

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM LETRAS**

ANA MARIA QUIRINO

NERUDA E GULLAR: POESIA EM REBELIÃO NA AMÉRICA

**VITÓRIA
2017**

ANA MARIA QUIRINO

NERUDA E GULLAR: POESIA EM REBELIÃO NA AMÉRICA

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Doutora em Letras.

Orientadora: Dra.. Ester Abreu Vieira de Oliveira.

VITÓRIA – ES
2017

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas e Naturais da
Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

Q8n Quirino, Ana Maria, 1960-
Neruda e Gular : poesia em rebelião na América / Ana Maria
Quirino. – 2017.
103 f.

Orientador: Ester Abreu Vieira de Oliveira.
Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Neruda, Pablo, 1904-1973 – Crítica e interpretação. 2.
Gullar, Ferreira, 1930-2016 – Crítica e interpretação. 3. Política e
Literatura. 4. Poesia política. I. Oliveira, Ester Abreu Vieira de,
1933-. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de
Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 82

ANA MARIA QUIRINO

“Neruda e Gullar: poesia em rebelião na América”

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutora em Letras.

Aprovada em 01 de fevereiro de 2017.

Comissão Examinadora:

Dra. Ester Abreu Vieira de Oliveira
Orientadora e Presidente da Comissão - Ufes

Dra. Renata Oliveira Bomfim
Membro Titular Interno - Ufes

Dr. Jorge Luiz Nascimento
Membro Titular Interno - Ufes

Dra. Ester Abreu Vieira de Oliveira
Por Dra. Sílvia Cárcamo de Arcuri
Membro Titular Externo - UFRJ

Dr. Eduardo Fernando Baunilha
Membro Titular Externo – Seme/Cariacica

À memória dos poetas
Pablo Neruda (1901-1973)
e Ferreira Gullar (1930-2016).

Agradecimentos

Aos meus pais, Geni e Percílio, que me permitiram e incentivaram estudar seguindo meus gostos e escolhas.

À minha orientadora, Dr^a Ester Abreu Vieira de Oliveira, pela confiança, dedicação e paciência nos meus momentos difíceis.

Aos professores Ana Miranda, Orlando, Ester, Mirtis, Paulo Sodré, Stelamaris, Fabíola e Alexandre, pelos inspiradores cursos que ofereceram no período de cumprimento dos créditos.

À Coordenação do PPGL, pela condução segura do Curso de Doutorado em Letras.

Aos colegas de curso, Karina, Renata, Eduardo, pela partilha de estudos e pela amizade.

Aos colegas do Ifes, pelo incentivo e apoio.

A todos, minha sincera gratidão.

Ay! Si con solo una gota de poesia o de amor
pudiéramos aplacar la ira del mundo, pero eso sólo
pueden la lucha y el corazón resuelto.

Pablo Neruda

RESUMO

Nesta tese, apresenta-se um estudo das poéticas de Pablo Neruda e de Ferreira Gullar, delimitando a temática político-social, desenvolvida pelos dois autores, observando-se semelhanças e diferenças verificadas na leitura de seus poemas. Pelas características das obras dos poetas sob análise, que conjugam talento poético com engajamento político-social, o recorte para estudo é a “poesia em rebelião”, termo usado pelo poeta e crítico mexicano Octavio Paz, em seu livro *O arco e a lira*. Estudos sobre lirismo, poesia política, poder, marxismo e literatura formam a base teórica para o desenvolvimento da tese. Tendo em conta o volume considerável da obra completa de cada autor, bem como o recorte escolhido, fez-se necessária a opção por parte da produção de cada um: de Neruda, optou-se pela análise de poemas contidos no livro *Canto geral*, de 1950; e de Gullar, escolheram-se textos da antologia *Toda poesia* (1950-1987). Recorreu-se, também, à leitura dos livros de memórias publicados pelos autores: *Confesso que vivi* – memórias, de Neruda, e *Rabo de foguete*, de Gullar, nos quais se encontram dados registrados pelos dois escritores, sobre o contexto sócio-político em que a poesia sob análise foi produzida.

Palavras-chave: Pablo Neruda; Ferreira Gullar; crítica e interpretação; poesia em rebelião; poesia política.

ABSTRACT

In this thesis, one presents a study of poetics of Pablo Neruda and Ferreira Gullar, defining the political/social themes, developed from these authors, by noting the similarities and differences on the reading of their poems. Considering the characteristics of the works of the poets analyzed, that match poetic talent and political/social engagement, the focus of this study is the “poetry in rebellion”, expression used by the Mexican poet and literary critic Octavio Paz in his book “O arco e a lira”. Studies about lyricism, political poetry, power, Marxism and literature compose the theoretical basis for the development of this thesis. Considering the size of the complete works of each author, as well as the focus chosen, it was necessary to choose a part of the works of each author: from Neruda, one chose to analyze the poems of the book “Canto geral” from 1950; and from Gullar, one chose the texts of the anthology “Toda poesia” (1950-1987). One also read the books of memoirs published by the authors: “Confesso que vivi - memórias” from Neruda; and “Rabo de foguete” from Gullar – where one can find data recorded by both writers, about the social/political context in which the analyzed poetry was written.

Keywords: Pablo Neruda; Ferreira Gullar; criticism and interpretation; poetry in rebellion; political poetry.

RESUMEN

En esta tesis se presenta un estudio de las poéticas de Pablo Neruda y de Ferreira Gullar, con el recorte de la temática político-social desarrollada por los dos autores, observándose semejanzas y diferencias verificadas en la lectura de sus poemas. Por las características de las obras de los poetas analizados, que conjugan talento poético con militancia política y social, el recorte para estudio es la “poesía en rebelión”, término usado por el poeta y crítico mexicano Octavio Paz, en su libro *El arco y la lira*. Estudios sobre lirismo, poesía política, poder, marxismo y literatura forman parte de la base teórica para el desarrollo de la tesis. Teniendo en cuenta el volumen considerable de la obra completa de cada autor, así como el recorte elegido, se hizo necesaria la opción por parte de la producción de cada uno: de Neruda, se optó por el análisis de poemas contenidos en el libro *Canto General*; de Gullar, se elegieron textos de la antología *Toda poesía* (1950-1987). Se buscó, también, la lectura de los libros de memorias publicados por los dos autores: *Confieso que he vivido* – memorias, de Neruda, y *Rabo de foguete*, de Gullar, en los cuales se encuentran datos registrados por los dos escritores, sobre el contexto social y político en que la poesía analizada ha sido escrita.

Palabras-clave: Pablo Neruda; Ferreira Gullar; crítica e interpretación; poesía en rebelión; poesía política.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 A LITERATURA E OS PROBLEMAS DA ÉPOCA	19
1.1 A FALA COMPROMETIDA	22
2 PABLO NERUDA: “A LUTA E O CORAÇÃO FERIDO”	26
3 FERREIRA GULLAR: A POÉTICA DO ALARIDO	50
4 CONFLUÊNCIAS ENTRE NERUDA E GULLAR	70
4.1 A METAPOESIA	71
4.2 AUTOFICCIONALIZAÇÃO POÉTICA	75
4.3 TEMAS COMUNS	90
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	96
6 REFERÊNCIAS	99

INTRODUÇÃO

Tem a poesia uma função que ultrapasse os seus próprios limites, no uso especial que faz da linguagem? Cabe aos poetas transformar a sua produção em arma de combate na luta por um mundo que, utopicamente, consideram melhor? Pode-se, de fato, determinar um papel preciso e bem delimitado para a poesia? Essas questões induzem a uma busca pelo conceito de poesia.

No *Dicionário breve de termos literários*, Paz&Moniz (1997, p. 169) lembram que a palavra poesia deriva “do verbo grego ‘poiêô’, que significa **fazer, criar, compor**” (grifos no original) e que “este termo releva o âmbito original da função poética enquanto artefacto demiúrgico, isto é, associado ao mito genesíaco ou da criação do mundo.” Ainda no mesmo verbete, os autores comentam que existe uma função demiúrgica ou criadora na poesia e que ela traz em si uma vocação catártica, ou libertadora do mundo, pois simboliza mitos gregos tanto da música encantatória, de Orfeu, ou o roubo do fogo sagrado do Olimpo de Prometeu, por exemplo, quanto o enigma da esfinge, decifrado por Édipo. Assim, a poesia corresponde “ao apelo profético de defensora das grandes causas da Humanidade” e arrasta “as consequências fatídicas de uma maldição de deuses e homens”, sendo “a vocação de uma poética da condição humana” (PAZ&MONIZ, 1997, p. 170). Verificamos que os dicionaristas não apresentam outra função para a poesia que não seja a demiúrgica ou criadora, mas acrescentam uma vocação, que aponta para o comprometimento com a causa humana.

Com base nesse duplo caminho, criou-se uma dicotomia entre o que se pode chamar de poesia pura, na expressão de Paul Valéry¹, ou seja, a poesia como exercício autocentrado da linguagem, ou voltada ao tratamento de temas universais

¹ Para Benedito Nunes (2007, p. 31), “o rigor da arte poética de Valéry, acompanhando o processo de elaboração da poesia, visa tão-somente à gênese consciente da beleza. O rigor está no princípio e no meio desse processo, mas não no seu fim, isto é, no efeito que a poesia deverá provocar.”

como a eternidade, a morte, a própria poesia, na qual há um predomínio da forma sobre o conteúdo, e a poesia comprometida com a realidade, a poesia engajada, na qual o conteúdo se sobrepõe à forma, sem que esta seja, necessariamente, negligenciada. Sobre esta última, Pablo Neruda, apresentou o que vem a ser, para ele, uma “poesia impura”:

Uma poesia impura como um traje, como um corpo, com manchas de nutrição e atitudes vergonhosas, com rugas, observações, sonhos, vigílias, profecias, declarações de amor e de ódio, animais, sacudimentos, idílios, crenças políticas, negações, dúvidas, afirmações, impostos (NERUDA, 1980b, p. 122).

O poeta chileno se propõe a tratar de temas que perpassam a vida humana, com propensão para os aspectos que, em certos contextos, estão associados ao menos nobre ou menos belo. Assim, no mesmo nível poético, estariam as declarações de amor e as atitudes vergonhosas, os idílios e os impostos, as crenças políticas e os sonhos. A poesia não tem, para ele, um tema eleito ou preferencial. O que se associa à vida é matéria para a poesia.

Ao tratar da poesia de Baudelaire, Walter Benjamin corrobora o pensamento de Neruda ao constatar que “os poetas encontram na rua o lixo da sociedade e a partir dele fazem sua crítica heroica. Parece que assim se integra no seu ilustre tipo um tipo semelhante, penetrado pelos traços do trapeiro que tanto preocupava Baudelaire.” (BENJAMIN, 2000, p. 15).

Elegemos, para nosso estudo, dois poetas latino-americanos que, em dado momento de suas carreiras, optaram por essa chamada “poesia impura”: o chileno Pablo Neruda e o brasileiro Ferreira Gullar.

Um aspecto que deve ser considerado, quando nos propomos a observar de perto a obra de determinado escritor no seu projeto literário, ou seja, naquilo que nos oferece, é o caminho que percorre para dar sua visão de mundo. Os dois poetas eleitos para análise nesta tese, em um determinado momento, saíram de uma rota original e buscaram um outro caminho, não previsto, aparentemente, logo de início. Tanto Pablo Neruda quanto Ferreira Gullar, depois de terem passado pelo lirismo

sentimental e pela poesia de cunho surrealista, com uma boa dose de experimentalismo, optaram, em uma fase de sua produção literária, por dedicar seu talento à chamada poesia engajada. Segundo Benjamin Abdala Junior (1989, p. 188), para o escritor engajado, “a literatura discute questões fundamentais do ser e da vida político-social e procura desenvolver estratégias discursivas tendo em vista romper com a alienação do cotidiano que, na sociedade massificante, leva à minimização da própria significação.”

Este estudo trata das poéticas do chileno Pablo Neruda e do brasileiro Ferreira Gullar, no que tange à poesia engajada. Do primeiro, optamos por analisar partes da obra *Canto geral*, publicada primeiramente, em 1950, no México, um dos países que o acolheram em seu período de exílio. Para transcrição dos poemas analisados, usamos a tradução para a língua portuguesa, feita pelo também poeta Paulo Mendes Campos². Do segundo, analisamos textos contidos na antologia *Toda poesia*³, edição de 1991, com especial atenção aos livros *Dentro da noite veloz*, *Na vertigem do dia* e *Barulhos*, cujos poemas foram escritos entre 1962 e 1987. Não obstante o distanciamento cronológico da publicação das obras dos dois autores, escolhidas para análise, percebemos uma significativa similaridade entre os contextos conflituosos em que tais obras se produziram, a saber, períodos de ditadura e pós-ditadura, e consequente perseguição política, em seus respectivos países. Essa percepção nos conduziu à elaboração de uma hipótese: a similaridade entre contextos de vida e de produção poética, bem como o engajamento político via Partido Comunista aproxima a obra de Pablo Neruda e de Ferreira Gullar em vários aspectos, especialmente no que se relaciona à poesia participante.

Eleonora Ziller Camenietzki (2006, p. 102), estudiosa da obra de Gullar, constata que o poeta é chamado a falar quando a sociedade está emudecida. Octavio Paz (1991, p. 43) afirma que “casi todas las épocas de crisis o decadencia social son fértiles en grandes poetas”⁴. As poesias de Pablo Neruda e de Ferreira Gullar têm

² Para nossos estudos, utilizamos: NERUDA, Pablo. **Canto geral**. Tradução de Paulo Mendes Campos. 9. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

³ GULLAR, Ferreira. **Toda poesia**. 5. ed. rev. aum. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

este traço em comum: falaram, de modo pungente, quando o momento político de suas pátrias impunha o silêncio. Os períodos da produção e da publicação das obras escolhidas coincidem com o momento de forte envolvimento político e partidário dos autores, ambos membros efetivos e atuantes do Partido Comunista de seus países.

A atuação político-partidária de Neruda e de Gullar, em seus papéis de cidadãos, traduziu-se em sua poesia engajada, como adesão ao chamado realismo socialista⁵, cuja função era propagar, por meio da arte, as qualidades do comunismo soviético. Nesse aspecto, veremos que Neruda foi bem mais enfático que Gullar, embora o brasileiro também tenha escrito poemas que atestam sua atuante simpatia ao comunismo de origem soviética.

Os poemas dos dois escritores os revelam como cidadãos atuantes na sociedade, inseridos na história, permanentemente em busca do outro, do coletivo. Sob esse ponto de vista, a produção poética de ambos encontra respaldo nas palavras do poeta e crítico mexicano Octavio Paz (1990, p. 185), quando este afirma o valor da palavra no poema e o respaldo que lhe dá a história e o outro:

El poema, ser de palabras, va más allá de las palabras y la historia no agota el sentido del poema; pero el poema no tendrá sentido – y ni siquiera existencia – sin la historia, sin la comunidad que lo alimenta y a la que alimenta.⁶ (Tradução nossa)

No levantamento de referencial teórico buscamos, primeiramente, atualizar conceitos sobre o papel do poeta na poesia moderna, a qual se centra na linguagem, para manifestar a conexão entre o “eu poético” e a realidade que o circunda. Como afirma Salette de Almeida Cara (1985, p. 7):

⁴ quase todas as épocas de crise ou decadência social são férteis em grandes poetas.

⁵ Segundo Terry Eagleton (2011, p. 72), na doutrina do realismo socialista, em sua origem, a “literatura deveria ser tendenciosa, voltada para o partido, otimista e heroica; ela deveria ser imbuída de um ‘romantismo revolucionário’, retratando os heróis soviéticos e prenunciando o futuro.

