemas de *A Luta Corporal*, há um poema intitulado *Bananas Podres*, no qual Gullar descreve essa mesma ideia de passagem do tempo e de apodrecimento da própria vida. Além disso, a ideia da sujeira vida retorna ao poema. O poema é construído em um relâmpago, a partir do contato

com a vida, em sua sujeira, seus dejetos e suas experiências cotidianas. No trecho em questão, Gullar observa o apodrecer da vida humana, materializado na perna, comparando-o ao apodrecer de um rio que passa na cidade de São Luís.

Todavia, o rio que passa na cidade de São Luís não é um rio qualquer. Este rio possui características específicas e, ainda, não apodrece como qualquer outro rio. Isso demonstra que, em meio ao retorno da temática e das imagens construídas nos anos 1950, Gullar ainda procura manter o particular como categoria central na estética. O poema se universaliza na medida em que trata do Rio Anil, carregado de experiências afetivas e subjetivas. Nesse sentido, o particular deixa de ser os problemas gerados pelo imperialismo norte-americano, passando a ser a própria experiência afetiva que se desenvolve nos cotidianos. A palavra, nesse novo sentido do particular, ganha também uma significação próxima da fenomenologia, em razão de guardar em si diversas experiências afetivas e individuais.

Além disso, nos versos finais de fechamento do poema, Gullar retoma essa relação entre o particular e o universal, expondo sua angústia em relação ao exílio em Buenos Aires, demonstrando também o peso de sua ausência no Brasil e, sobretudo, em São Luís do Maranhão.

*O homem está na cidade  
como uma coisa está em outra  
e a cidade está no homem  
que está em outra cidade*

*mas variados são os modos  
como uma coisa  
está em outra coisa:  
o homem, por exemplo, não está na cidade  
como uma árvore está  
em qualquer outra  
nem como uma árvore  
está em qualquer uma de suas folhas*

*(mesmo rolando longe dela)  
O homem não está na cidade  
como uma árvore está num livro  
quando um vento ali a folheia*

*a cidade está no homem  
mas não da mesma maneira  
que um pássaro está numa árvore  
não da mesma maneira que um pássaro  
(a imagem dele)  
está/va na água*

*e nem da mesma  
maneira*

*que o susto do pássaro  
está no pássaro que eu escrevo*

*e de maneira distinta  
de como está em si mesma*

*a cidade está no homem  
quase como a árvore voa  
no pássaro que a deixa*

*a cidade não está no homem  
do mesmo modo que em suas  
quitandas praças e ruas*

(GULLAR, 2010: 290-291)

*cada coisa está em outra  
de sua própria maneira*

Nesse fechamento do poema a questão do universal e do particular se faz evidente. O homem está na cidade, enquanto a cidade também está no homem. Todavia, esses modos de estar um contido no outro não são os mesmos pelos quais a árvore está em livro. Isso significa afirmar que homem e cidade estão em si mesmos a partir de uma condição particular. Essa condição particular é dada pelos afetos e subjetividades do homem em relação à sua cidade. Gullar não está em São Luís, está em Buenos Aires. Todavia, São Luís está em Gullar, ao passado que também Gullar está em São Luís, uma vez que as particularidades de ambos, homem e cidade, são construídos a partir das experiências e afetos desenvolvidos no tempo em que passaram um dentro do outro.

Portanto, partindo das reflexões de Eleonora Ziller Camenitezki e Rosane Pires Batista, pretendemos apontar que a escrita do *Poema Sujo* parte de uma experiência traumática, originada pelo risco de vida corrido pelo poeta durante seu exílio em Buenos Aires. Essa experiência traumática, uma vez que atua nas percepções temporais do sujeito do trauma, faz com que Gullar retorne ao seu passado, no intuito de encontrar a segurança e o conforto que não tinha em meio aquela situação. E, em meio a esse retorno, operado também pela memória, que Gullar retoma não somente as experiências vividas na cidade de São Luís, mas também as experiências estéticas que havia produzido ao longo dos anos 1950 em *A Luta Corporal* e nas vanguardas concreta e neoconcreta. Nesse sentido, o *Poema Sujo* parece ser uma leitura onívora de tudo aquilo que Gullar desenvolvera até então, de modo que o poema mistura elementos ligados à poesia enquanto experiência fenomenológica à elementos de uma poética marxista e militante, ligados as reflexões de Lukács.

Com essa discussão podemos notar com mais nitidez o enquadramento da memória produzido pelo livro *Rabo de Foguete*. Na narrativa da memória, a

transformação da concepção de mundo de Gullar ocorre sem qualquer menção a uma transição. Os eventos limite, na narrativa, parecem destruir em um só golpe as concepções errôneas dos anos 1960. Com essa leitura do *Poema Sujo*, podemos perceber que há, de fato, um momento de transição e de conflito interno na desconstrução dessa concepção de mundo. Nesse sentido, analisar os textos teóricos da época nos permite observar essa desconstrução de modo processual. Assim como no *Poema Sujo*, os ensaios também nos fornecem indícios dessa mistura e desses conflitos pelos quais Gullar está passando.

Além disso, a análise dos textos teóricos nos permite estabelecer conexões de Gullar com o contexto histórico das esquerdas da época, também marcado por um processo de revisão e até de desencanto como determinados projetos. Enquanto o *Poema Sujo* nos permite observar uma trajetória individual, a partir da exploração da individualidade e subjetividade de seu autor, os textos teóricos conseguem nos oferecer uma dimensão mais social do pensamento de Gullar.

Em *Sobre Arte*, Gullar (2011) aborda novamente os mesmos problemas desenvolvidos em *Vanguarda e Subdesenvolvimento*, porém agora sob uma nova perspectiva. O eixo central ainda se encontra em torno da questão das vanguardas e da radicalização formal que estas carregam que, para Gullar, podem gerar um processo de destruição da própria obra de arte. Além da discussão acerca das vanguardas, os textos também abordam os impactos da indústria cultural, discutido anteriormente em *Problemas Estéticos na Sociedade de Massas*.

Como vimos anteriormente, em *Vanguarda e Subdesenvolvimento* Gullar propõe que o conceito de vanguarda está condicionado por uma visão de História determinada, que é diferente para um país desenvolvido e outro subdesenvolvido. Tendo um país subdesenvolvido uma visão revolucionária da História, suas vanguardas podem apontar para a criação do novo e para o combate ao imperialismo. Em *Sobre Arte* essa tese é abandonada. As vanguardas podem contribuir para inovações formais decisivas no mundo da arte, mas não necessariamente apontam para a construção de um caminho novo dentro das artes. Na visão de Gullar, grande parte dos movimentos vanguardistas do século XX, ao radicalizarem suas experiências estéticas, terminam por gerar impasses na produção artística.

Nesse sentido, Gullar procura demonstrar que há um esgotamento das vanguardas artísticas, que na medida em que o mercado de obras de arte cresceu, foram institucionalizadas por esse mesmo mercado. A rebeldia, característica intrínseca à esses

movimentos artísticos, não pode ocorrer dentro de um mercado que espera que essa mesma rebeldia ocorra. Para exemplificar essa contradição entre rebeldia e instituições, Gullar dá o exemplo de um fato ocorrido na 25ª Bienal de São Paulo.

Em meio a Bienal, um estudante de jornalismo de 21 anos, chamado Cleiton Campo, expôs por conta própria um trabalho de sua autoria e foi embora. A imprensa descobriu o ato do jovem estudante e indagou aos responsáveis pelo evento o que fariam com o quadro exposto pelo jovem. Ao ser indagado sobre isso, o presidente da Bienal elogiou o trabalho do jovem, afirmando ser um bom trabalho de arte conceitual.

Esse fato, para Gullar, coloca em evidências as contradições da Bienal e das artes de vanguarda em geral. O ato de rebeldia, promovido pelo jovem Cleiton ao expor seu quadro fora das regras da Bienal, não poderia ser repudiado pelos responsáveis pela Bienal, uma vez que a rebeldia dos artistas é colocada como um das características mais apreciadas. Assim, para Gullar, se o trabalho do jovem é posto para fora, a Bienal mostraria realmente sua característica institucional e burguesa. Esse fato, portanto, “põe em questão a modernidade da burguesia brasileira que, desse modo, pareceria burguesa.” (GULLAR, 2011:38)

Diante disso, a questão do novo na arte não tem que ser “um escândalo ou uma ruptura; pode ser – e na maioria das vezes é – o resultado de sutil exploração e aprofundamento temático e estilístico.” (GULLAR, 2011:13). Nessa perspectiva, a novidade estética na arte não aparece mais como um processo revolucionário, que estabeleça rupturas imediatas, mas figura como um processo lento e gradual em que os artistas se aprofundam em suas formas de expressão. Com isso, a leitura da História que condiciona os movimentos artísticos ganha em *Sobre Arte* uma apreciação distinta daquela de *Vanguarda e Subdesenvolvimento*.

Em relação aos avanços da indústria cultural e do mercado de arte, a posição de Gullar também se transforma em relação às reflexões postas em 1965. Em *Problemas Estéticos na Sociedade de Massas*, Gullar afirmou o caráter esquemático e massivo dos produtos culturais gerados pelo capitalismo, ao passo que também demonstrou que os artistas poderiam se utilizar desse caráter de massas da cultura para atingir o maior público possível como uma mensagem política. No final dos anos 1970, Gullar percebe que o caráter industrial da produção artística termina por gerar uma arte efêmera, produzida cada vez em menor tempo, em acordo com o espírito da época.

A rapidez e a necessidade de produção em grande escala das obras de arte, na visão de Gullar, acabam por depreciar o aprofundamento das discussões estéticas. Nesse

sentido, o poeta compreende uma relação antagônica entre a produção industrial e a produção artística. Não há, para o autor, possibilidades de manutenção do desenvolvimento estético, caso os artistas procurem integrar-se completamente no espírito dessa época.

*Preservar a natureza da obra de arte, como a concebemos, é vê-la como criação desinteressada e expressão de intuições e descobertas poéticas, o que implica sutil e demorado trabalho com a linguagem. Esta liberdade e independência do artista é que torna possível aprofundar a expressão e efetivamente inovar. Entendida deste modo, a arte situa-se no pólo oposto ao da produção industrial que, mesmo quando se vale do estético, visa prioritariamente a venda e, por isso mesmo, atender ao gosto da maioria; como o objetivo final é o lucro, torna-se imprescindível economizar o tempo gasto na produção e produzir em grande quantidade. Por essas características, a produção industrial atende naturalmente aos apelos de um universo em que a rapidez e a quantidade contam mais que a maturação e a qualidade estética. (GULLAR,2011:31)*

Diante dessa contradição entre produção artística e industrial, o artista não deve se alienar em relação à sociedade. Analisando o argumento de integração do artista na sociedade industrial, Gullar afirma que o artista não deve se alienar da sociedade. No entanto, a integração do artista na sociedade não significa, necessariamente, a aceitação de todas as características da sociedade. Assim, o artista, ao se integrar à sociedade, deve propor a crítica em relação a mesma.

Outro ponto abordado por Gullar nessa coletânea de textos é a questão nacional da arte, elemento central das discussões dos anos 1960. Para analisar essa questão, Gullar afirma que o conceito de nacionalismo, a partir de um viés ufanista, chauvinista ou burguês, mais dificulta a compreensão do fenômeno que auxilia. Tais matrizes de nacionalismo, sobretudo o burguês, partem de uma ideia de nação harmoniosa e

integrada, sem qualquer conflito ideológico. Por isso, Gullar acredita que compreender a questão nacional a partir de uma divisão de classes é o melhor caminho.