⁶ O poema, ser de palavras, vai mais além das palavras e a história não esgota o sentido do poema; mas o poema não terá sentido – e nem sequer existência – sem a história, sem a comunidade que o alimenta e a qual ele alimenta. (Tradução nossa)

O *poeta moderno*, jogado na grande cidade cosmopolita percebe, com nitidez cada vez mais os contornos ilusórios da antiga crença: a crença numa relação, plena de sentido, entre poeta (o “eu” da poesia?) e realidade (objetiva ou subjetiva). Sua atenção se desloca, então, para os *modos possíveis* dessa relação, valorizando a *linguagem*, que a realiza. Com essa crise, entra também em crise o conceito de lirismo como “expressão pessoal”. (grifos no original)

A constatação da autora de *A poesia lírica* levou-nos ao cuidado de diferenciar o sujeito poético da entidade “civil” dos poetas. Esse sujeito, na poesia, é um “outro” poético, personagem literário, criado por seus autores. Tal personagem, na poética de Neruda e na de Gullar, traz marcas da vida civil de seus criadores, sem deixar de ser criação literária. Nessa perspectiva, encontramos respaldo para o desenvolvimento do tema também em estudos do poeta-crítico Octavio Paz, que afirma: “Hay una nota común a todos los poemas, sin la cual no serían nunca poesía: la participación”⁷ (PAZ, 1990, p. 25). Leyla Perrone-Moisés (1998, p. 55) declara, citando T.S. Eliot, que

Ninguém está mais bem preparado para escapar ao subjetivismo do que o verdadeiro poeta, já que 'a poesia não é o derramamento da emoção, mas um escape à emoção; não é a expressão da personalidade, mas um escape à personalidade.'

Benjamin (2000, p. 37) enfatiza que “o lírico não é considerado mais como o poeta em si. Não é mais o vate [...]; agora se fez um gênero.”

Na análise da poesia engajada de Neruda e de Ferreira Gullar, o cuidado para não confundir a entidade civil do autor com a personagem deve ser redobrado, pois é impossível não constatar atitudes inseridas numa práxis que envolve não apenas a arte, mas todo um conjunto de gestos políticos dos cidadãos representados nas pessoas dos escritores. Essa peculiaridade não é exclusiva dos autores sob análise,

⁷ Há uma nota comum a todos os poemas, sem a qual não seriam nunca poesia: a participação. (Tradução nossa)

mas neles mostra-se exacerbada em alguns poemas, sem, entretanto, que a dimensão artística se perca.

A caracterização do lirismo engajado das poéticas de Pablo Neruda e de Ferreira Gullar consolida os estudos de Cara (1985, p. 62): “Um poema que não tem a maneira típica da subjetividade lírica traz, para o interior da representação poética, o polo do *lirismo* e o de *participação* articulando, via lirismo, o dado social e o individual.” (grifos no original)

Paz (1990) confirma a importância de um comprometimento entre a sociedade e a linguagem poética. Ele afirma:

Una poesía sin sociedad sería un poema sin autor, sin lector y, en rigor, sin palabras. Condenados a una perpetua conjunción que se resuelve en instantánea discordia, los dos términos buscan una conversión mutua: poetizar la vida social, socializar la palabra poética. Transformación de la sociedad en comunidad creadora, en poema vivo; y del poema en vida social, en imagen encarnada (PAZ, 1990, p. 254)⁸

Sobre a inserção espaço-temporal da poesia, Pound (1976, p. 77) afirma que “Os artistas são as antenas da raça”, na defesa de que cabe a eles, os artistas, e entre estes os poetas, captarem as sensações e fatos e retransmiti-los aos demais, por meio de sua arte; e Affonso Ávila (1969, p. 65) enfatiza que há uma “responsabilidade do poeta perante a sua época e a realidade nacional”.

Em Neruda e em Gullar, essas palavras se concretizam na obra poética, pois que, em determinado momento de suas trajetórias, ambos renovaram seu projeto artístico inicial e se tornaram porta-vozes poéticos de sua geração, no recorte específico da poesia engajada. Nesse aspecto, Benjamin (2000, p. 28) identifica no poeta o herói moderno: “Porque o herói moderno não é herói – é o representante do herói.”

⁸ Uma poesia sem sociedade seria um poema sem autor, sem leitor e, a rigor, sem palavras. Condenados a uma perpétua conjunção que se resolve em instantânea discórdia, os dois termos buscam uma conversão mútua: poetizar a vida social, socializar a palavra poética. Transformação da sociedade em comunidade criadora, em poema vivo; e do poema em vida social, em imagem encarnada. (Tradução nossa)

Reflexões críticas dos próprios poetas Neruda e Gullar também dão suporte à análise dos poemas, eixo central do estudo. Em *Confesso que vivi – memórias*⁹, livro de cunho autobiográfico de Pablo Neruda, o autor dedica alguns textos à reflexão sobre seu fazer poético e aponta as justificativas para sua escolha pela poesia de cunho social.

Também Gullar, em *Cultura posta em questão*¹⁰, ao apresentar, no capítulo intitulado “Função do artista”, a tese de os artistas comprometidos defenderem as suas ideias, aponta a importância dessa opção para a sociedade, explicando que essa atitude

consiste em afirmar, não apenas o caráter ideológico da obra de arte, como a necessidade que ela atue como veículo de conscientização do público. Essa posição implica uma atitude consciente, da parte do autor, com respeito à realização da obra e a seu significado: pode-se dizer que o autor ‘comprometido’ parte de uma visão dentro da qual a realidade se dá explicada e seu propósito é transmitir, menos uma perplexidade, do que uma consciência (GULLAR, 2010, p. 44).

O poeta maranhense, na posição de crítico, não se furta a apresentar seu ponto de vista na questão da qualidade estética da obra de cunho engajado e defende que, “sem recuar um passo do propósito político que os anima, mas antes firmando-se nele e aprofundando-o, podem os poetas, não apenas contribuir na luta de transformação social do país, como abrir perspectivas novas para a criação poética” (GULLAR, 2010, p. 101). Afirma, desse modo, sua crença no papel transformador da poesia como arma de luta social, sem rechaçar as perspectivas novas para a criação poética.

Para a comprovação de nossa hipótese, no que diz respeito à metodologia, optamos por buscar apoio nos estudos teóricos modernos sobre a poesia engajada, assim como nos estudos analíticos que compõem parte das fortunas críticas dos poetas,

⁹ NERUDA, Pablo. **Confesso que vivi** – memórias. Tradução de Olga Savary. 7. ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Difel, 1979.

¹⁰ GULLAR, Ferreira. **Cultura posta em questão**, vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

para examinar, de forma mais detida e, em alguns momentos, comparativa, a poesia de cada um, nas obras já citadas, bem como procuramos nos estudos críticos e nos textos de cunho autobiográfico dos autores, suportes para nossa pesquisa.

No primeiro capítulo, intitulado “A literatura e os problemas da época”, abordamos a relação da literatura com os problemas da época, na perspectiva de que a arte literária é produto de um tempo histórico determinado. No caso da poesia engajada, a marca do tempo histórico se estabelece com dados empíricos facilmente verificáveis. Como afirma Octavio Paz: “La poesía moderna se ha convertido en el alimento de los disidentes y desterrados del mundo burgués. A una sociedad escindida corresponde una poesía en rebelión”¹¹ (PAZ, 1990, p. 40). Também abordaremos o tema da poesia engajada dos dois poetas estudados, sob a perspectiva de que a poesia diz além do que a comunicação ordinária, pois passa pela sensibilidade de seus autores.

Nos segundo e terceiro capítulos, apresentamos a poética de Neruda e a de Gullar, respectivamente, incluindo análise de poemas que tratam da relação da poesia com a sociedade e com o momento político no qual viveram os poetas.

No quarto capítulo, intitulado “Confluências entre Neruda e Gullar”, procedemos ao estudo comparativo das poéticas de Neruda e de Gullar, com ênfase nas similaridades e nas diferenças de forma e de conteúdo, entre os dois poetas.

Assim, percorrendo temas como lirismo moderno, poesia social/engajada, marxismo e literatura, pretendemos mostrar a poesia como meio de engajamento político social e como modo de expressão do mundo dos poetas Pablo Neruda e Ferreira Gullar.

¹¹ A poesia moderna se converteu no alimento dos dissidentes e desterrados do mundo burguês. A uma sociedade dividida corresponde uma poesia em rebelião. (Tradução nossa)

1 A LITERATURA E OS PROBLEMAS DA ÉPOCA

La poesía ha sido desde siempre una expresión abocada al tratamiento de la identidad. (John O. Rodríguez)

A expressão literária é produto da época em que ela é gerada. Assim também os escritores falam a partir de suas vivências, sem fugir daquilo que o período em que vivem favorece, como forma de expressão. Não por acaso, o reconhecido historiador egípcio Eric Hobsbawm dedica parte de seu livro *A era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*, que trata do Século XX, publicado em 1994¹², ao estudo das artes relacionadas aos fatos históricos. É perceptível que, em períodos favoráveis a vanguardas, surgem e sobrevivem os vanguardistas; em períodos de crise, os artistas optam ou pela fuga ou pelo enfrentamento, mas a base da arte e, conseqüentemente, da literatura, é, de modo geral, a época em que vive o artista.

Como afirma Marilena Chauí (2013),

Em sentido amplo, toda sociedade é histórica: possui data própria, instituições próprias e condições específicas; nasce, vive, transforma-se internamente e perece. O que estamos designando, aqui, como sociedade *propriamente* histórica é aquela para a qual o fato de possuir uma data, pressupor e repor condições determinadas, transformar-se e perecer não é um dado, mas uma questão aberta. (CHAUÍ, 2013, p. 118 – grifo no original)

Desse ponto de vista, é necessário enfatizar que a época em que foi gerado o *Canto geral*, de Pablo Neruda, e aquela na qual germinou a criação de Ferreira Gullar caracterizam-se por crises políticas no Chile e no Brasil, assim como em outros países, marcados por regimes ditatoriais, que Hobsbawm (2001) aponta que tiveram

¹² Nesta tese, utilizamos: HOBBSAWM, Eric. **A era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991**. Tradução de Marcos Santarrita; revisão técnica de Maria Célia Paoli. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

início nos anos de 1930. Ele escreve que, naquele período, começavam a “surgir, claramente ou não, as tendências gerais da política de massa do futuro: populismo latino-americano baseado em líderes autoritários buscando o apoio dos trabalhadores urbanos...” (HOBSBAWM, 2001, p. 212). A inserção espaço-temporal da obra dos dois poetas é verificável com a recorrente referência a eventos, como a criação do Partido Comunista, e a personagens históricos de seus respectivos países e de outros nos quais eles viveram em exílio.

Os livros de cunho autobiográfico¹³ dos dois poetas também apontam de que forma os eventos históricos ficaram registrados na vivência de cada um deles, o que auxilia na compreensão não só da escolha pela poesia engajada, mas também dos ecos que se verificam dos fatos em sua poesia. A opção pelo papel de representatividade de vozes silenciadas também se explica pelo momento histórico vivido. Ao tratar das manifestações artísticas do século passado, Hobsbawm (2001) constata que “ficava cada vez mais claro que o século XX era o do homem comum, e dominado pelas artes produzidas por e para ele.” (HOBSBAWM, 2001, p. 191). É exemplar, nesse aspecto, o poema “Homem comum”, de Ferreira Gullar, publicado no livro *Dentro da noite veloz*, de 1975:

HOMEM COMUM

Sou um homem comum
 de carne e de memória
 de osso e esquecimento.
 Ando a pé, de ônibus, de táxi, de avião
 e a vida sopra dentro de mim
 pânico
 feito a chama de um maçarico
 e pode
 subitamente
 cessar.

¹³ Trataremos os livros **Confesso que vivi** – memórias, de Pablo Neruda, e **Rabo de foguete**, de Ferreira Gullar, como autobiográficos, com base no proposto por Philippe Lejeune, em **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet (2008), no qual há a pressuposição de que o que se narra apresenta-se como fato comprovável, embora tendo por base apenas a memória do sujeito, e quem se apresenta como o “eu” da narrativa é a mesma pessoa que assina a obra. É isso o que observamos nos livros de memórias dos dois poetas em estudo. Os narradores apresentam-se como a própria figura dos autores e pretendem que seus relatos sejam lidos como verdadeiros e não como obras de criação ficcional.

Sou como você
 feito de coisas lembradas
 e esquecidas
 rostos e
 mãos, o guarda-sol vermelho ao meio-dia
 em Pastos-Bons,
 defuntas alegrias flores passarinhos
 facho de tarde luminosa
 nomes que já nem sei
 bocas bafos bacias
 bandejas bandeiras bananeiras

tudo

misturado

essa lenha perfumada
 que se acende
 e me faz caminhar

Sou um homem comum

brasileiro, maior, casado, reservista,
 e não vejo na vida, amigo,
 nenhum sentido, senão
 lutarmos juntos por um mundo melhor.

Poeta fui de rápido destino.
 Mas a poesia é rara e não comove
 nem move o pau-de-arara.

Quero, por isso, falar com você,
 de homem para homem,
 apoiar-me em você
 oferecer-lhe o meu braço
 que o tempo é pouco
 e o latifúndio está aí, matando.

[...]

(GULLAR, 1991, pp.161-2)

O eu poético se confessa poeta, mas enfatiza sua característica de “homem comum”, próximo daqueles os quais ele deseja representar, outros homens comuns, seus contemporâneos, que partilham com ele a experiência de viver o momento histórico, de condições pouco favoráveis à vida digna. Ao se dirigir aos seus contemporâneos, posiciona-se como homem, cidadão, não como poeta (pois isto ele afirma que o fora “de rápido destino”). Nesse aspecto, é interessante observar que Benjamin (2000, p. 37) constata, em seus estudos sobre Baudelaire, que as condições de acolhimento de poesias líricas haviam se tornado, desde a época do poeta francês, menos propícias, entre outros fatores, devido à frieza do público. Assim, é explicável que o eu poético de “Homem comum” deseje falar com seu leitor “de homem para homem” e não de sua posição de poeta que se dirige ao seu público.

Ao analisar a obra de Proust, Benjamin (2000, p. 40) fala da expressão “memória involuntária”, criada pelo escritor francês, a qual corrobora na criação artística: “Onde há experiência, no sentido próprio do termo, certos conteúdos do passado individual entram em conjunção na memória com elementos do passado coletivo.” A presença dessa “memória involuntária” é perceptível na criação de Neruda e de Gullar, quando ambos mesclam experiência pessoal vivida e acontecimentos históricos de suas pátrias.

1.1 A FALA COMPROMETIDA

Toda obra de arte se liga à identidade, seja do indivíduo, seja do povo no qual se insere, já que é impossível ao artista escapar da problemática humana. Desse modo, pensamos que toda obra de arte contém elementos autobiográficos, visto que, de um modo ou de outro, mostra a busca do artista pela auto-compreensão e o exame daquilo que é, de fato. Benjamin corrobora esse pensamento, quando afirma que “no narrado fica a marca do narrador, como a impressão da mão do oleiro sobre o pote de argila.” (BENJAMIN, 2000, p. 40). Stuart Hall (1998, p. 12), ao tratar da identidade afirma que esta “costura (ou, para usar uma metáfora médica, ‘sutura’) o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis.” O autor aponta três tipos de identidade: a pessoal, a cultural e a continental. Trata-se de preencher “o espaço entre o ‘interior’ e o ‘exterior’ – entre o mundo pessoal e o mundo público.” (HALL, 1998, p. 11).

A poesia, como arte e como expressão autobiográfica, revela a identidade do poeta, pela linguagem. Desse modo, o poema sempre revela quem é seu autor, pois cada poeta cria o seu meio de expressar o seu conceito de mundo, bem como sua condição de estar no mundo. E, não importa se a obra é hermética ou altamente comunicante; nela, de um modo ou de outro, estará registrada a marca da autoria.

No caso dos escritores que aderem à literatura engajada, é bastante comum que revelem traços de sua vida empírica, como um meio de “assinar”, legivelmente, sua obra. Também é comum que, além da escrita puramente literária, se dediquem à ensaística, como forma de enfatizar suas posturas e crenças.

No seu *Canto geral*, Neruda se propõe a afirmar, por meio da poesia, a identidade continental americana, tanto no aspecto físico, geográfico, quanto no aspecto da formação dos povos, que têm em comum uma história de exploração e de lutas. Nesta tarefa, Neruda se posiciona, na condição de quem é dotado de voz representativa, junto aos desfavorecidos e explorados, a quem chama de irmãos. Em muitos versos, o poeta faz uso da primeira pessoa e registra traços autobiográficos e o nome com que é publicamente reconhecido. É o que vemos no poema “Artigas”, do canto IV, dedicado aos libertadores da América:

E se **Pablo Neruda, o cronista de todas as coisas** te devia, Uruguai, este canto,
este canto, este conto, esta migalha de espiga,
este Artigas,
não faltei a meus deveres nem aceitei os
escrúpulos do intransigente;
(NERUDA, 1996, p. 118 – grifo nosso)

Nessa estrofe, o eu poético se apresenta na figura do escritor Pablo Neruda, nome adotado pelo cidadão Neftalí Ricardo Reyes Basoalto para suas publicações, desde o ano de 1920, ainda no início da carreira literária, e tornado legalmente oficial em 28 de dezembro de 1948, como consta na “Cronologia de Pablo Neruda”, parte integrante do livro *Confesso de vivi* – memórias (1979, p. 355). O poeta já ultrapassara as fronteiras de seu país de origem e expandia sua temática pelo continente. Por isso, sente-se devedor de uma homenagem a Artigas, herói da independência uruguaia do domínio espanhol, a qual ocorrera em 1811. Ao assumir a primeira pessoa poética, ele define sua postura de não faltar aos seus deveres nem aceitar os “escrúpulos do intransigente”. Em outras palavras, o poeta assume a postura de não se curvar aos poderosos.

De modo semelhante, Gullar se identifica em sua poesia. Em seu famoso *Poema sujo*, publicado em 1976, o poeta revela seus traços físicos, seus nomes, o civil –

José Ribamar Ferreira – e o artístico – Ferreira Gullar – bem como deixa clara sua escolha e atitude: “combatente, clandestino aliado da classe operária”, que definem não só o cidadão, mas também o poeta e sua arte.

[...]
 Corpo meu corpo corpo
 que tem um nariz assim uma boca
 dois olhos
 e um certo jeito de sorrir
 de falar
 que minha mãe identifica como sendo de seu filho
 que meu filho identifica
 como sendo de seu pai
 corpo que se pára de funcionar provoca
 um grave acontecimento na família:
sem ele não há José Ribamar Ferreira
não há Ferreira Gullar
 e muitas pequenas coisas acontecidas no planeta
 estarão esquecidas para sempre
 [...]
combatente clandestino aliado da classe operária
 meu coração de menino
 (GULLAR, 1991, pp. 224-6 – grifos nossos)

No poema, percebe-se o tratamento em terceira pessoa dado aos nomes do poeta, o civil e o artístico, diferenciados do eu poético em primeira pessoa, num jogo linguístico próprio da literatura.

A obra confirma a escolha e o destino do cidadão e isso é atestado nas palavras do poema. Há o reconhecimento de que o poeta Ferreira Gullar e o cidadão José Ribamar Ferreira não se dissociam, por estarem num mesmo corpo físico, mas são simbólicos de atuações distintas do cidadão e do artista. Este alia-se à classe operária com a convicção e o coração de menino.

Tanto Neruda quanto Gullar fazem questão de divulgar, na sua produção, tanto literária quanto ensaística, os princípios que seguem, como prova do compromisso firmado com seus ideais de cidadãos e artistas. A esse respeito, Terry Eagleton (2011, p. 23), ao tratar da crítica literária marxista, define que “Escrever bem é mais do que uma questão de ‘estilo’; significa também ter à disposição uma perspectiva ideológica que possa penetrar nas realidades de experiência dos homens em uma dada situação.” Mas, o mesmo autor faz a ressalva de que se encontra “a marca da

história na obra literária precisamente *como literária*, não como qualquer forma superior de documentação social.” (EAGLETON, 2011, p. 50 – grifo no original). Ressaltamos, ainda, que essa projeção do individual no coletivo tem a ver com o programa político do Partido Comunista: o poeta como porta-voz de uma comunidade, como parte que a conforma, capaz de desenvolver, como apregoado por LENIN (1905, s/p.), “uma literatura realmente livre, abertamente ligada ao proletariado”. E nesse caso o sentido de “liberdade” restringe-se a estar liberado de normas impostas pela sociedade burguesa, mas comprometido com as orientações do Partido. Tal compromisso gera, afinal, uma correspondência entre as intenções de artistas de diversas nacionalidades, ligados pelo desejo comum de se manterem fiéis ao programa partidário.

2 PABLO NERUDA: “A LUTA E O CORAÇÃO FERIDO”

e entre as cicatrizes foi crescendo
meu coração nascido nas espadas.
(Pablo Neruda)

A trajetória poética de Pablo Neruda apresenta-se como um caminho em que se pode notar, nas primeiras obras, a sensualidade, o surrealismo e a presença da exuberante natureza chilena. Em seu primeiro livro, *Crepusculario*, publicado em 1923, quando o poeta tinha apenas 19 anos, nota-se a influência da poesia do fim do século XIX e início do século XX, com características ainda simbolistas, um tanto impressionistas. O próprio poeta afirma:

De tarde, ao pôr do sol, defronte à sacada, desenrolava-se um espetáculo diário que eu não perdia por nada deste mundo. Era o poente com grandiosos esbanjamentos de cores, distribuição de luz, leques imensos de alaranjado e escarlate. O capítulo central de meu livro chama-se “Os crepúsculos de Maruri”. Ninguém nunca me perguntou o que era Maruri. Talvez muito poucos saibam que se trata apenas de uma rua humilde, visitada pelos crepúsculos mais extraordinários. (NERUDA, 1979, p. 46)

Nesse livro da adolescência, o poeta se apega às impressões de seu olhar sobre os crepúsculos a que assistia da pensão onde foi morar quando saiu de Temuco, na região da Araucânia, sul do Chile, para a capital do país, Santiago. A publicação só foi possível mediante investimento do próprio autor e de conhecidos. Assim ele relata as dificuldades desta primeira publicação:

Em 1923 foi publicado meu primeiro livro: *Crepusculario*. Para pagar a impressão tive dificuldades e vitórias a cada dia. Vendi meus poucos móveis. Na casa de penhores foi parar rapidamente o relógio que solenemente me tinha presenteado meu pai, relógio em que ele tinha mandado pintar duas bandeirinhas entrelaçadas. O relógio foi seguido pelo meu traje negro de poeta. O impressor era inexorável e, por fim, pronta totalmente a edição e coladas as capas, disse com ar sinistro: “Não. Não levará um só exemplar sem antes me pagar tudo.” O crítico Alone proporcionou generosamente os últimos pesos, que foram tragados pelas mandíbulas de meu impressor; e saí

para a rua com meus livros debaixo do braço, com os sapatos rotos e louco de alegria. (NERUDA, 1979, pp. 46-7)

Ao comentar essa primeira conquista, Neruda afirma em suas memórias:

Sempre sustentei que a tarefa do escritor não é misteriosa nem mágica, mas que, pelo menos a do poeta, é uma tarefa pessoal, de benefício público. O que mais se parece com a poesia é um pão ou um prato de cerâmica ou uma madeira delicadamente lavrada, ainda que por mãos rudes. (NERUDA, 1979, p. 47 – grifo no original)

Trata-se, obviamente, da reflexão do poeta na maturidade, confirmando a convicção de que a poesia é um produto (como pão, prato, madeira) trabalhado pelas mãos de um homem, em benefício de uma coletividade.

Neruda também relata que, não obstante toda a dificuldade para a primeira edição, no ano de 1924, ele vendeu os direitos sobre o livro, pensando em ficar rico com o negócio. Não alcançou o objetivo naquele momento, para sua grande decepção.

Embora o livro apresente poemas que atestam a juventude do seu autor, como admite o eu poético do poema transcrito a seguir, intitulado “Inicial”, que abre o livro, é possível já se notarem prenúncios do que se tornaria a obra futura de Neruda.

He ido bajo Helios, que mira sangrante
laborando en silencio mis jardines ausentes.

Mi voz será la misma del sembrador que cante
cuando bote a los surcos siembras de pulpa ardiente.

Cierro, cierro los labios, pero en rosas trementes
se desata mi voz, como el agua en la fuente.

Que si no son pomposas, qui si no son fragrantés,
Son las primeras rosas – hermano caminante –
De mi desconsolado jardín adolescente.
(NERUDA, 2009, p. 16)¹⁴

¹⁴ Tenho andado sob Hélios, que olha sangrento/ trabalhando em silêncio meus jardins ausentes. // Minha voz será a mesma do sementeiro que cante/ quando lança nos sulcos a ardente semente. // E fecho, fecho os lábios, e em rosas trementes/ desata-se minha voz, como a água na fonte. // Que se não são pomposas, e se não são perfumadas/ são as primeiras rosas – irmão caminhante –/ Do meu desconsolado jardim adolescente. (Tradução nossa)

As impressões do eu poético diante da natureza, descritas com palavras de cunho sensorial, evocando cores (“sangrante”), perfumes (“fragrantes”), sensações térmicas (“ardiente”), se aliam à sua postura de emprestar a voz ao trabalhador, representado, nesse poema, pelo semeador (“Mi voz será la misma del sembrador que cante/ cuando bote a los surcos siembras de pulpa ardiente”).

No poema “Oración”, do mesmo livro, o eu poético declara:

[...]
 No solo es seda lo que escribo:
 que el verso mío sea vivo
 como recuerdo en tierra ajena
 para alumbrar la mala suerte
 de los que van hacia la muerte
 como la sangre por las venas.
 [...]
 (NERUDA, 2009, p. 36)¹⁵

Nesse poema metalinguístico, o eu poético já adverte seu leitor de que sua obra não se restringirá às amenidades da vida, e expressa o desejo de que sua poesia seja uma referência boa para os que têm um destino ruim, os que se encaminham para a morte. O poeta adolescente, desse modo, já prenuncia o poeta maduro, comprometido com o outro, seu diferente, com o qual já se identifica. Trata-se, ainda, do germe que engendraria o poeta comprometido no qual Neruda se transformaria anos mais tarde.

A publicação, em 1924, do livro *Vinte poemas de amor e uma canção desesperada*, deu a Neruda um reconhecimento bem mais abrangente e lhe permitiu iniciar seus escritos ensaísticos a respeito de seu processo de criação, visto que, naquele mesmo ano, publicou no diário *La nación*, do Chile, uma carta esclarecedora sobre o livro. Este se compõe de poemas lírico-amorosos, nos quais o poeta trabalha temas

¹⁵ Não é somente seda o que escrevo:/ que o meu verso seja vivo/ como recordação em terra alheia/ para iluminar a má sorte/ dos que vão em direção à morte/ como o sangue pelas veias. (Tradução nossa).

da poesia universal: o amor, a mulher, a natureza, o sentimento. Ele registra, por exemplo, no poema 20: “Puedo escribir los versos más tristes esta noche.”¹⁵ (NERUDA, 1980a, p. 29), ao tratar do distanciamento entre o eu poético e a mulher amada, tema da poesia universal, gerador do sofrimento que resultará na tristeza de seus versos.

Aos poucos, em publicações avulsas em jornais e revistas, em meio a uma produção intensa, Neruda foi assumindo a poesia engajada como forma de expressão. Essa nova perspectiva de sua poesia coincide com episódios de sua vida pessoal, especialmente seu trabalho fora do Chile, como cônsul, em países da Europa, como Espanha e França. Como poeta engajado, ele foi um cantor atento à vida em seu país, o Chile, bem como à história de seu continente, a América latina. Ele recriou na poesia a natureza exuberante, os povos e os conflitos, muitas vezes na perspectiva de resistência contra as ditaduras opressoras, característica dessas terras e de seu povo.

Em muitos dos poemas de *Canto geral*, sua mais representativa obra de poesia engajada, observa-se a ampliação territorial para outros países também marcados por episódios de opressão, como os da Guerra Civil espanhola, os da revolução socialista na Rússia e os da luta contra o racismo nos Estados Unidos.

Nessas abordagens, percebemos, na poesia de Neruda, uma mescla entre o telúrico (o apego à terra) e o político, pois, ao mesmo tempo e com a mesma força, há uma descrição elogiosa da terra, com seus elementos vegetais e minerais, e uma crítica feroz à exploração do homem pelo homem, na busca incessante e sem méritos pelo poder.

Canto geral apresenta uma grande variação temática desenvolvida pelo poeta que, em um momento de sua poética, assumiu a voz coletiva de seu povo e de seu continente. É nesta obra maior de Neruda que buscamos a base para o estudo aqui apresentado e é dele que retiramos, preferencialmente, os próximos textos poéticos para análise.

¹⁶ Posso escrever os versos mais tristes esta noite. (Tradução nossa)

Em seu aspecto telúrico, a poesia nerudiana se desvela na descrição elogiosa das terras chilenas e americanas, onde o homem se harmoniza com a natureza, visto que aquele respeita os ciclos desta. No poema “Vegetações”, que aparece no canto I, “A lâmpada na terra”, essa harmonia é mostrada como fruto da ausência da ação do homem; tudo segue um ritmo próprio, determinado pelo movimento natural das coisas: a natureza intocada pelo homem tem a generosidade que produz apenas vida:

Às terras sem nome e
sem números
baixava o vento de outros domínios,
trazia a chuva fios celestes,
e o deus dos altares impregnados
devolvia as flores e as vidas.

Na fertilidade crescia o tempo.
(NERUDA, 1996, p. 11)

A terra pré-colombiana da América corresponde, no texto nerudiano, a um paraíso terrestre, no qual nada perturba a paz da convivência de seus elementos. Essa paz, de “antes do chinó e do fraque”¹⁷, só será quebrada com a chegada dos colonizadores, com a imposição de suas roupas e de sua cultura,

No aspecto político, Neruda é incansável na defesa dos oprimidos e injustiçados, chegando, em alguns poemas, a um discurso passional de ofensa aos que considera opressores. É o que constatamos, por exemplo, em versos como os que se encontram no canto V, “A areia traída”, nos quais se descreve Garcia Moreno, Presidente equatoriano por dois mandatos, no Século XIX, o primeiro deles iniciado em 1861:

Dali saiu o tirano.
Garcia Moreno é seu nome.
Chacal enluvado, paciente
morcego de sacristia,
recolhe cinza e tormento
em seu sombreiro de seda
e enfia as unhas no sangue
dos rios equatoriais.
(NERUDA, 1996, p. 167 – grifos nossos)

¹⁷ Primeiro verso do CG, do poema “Amor América”, do canto I, intitulado “A lâmpada na terra”.

Pode-se observar que, na descrição do político, designado como tirano, o poeta se utiliza de um bestiário em que cita animais que sobrevivem da carne e do sangue alheios: o chacal e o morcego.

Não se pode falar de sutileza do poeta ao descrever quem ele considera exploradores e sanguinários, pois a escolha dos animais para metaforizá-los é clara e facilmente compreensível. No caso, o chacal caracteriza-se pela ferocidade com que ataca suas presas e o morcego por ser hematófago, alimentando-se do sangue (ou seja, da vida) de suas vítimas.