Todavia, em *Sobre Arte*, Gullar reconhece que essa compreensão a partir da divisão de classes é insuficiente, caso utilizado de modo estreito. Nesse sentido, Gullar não nega o caráter ideológico das produções artísticas, mas aponta para uma certa autonomia da produção artística. Assim, cultura e ideologia não operam mais como um par idêntico.

Diante disso, é impossível encontrar um fio condutor para definir o que é arte brasileira. Por isso, Gullar passa a encarar a arte brasileira como um fenômeno dinâmico e plural, resultado de um longo processo de acumulação e experimentação estética de diversos artistas. Contudo, a centralidade da estética no elemento particular ainda permanece, ainda que observada sob outra perspectiva. O particular, caracterizado pela exploração dos elementos regionais, consegue se universalizar somente a partir da personalidade e das experiências do artista na expressão deste particular. Nos termos de Gullar:

*É impossível definir, portanto, um traço particular que possa caracterizar uma possível arte brasileira, mesmo porque os traços que se poderiam rastrear na experiência acumulada não são os mesmos nas diferentes regiões do país. É certo, porém, que todos nós nos reconhecemos nessas formas regionais e que a capacidade criadora do artista consiste precisamente em transcender o que é particular, regional, e erigi-lo em expressão universal. Quando ele o consegue, a obra se torna, por seu conteúdo, universal, e por sua forma, nacional. Nesse complexo processo de elaboração, tem papel decisivo a personalidade do artista e sua capacidade de expressar o atual.*  
(GULLAR,2011:84)

Para exemplificar essa função da personalidade e da experiência, Gullar analisa o exemplo de Tarsila do Amaral. Para Gullar, Tarsila do Amaral inicia seus trabalhos bastante próxima do academicismo, mas sua pintura somente alcança um determinado grau de maturidade e desenvolvimento na medida em que a pintora se reconecta com sua personalidade, recuperando sua experiência de menina criada em uma fazenda.

Nesse sentido, o particular, para se universalizar, não deve somente partir de um conteúdo particular, mas de uma experiência particular. Portanto, a questão da universalização parece não se colocar em termos ideológicos, mas em termos da subjetividade do artista.

Outro ponto interessante abordado por Gullar nessa obra é a questão da cultura popular, discutida anteriormente em *Cultura Posta em Questão*. Em *Sobre Arte*, a cultura popular não é mais encarada a partir de uma perspectiva vanguardista. A noção de cultura popular de Gullar é colocada como uma produção autônoma de determinados grupos sociais, equivalente à qualquer produção da cultura erudita. Isso ocorre, pois os artistas, cada qual em suas respectivas culturas, as dominam e conseguem expressá-las esteticamente:

*Compreender que, no fundamental, ambas as formas de arte se equivalem como expressão humana, cultural, conduz não apenas à justa valorização da arte dita ingênua como à revalorização do sentido primordial da arte que a sofisticação estética dos grandes centros tende a esquecer. A arte dos ingênuos (quando bons), além de nos gratificar com sua fantasia e espontaneidade pode também nos ensinar, a nós, supostos eruditos, uma coisa preciosa: não é a erudição que produz arte. (GULLAR,2011:108)*

Portanto, *Sobre Arte*, apesar de mais curto que os outros textos teóricos de Gullar, revê pontos importantes discutidos e elaborados ao longo dos anos 1960. Em relação às vanguardas, Gullar ainda mantém seu posicionamento, afirmando que a radicalização das vanguardas gera a destruição da arte. Todavia, após o exílio, a experiência vanguardista é dada como encerrada em razão de seu esgotamento e institucionalização. Nesse sentido, a novidade artística não está ligada à rupturas, mas a um processo de experimentação estética. Isso demonstra uma transformação na visão de história de Gullar. Não há mais um horizonte de expectativa revolucionário. A necessidade de transformação da sociedade está mantida, todavia essa transformação ocorre gradualmente. Nesse sentido, podemos compreender que o trauma, oriundo da experiência chilena se encontra expresso na visão de História de Gullar.

O ensaio *Sobre Poesia*, de 1982, estabelece uma autoanálise da carreira poética e política de Gullar após o exílio. De início, Gullar afirma se considerar um sobrevivente. Não somente um sobrevivente do exílio, mas um sobrevivente da tragédia da vida cotidiana, da vida pequena que experimentara na quitanda de seu pai em São Luís do Maranhão:

*Um foragido e um sobrevivente. Alguém que conseguiu escapar do anonimato, que vem do sofrimento menor, da tragédia da vida cotidiana e obscura que se desenrola sob os tetos de minha pátria, abafada em soluços; a tragédia da vida-nada, da vida-ninguém. Se algum sentido tem o que escrevo, é dar voz a esse mundo sem história. (GULLAR, 2011:141)*

A partir dessa definição de si mesmo, Gullar elabora uma nova perspectiva e um novo sentido para a sua produção intelectual e poética. O centro de sua estética passa a ser essa vida trágica, vivida no anonimato e na pequenez de uma vida prosaica. Para Gullar, essa vida-ninguém se configura como um mundo a ser explorado esteticamente, uma vez que a história desse mundo precisa ser contada. Por isso, “não há nenhuma poética universal: universal é a poesia, a vida mesma.” (GULLAR, 2011:142). Diante disso, Gullar conclui:

*E a história humana não se desenrola apenas nos campos de batalha e nos gabinetes presidenciais. Ela se desenrola nos quintais, entre plantas e galinhas; nas ruas de subúrbios, nas casas de jogo, nos prostíbulos, nos colégios, nas ruínas, nos namoros de esquina. Disso eu quis fazer a minha poesia, dessa matéria humilde e humilhada, dessa vida obscura e injustiçada, porque o canto não pode ser uma traição à vida, e só é justo cantar se o nosso canto arrasta consigo as pessoas e as coisas que não têm voz. (GULLAR, 2011:142)*

Esse excerto é ilustrativo da visão de Gullar acerca da poesia e da história. Como colocado anteriormente, o objetivo do poeta é dar voz a um mundo sem voz, onde a história se desenrola. Nesse mundo-nada, a sujeira da vida se revela por completo na poesia de Gullar. Além disso, esse mundo-nada, sem voz, é ainda o mundo

da humildade, injustiça e humilhação. Nesse sentido, o poeta, ao colocar seu canto ao lado da vida, coloca-se também ao lado daqueles que sofrem sem voz. A matéria da poesia, portanto, parte de uma visão da História, que valoriza o sofrimento daqueles que vivem no anonimato. Novamente, a questão da militância ao lado do povo se mistura com a questão das experiências e afetos que ocorrem no decorrer da vida banal.