Em sua poesia engajada, Neruda assume uma postura de *vox populi*, emprestando seu talento e sua popularidade à causa dos despossuídos e oprimidos pelos detentores do poder, numa sociedade marcada pelas desigualdades sociais. Seus versos apontam para essa opção do poeta, prisioneiro que é da palavra e consciente de sua missão. Ele se faz portador da voz do outro, especialmente daquele que sofre. É o que se vê, por exemplo, no canto IV, “Os libertadores”, no poema dedicado a Prestes do Brasil (referência clara ao político comunista brasileiro, Luís Carlos Prestes, que liderou no Brasil, em 1935, o movimento revolucionário denominado Intentona comunista, que se opunha ao Governo do Presidente Getúlio Vargas), a voz poética declara, incisivamente:

Não posso apartar a voz de quanto sofre.
[...]

mas **não posso, não posso**
senão arrancar do teu **silêncio**
uma vez mais a **voz do povo,**
elevá-la como a pluma
mais fulgurante da selva,
deixá-la a meu lado e amá-la
até que cante por meus lábios.
(NERUDA, 1996, p. 149-50 – grifos nossos)

O eu poético não admite distanciar-se da camada mais sofrida da população. E sua forma de unir-se aos sofredores é colocando sua voz a serviço deles; o eu poético, transmutado em poeta, busca amalgamar-se, por amor, à “voz do povo”, para que este tenha um representante com reconhecimento em outras esferas.

A camada da população resumida na palavra “povo”, nos versos anteriormente transcritos, aparece bem identificada nos poemas do *Canto geral*. No poema “As oligarquias”, do canto V, “A areia traída”, as palavras “vocês” e “povo” indicam toda a plebe da população americana, e são esclarecidas nos vocábulos “mamelucos”, “pelados”, “gaúchos”, acrescidos de qualificativos que demonstram a precária situação social e econômica em que vivem:

Lá, **vocês**, rotos, **mamelucos**,
pelados do México, **gaúchos**,
 amontoados em pocilgas,
desamparados, esfarrapados,
piolhentos, vagabundos, ralé,
desbaratados, miseráveis,
sujos, preguiçosos, povo.
 (NERUDA, 1996, p. 174 – grifos nossos)

Para este estudo, interessa-nos justamente a poesia na qual Neruda optou por ser a voz dos sofrendores, mais especificamente, em sua obra maior sobre a exploração e a opressão do homem pelo homem, bem como sobre os movimentos revolucionários. Em *Canto geral*, Neruda assume a voz dos trabalhadores das minas e das fábricas e das mulheres lutadoras; todos, enfim, que buscam a revolução. O momento histórico, tempo de ditaduras, representa um adversário poderoso desse povo. Esse tempo de opressão configura-se como uma continuidade, com outras nuances, do tempo da descoberta e da colonização, e é marca da formação do continente latino-americano. Segundo Jofré (2004, p. 65), *Canto geral* “puede ser leído e interpretado justamente como una conyuntura crucial entre la luz y la oscuridad, es decir entre la naturaleza luminosa y la oscuridad social.”¹⁸ A luta que aparece nos poemas se estabelece entre o tirânico e o libertário e o posicionamento do poeta aparece muito claramente: ele se coloca como voz que prega a liberdade e a justiça social, confirmando a missão assumida, solenemente messiânica.

¹⁸ [o livro] pode ser lido e interpretado justamente como uma conjuntura entre a luz e a escuridão, quer dizer entre a natureza luminosa e a escuridão social. (Tradução nossa)

Canto geral começou a ser escrito em 1939, mas só se tornou um projeto real em 1943, quando Neruda subiu as ruínas de Macchu Picchu, no Peru. Depois de muito ter caminhado por vários lugares, “de rua em rua, de rio em rio, de cidade em cidade” (CG, p. 30), escreve o poeta, em *Confesso que vivi* - memórias:

Senti-me infinitamente pequeno no centro daquele umbigo de pedra: umbigo de um mundo desabitado, orgulhoso e eminente, ao qual de algum modo eu pertencia. Senti que minhas próprias mãos haviam trabalhado ali em alguma etapa longínqua, cavando sulcos, alisando penhascos. Senti-me chileno, peruano, americano. Tinha encontrado naquelas alturas difíceis, entre aquelas ruínas gloriosas e dispersas, uma profissão de fé para a continuação de meu canto. (NERUDA, 1979, p. 169).

Esse episódio narrado em suas memórias confirma a postura do poeta de assumir a identidade continental, quando ele confessa: “Senti-me chileno, peruano, americano”. Já em forma de poema, o mesmo episódio foi assim traduzido no *Canto geral*:

Então na escada de terra subi
entre o emaranhado atroz das selvas perdidas
até a ti, Macchu Picchu.
Alta cidade de pedras escalares,
por fim morada do que o terrestre
não escondeu nas adormecidas vestimentas.
Em ti, como duas linhas paralelas,
o berço do relâmpago e do homem
embalavam-se num vento de espinhos.

Mãe de pedra, espuma de condores.

lto arrecife da aurora humana.

Pá perdida na primeira areia.
(NERUDA, 1996, p. 31)

Sobe comigo, amor americano.
Beija comigo as pedras secretas.
(NERUDA, 1996, p. 33)

A publicação de *Canto geral* só se deu, de fato, em 1950, no México, estando o poeta forçosamente exilado de seu país, desde o ano anterior, por consequência da perseguição política da qual foi vítima, por sua atuação anti-governista no Chile,

quando era Presidente o General Gonzalez Videla. O livro se apresenta em 15 partes mais ou menos independentes, com mais de 14.000 versos, no total, nos quais o poeta perpassa a história do continente americano desde o período anterior à vinda dos colonizadores. Ele revisita a história americana, para chegar a um conhecimento mais profundo do continente. Mostra que, no princípio, houve uma unidade entre o ser humano e a natureza. O homem era produto da terra; homem e natureza se equivaliam e se amalgamavam, como se vê no poema “Os homens”, que faz parte do Canto I, “A lâmpada na terra”, onde se nota o tom genesíaco do surgimento da terra americana, sua natureza e seus habitantes. O paraíso compunha-se de terra, mar e o homem feito, não de barro e sopro divino, como crê a tradição cristã, com respaldo no texto bíblico, mas de “pedras e atmosfera”:

Os homens

Como a taça da argila era
a raça mineral, o homem
feito de pedras e atmosfera,
limpo como os cântaros, sonoro.
A lua fez a massa dos caraíbas,
extraiu oxigênio sagrado,
macerou as flores e as raízes.
Andou o homem das ilhas
tecendo ramos e grinaldas,
de panos cor de enxofre,
e soprando o tritão marinho
à beira das espumas.
(NERUDA, 1996, p. 20)

Do ponto de vista do *Canto geral*, a chegada do espanhol ao continente americano provocou uma ruptura, uma perda irreparável da harmonia até então vivida entre o homem e a natureza. Fica sinalizado um antes, marcado por essa harmonia, e um depois, atestado pela inferiorização da história dos nativos e pela artificialidade da peruca do conquistador (“Antes de la peluca y la casaca”¹⁹ – NERUDA, 1980a, p. 243). Este trouxe, na visão do grande poema, a violência da tirania, a superficialidade das vestimentas e a agressividade da armadura. A identidade cultural dos povos conquistados se reduziu no contato com o colonizador.

¹⁹ Antes da peruca e da casaca. (Tradução nossa).

Nos primeiros cantos, Neruda mostra a origem do homem americano em forma de narração mítica e épica do surgimento do mundo e do homem. Narra também o trauma do nascimento histórico do novo homem americano como produto da relação conquistado/conquistador, marcada pela convivência conflituosa entre poderosos e oprimidos. O fim de uma era – a da convivência harmoniosa do homem com a terra – coincide com o começo de outra – a do homem americano, primitivo, na condição de colonizado.

O que Neruda faz é uma reescritura poética – não idealizada – da História e uma volta à origem, recuperando a memória. Para o poeta, o ato de recontar a História americana, por meio do mito, tem um caráter libertador, uma revelação, um novo batismo, ao trazer ao presente o ato traumático da fundação do continente americano. O poeta recupera a geografia e a história da América. Ele vai recriando, num relato criacionista semelhante ao relato religioso judaico-cristão, a América: a vegetação, os animais terrestres, os aéreos, os rios, os minerais e, por fim, o homem. Deste, ele falará das artes, da religião, dos costumes, dos mitos, dos rituais, da arquitetura, da indústria, da agricultura, dos cantos, ou seja, de tudo aquilo em que este homem crê, o que ele cultua e faz.

Canto geral configura-se como um documento ou uma crônica, uma construção com base numa recriação estética, que pressupõe um espaço e uma ação centrada em sujeitos pré-existentes que vêm ocupar um lugar na escrita poética. Na visão do poeta, a qual perpassa todo o canto, a violenta ruptura inicial instaura o antagonismo entre os homens. Trata-se, neste caso, do que Proust, citado por Benjamin (2000, p. 39), chamou de memória voluntária, que se caracteriza por passar pelo intelecto e nada conservar, de fato, do passado. Trata-se, no caso, da interpretação poética desse passado.

A reconstrução poética da História do continente americano em *Canto geral* apresenta-se como quatro momentos sequenciais: o estágio anterior à descoberta, uma visão idealizada da terra, da natureza e do homem, ou seja, uma versão descritiva do paraíso terrestre; a chegada do europeu, no final do século XV, e sua luta com os nativos pela conquista territorial; a luta pela emancipação das colônias latino-americanas, no século XIX; e, por fim, a ditadura, em que o povo e a própria

pessoa de Neruda, recriada na poesia, defendem-se dos déspotas e das tiranias, no século XX. Não há, entretanto, uma linearidade narrativa, visto que o eu poético, às vezes épico, às vezes lírico, no momento da urdidura do texto, já conhece todas as etapas da história que pretende contar.

No primeiro canto, “A lâmpada na terra”, na descrição de uma terra ainda harmonizada com o ser humano, o eu poético já aponta para a história de uma América que seria roubada, explorada pelo colonizador. É o que vemos em versos como os que seguem, do poema intitulado “Minerais”, no qual a terra americana, referida como a “Mãe dos metais”, é personificada e “ouve” a lista de crimes cometidos contra ela por um sujeito gramaticalmente indeterminado na terceira pessoa do plural. O sofrimento da terra não pode ser abrandado pela ação dos ídolos:

Mãe dos metais, te queimaram,
te morderam, te martirizaram,
te corroeram, te apodreceram
mais tarde, quando os ídolos
já não podiam defender-te.
(NERUDA, 1996, p.17)

No segundo canto do grande poema, intitulado “Alturas de Macchu Picchu”, a voz poética pede para que a história lhe seja contada, para que ela possa recriá-la como poema, como arma de resistência:

Venho falar por vossa boca morta.
Através da terra juntai todos
os silenciosos lábios derramados
e lá do fundo falai comigo por toda esta longa noite,
como se eu estivesse ancorado convosco,
contai-me tudo, cadeia por cadeia,
elo por elo, e passo por passo,
afiai as facas que escondestes,
colocai-as no meu peito, em minha mão,
como um rio de raios amarelos,
como um rio de tigres enterrados,
e deixai-me chorar, hora, dias, anos,
idades cegas, séculos estelares.

Dai-me o silêncio, a água, a esperança.

Dai-me a luta, o ferro, os vulcões.

Apegai a mim os corpos como ímãs.

Afluí a minhas veias e a minha boca.

Falai por minhas palavras e por meu sangue.
(NERUDA, 1996, p.39-40)

O eu poético exorta à montanha que lhe conte sobre o passado e use sua voz para fazer esse período conhecido de todos. Ele considera que as pedras de Macchu Picchu são guardiãs das perdas dos antigos donos da terra americana, e se compadece (“deixai-me chorar”). Estabelece-se o pacto entre a História e a voz do poeta, selado com palavras e com sangue, e, neste caso, o poeta assume a ideia benjaminiana de herói – ou seja, ele se apresenta como o representante do herói. Não há modo de fugir a esse compromisso assumido, o de escancarar o que foi silenciado, escondido: a opressão, a destruição, a exploração da América.

No terceiro canto, “Os conquistadores”, o narrador apresenta uma galeria de malfeitores, tratados com termos como “carniceiros”, “exterminadores”, “chama incendiária”, “capitão intruso”. São descritas, com cores fortes, no recontar poético de episódios de violência extrema, de corpos esquartejados, as invasões aos territórios da nova terra. Os nomes dos invasores são citados como símbolos de violência e de rivalidade, como vemos no poema “As guerras”:

Mais tarde ao Relógio de Granito
chegou uma chama incendiária.
Almagros e Pizarros e Valverdes,
Castillos e Uras e Beltranes
se apunhalaram repartindo
as traições adquiridas,
se roubavam a mulher e o ouro,
disputavam a dinastia.
Enforcavam-se nos currais,
debulhavam-se na praça,
agarravam-se aos Cabildos.
Tombava a árvore do saque
entre estocadas e gangrena.
(NERUDA, 1996, p. 60)

Nomes de invasores são usados no plural por simbolizarem outros tantos tiranos opressores. Os termos a eles relacionados traduzem uma conotação negativa, por suas ações (apunhalar, trair, roubar, disputar, enforçar, saquear).

No quarto canto, intitulado “Os libertadores”, fica definida a posição da voz poética: são engrandecidos os heróis²⁰ lutadores do continente, do século XVI ao século XX, e são citados zelosamente os nomes de Cuahtemoc, jovem líder asteca, a quem o eu poético chama de “jovem irmão”; frei Bartolomé de Las Casas, líder religioso que morreu assassinado, por ser considerado “um agitador”, por posicionar-se contrário à escravização dos indígenas; Caupolicán, líder militar chileno, do século XVI, chamado de “titã” (CG, p. 85); San Martín (herói da Independência do Chile e do Peru); Lautaro, araucano; Francisco de Miranda, boliviano; Bernardo O’ Higgins, libertador chileno; Artigas, do Uruguai, a quem se juntam lutadores de outras regiões, como o haitiano Toussant L’ouverture, Sandino, da Nicarágua, o presidente norte-americano Abrahan Lincoln, entre muitos outros, irmanando toda a América latina e até ultrapassando suas fronteiras. Trata-se de heróis emblemáticos da história de libertação de países da América latina, também citados pelo poeta uruguaio Eduardo Galeano (2011, pp. 68-71), em seu livro *As veias abertas da América latina*. Do Brasil, o *Canto geral* cita o político Luís Carlos Prestes e o poeta libertário do Romantismo, Castro Alves, com quem o eu poético se identifica na arte: “Tua voz uniu-se à eterna e alta voz dos homens./ Cantaste bem. Cantaste como se deve cantar.” (NERUDA, 1996, p. 122).

Aurora de Albornoz, no prefácio de *Neruda: poesías escogidas* (1980a), ao classificar a obra *Canto geral* como uma “nova épica”, assim se refere aos heróis citados pelo poeta no grande poema:

²⁰ A figura do herói na Literatura é mostrada de diferentes maneiras, dependendo da época. Pedro Salinas (1961), em seu ensaio “El ‘héroe’ literario y la novela picaresca española” apresenta quatro acepções que comportam a figura do herói, no decorrer do tempo: 1- “varón de fuerza sobrehumana” (varão de força sobre humana), representado pelos deuses e semideuses; 2- “hombre que descuella por su excepcional bravura y hazañas marciales” (homem que se destaca por sua excepcional bravura e façanhas marciais); 3- homem que “da muestras de extraordinária firmeza, fortaleza o grandeza de alma” (dá mostras de extraordinária firmeza, fortaleza ou grandeza de alma); e 4- “varón principal o protagonista de un poema, una obra dramática o una narración, aquel en quien se centra el interés del argumento o del relato.” (varão principal ou protagonista de um poema, uma obra dramática ou uma narração, aquele em quem se centra o interesse do argumento ou do relato – traduções nossas). Nos versos do *Canto geral*, os heróis nerudianos aparecem como homens firmes, fortes moralmente, mas não invencíveis fisicamente diante dos opressores. E o próprio poeta, transmutado em eu poético aparece como herói/protagonista/representante do herói, nos trechos narrativos do grande poema.