Ao longo de *Sobre Poesia*, Gullar procura demonstrar como atingiu essa visão de sua própria poesia. Observando sua própria trajetória, Gullar demonstra como nos primeiros anos de carreira teve contato com o subjetivismo e o formalismo, tendo aderido às vanguardas artísticas, que o levaram a um impasse estético. “De fato, foi o movimento de cultura popular que me ofereceu a saída para o impasse estético da poesia” (GULLAR, 2011:151). Interessante notar que em *Cultura Posta em Questão*, Gullar tece críticas à geração de 45 do modernismo brasileiro, sobretudo à João Cabral de Melo Neto, por terem atingido a dimensão dos problemas sociais a partir de impasses estéticos. Agora, em 1982, quase vinte anos após a publicação do ensaio, Gullar reconhece que chegou nos problemas sociais a partir de impasses estéticos.

Diante disso, Gullar praticamente abandona a estética para fazer política e atinge novamente um impasse, uma vez que não havia conseguido produzir a consciência popular a partir de sua arte. Assim, Gullar conclui que as derrotas de seus projetos, bem como o exílio, contribuiram decisivamente para que abandonasse uma visão ingênua acerca dos problemas sociais e estéticos, buscando novas formas de expressão que sintetizassem o conteúdo comunicativo e uma forma estética. Nos termos de Gullar:

*Os erros cometidos nessa tentativa de levar arte e consciência política às massas proletárias, com o rebaixamento da qualidade estética; as sucessivas derrotas das esquerdas na América Latina, o drama desses longos anos de regime militar no Brasil, a clandestinidade, o exílio, todos esses fatores contribuíram, dia após dia, para corrigir a visão ingênua com que, nos primeiros momentos, encarei as questões sociais e estéticas. No curso desses anos, mantendo minha posição de repúdio às concepções metafísicas, procurei fazer com que minha poesia expressasse essas mudanças e esse aprofundamento de minha visão da realidade. A linguagem simples do começo*

*desta fase engajada foi pouco a pouco se adensando para assimilar a complexidade da experiência, abrindo-se, mais tarde, aos recursos expressivos conquistados na fase anterior. O Poema Sujo, que escrevi em 1975, em Buenos Aires, talvez realize a melhor síntese desse longo e difícil esforço para exprimir a complexidade numa linguagem acessível. (GULLAR,2011:152)*

Esse excerto é profundamente revelador. Gullar afirma categoricamente que sua visão de poesia e sociedade, ingênua no início dos anos 1960, se transforma nos anos 1970 e 1980 em virtude das derrotas. A derrota figura como uma experiência de transição entre aquela concepção de mundo construída nos anos 1960 e a que se está construindo nesse período pós-exílio. Interessante notar também que Gullar também encara o Poema Sujo enquanto síntese de sua trajetória poética, o que os textos teóricos também confirmam. Nesse sentido, a experiência traumática das derrotas é motor de uma reavaliação que fixa uma espécie de maturidade da visão poética e política de Gullar.

As reflexões de *Indagações de Hoje* também confirmam esse processo de transição entre duas concepções de mundo. O livro que contém textos produzidos entre 1971 e 1987, aborda também os problemas estéticos, mas também observa os problemas políticos brasileiros, ligados à anistia e a reabertura política do Brasil. Nesse sentido, um dos principais temas desse ensaio é a relação entre arte e política.

Retomando o tema da cultura nacional, Gullar (1989) afirma a impossibilidade de se pensar uma cultura brasileira, uma vez que esta seria resultado de inúmeras determinações culturais de inúmeras classes sociais. Nesse sentido, Gullar afirma que cultura brasileira não é sinônimo de cultura da classe dominante, nem tampouco de cultura popular revolucionária. É preciso, portanto, na visão do autor, estabelecer uma distinção entre ideologia e cultura.

Deste modo, uma produção cultural não pode ser julgada a partir da matriz ideológica do autor que a produziu. Como exemplo disso, Gullar cita o caso de Euclides da Cunha. *Os Sertões*, por mais que parta de uma ideologia ligada às classes dominantes, termina, pelo contrário, estabelecendo um relato que demonstra a força do povo nordestino em sua resistência às classes dominantes.

Outro fator citado por Gullar para confirmar sua tese é a utilização da língua portuguesa pelos angolanos em sua luta pela independência. A língua portuguesa fora utilizada no início da colonização para demarcar a ideologia do colonizador sobre o colonizado, de modo a tentar apagar a cultura deste último. Todavia, em meio ao processo de luta pela independência, a língua portuguesa é apropriada pelos angolanos para expressão de sua própria ideologia. Nesse sentido, aquele produto que foi, inicialmente, engendrado a partir de uma perspectiva de dominação, pode ser utilizado para engendrar outras formas culturais e ideológicas. Também por isso, não faz sentido, para Gullar, avaliar os produtos culturais em razão de suas ideologias.

Todavia, Gullar ainda não abandona o horizonte de elaboração de uma cultura nacional-popular. A ideia de cultura popular aqui, como expusemos anteriormente, é diversa daquela produzida nos anos 1960. Novamente, Gullar afirma a necessidade de valorização da cultura popular. Mas, ainda aborda a necessidade de elevação cultural das massas, no intuito de que se encerre a dualidade entre cultura popular e cultura erudita. Nesse sentido, para elaborar essa cultura nacional-popular, Gullar afirma ser necessário haver um encontro entre intelectuais e massa.

*Neste ponto se juntam as questões fundamentais colocadas aqui: a cultura nacional-popular concebida nesses termos implica, no plano das classes submetidas, uma considerável elevação do nível de consciência dessas classes e, no plano da intelectualidade, a superação da dependência cultural; implica, portanto, pelo menos para parte do povo e da intelectualidade a identificação cultural e ideológica, o fim da dicotomia cultura popular-cultura de elite. Semelhante projeto não pode ser avaliada apenas dentro do ponto de vista cultural, já que seria irrealizável sem a ocorrência de profundas transformações na estrutura da sociedade.*  
(GULLAR, 2011:61)

Apesar de vislumbrar a construção de uma cultura nacional-popular, marcada pelo fim da dicotomia entre intelectuais e povo e entre cultura popular e cultura erudita, Gullar acredita que essa cultura deva ser universalizada, de modo a formar uma cultura onde o homem se encontre com o próprio homem. Assim, a cultura nacional-popular

não se configura como um fim em si mesmo, mas como um instrumento para atingir a formação de uma cultura universal.

A construção dessa cultura universal não pode ocorrer somente a partir de discussão de problemas estéticos. A solução para a cultura é exterior a esta, uma vez que a cultura está enraizada social e historicamente. Nesse sentido, para que essa cultura seja construída é necessário que a sociedade se transforme estruturalmente. Isso evidencia que ainda o marxismo é muito influente nas reflexões de Gullar.

No entanto, a visão de Gullar acerca do marxismo é recolocada a partir de um novo horizonte de expectativa. Em virtude das experiências com o exílio e o Chile de Allende, Gullar reafirma a necessidade de transformação estrutural da sociedade. Todavia, essa transformação não pode ser efetiva a partir da deflagração de um processo revolucionário. Nos termos de Gullar:

*Ao que aspiro, e que acho que não é impossível, é que essa sociedade se transforme estruturalmente. Sei que é uma coisa muito difícil. Já acreditei que essa transformação pudesse ser mais rápida, acreditei, apostei minha vida nisso, terminei preso e exilado. Continuo a achar que tem que ser transformada, mas aprendi dolorosamente a lição. Ela foi, basicamente, mais aguda e dolorosa no Chile de Allende, onde eu estava quando houve o golpe. Assisti durante cinco meses àquele processo revolucionário e ao desastre final com o golpe militar de 11 de setembro de 1973. Foi um aprendizado doloroso que desmistificou muita coisa que estava dentro da minha cabeça, pela qual tinha mesmo me jogado no fogo. (GULLAR, 1989:136)*

Outro ponto interessante abordado por Gullar é a relação dos artistas e intelectuais com o processo de abertura política brasileira. Para o poeta, o processo de abertura gera um novo tipo de organização dos intelectuais. Na medida em que a transição avança, Gullar percebe a existência de fraturas entre os intelectuais, reunidos, sobretudo, em torno do MDB – Movimento Democrático Brasileiro. Em relação aos artistas, a reabertura recoloca o problema da arte política. Para Gullar, diante dos anúncios de saída dos militares do poder, muitos artistas abandonam o tema político.

Essa afirmação pode ser colocada para o próprio Gullar. Analisando sua poética, um dos últimos poemas políticos, contidos no livro *Barulhos*, é dedicado à morte de Tancredo Neves. Nesse poema Gullar demonstra seu apoio à figura de Tancredo, encarado como uma esperança para o Brasil, bem como revela seu luto pela perda dessa figura importante.

*Companheiro Tancredo Neves,  
Não vou chamar você de Excelência logo  
agora  
Quando, mais que nosso presidente,  
Você é o irmão ferido  
E que se vai.  
Foi você quem conduziu, de uma ponta a  
outra do país,  
Acima de nossa cabeça,  
Uma tocha de chama verde como a  
esperança.  
Esperança é uma palavra gasta  
Mas não era a palavra, era a esperança  
mesma  
Que você carregava  
E que ainda luzia em suas mãos hoje  
No derreio momento  
Num quarto de hospital em São Paulo.  
E quando suas mãos se apagaram,  
Essa chama  
Brilhou no céu da pátria instante.*

*Pátria é uma palavra gasta,  
(GULLAR,2010:385-386)*

*Mas pátria é terra, é mãe,  
Embora muitos de nós, milhões de nós,  
Ainda vagueiem pelas cidades e pelos  
campos,  
Sem o penhor de uma igualdade  
Que havemos de conquistar com braço  
forte.  
Pátria é uma palavra gasta  
Mas no seio dela descansarás, Tancredo  
amigo,  
No chão macio de São João del Rei,  
Amado pelo povo e à luz do céu profundo.*

*Povo é também uma palavra gasta  
Mas o povo – o povo mesmo – despertou  
Quando lhe prometeste uma nova  
República,  
Iluminada ao sol do novo mundo.  
E ela virá. E tu a construirás conosco,  
Erguendo nossos braços, cantando em  
nossa boca,  
Caindo e levantando com este povo  
Em que – ao morrer – te transformaste.*

No poema, Gullar, apesar de considerar a pátria e o povo como palavras gastas, identifica Tancredo Neves à esperança de construção de uma nova República. Contudo, as mãos de Tancredo Neves se apagam com sua morte. Mas, o povo desperta com a promessa de uma nova República, prometida por seu líder. Assim, as esperanças de Gullar, materializadas na figura de Tancredo, com a sua morte, passam a ser materializadas na figura do povo.