Porque si bien es verdad que en alguna de las partes – sobre todo, en ciertos poemas de la titulada *Los libertadores* – podemos hallar figuras de dimensiones heroicas, normalmente aquí el héroe es el hombre común: a veces, son seres que vivieron en un pasado, trabajando la tierra con sus manos, o alzando las piedras de la fortaleza de Macchu Picchu; o son el hombre colectivo – el héroe colectivo – que muere víctima de la represión política, o sigue viviendo para seguir luchando (*Los muertos de la plaza. 28 de enero de 1946*, de *La arena traicionada*, por ejemplo); o acaso, ese otro ser heroico que es el trabajador explotado: ese que, a veces, aparece con su nombre, con su oficio, con su dolor diario, en representación de todos los seres oprimidos.²¹ (NERUDA, 1980a, p. XXXII – grifos no original)

Em “A areia traída”, o canto V, são nomeados e denunciados poderosos, ditadores, os “traidores” latino-americanos, na visão do eu poético, como Rosas, argentino, García Moreno, equatoriano, Machado, cubano, Martinez, salvadorenho, entre outros. Denunciam-se também os Estados Unidos da América como maior representante do imperialismo que corrobora com a opressão, como vemos, por exemplo, em “Martínez”, chamado de “o curandeiro de El Salvador”, “O bruxinho vegetariano”, que “De novo em Palácio retorna/ a seus xaropes, e recebe/ as rápidas felicitações / do Embaixador norte-americano.” (NERUDA, 1996, p. 172); e também em “Os advogados do dólar”, em que se denuncia a condescendência com a exploração:

Inferno americano, pão nosso
empapado em veneno, há outra
língua em tua pérfida fogueira:
é o advogado nativo
da companhia estrangeira.
[...]

²¹ Porque se é bem verdade que em alguma das partes – sobretudo, em certos poemas de “Os libertadores” – podemos encontrar figuras de dimensões heroicas, normalmente aqui o herói é o homem comum: às vezes, são seres que viveram em um passado trabalhando a terra com suas mãos, ou subindo as pedras da fortaleza de Macchu Picchu; ou são o homem coletivo – o herói coletivo – que morre vítima da repressão política, ou segue vivendo para seguir lutando (“*Os mortos da praça. 28 de janeiro de 1946*, de *A areia traída*, por exemplo); ou casualmente, esse outro ser heroico que é o trabalhador explorado: esse que, às vezes, aparece com seu nome, com seu ofício, com sua dor diária, como representante de todos os seres oprimidos. (tradução nossa)

Quando chegam de Nova York
 as vanguardas imperiais,
 engenheiros, calculistas,
 agrimensores, peritos,
 e medem terra conquistada,
 estanho, petróleo, bananas,
 nitrato, cobre, manganês,
 açúcar, ferro, borracha, terra,
 adianta-se um anão obscuro,
 com um sorriso amarelo,
 e aconselha, com suavidade,
 aos invasores recentes:

*Não é preciso pagar tanto
 a estes nativos, seria
 um crime, senhores, elevar
 estes salários. Nem convém.
 Estes pobres diabos, estes mestiços,
 iriam só embriagar-se
 com tanto dinheiro. Pelo amor de Deus.
 São uns primitivos, quase
 umas feras, conheço esta cambada.
 Não paguem tanto dinheiro.
 (NERUDA, 1996, p. 184 – grifo no original)*

A traição do povo por membros desse mesmo povo traz amargura ao eu poético, que lamenta a atitude pérfida de alguns de seus compatriotas – chamados, genericamente, de “anão obscuro” – que se vendem ao dólar americano, à custa da exploração dos trabalhadores. O eu poético recria a possível fala dos traidores, que pedem que não se pague tanto aos trabalhadores, pois estes sequer saberão o que fazer com “tanto dinheiro”, e observa a discriminação cometida tanto no aspecto econômico-social (“pobres diabos”, “primitivos”, “feras”, “cambada”) quanto no racial (“estes mestiços”). Toda a situação mostrada está sintetizada na expressão “Inferno americano”, que comprova a desaprovação do eu poético perante o que vê e testemunha.

No canto VI, “América, não invoco o teu nome em vão”, o continente é personificado para ouvir a confissão do eu poético, quando este reafirma, em primeira pessoa, que está definitivamente empenhado, à custa de sacrifícios pessoais, na luta comum pela liberdade continental. É significativo o poema XIX, que recebe o mesmo título do canto:

América, não invoco o teu nome em vão.

Quando sujeito ao coração a espada,
 quando aguento na alma a goteira,
 quando pelas janelas
 um novo dia teu me penetra,
 sou e estou na luz que me produz,
 vivo na sombra que me determina,
 durmo e desperto em tua essencial aurora:
 doce como as uvas, e terrível
 condutor do açúcar e o castigo,
 empapado em esperma de tua espécie,
 amamentado em sangue de tua herança.
 (NERUDA, 1996, p. 227)

O eu poético se reconhece como um ser que pertence à terra americana, desde a origem – “esperma” – e para sempre – “herança”: “empapado em esperma de tua espécie/ amamentado em sangue de tua herança”.

O tom de lamento volta a dominar a voz do eu poético, diante do calvário dos explorados no canto VII, “Canto geral de Chile”, onde se pode ler, no poema “Olaria”: “... Povo meu,/ como com as tuas dores nas costas/ espancado e rendido, como foste/ acumulando ciência desfolhada?” (CG, p. 238). O eu poético reconhece que se pode obter força e sabedoria na adversidade. É o que se percebe, também, no poema “Teares”:

Mãos do povo meu nos teares,
 mãos pobres que tecem, uma a uma,
 as plumagens de estrela que faltaram
 a tua pele, Pátria de cor escura,
 substituindo fibra por fibra o céu
 para que cante o homem seus amores
 e galope acendendo cereais!
 (NERUDA, 1996, p. 239)

Há a defesa de que as mãos do povo é que tecem, constroem a Pátria onde o homem pode viver livre e cantar “seus amores”.

No canto VIII, “A terra se chama Juan”, a voz é dada aos trabalhadores, que expressam suas lutas, vitórias, esperanças e dores. Sobre esta parte do livro, na qual os poemas assemelham-se a testemunhos em primeira pessoa, afirma Arce:

Y esto nos lleva a destacar una de las más fecundas cualidades de Neruda: su capacidad de heterodoxia:

singularidad dentro de la singularidad. Junto a estas palabras están las de los humildes personajes de “La tierra se llama Juan”, que enlazan con el más dramático coloquialismo de la poesía combatiente.²² (ARCE, 1993, p. 23)

Traduzir na poesia a fala dos operários e lutadores pela liberdade social e pela igualdade de direitos é uma das características da poesia de Neruda e dos poetas engajados na causa comunista. Lenin (1905, s/p.) já preconizava que a atividade literária “não pode ser de modo nenhum uma atividade individual, não dependente da causa proletária geral.” Desse modo, no canto VIII, as personagens são nomeadas e se apresentam, em 1ª pessoa (“Olegario Sepúlveda é meu nome.” – CG, p. 260); ou são apresentadas, em 3ª pessoa (“Jesús Brito é seu nome, Jesús Parreira ou povo” – CG, p. 262). E os poemas se apresentam em forma ou de testemunho, ou de narrativa ou de carta, de modo que se façam conhecer heróis e mártires populares – na verdade, personagens alegóricas que, mesmo que tenham existido, apenas representam os heróis do povo – os quais, no final do canto, são resumidos na palavra coletiva que os sintetiza:

Povo, do sofrimento nasceu a ordem.

Da ordem a tua bandeira de vitória nasceu.
Levanta-a com todas as mãos que tombaram,

defenda-a com todas as mãos que se juntam:
e que avance até a luta final, até a estrela
a unidade de teus rostos invencíveis.
(NERUDA, 1996, p. 274)

O canto IX, “Que acorde o lenhador”, sai do território latino-americano e direciona a poesia para os Estados Unidos, com sua terra, sua história, seus heróis e anti-heróis. O eu poético elogia o papel histórico de Abrahan Lincoln e destaca sua semelhança com os trabalhadores de todos os lugares. Não por acaso, o ex Presidente americano é referido como o lenhador: “Que desperte o Lenhador. / Que venha Abrahan com seu machado/ e com o seu prato de madeira/ para comer com os camponeses.” (CG, p. 294). É citado também Walt Whitman, poeta americano do

²² E isto nos leva a destacar uma das mais fecundas qualidades de Neruda: sua capacidade de heterodoxia: singularidade dentro da singularidade. Junto a estas palavras estão as das humildes personagens de “A terra se chama Juan”, que enlaçam com o mais dramático coloquialismo da poesia combatente. (Tradução nossa).

século XIX, de reconhecida qualidade na inovação da forma, do verso livre, e na temática libertária, inegavelmente admirado por Neruda, e a quem o eu poético deseja unir-se na voz:

Dá-me a tua voz e o peso de teu peito enterrado.
Walt Whitman, e as graves
raízes de teu rosto
para cantar estas reconstruções!
Cantemos juntos o que se levanta
de todas as dores, o que surge
do grande silêncio, da grave
vitória
(NERUDA, 1996, p. 286 – grifo nosso)

Em “O fugitivo”, canto X, a voz poética assume a primeira pessoa e narra as peripécias do poeta na condição de perseguido político, que percorre as várias regiões de seu país, sempre acolhido por gente simples que demonstra já conhecê-lo e manifesta alegria em acolhê-lo em suas casas humildes: “Irmão, já sabem quem eu sou,/ e parece que me esperavas.” (NERUDA, 1996, p. 310). O General Gonzalez Videla, Presidente do Chile, no período de 1946 a 1952, seu algoz perseguidor, é chamado de ‘maldito’. Ao comparar-se ao seu perseguidor, o eu poético se considera em vantagem por ter o acolhimento da pátria, como se vê nos versos que seguem:

Maldito, podes
expatriar, apresar e dar tormentos
e apressadamente pagar prontamente,
antes de que o vendido se arrependa,
poderás dormir apenas
rodeado de compradas carabinas,
enquanto **no regaço de minha pátria**
vivo eu, o fugitivo da noite!
(NERUDA, 1996, p. 310 – grifos nossos)

Os versos finais desse mesmo canto X revelam a força do eu poético, fugitivo, no momento em que se identifica como povo inumerável:

Não me sinto só na noite,
na escuridão da terra.
Sou povo, povo inumerável.
Tenho em minha voz a força pura
para atravessar o silêncio

e germinar nas trevas.
 Morte, martírio, sombra, gelo,
 cobrem de repente a semente.
 E o povo parece enterrado.
 Mas o milho volta à terra.
 Atravessaram o silêncio
 suas implacáveis mãos vermelhas.
Da morte renascemos.
 (NERUDA, 1996, p. 313 – grifos nossos)

Ao reconhecer-se povo, o eu poético se reconhece capaz de falar com a voz coletiva, capaz de “atravessar o silêncio/ e germinar nas trevas”. Reconhece também que seu martírio é idêntico ao de muitos, mas que todos podem renascer da morte, como forma de redenção e vitória sobre o opressor. Ao usar a metáfora da volta à terra para renascer, o eu poético utiliza um símbolo sagrado para os antigos povos andinos, o milho. Dessa forma, o renascimento previsto não é apenas do povo, mas da própria cultura destruída pelos invasores. Neste caso, ressalte-se que o poeta engajado tem como uma de suas missões, transmitir uma esperança messiânica.

No canto XI, intitulado “As flores de Punitaqui”, Neruda faz uso, novamente, da primeira pessoa e de seu nome próprio, recurso repetido em vários poemas, numa clara intenção de o poeta valer-se de sua poesia como forma de luta pela emancipação humana coletiva e de reafirmar sua posição junto aos que sofrem: “Mas hoje os camponeses vêm ver-me:/ ‘Irmão,/ não tem água, irmão Pablo, não tem água, não/ choveu.” (NERUDA, 1996, p.318). No poema “O poeta”, ele reconhece que sua poesia nasceu no momento mesmo em que sentiu a dureza da vida:

Antes andei pela vida, ao meio
 de um amor doloroso: antes retive
 uma pequena página de quartzo
 cravando-me os olhos na vida.
 Comprei bondade, estive no mercado
 da cobiça, respirei as águas
 mais surdas da inveja, a inumana
 hostilidade de máscaras e seres.
 Vivi num mundo de lamaçal marinho
 no qual a flor de súbito, a açucena
 me devorava em tremor de espuma,
 e onde pus o pé resvalou minha alma
 pelas dentaduras do abismo.
 Assim nasceu minha poesia, apenas
 resgatada de urtigas, empunhada

sobre a solidão como um castigo,
 ou apartou no jardim da impudícia
 sua mais secreta flor até enterrá-la.
 (NERUDA, 1996, p. 325)

A poesia nasce empunhada, como uma arma pronta para a batalha. A poesia do lirismo, do amor doloroso, das imagens surreais, é referida como algo do passado, já não mais valorizada pelo poeta, que reconhece que era preciso dar um passo diferente em direção ao já referido compromisso de sangue com o povo e sua luta.

No canto XII, “Os rios do canto”, Neruda usa a poesia para, em tom de carta, homenagear cinco artistas de língua espanhola que, como ele, também se engajaram na luta comum por libertação. Ele dirige sua poesia a Miguel Otero Silva, da Venezuela, a Rafael Alberti, da Espanha, a Carbalho, do Rio da Prata, a Silvestre Revueltas, do México, e a Miguel Hernández, da Espanha. Nos dois últimos poemas, predomina o tom elegíaco pela morte dos homenageados, o músico mexicano Silvestre Revueltas e o poeta espanhol, Miguel Hernández, este, vítima de tuberculose, embora no poema apareça como vítima de assassinato; ele fora encarcerado por sua participação ativa e anti-governista, na Guerra civil espanhola. Nessas cartas-poemas, o eu poético reafirma sua postura comprometida. Quando se dirige ao poeta venezuelano Miguel Otero Silva, ele iguala arma e poesia (“escopeta e cantos”), como nos versos que seguem:

Como é azul a vida, Miguel, quando pusemos nela
 amor e luta, palavras que são o pão e o vinho,
 palavras que eles ainda não podem desonrar,
 porque nós saímos para a rua de escopeta e cantos.
 Eles estão perdidos conosco, Miguel.
 (NERUDA, 1996, p. 334)

O eu poético reconhece que os inimigos do poeta comprometido têm características em comum, por isso, aparecem identificados, genericamente, como “eles”.

Na carta-elegia a Miguel Hernández, o eu poético demonstra estar convicto de sua opção pela poesia como arma de luta. E à ternura pelo poeta morto se junta a promessa velada de vingança:

Miguel da Espanha, estrela
de terras arrasadas, não te esqueço, não te esqueço, filho meu,
não te esqueço, filho meu!

Mas aprendi a vida
com a tua morte: meus olhos apenas se velaram,
e encontrei em mim não o pranto
mas as armas
inexoráveis!

Espera-as! Espera-me!

(NERUDA, 1996, p. 347)

No canto XIII, “Coral de ano novo para a pátria em trevas”, já no primeiro verso, o eu poético demonstra amargura pela situação de seu país: “Feliz Ano Novo, chilenos, para a **pátria em trevas**,” (NERUDA, 1996, p. 351 – grifo nosso). Em seguida, dirigindo-se ainda aos chilenos, ele os chama de irmãos e indica sua situação de exilado, daquele que “chama de longe”:

Feliz ano novo para todos, para cada um menos um,
somos tão poucos, feliz ano novo, compatriotas,
irmãos,
homens, mulheres, meninos, hoje, ao Chile, a vós
voa a minha voz, bate como um pássaro cego
a tua janela e te chama de longe.
(NERUDA, 1996, p. 351)

Nos poemas desse canto, o eu poético analisa a situação precária em que vive seu país e seus cidadãos, sob o regime ditatorial de González Videla, a quem ele identifica pelo nome e a quem intitula de “cão mentiroso” (CG, p. 357).