Assim, o poema em homenagem à Tancredo Neves encerra a etapa participante na poesia de Gullar. Com a Nova República, Gullar mantém-se próximo a política, como podemos notar por suas intervenções em sua coluna no jornal Folha de São Paulo. Todavia, não há mais uma participação poética e partidária como entre os anos 1960 e 1980.

Portanto, *Indagações de Hoje*, reafirma as transformações manifestadas em *Sobre Arte e Sobre Poesia*. A política, analisada mais de perto nessa obra, ainda mantém o horizonte da construção de uma cultura universal que, todavia, não pode mais ocorrer a partir de uma revolução, mas a partir de transformações lentas e graduais na estrutura da sociedade. Ainda, a partir dessa obra, podemos perceber que o marxismo, ainda que com revisões, ainda é uma das influências determinantes no pensamento de Gullar.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essas análises de Gullar, produzidas ao longo dos anos 1970 e 1980 são condicionadas, em boa medida, por sua experiência subjetiva com as derrotas e os traumas do exílio e das ditaduras. Todavia, observar somente a experiência individual do poeta é insuficiente. É também preciso compreender o contexto das esquerdas brasileiras e de seus intelectuais que, nesse mesmo período, experimentam delicadas transformações.

A organização social dos intelectuais brasileiros, como demonstram as próprias posições políticas de Gullar nos anos 1960, estava ligada à esfera estatal. Historicamente, esse movimento de proximidade a esfera estatal remonta aos princípios da organização intelectual no Brasil e na América Latina. Angel Rama (1998) ao analisar a organização dos intelectuais demonstra que esta termina por formar um grupo de intelectuais responsáveis por desenhar projetos de sociedade. Esses intelectuais, existentes desde a época do barroco na América Latina, formam aquilo que Rama chama de cidade letrada. No Brasil, Angela Alonso (2006) demonstra como os intelectuais no Império se organizam em torno do Estado, para também formular projetos de sociedade.

A república, como aponta Daniel Pécaut (1990) não altera profundamente esse cenário. Os intelectuais ainda colocam-se dentro da esfera do Estado no intuito de formular projetos de sociedade. Ainda, os intelectuais desses períodos se colocavam como uma camada acima da população, que deveria ser esclarecida por suas luzes. Esse cenário começa a se transformar na medida em que o americanismo é introduzido no Brasil.

Como demonstra Luiz Werneck Vianna (1996), a introdução do americanismo no Brasil, isto é, de uma economia competitiva e mais capitalista, ocorre a partir de um processo de revolução passiva. Nesse sentido, o americanismo no Brasil se funde com a nossa matriz ibérica, sendo, portanto, conduzido pelo Estado, que procura controlar e dosar o ritmo das transformações sociais.

Isso significa afirmar que a introdução do americanismo ocorre de forma processual. Para os intelectuais, a introdução dessa cultura política reorganiza seus modelos de organização social, uma vez que a esfera privada é incrementada no país. Com isso, os intelectuais iniciam um processo de deslocamento de sua órbita do Estado para a sociedade civil.

As próprias produções intelectuais do período registram essa transição nas esquerdas. As produções de intelectuais como Carlos Nelson Coutinho (1979), Francisco Weffort (1985), Fernando Henrique Cardoso (1975) e Marilena Chauí (2001) são exemplares desse contexto. As reflexões desses intelectuais, produzidas entre 1979 e 1985, procuram rever a cultura política das esquerdas brasileiras, apontando suas insuficiências, seu autoritarismo e vanguardismo. Diante dessas críticas, os autores, cada qual a sua maneira e ideologia política, pensam novas formas de intervenção política para as esquerdas.

Apesar das divergências teóricas e políticas, é possível encontrar um fio condutor nas reflexões desses intelectuais. As possibilidades de luta política são deslocadas da esfera do Estado e passam para a sociedade civil, que é revalorizada. Nessa esteira, a democracia aparece também como uma forma de superar o autoritarismo das esquerdas brasileiras, bem como do Estado brasileiro.

Todavia, a ideia de uma ocidentalização incompleta apontada por Werneck Vianna em relação ao PCB parece também ser válida para esses intelectuais, com exceção de Fernando Henrique Cardoso. Em Chauí, Coutinho e Weffort, a valorização do moderno, materializado na valorização da democracia e da sociedade civil, ainda convive com a perspectiva oriental da deflagração de um revolucionário, único meio capaz de assegurar a continuidade da democracia.

Gullar se apropria desse contexto de revisão das esquerdas. Há também uma revalorização da sociedade civil e uma crítica ao vanguardismo, sobretudo nos momentos em que Gullar afirma a necessidade de ruptura da dicotomia entre cultura popular e cultura erudita. Nesse sentido, o povo se torna capaz de conduzir as transformações da sociedade brasileira sem recorrer a uma consciência externa.

Em relação aos intelectuais citados anteriormente, Gullar parece avançar seu processo de ocidentalização. Enquanto em Chauí, Weffort e Coutinho, ocidente e oriente convivem, em Gullar a perspectiva de uma revolução de tipo oriental se encontra completamente cancelada. Nesse momento, portanto, Gullar demonstra distância daqueles intelectuais ligados à esquerda que auxiliariam no processo de construção da cultura política petista, como Marilena Chauí, estando mais próximo de Fernando Henrique Cardoso. Talvez isso nos auxilie a compreender a proximidade que Gullar tem hoje do PSDB, bem como sua rejeição ao petismo.

Portanto, nesse contexto, por mais que haja influências do marxismo no pensamento de Gullar, sua posição política nos anos 1970 e 1980 aponta para a

desconstrução de uma cultura política comunista, a partir dos traumas e desencantos originados pelas derrotas, bem como para a sua aproximação de uma cultura política reformista, que se aprofundará ao longo do século XXI.