No canto XIV, “O grande oceano”, o mar do sul é mostrado como fonte de vida, mas também como castigador natural do homem. O eu poético percorre as terras e ilhas do sul para mostrar a vida dura, mas poética, dos seres que vivem nas ilhas e no litoral. Há um tom de lirismo, com uso significativo de metáforas e alegorias, num retorno às origens surrealistas da poesia nerudiana. Ainda assim, a denúncia da exploração se faz notar em versos como estes, do poema “Os filhos da costa”:

Piolhos do mar, comi agora esterco,
espreitai os despojos, os sapatos
rotos do navegante, do gerente,
cheirai a dejeções e a pescado.
Já entrastes no círculo
do qual só saireis para morrer.
Não na morte do mar, com água e lua,

mas a dos desengonçados buracos
da necrologia, porque agora
se quereis esquecer, estais perdidos.
(NERUDA, 1996, p. 383)

No canto XV, intitulado “Eu sou”, de cunho claramente autobiográfico, o poeta faz uma espécie de profissão de fé da sua poética, na qual revela sua missão, em que se percebe o desejo de chegar, com sua arte, àqueles de quem tanto se entenece :

Não escrevo para que outros livros me aprisionem
Nem para encarniçados aprendizes de lírio,
mas para singelos habitantes que pedem
água e lua, elementos da ordem imutável,
escolas, pão e vinho, guitarras e ferramentas.
(NERUDA, 1996, p. 429)

É a última parte do *Canto geral*; nela, o poeta revela sua utopia: ser lido por aqueles que ele identifica como povo, os que sofrem, os que trabalham duramente pela sobrevivência; gente que o poeta reconhece como seus diferentes e a quem ele pretende chegar com sua poesia, e de quem ele espera ser reconhecido como um camarada.

Nesse canto à América, o ser humano assume sua dimensão coletiva. Os heróis são homens sacrificados, martirizados, gerados no caos, no meio da luta, o que implica uma significativa perda pessoal. São protótipos de uma raça: “O jovem Atahualpa, estame azul,/árvore insigne...,” (CG, p.56); “Condocanqui Tupac Amaru/ **sábio senhor, pai justo...**”²³ (NERUDA, 1996, p. 98).

²³ Atahualpa, último imperador do povo inca, foi preso e morto pelos colonizadores espanhóis, em 1533; Condocanqui Tupac Amaru, como descendente real do povo inca, em 1780 liderou a maior revolta indígena no Peru; morreu decapitado pelos espanhóis. (Cf.; LYNCH, John. As origens da independência da América espanhola. In BETHEL, Leslie (org.). **História da América latina**. São Paulo: Imprensa oficial do Estado: Brasília: Fundação Alexandre Gusmão, 2001, vol. 3. Acesso em 22/12/2016.

Ao contrário, os anti-heróis, os tiranos e déspotas são grotescos, cruéis, em geral, associados a um bestiário desprezível: “O capelão/ Valverde, coração traidor, **chacal podre...**” (NERUDA, 1996, p. 57); “Pizarro, o **porco cruel** da Extremadura...” (NERUDA, 1996, p. 57); “Dutra, o **pavoroso peru** das terras quentes... **sapo dos negros lameiros** ... olhinhos de **rato cinzento** arroxeados...”²⁴ (NERUDA, 1996, p. 207 – grifos nossos).

Canto geral se baseia numa linha historiográfica que pretende apontar que a conquista da América por europeus produziu a destruição das culturas nativas e impediu seu desenvolvimento próprio. Não prevê que, junto com a colonização, veio, também, algum tipo de progresso ou civilização. E, nesse caso, é aparentemente paradoxal que o grande canto tenha sido escrito na prestigiada língua do colonizador. No entanto, o paradoxo se desfaz quando se pensa na intenção do poeta de fazer conhecida, por sua voz e por sua pena, a história e as lutas dos povos latino americanos.

A narrativa épica do livro começa com “Amor América (1400)”, canto I, em que o eu poético descreve o apogeu da vida (rios, animais e homens), no período pré-colombiano, e prossegue assinalando sua decadência em 1492, ano do grande choque, com a Descoberta do novo continente; chega ao ponto mais baixo no período da América colonial, em que as culturas primitivas locais foram aos poucos, e sob o regime das armas europeias, sucumbindo e assimilando forçosamente uma nova estrutura social e econômica. A Independência representa uma ascensão, resultante da participação dos revolucionários, mas será desfigurada pelo despotismo dos senhores das oligarquias e pela instalação das ditaduras no século XX.

²⁴ Valverde, capelão da expedição liderada por Francisco Pizarro, era responsável pela doutrinação dos indígenas, no Peru; Pizarro, líder das tropas espanholas, no Peru, foi responsável pela prisão e morte, por enforcamento, de Atahualpa; Dutra, ex-Presidente do Brasil, reprimiu, com severidade, o Partido Comunista brasileiro, levando-o à ilegalidade, em 1947.

Em *Canto geral*, o poeta realiza um pacto de sangue com o povo, o que significa um compromisso de vida, que mescla atuação política e poética concomitantemente. Afirma a continuidade perene da luta pela liberdade e igualdade. E, sempre, o eu poético se inclui entre os lutadores. O uso da primeira pessoa poética é um recurso recorrente para reafirmar a inclusão do próprio Neruda como participante da história que se apresenta nos poemas.

No livro *España en el corazón*, de 1937, no poema “Explico algunas cosas”, o eu poético explica, liricamente, o motivo de sua adesão à poesia participante: o sangue nas ruas, derramado durante a Guerra civil espanhola já não mais lhe permite qualquer forma de alienação.

Explico algunas cosas

[...]

Preguntaréis por qué su poesía
no nos habla del sueño, de las hojas,
de los grandes volcanes de su país natal?

Venid a ver la sangre por las calles,
venid a ver
la sangre por las calles,
venid a ver la sangre
por las calles!²⁵
(NERUDA, 1980a, p. 189)

Em *Canto geral*, Pablo Neruda chega ao auge de sua poesia engajada e cria uma genealogia do homem americano, tema amplamente desenvolvido nos estudos do professor Manuel Jofré, um nerudiano de longa data, publicados sob o título *Pablo Neruda: de los mitos y el ser americano* (2004). Para o autor, a obra de Neruda não reflete, mas reproduz o ser americano na palavra poética. O americano apresentado pelo poeta é, especialmente, o homem sofrido por toda uma história de opressão e de lutas libertárias.

²⁵ Explico algunas coisas

Perguntareis por que sua poesia/ Não nos fala do solo, das folhas,/ dos grandes vulcões de seu país natal./ Vinde ver o sangue pelas ruas/ Vinde ver/ O sangue pelas ruas,/ Vinde ver o sangue/ Pelas ruas. (Tradução nossa).

3 FERREIRA GULLAR: A POÉTICA DO ALARIDO

Meu poema/ é um tumulto, um
alarido:/ basta apurar o ouvido.
(Ferreira Gullar)

Um olhar vertical sobre a obra de Ferreira Gullar revela um poeta de múltiplas faces, dotado de uma capacidade perene para o experimentalismo e a renovação, tanto na forma quanto no conteúdo. *Um pouco acima do chão*, primeiro livro publicado, no Maranhão, em 1949, quando o poeta tinha 19 anos, contém poemas com formas e temas variados, com características da idealização e do nacionalismo românticos, ao tratar da natureza e do homem, com forte apelo ao aspecto telúrico. É o que percebemos, por exemplo, no poema “O cântico de agora”, que abre o livro:

Três raças diferentes,
unindo-se aqui,
plantaram no solo fecundo as sementes
donde eu nasci!

E a terra virgem que, por séculos e séculos,
queimara-se de sol, molhara-se de chuvas,
deu-me a rude potência de seu solo.

E a seiva quente, que suguei do chão, tostou-me a pele!

Veio comigo o ímpeto das cataratas,
que descem rolando,
batendo nas fragas,
cantando nas pedras
o hino da força latente nas águas!

[...]
(GULLAR, 2008, p. 479)

O livro da adolescência, publicado com o auxílio da família, ainda em São Luís, e renegado mais tarde por seu autor, que não o incluiu na antologia *Toda poesia*, possui 53 poemas de formas e tamanhos variados, entre os quais onze são sonetos decassílabos, bem rimados e ritmados, ainda com forte apego à tradição dos estilos literários do final século XIX.

A luta corporal, livro que, de fato, lança o poeta e o faz conhecido no meio intelectual, configura um marco no experimentalismo característico de Gullar e representa um passo para a posterior adesão do autor ao Concretismo, em 1956, no papel de liderança do chamado grupo do Rio de Janeiro. Publicado em 1954, o livro apresenta significativa diversidade de formas e temas, bem como um variado exercício de linguagem, em poemas e em prosa. Percebemos, nessa variedade, a presença de textos que tratam do prosaico da vida, como o poema *A galinha*:

Morta
Flutua no chão.
Galinha.

Não teve o mar nem
quis, nem compreendeu
aquele ciscar quase feroz. Cis-
cava. Olhava o muro,
aceitava-o, negro e absurdo.

Nada perdeu. O quintal
não tinha
qualquer beleza.

Agora

as penas são só o que o vento
roça, leves.
Apagou-se-lhe
toda a cintilação, o medo.
Morta. Evola-se do olho seco
o sono. Ela dorme.
Onde? onde?
(GULLAR, 1991, p. 12)

Podemos observar que, na forma, o poeta já havia absorvido a liberdade conquistada pelo Modernismo, diferentemente do que ocorrera em seu primeiro livro. O tema abordado demonstra que o poeta posiciona-se como um observador e traduz em poesia todo fato relacionado à vida.

Há também textos nitidamente dentro dos preceitos que ainda seriam defendidos pelos concretistas, por já apresentarem experiências poéticas que levam em conta o espaço em branco do papel, a sonoridade das palavras e as possibilidades de diagramação inovadora, unindo significante e significado. É o que se vê, por

linguagem. De certa forma, tais poemas rompem qualquer compromisso com a comunicabilidade verbal. O próprio poeta admite, em entrevista publicada no número 7 dos *Cadernos de literatura brasileira*, do Instituto Moreira Salles (1998) que havia rompido com a linguagem. Sobre “Roçzeiral”, um jogo experimental de sonoridades e forma, o próprio poeta comenta: “Trata-se de um poema [...] ininteligível em sua quase totalidade. A mutilação da linguagem [...] agora é levada ao extremo. As palavras são brutalmente deformadas, dilaceradas, transformando-se às vezes em grunhidos ou invenções sonoras” (GULLAR, 2010, p. 148).

Sua curta passagem pela poesia concreta define o caráter de poeta inovador e antenado com as tendências de seu tempo e com a necessidade visceral de comunicar-se, utilizando, para isso, a linguagem disponível. O lançamento do manifesto do Neoconcretismo, de sua autoria, em 1959, e da Teoria do não-objeto, no mesmo ano, confirmam a postura do poeta inquieto, em busca da melhor forma de se expressar, e o tornam um teorizador da poesia, papel que se soma ao de crítico de arte e, como afirma Camenietzki (2006, p. 53), “em sentido mais geral, como um formulador da política cultural do país.”

A mudança de foco e a adoção da postura participante de sua poesia é o passo seguinte na trajetória de Gullar, coincidindo com fatos marcantes da vida pessoal do poeta. Em 1962, ele ingressa no Centro popular de cultura – CPC – da União nacional dos estudantes – UNE – e demonstra estar compelido a buscar uma nova forma de se expressar, de forma bastante direta, diante de um público menos intelectualizado. São dessa época seus poemas “João Boa-Morte: cabra marcado para morrer” e “Quem matou Aparecida”, escritos à semelhança dos romances de cordel, manifestação cultural típica da região nordeste do Brasil, e aproximados também a “los corridos”, manifestações populares da América latina, que, no México, na Argentina, na Nicarágua e no Peru se apresentam como versos sobre as histórias tradicionais, originárias do romanceiro popular, como também de fatos circunstanciais.

Ao definir essa manifestação literária popular, o jornalista Armando G. Tejeda (2007) associa “los corridos” às narrativas populares que tratam dos problemas políticos e sociais que atingem a população do México.

El corrido es el género de la lírica popular mexicana que más se cultiva y se consume en el país, si acaso con más profusión en la frontera norte, donde se mantiene viva una tradición que se cree que comenzó hace unos 150 años. A lo largo de la historia, el corrido ha contado, desde la voz del pueblo, los avatares y transformaciones de México, como la resistencia a la dictadura de Porfirio Díaz, la Revolución de 1910, la *guerra de los cristeros*, la irrupción del narcotráfico en la vida cotidiana del país y, por supuesto, el fenómeno de la migración.²⁶ (TEJEDA, 2007, s/p.)

Tendo como inspiração uma gama temática que envolve uma variedade de acontecimentos, os corridos se inspiram tanto em fatos históricos quanto na vida cotidiana da população. A linguagem é bem acessível às camadas populares, por representar “la voz del pueblo”, e tem um forte apelo emocional.

De conteúdo fortemente político, os *corridos* funcionam como artefato literário popular de luta e, amiúde, conclamam o povo ao engajamento político:

¡Mexicanos! la Pátria nos llama
a luchar con denuedo y valor,
por la causa del Pueblo que aclama
¡Libertad, Democracia y Honor!²⁷
(Autor anônimo. In: JAECK, 2000, s/p.)

O movimento zapatista mexicano encontrou nos *corridos* uma expressão forte. Zapata foi o herói/mártir do agrarismo, o símbolo da redenção social do México. Os *corridos* zapatistas, inspirados na figura do líder popular, expressam as reivindicações por terra e liberdade pelas quais ele lutou e morreu, na Revolução mexicana, de 1910.

²⁶ O corrido é o gênero da lírica popular mexicana que mais se cultiva e se consome no país, acaso com mais profusão na fronteira norte, onde se mantém viva uma tradição que se acredita ter começado há uns 150 anos. Ao longo da história, o corrido tem contado, a partir da voz do povo, os avatares e transformações do México, como a resistência à ditadura de Porfirio Díaz, a Revolução de 1910, a guerra dos “cristeros”, a irrupção do narcotráfico na vida cotidiana do país e, naturalmente, o fenômeno da migração. (Tradução nossa).

²⁷ Mexicanos! A Pátria nos chama/ a lutar com denodo e valor,/ pela causa do Povo que aclama/ Liberdade, Democracia e Honra! (Tradução nossa).

Zapata fue un gran patriota y peleó de corazón,
nunca de sangre una gota derramó por ambición;
sólo que una mala nota la opinión pública dio,
fue la única derrota que el pobre pueblo perdió.

¡Adiós patriota esforzado! ¡activo luchador!
leal y valiente soldado modelo de gran valor.
Nunca el pueblo mexicano olvidará en su interior
que el general Emiliano fue un gran defensor.²⁸
(Autor anônimo. In: MARÍA Y CAMPOS, 1962, s/p.)

Assim como a literatura de cordel brasileira, os *corridos* mexicanos têm a intenção de chegar ao povo, por meio da linguagem característica deste. A figura do herói é ressaltada como exemplo inesquecível, como detentor de força e de lealdade patriótica. É também representativo do guerreiro leal, homem de valor. No poema, Zapata reúne as características do herói guerreiro, de inestimável firmeza de caráter e de propósitos.

Os romances de cordel de Gullar também têm o apelo popular, na temática, na linguagem e na composição poética. Eles revelam traços do idealismo romântico, na sua concepção, quando buscam aproximação com o leitor/povo.