Tendo analisado o processo histórico de desexílio de Gullar, cabe agora relacioná-lo à narrativa das memórias do exílio. Há diversos pontos em comum, que perduram dos anos 1970 aos 1990. A ideia central de que há um trauma que reconfigura sua concepção de mundo permanece. Todavia, a crítica às esquerdas, bastante incisivas na narrativa memorialística, não aparece com a mesma intensidade nos textos dos anos 1970 e 1980.

A narrativa da memória fixa um distanciamento de Gullar em relação às esquerdas, que existe nos anos 1970 e 1980, mas que ainda está sendo construído. Nesse período, ainda podemos notar uma presença forte do realismo crítico de Lukács, oriundo da política cultural dos comunistas, bem como um horizonte de expectativa ainda socialista, manifestado na ideia de construção de uma cultura universal, que seja a superação de uma particularidade. Gullar nos anos 1970 e 1980 parece estar construindo um processo de abandono dessa perspectiva de construção de uma cultura universal, marcada pelo socialismo, para adotar a postura reformista, que parece estar consolidada no momento de escrita de suas memórias.

Portanto, analisamos aqui, ao longo dos anos 1960 a construção de uma concepção de mundo de Gullar, ligada sobretudo ao pecebismo. Essa concepção de mundo funda-se em uma experiência do tempo histórico, que compreende a história a partir da necessidade urgente de uma revolução que operaria uma redenção no mundo. Assim, nessa experiência de tempo histórico, a expectativa revolucionária domina completamente a experiência.

Nos anos 1970, com a experiência do exílio, demonstramos que Gullar se torna um indivíduo traumatizado. O trauma, sendo um passado que se torna presente, inaugura uma nova experiência de tempo histórico, capaz de inverter aquela construída ao longo dos anos 1960. Nesse sentido, a experiência passa a dominar a expectativa, de modo que o tempo histórico não é mais vivenciado a partir da urgência revolucionária, mas em uma perspectiva reformista.

Demonstramos também que esse reformismo, consolidado nos anos 1990 em diante são responsáveis por criar uma nova realidade a partir das narrativas da memória. É, portanto, a partir dessa cultura política reformista que Gullar procura reler suas memórias do exílio, promovendo um enquadramento da memória que esconde o

processo histórico de transição entre uma concepção de mundo e outra. Assim, voltando ao processo de desexílio percebemos a transição de Gullar. Nessa transição, convivem ainda diversos elementos da trajetória poética de Gullar. O marxismo dos anos 1960, ainda que não em uma perspectiva revolucionária, aponta ainda para o internacionalismo bolchevique. Além disso, esteticamente, procuramos demonstrar que o trauma dos anos 1970 constrói em Gullar uma experiência de síntese. Deste modo, a poesia militante dos anos 1960 volta a conviver com as experiências vanguardistas dos anos 1950, ligadas a uma perspectiva fenomenológica.

Assim, Gullar se mostra como um pensador e poeta aberto à diversas experiências políticas e estéticas, absorvendo-as de modo onívoro e sintetizando-as esteticamente em sua poesia. Para além disso, Gullar se mostra também como uma monografia do Brasil. A partir de sua trajetória pudemos observar uma série de transformações na política brasileira e, sobretudo, das esquerdas. As respostas de Gullar à essas transformações são importantes para o momento atual, uma vez que demonstram as insuficiências das esquerdas brasileiras, em boa medida, ainda ligadas à perspectivas revolucionárias fora do lugar.

Ainda, para além da política atual, observar a trajetória de Gullar abre caminhos para uma reflexão em torno do papel das sensibilidades e subjetividades no campo da política. Tais experiências, como demonstramos, são capazes de inaugurar novas reflexões e novas concepções de mundo. Nesse sentido, podemos pensar em que medida não poderá haver no Brasil uma esquerda que aderiu a democracia não por vontade, mas por uma experiência desencanto, trauma ou derrota.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGGIO, Alberto. **Revolução e Democracia no Nosso Tempo**. Franca: Editora UNESP Franca, 1997.
- AGGIO, Alberto. Uma aproximação introdutória ao universo da cultura política. In: **Uma Nova Cultura Política**. Brasília: Fundação Astrojildo Pereira, 2008.
- ALMOND, Gabriel. **El Estudio de La Cultura Política** (s/e)(s/d)s/a
- ALONSO, Angela. **Idéias em movimento: A geração 1870 na crise do Brasil-Império**. RJ: Paz e Terra, 2002.
- BASTOS, Elide Rugai (org.); RÉGO, Walquíria D. Leão. **Intelectuais e Política: A moralidade do compromisso**. SP: Olho D'Água, 1999.
- BATISTA, Rosane Pires. **Ferreira Gullar: Memórias do Exílio**. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2011. (Tese de Doutorado).
- BERSTEIN, Serge. A cultura política. In. RIOUX, Jean-Pierre & SIRINELLI, Jean-François. **Para uma história cultural**. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.
- CAMENIETZKI, Eleonora Ziller. **Poesia e política: a trajetória de Ferreira Gullar**. Rio de Janeiro, Revan, 2006.
- CHAUÍ, Marilena. **Cultura e democracia: O discurso competente**. SP: Cortez, 9ª edição, 2001
- FERREIRA, Jorge. **Prisioneiros do Mito: Cultura e imaginário político dos comunistas no Brasil (1930 – 1956)**. Rio de Janeiro: EDUFF, 2002.
- FREDRIGO, Fabiana de Souza, OLIVEIRA, Laura de. **A memória da catástrofe como unificadora do acontecimento e da experiência: Um exame da narrativa**

- testemunhal de Bruno Bettelheim em Revisitando Dacau. Revista Projeto História, Junho de 2011.
- \_\_\_\_\_. **Ditadura e Resistência no Chile:** Da democracia desejada à transição possível (1973-1989). Franca: Unesp Franca, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Guerras e Escritas:** A correspondência de Simón Bolívar (1799-1830). SP: UNESP, 2010.
- \_\_\_\_\_.; BITTENCOURT, Libertad Borges. **Narrativas sobre a América:** o trauma e suas expressões temporais. Revista eletrônica da ANPHLAC, nº 17, 2014, p. 59-86.
- GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do Cárcere:** Volume 2. Tradução: COUTINHO, Carlos Nelson. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 6ª Edição, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Maquiavel, a política e o Estado Moderno.** RJ: Civilização Brasileira, 3ª Edição, 1978.
- GULLAR, Ferreira. **Cultura Posta em Questão. Vanguarda e Subdesenvolvimento:** Ensaios sobre arte. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2ª Edição, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Indagações de Hoje.** RJ: José Olympio, 1989.
- \_\_\_\_\_. **Rabo de Foguete: Os Anos de Exílio.** RJ: Revan, 3ª Edição, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Sobre Arte. Sobre Poesia (Uma luz do chão).** RJ: José Olympio, 4ª Edição, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Toda Poesia.** RJ: José Olympio, 19ª Edição, 2010.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de Viagem:** CPC, Vanguarda e Desbunde (1960-1970). Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1992.
- INGLEHART, Ronald. **The Renaissance of Political Culture.** American Political Science Review, v. 82, nº 4, 1988, p. 1203 – 1230.
- KOSELLECK, Reinhart. **Crítica e crise.** Rio de Janeiro: UERJ/Contraponto, 1999
- KOSELLECK, R. **Futuro passado.** Contribuição à semântica dos tempos históricos. Trad. Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC/Rio, 2006
- KUSCHINIR, Karina; CARNEIRO, Leandro Piquet. **As Dimensões Subjetivas da Política:** Cultura Política e Antropologia da Política. Revista Estudos Históricos, número 24, 1999. p. 227 – 250. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/download/2100/1239>. Acessado em 17/03/2012, 02:45.
- LÖWY, Michael. **Para uma sociologia dos intelectuais revolucionários.** São Paulo: LECH, 1979.
- MOTTA, Rodrigo Patto Sá (org.). **Culturas Políticas na História:** Novos Estudos. Belo Horizonte: Argumentum, 2009.
- NAPOLITANO, Marcos (org.); CZAJKA, Rodrigo (org.); MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **Comunistas Brasileiros:** Cultura política e produção cultural. Belo Horizonte: UFMG, 2013.
- ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional.** São Paulo: Editora Brasiliense, 2006.
- PÉCAUT, Daniel. **Os Intelectuais e a Política no Brasil:** Entre o Povo e a Nação. Tradução: GOLDWASSER, Maria Júlia. São Paulo: Editora Ática, 1990.
- PEREIRA, Luisa Rauter. **O debate entre Hans-George Gadamer e Reinhart Koselleck a respeito do conhecimento histórico:** entre tradição e objetividade. Ouro Preto: Revista História de Historiografia, número 7, 2011, p.245-265.
- POLLAK, Michael. **Memória e Identidade Social.** Tradução: AUGRAS, Monique. Estudos Históricos. Rio de Janeiro: volume 5, número 10, 1992, p. 200-212.

- \_\_\_\_\_. **Memória, esquecimento, silêncio.** Tradução: FLAKSMAN, Dora Rocha. Estudos Históricos. Rio de Janeiro: volume 2, número 3, 1989, p. 3-15.
- RÉMOND, René (org.). **Por uma história política.** Tradução: ROCHA, Dora. RJ: Editora FGV, 2ª Edição, Rio de Janeiro, 2003.
- RIDENTI, Marcelo. **Em Busca do Povo Brasileiro:** artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Brasilidade Revolucionária.** São Paulo: UNESP, 2010.
- ROLLEMBERG, Denise. Esquerdas revolucionárias e luta armada. In: FERREIRA, Jorge (org.); DELGADO, Lucília de Almeida Neves (org.). **O Brasil Republicano 4:** o tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX.
- \_\_\_\_\_. **Exílio:** Entre raízes e radares. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- ROMANO, Clayton Cardoso. **Da Abertura à Transição:** O PCB e a cultura política democrática da esquerda brasileira. Franca: UNESP, Faculdade de História, Direito e Serviço Social, 2001. (Dissertação de Mestrado).
- SANI, Giacomo. Cultura Política. In: BOBBIO, Norberto (org.); MATEUCCI, Nicola (org.); PASQUINO, Gianfranco. **Dicionário de Política vol 1.** Tradução: VARRIALE, Carmen C; MÔNACO, Caetano; CACAIS, Luís Guerreiro Pinto; DINI, Renzo. Brasília: UNB, 11ª Edição, 1998.
- SANTOS, Raimundo. **A Importância da Tradição Pecebista.** Brasília: Editora Fundação Astrojildo Pereira, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Modernização e Política.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1996.
- SEIXAS, Jacy Alves de. Percursos de memórias em terras de história: problemáticas atuais. In: BRESCIANI, Stella (org.); NAXARA, Márcia (org.). **Memória e (Res)sentimento:** indagações sobre uma questão sensível. Campinas: UNICAMP, 2ª Edição, 2004.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio **Narrar o trauma:** A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. Revista Psicanálise Clínica, volume 20, número 1, Rio de Janeiro, 2008, p. 65-85
- SILVEIRA, Ênio da (et ali.) **Encontros com a civilização brasileira 9.** RJ: Civilização Brasileira, 1979..
- VIANNA, Luiz Werneck. **A Revolução Passiva:** Americanismo e Iberismo no Brasil.
- VIANNA, Werneck. Questão Nacional e Democracia: O Ocidente incompleto do PCB. In: **A Transição:** Da Constituinte à sucessão presidencial. RJ: Revan, 1989.
- \_\_\_\_\_. **A Esquerda e os Quinze Anos da Transição.** Site Gramsci e o Brasil, 2000.  
<http://www.acesa.com/gramsci/?page=visualizar&id=173> Acesso em 31/07/13
- WEFFORT, Francisco. **Por que democracia?.** SP: Brasiliense, 1984.