Em *História de um valente*, de 1966, o uso da primeira pessoa serve para a apresentação, num poema narrativo/popular, do herói, concebido como homem de grande firmeza de caráter, sucumbido diante da repressão do regime militar brasileiro. Na análise de Camenietzki (2006, p. 104), trata-se de “um poema literalmente a serviço, subordinado, dependente de uma realidade, escrito por um poeta/militante de um partido político que tinha um de seus melhores quadros ameaçado de morte, após ter passado por bárbaras torturas.” Na última estrofe, o eu poético, após apresentar o “herói”, dirige-se diretamente ao leitor, conclamando-o a se engajar na luta pela liberdade de Gregório Bezerra, depois de afirmar que “o comunismo é o futuro/ risonho da humanidade.” (GULLAR, 1991, p. 150)

²⁸ Zapata foi um grande patriota e lutou de coração, / nunca derramou uma gota de sangue por ambição;/ somente uma notícia ruim a opinião pública deu,/ foi a única derrota que o pobre povo perdeu.// Adeus patriota esforçado! ativo lutador!// leal e valente soldado modelo de grande valor./ nunca o povo mexicano esquecerá em seu interior/ que o general Emiliano foi um grande defensor. (Tradução nossa)

Gregório está na cadeia.
 Não basta apenas louvá-lo.
 O que a ditadura espera
 é a hora de eliminá-lo.
 Juntemos nossos esforços
 para poder libertá-lo,
 que o povo precisa dele
 pra em sua luta ajudá-lo.
 (GULLAR, 1991, p. 150)

Fica evidente, nesse caso, tratar-se de poesia política, poesia com missão. Pela “voz” e pela escrita do artista, recria-se um “herói” real: Gregório Bezerra, militante político a quem o poeta admira e deseja libertar da ditadura que espera “a hora de eliminá-lo.” A intenção de convocar o leitor para a militância em favor da liberdade de Gregório é inequívoca e, nesse caso, a questão político-partidária do poeta alia-se à criação artística. Mais tarde, num exercício de autocrítica, Gullar afirma que o poeta “não procurará imitar os ‘cantadores’ e os ‘violeiros’ porque o seu propósito é prático, objetivo: contribuir para que o povo tome consciência cada vez maior de seus problemas e das causas deles.” (GULLAR, 2010, p. 155)

Em 1964, Gullar filiou-se ao Partido Comunista Brasileiro, fato que faz recair sobre ele uma forte perseguição política, especialmente a partir de 1968, que levará o cidadão à cadeia e ao exílio forçado, em 1970, do qual só retornará em 1977. Tais fatos firmarão o poeta na opção pela poesia engajada. Sobre esta poesia, Orlando Fonseca (1997, p. 117-8) observa que “os sentidos de suas figurações alegóricas realizam-se pela necessidade que tem o ‘eu lírico’ de espelhar-se num outro ‘eu’ coletivo.” Nesse aspecto, considerando que a imagem refletida contém a imagem original, o eu subjetivo e o eu coletivo tornam-se um único ser: o sujeito poético gullariano, torna-se, desse modo, “solidão” e “multidão”, simultaneamente, como aparece no poema “Traduzir-se”: “Uma parte de mim/ é multidão:/ outra parte estranheza/ e solidão. (GULLAR, 1991, p. 309).

Do mesmo modo, o poeta passa a expressar, em seus textos, sua convicção de que poema e povo estão amalgamados.

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, 1991, p. 152)

Nesse poema, publicado no livro *Dentro da noite veloz*, de 1975, numa fase em que Ferreira Gullar encontrava-se exilado em Buenos Aires, na Argentina, em consequência da perseguição que sofreu motivada por seu engajamento político-partidário em pleno período da ditadura militar brasileira, o eu poético reconhece que a poesia está no povo, no público, dele surge e a ele volta, pela voz do poeta. A imagem especular se aplica ao povo e ao poema, um é o reflexo do outro. Povo e poema estão intimamente ligados, coexistem como causa e consequência e, entre os dois, a mediação do olhar do poeta. Tal coexistência é natural, por isso, associa-se a elementos da natureza que geram um produto benéfico ao homem (o fruto que gera a árvore nova, a verde cana que gera o açúcar, o sol que garante o futuro, a terra fértil que gera a espiga). A opção por abolir os sinais de pontuação corrobora para o aspecto de naturalidade que perpassa o processo de o povo gerar o poema.

Em um outro contexto, o povo, que é poema, torna-se, também, o abismo do eu poético.

MEU POVO, MEU ABISMO

Meu povo é meu abismo.
Nele me perco:
a sua tanta dor me deixa
surdo e cego.
Meu povo é meu castigo
meu flagelo:

seu desamparo,
meu erro.

Meu povo é meu destino
meu futuro:
se ele não vira em mim
veneno ou canto –
apenas morro.
(GULLAR, 1991, p. 343-4)

O segundo poema, publicado no livro *Barulhos*, de 1987, retoma o primeiro, já a partir do título, num processo intratextual. Percebe-se, entretanto, uma mudança significativa na postura do eu poético, o que reflete também que o momento político era outro, de pós-ditadura militar. Se, antes, povo e poema formavam imagem especular, agora, o povo é causa de angústia e sofrimento. A dor do povo torna-se a dor do eu poético, que se perde no coletivo. O indivíduo se torna “surdo e cego” pela dor do outro. Mas ele reconhece não poder existir se ignorar o outro, que é coletivo. Este é matéria de poesia (veneno ou canto) e é a razão de existir do eu poético. A pontuação, agora, é bem marcada formalmente, como a indicar uma nova análise: o que antes era natural torna-se um fardo, uma desilusão, sem deixar, entretanto, de ser missão pessoal.

O comentário de Perrone-Moisés (1998, p. 34), sobre o poeta mexicano Octavio Paz, esclarece o papel da poesia engajada e sua inserção no tempo histórico:

Paz busca uma conciliação entre a temporalidade da experiência do poeta e a temporalidade do sujeito histórico. Para Paz, a poesia transcende a história. O poema é filho da poesia, que é intemporal, mas também é filho de um tempo histórico. A operação poética obedece a um duplo movimento. O poema se encarna na história e, ao mesmo tempo, a nega: ‘Esse duplo movimento constitui a maneira própria e paradoxal de ser da poesia. Seu modo de ser é histórico e polêmico. Afirmação daquilo mesmo que nega: o tempo e a sucessão’.

Tal comentário bem se aplica à poesia engajada de Gullar, que se apresenta em conformidade com o tempo em que foi produzida. Em muitos poemas, o eu poético gullariano assume a “voz pública”, na sua poesia participante, voltada para o povo. Há a percepção de que a poesia surge do coletivo, cabendo ao eu poético apenas

expressá-la. A decisão do poeta de assumir a voz pública resulta de uma coerência entre o homem e sua arte.

Ao analisar a “voz pública” na poesia de Gullar, Fonseca (1997, p. 135) reconhece que “a arte é subversiva por natureza, pois apresenta um sucedâneo de fantasia e faz crer, pelos seus próprios meios, que o que compõe subjetivamente pode ocupar – no âmbito da utopia – o lugar da ordem concreta do mundo.” No fazer poético de Ferreira Gullar, a subversão é calculada, pois o olhar do poeta se volta para o outro e este, multifacetado, não permite o isolamento ou a fantasia da alienação.

NO MUNDO HÁ MUITAS ARMADILHAS

[...]
 Estás preso à vida como numa jaula.
 Estamos todos presos
 nesta jaula que Gagárin foi o primeiro a ver
 de fora e nos dizer: é azul.
 E já o sabíamos, tanto
 que não te mataste e não vais
 te matar
 e aguentarás até o fim.

O certo é que nesta jaula há os que têm
 e os que não têm
 há os que têm tanto que sozinhos poderiam
 alimentar a cidade
 e os que não têm nem para o almoço de hoje.

A estrela mente
 o mar sofisma. De fato,
 o homem está preso à vida e precisa viver
 o homem tem fome
 e precisa comer
 o homem tem filhos
 e precisa criá-los
 Há muitas armadilhas no mundo e é preciso quebrá-las.
 (GULLAR, 1991, p. 159-160)

O eu poético percebe que há diferenças sociais (“[...] há os que têm/ e os que não têm [...]”) que não podem ser ignoradas porque ele “está preso à vida e precisa viver” e defende que é preciso quebrar as armadilhas do mundo, para que as necessidades do homem (comer, criar os filhos) sejam satisfeitas, de modo mais justo e homogêneo.

As diferenças incomodam o eu poético gullariano, pois ele, como “homem comum”, quer estar nivelado aos outros homens comuns. Esse incômodo aparece nas cenas banais do dia a dia. Diante do açúcar, que adoçará o café, numa manhã, em Ipanema, por exemplo, o eu poético percebe que o doce produto contrasta com o amargor da vida de quem o produziu.

O AÇÚCAR

O branco açúcar que adoçará meu café
nesta manhã de Ipanema
não foi produzido por mim
nem surgiu dentro do açucareiro por milagre.

[...]
Em lugares distantes, onde não há hospital
nem escola,
homens que não sabem ler e morrem de fome
aos vinte e sete anos
plantaram e colheram a cana
que viraria açúcar.

Em usinas escuras,
homens de vida amarga
e dura
produziram este açúcar
branco e puro
com que adoço meu café esta manhã em Ipanema.
(GULLAR, 1991, p. 161)

A justaposição da cena urbana (o café da manhã em Ipanema) com a cena rural da produção do açúcar traz à tona “o sujeito dilacerado que não se separa do drama da vida miserável daqueles que produzem seu açúcar matinal” (CAMENIETZKI, 2006, p. 110). Nesse aspecto, ao comentar a sociedade contemporânea, Paz (1990, p. 255) lembra “la soberanía del objeto y la deshumanización de aquellos que lo producen y lo usan.”²⁹ O eu poético faz um exercício de autocrítica, pois percebe que sua posição é privilegiada. A desumanização do trabalho na produção do açúcar não o atinge, pois ele está no lugar do beneficiário. Trata-se, no entanto, apenas de constatação, sem que se aponte uma tomada de atitude por parte do eu poético.

²⁹ a soberania do objeto e a desumanização que o produzem e o usam. (Tradução nossa).

Como afirma Abdalla Junior (1989, p. 45), “Gullar situa-se entre os escritores que apresentam uma práxis artística formalmente problematizadora, tendo em vista a construção de um texto realmente revolucionário.” Dessa forma, o poeta busca a revolução não só, empiricamente, no nível sócio-político, mas também no nível da forma poética. O referente se torna a própria “tecedura do poema”.

Em *Poema obsceno*, o eu poético assume radicalmente sua posição:

Façam a festa
 cantem e dancem
 que eu faço o poema duro
 o poema-murro
 sujo
 como a miséria brasileira
 (GULLAR, 1991, p. 311)

O poema é definido como “duro”, “poema-murro”, “sujo/ como a miséria brasileira”. Se, aparentemente, o eu poético se isola, não participa da “festa”, seu poema traduzirá uma realidade que não é só dele, é também do outro e, por isso, será “Obsceno/ como o salário de um trabalhador aposentado.” (GULLAR, 1991, p. 312)

As duas situações que se contrapõem no poema revelam um eu poético observador e crítico. Ele observa a predisposição das pessoas para a festa, o canto e a dança, a alegria natural associada ao povo brasileiro, mas afirma sua decisão de retratar outra realidade em seus poemas. Há miséria no país, há injustiças, e estas serão retratadas em seu poema duro, “poema-murro”. O poeta engajado não se furtará ao trabalho de denúncia. Ele assume uma posição diante de um mundo dividido, sua voz se empenhará na denúncia, seu produto, o poema, se coadunará com a parte mais sofrida da realidade. É a realidade do poeta? Não é necessário que seja, pois há um compromisso assumido como parte da tarefa de poeta: ser voz dos que sofrem e não são ouvidos e que são chamados, por ele, de povo: “Meu povo e meu poema crescem juntos” (GULLAR, 1991, p. 152).

A tomada de consciência social pelo poeta vai determinar que ele assuma uma postura de poeta engajado, na confiança de ser um agente de transformação. Essa consciência gera poemas como “Agosto 1964”, no qual a voz poética afirma:

[...]
 Digo adeus à ilusão
 mas não ao mundo. Mas não à vida,
 meu reduto e meu reino.
 do salário injusto,
 da punição injusta,
 da humilhação, da tortura,
 do horror,
 retiramos algo e com ele construímos um artefato

 um poema
 uma bandeira
 (GULLAR, 1991, p. 164)

Aquilo que ele considera injusto na sociedade é o gerador de seu poema. Este é colocado no mesmo patamar que as armas de luta (artefato) e que a ideologia por ele defendida (uma bandeira).

Para o poeta que opta por ser voz coletiva, não é possível fechar os olhos para o mundo e para a vida. Wilson Martins (1981, s/p.) considera que Ferreira Gullar se torna “grande poeta no momento mesmo em que descobre, na temática política, a matéria ideal e congenial da sua poesia.”

Em “Omissão”, o eu poético gullariano volta a fazer autocrítica quando se dá conta de que parece ignorar a dura realidade, para se concentrar em frutas que apodrecem num prato (tema recorrente em Gullar).

OMISSÃO

Não é estranho
 que um poeta político
 dê as costas a tudo e se fixe
 em três ou quatro frutas que apodrecem
 num prato
 em cima da geladeira
 numa cozinha da rua Duvivier?

[...]
 e não ouves o clamor da vida
 aqui fora
 na rua na fábrica na favela do Borel
 não ouves
 o tiro que matou Palito
 e não ouves, poeta,
 o alarido da multidão que pede emprego
 (são dois milhões sem trabalho)

há meses
sem ter como dar de comer à família
e cuja história
é assunto arredo ao poema).

É a morte que te chama?
E tua própria história
reduzida ao inventário de escombros
no avesso do dia
e não mais esperança
de uma vida melhor?
que se passa, poeta?
adiaste o futuro?

(GULLAR, 1991, p. 333-5)

Ao perceber seu distanciamento dos problemas da vida, o eu poético se inquieta. O mundo em conflito continua a representar um apelo e a fornecer matéria para o poeta engajado, e o não atendimento a este apelo é causa de angústia e de estranhamento. Numa troca de papéis, o eu poético cobra atitudes de seu outro, o poeta (“que se passa, poeta?/ adiante o futuro?”). Num jogo linguístico e poético, Ferreira Gullar reafirma seu compromisso de poeta engajado. Não trazer o poema para a vida social e política é fugir da missão, é adiar o futuro. Reafirma-se, desse modo, o compromisso do poeta/cidadão com seu povo e com seu tempo.

No poema “Boato”, o eu poético se pergunta: “Como ser neutro, fazer/ um poema neutro/ se há uma ditadura no país/ e eu estou infeliz?” (GULLAR, 1991, p. 181) Para ele, a realidade política e seu bem-estar pessoal são faces da mesma moeda e a primeira é definidora do segundo. E sua arma de resistência, seu artefato de luta, é também artefato literário, o poema, a poesia. Ele afirma: “Ora eu sei muito bem que a poesia/ não muda (logo) o mundo.” (Idem) O uso do advérbio temporal entre parênteses reafirma a postura do eu poético de persistir em sua missão, com a consciência de que o trabalho deve ser contínuo e perene.

A utopia de um bem estar individual e social como consequência do engajamento e da militância poético/política é o pano de fundo da criação poética de Ferreira Gullar. Para ele, a “poesia que se funda no alheamento aos problemas concretos conduz à sua própria destruição” (GULLAR, 2010, p. 122). Seus poemas revelam sua postura: nivelar-se aos seus contemporâneos e ser a voz pública dos que, na sua visão, não podem ser ouvidos.

A consciência política de Gullar e sua opção pelo papel de “voz pública” ampliam seu território geográfico. Em “Nós, latino-americanos”, poema dedicado à Revolução Sandinista, na Nicarágua, o eu poético assume sua identidade latino-americana.

NÓS, LATINO-AMERICANOS

Somos todos irmãos
mas não porque tenhamos
a mesma mãe e o mesmo pai:
temos é o mesmo parceiro
que nos trai.

Somos todos irmãos
não porque dividamos
o mesmo teto e a mesma mesa:
divisamos a mesma espada
sobre nossa cabeça.

Somos todos irmãos
não porque tenhamos
o mesmo berço, o mesmo sobrenome:
temos um mesmo trajeto
de sanha e fome.

Somos todos irmãos
não porque seja o mesmo o sangue
que no corpo levamos:
o que é o mesmo é o modo
como o derramamos.
(GULLAR, 1991, pp. 344-5)

A busca da identidade continental leva o eu poético à percepção de que o que irmana os povos latino-americanos é o destino comum de explorados e traídos. Essa visão se coaduna aos ideais socialistas defendidos pelo poeta, os quais são internacionais e, por isso, internacionalizantes. Não há idealização, mas uma visão objetiva da dor do outro que é a dor do eu poético. Como afirma Camenietzki (2006, p. 108), “A identidade está inscrita no registro da diferença, irreduzível, dos povos que constituem o continente. O que os aproxima é a forma de dominação política e econômica...”

No longo poema “Por você por mim”, transcrito a seguir, a consciência da similaridade entre os destinos dos povos explorados pela “pressão do imperialismo” aproxima o eu poético de comunidades humanas ainda mais distantes culturalmente e geograficamente. Ele retrata uma cena da Guerra do Vietnã, ocorrida entre os

anos 1955 e 1975, na qual se destaca a figura de Tram Van Dam, um jovem vietnamita, herói solitário no campo de batalha.

A noite, a noite, que se passa? diz
 que se passa, esta serpente vasta em convulsão, esta
 pantera lilás, de carne
 lilás, a noite, esta usina
 no ventre da floresta, no vale,
 sob lençóis de lama e acetileno, a aurora,
 o relógio da aurora, batendo, batendo,
 quebrado entre cabelos, entre músculos mortos, na podridão
 a boca destroçada já não diz a esperança,
 batendo
 Ah, como é difícil amanhecer em Thua Thien.
 Mas amanhece.

Que se passa em Huê? em Da Nang? No Delta
 do Mekong? Te pergunto,
 nesta manhã de abril no Rio de Janeiro,
 te pergunto,
 que se passa no Vietnam?

As águas explodem como granadas, os arrozais
 se queimam em fósforo e sangue
 entre fuzis
 as crianças
 fogem dos jardins onde açucenas pulsam
 como bombas-relógio, os jasmineiros
 soltam gases, a máquina
 da primavera
 danificada
 não consegue sorrir.

Há mortos demais do regaço de Mac Hoa.
 Há mortos demais
 nos campos de arroz, sob os pinheiros,
 às margens dos caminhos que conduzem a Camau.
 O Vietnam agora é uma vasta oficina da morte, nos campos
 da morte, o motor
 da vida gira ao contrário, não
 para sustentar a cor da íris,
 a tessitura da carne, gira
 ao contrário, a desfazer a vida, o maravilhoso aparelho
 do corpo, gira
 ao contrário das constelações, a vida
 ao contrário, dentro
 de blusas, de calças, dentro
 de rudes sapatos feitos de pano e palha, gira
 ao contrário a vida feita morte.
 Surdo
 sistema de álcool, gira
 gira, apaga rostos, mãos,
 esta mão jovem

que sabia ajudar o arroz, tecer a palha. Há mortos demais, há mortes
 demais, coisas da infância, a hortelã, os sustos do amor, *aquela tarde aquela tarde clara, amada, aquela tarde clara* tudo
 tudo se dissolve nas águas marrons
 e entre nenúfares e limos
 a correnteza arrasta para o mar o mar o mar azul

É dia feito em Botafogo.
 Homens de pasta, paletó, camisa limpa,
 dirigem-se para o trabalho.
 Mulheres voltam da feira, as bolsas cheias de legumes.
 Crianças passam para o colégio.
 As nuvens nuvem
 e as águas batem naturalmente em toda a orla marítima.
 Nenhuma ameaça pesa sobre a cidade.

As pessoas
 marcam encontros, irão ao cinema, à buate, se amarão
 nas praias

na cama
 nos carros. As pessoas
 acertam negócios, marcam viagens, férias.
 Nenhuma ameaça
 pesa sobre a cidade.
 Os barulhos apitos baques rumores
 se decifram sem alarma. O avião no céu
 vai para São Paulo.
 O avião no céu não é um *Thunderchief* da USAF
 Que chega trazendo a morte
 Como em Hanói.
 Não é um *Thunderchief* da USAF que chega
 seguido de outros
 e outros
 da USAF
 carregados de bombas e foguetes
 como em Hanói
 como em Haiphong
 incendiando o porto
 destruindo as centrais elétricas
 as estradas de ferro
 como em Hanói
 como em Hoa Bac
 queimando crianças com napalm
 como em Hanói
 como em Chien Thien
 como em Don Hoi
 como em Tai Mihn
 como em Vihn Than
 como em Hanói
 Como pode uma cidade, como pode
 uma cidade
 resistir

Os americanos estão agora investindo muito no Vietnam

O Vietnam agora nada em ouro
 e fogo
 Bases aéreas
 Arsenais
 Depósitos de combustíveis
 Laboratórios na rocha
 Radar
 Foguetes
 A ciência eletrônica invade a selva
 gases novos, armas novas
 O *lazy-dog*
 lança em todas as direções mil flechas de aço
 o *bull-pup*
 procura o alvo com seus 200 quilos de explosivos
 o olho-de-serpente
 pousa sobre uma casa e espera a hora certa de matar
 O Vietnam agora está cheio de arame farpado
 de homens louros
 farpados
 armados
 vigiados
 cercados
 assustados
 está cheio de jovens homens louros
 e cadáveres jovens
 de homens louros
 enganados

Próximo à base de Da Nang
 que tudo escuta e tudo vê,
 próximo à base de Da Nang, esgueira-se
 entre árvores um homem,
 próximo à base cheia de soldados,
 metralhadoras, bombas,
 aviões, cheia
 de ouvidos e de olhos
 eletrônicos, um homem, chamado Tram,
 entre as folhas e os troncos que cheiram a noite,
 cauteloso se move
 entre as folhas da noite, Tram Van Dam,
 cauteloso se move
 entre as flores da morte
 Tram Van Dam
 quinze anos se move
 entre as águas da noite
 dentro da lama
 onde bate a aurora
 Tram Van Dam
 onde bate a aurora
 com a sua granada
 entre cercas de arame
 entre as minas no chão
 Tram Van Dam
 com o seu coração
 Tram Van Dam

onde bate a aurora
 por você por mim
 sob o fogo inimigo
 com o grampo no dente
 com braço no ar
 por você por mim
 Tram Van Dam
 onde bate a aurora
 por você por mim
 no Vietnam
 (GULLAR, 1991, pp. 175-9)

O cenário de guerra no Vietnam³⁰ contrasta com o que acontece no espaço geográfico do eu poético, que se encontra na cidade do Rio de Janeiro, no bairro de Botafogo, lugar onde as pessoas se dedicam às atividades urbanas comuns. No país asiático, a guerra atinge a todos, não há segurança em parte alguma, os aviões norte-americanos de bombardeio espalham a morte. Mas o eu poético está distante daquele cenário, numa manhã de abril, no Rio de Janeiro, onde nenhuma “ameaça pesa sobre a cidade”, diferentemente do que ocorre no Vietnam, onde “é difícil amanhecer”. Como reconhecimento à sua incapacidade de fazer qualquer coisa diante de situação tão grave e urgente, o poeta transborda uma amarga ironia sobre a falsa ideia de segurança.

O contraste não conforta o eu poético, pois a paz é apenas aparente. Ao contrário, acirra-se a consciência da identificação pela diferença. A figura que “se move/ entre as águas da noite/ dentro da lama/ onde bate a aurora”, “com a sua granada/ entre cercas de arame/ entre as minas no chão”, leva o eu poético a reconhecer que a ação solitária do jovem vietnamita Tram Van Dam, no final do poema, é “por você por mim”. Para o poeta engajado, a não-revolução gera uma violência que não é localizada, mas atinge a todos, por isso, a ação do herói, embora solitária, é por toda uma coletividade. Transfigura-se em Tram Van Dam o próprio poeta moderno que, numa luta solitária, deseja contribuir para a transformação do mundo de injustiças e opressão num lugar de igualdade de direitos para toda uma coletividade.

³⁰ No poema, Gullar cita vários locais de combate na guerra do Vietnam, como: Huê, antiga capital do país, praticamente destruída nos combates; Da Nang, local de desembarque dos fuzileiros navais norte-americanos; Delta do Mekong, local dos campos de arroz, palco de combates violentos.

Desse modo, a identificação com o coletivo manifesta-se na diferença e amplia-se também geograficamente. Enfim, não há limite a separar o eu poético gullariano dos homens comuns e sofredores. Independentemente de quaisquer diferenças advindas de raça, classe social, espaço geográfico, a opção do poeta transparece, clara, em sua poesia, não permitindo dúvidas quanto à sua opção de poeta e cidadão. Esse sentimento transparece em versos como: “A luta comum me acende o sangue/ e me bate no peito/ como o coice de uma lembrança.” (GULLAR, 1991, p. 164)

Na perspectiva da coerência entre vida e obra, Antônio Carlos Sechin (2008), em prefácio da antologia da obra do poeta, intitulada *Poesia completa e prosa* (2008) defende que a biografia de Gullar, “de algum modo, é exemplar, pois tipifica, como nenhuma outra em nossa História recente, o engajamento do intelectual em prol das liberdades cívicas e da melhoria das condições de vida de seu povo.” Trata-se, portanto, de uma coerência entre a vida civil do poeta e sua produção poética, traço que aproxima as literaturas de Gullar e de Neruda.

4 CONFLUÊNCIAS ENTRE NERUDA E GULLAR

Traduzir uma parte
na outra parte
– que é uma questão
de vida ou morte –
será arte?
(Ferreira Gullar)

Tanto Pablo Neruda quanto Ferreira Gullar tiveram atuação política marcante em seus países, o que se refletiu em sua criação. Ambos viveram como clandestinos e, desse fato empírico, resultaram escritos que apresentam a postura de seus autores diante da realidade violenta que enfrentaram. Seus versos apontam para o que consideram injustiças históricas da América latina.

Nesse aspecto, as poesias de um e de outro caracterizam-se como artefato, arma de luta contra as injustiças, e de denúncia contra o imperialismo norte-americano e a histórica dominação estrangeira na América latina. Ambos encarnam sua arte na vida, por opção.

Trataremos das semelhanças entre os dois poetas, no aspecto da ampliação da própria subjetividade e da proposta de fazer da poesia um instrumento de rebelião. Com esse objetivo, ambos apresentam suas ideias em metapoemas que já defendem a poesia contextualizada com o momento vivido e com causas a serem defendidas. E, com o intuito de não se esquivarem de suas responsabilidades de autores engajados, “assinam” seus poemas, identificando-se com seus nomes próprios, num processo de autofuncionalização, bem como deixam clara a ideologia que defendem.

4.1 A METAPOESIA

Neruda e Gullar têm um número significativo de poemas nos quais esclarecem que tipo de poesia optam por escrever. Por meio de metapoemas, deixam claro o motivo de terem aderido à poesia engajada.

Paz e Moniz (1997, p. 138) definem metapoema como a “composição poética que se volta sobre si mesma ou sobre a sua própria construção, relevando os seus elementos estruturais ou temático-ideológicos”.

Terry Eagleton (2011, p. 124) constata que o “artista utiliza certos meios de produção – as técnicas especializadas da sua arte – para transformar os materiais da linguagem e da experiência em um determinado produto.” Essa noção de obra de arte como produto aplica-se bem às poesias de Neruda e de Gullar, poetas confessadamente de linha marxista. O crítico inglês analisa ainda que

As obras literárias não são misteriosamente inspiradas, nem explicáveis simplesmente em termos da psicologia dos autores. Elas são formas de percepção, formas específicas de se ver o mundo; e como tais, elas devem ter uma relação com a maneira dominante de ver o mundo, a “mentalidade social” ou ideológica de uma época. Essa ideologia, por sua vez, é produto das relações sociais concretas das quais os homens participam em um tempo e espaço específicos; é o modo como essas relações de classe são experimentadas, legitimadas e perpetuadas.” (EAGLETON, 2011, pp.19-20)

É nessa linha de pensamento que os dois poetas produzem seus poemas, como parte da defesa de suas crenças políticas e sociais.

Em “Prestes do Brasil”, como visto anteriormente, o eu poético de *Canto geral* resume sua obrigação de colocar seu canto a serviço de uma voz coletiva: “Não posso apartar a voz de quanto sofre.” (NERUDA, 1996, p. 150). No verso transcrito, observa-se a necessidade, da qual o eu poético não pode fugir, de assumir as dores de quem sofre e cantar essas dores, depois de com elas conviver.

Em “A grande alegria”, a primeira pessoa do poema diz a quem ele dirige sua poesia:

[...]
 Escrevo para o povo ainda que ele não possa
 ler a minha poesia com seus olhos rurais.
 [...]
 Quero que à saída da fábrica e das minas
 esteja a minha poesia aderida à terra,
 ao ar, à vitória do homem maltratado.
 Quero que um jovem ache na dureza
 que construí, com lentidão e com metais,
 como uma caixa, abrindo-a, cara a cara, a vida,
 minha alegria, nas alturas tempestuosas.
 (NERUDA, 1996, p. 429-30)

O desejo e a alegria do eu poético se manifestam na proximidade de quem ele resume na palavra ‘povo’, mesmo reconhecendo a distância que há entre este e o poeta. A ambição do eu poético é que a própria vida esteja em sua criação. E que seus leitores possam se reconhecer em seus versos.

Em *Canto geral*, encontramos versos que parecem resumir o ideal do poeta de estar junto àqueles a quem ele dirige sua poesia: “Não venho para resolver nada. // Vim aqui para cantar/ e para que cantes comigo.” (NERUDA, 1996, p. 296). O poeta não se isola, nem assume a criação poética como tarefa solitária, mas reconhece que é a dureza da própria vida que se torna mote para a poesia. Ítalo Moriconi (2002, p. 9) afirma que “... a poesia da vida pode ser bem rude, nem sempre, ou quase nunca, confunde-se com romantismos, delicadezas, águas-de-cheiro. Descobrir a poesia da vida tem mais a ver com realismos que com idealismos de Polyana.” O pensamento do crítico literário brasileiro confirma o pensamento de Neruda e de Gullar de que a poesia tem mais a ver com o sangue derramado, com os sofrimentos e injustiças diárias, com a luta pela vida do que com a idealização literária do mundo, comparada ao eterno “jogo do contente” vivido pela famosa personagem boazinha e conformada diante do sofrimento, do romance *Pollyanna*, da escritora norte-americana Eleanor H. Porter, publicado em 1913.

No poema “A bomba suja”, de Gullar, podemos ler versos que traduzem essa opção por não idealizar a realidade, a começar pelo uso das palavras exatas. Não existe,

na poesia engajada, palavra não poética; todas as palavras relacionadas à vida, que retratem esta, são termos próprios para o poema.

Introduzo na poesia
a palavra diarreia.
não pela palavra fria
mas pelo que ela semeia.

Quem fala em flor não diz tudo.
Quem me fala dor diz demais.
O poeta se torna mudo
sem as palavras reais.
(GULLAR, 1996, p. 153)

Ester A. V. de Oliveira (2004, p. 107) constata que o “poeta contemporâneo se cala, porque não sabe como expressar a essência poética que busca e se volta para o poema, para o fazer poético, criando um poema de índole conceptual.” Tal constatação se coaduna ao pensamento de Gullar que, no poema citado, defende o uso das “palavras reais” para se comunicar, para sair do estado de mudez que a contemporaneidade parece impor ao artista. Sobre as palavras reais, em “Coisas da terra”, o eu poético esclarece que sua poesia está inserida na vida e no tempo histórico:

[...]
Todas as coisas de que falo são de carne
como o verão e o salário.
Mortalmente inseridas no tempo,
estão dispersas como o ar
no mercado, nas oficinas,
nas ruas, nos hotéis de viagem.

São coisas, todas elas,
cotidianas, como bocas
e mãos, sonhos, greves,
denúncias,
acidentes do trabalho e do amor. Coisas,
de que falam os jornais
às vezes tão rudes
às vezes tão escuras
que mesmo a poesia as ilumina com dificuldade.

Mas é nelas que te vejo pulsando,
mundo novo,
ainda em estado de soluços e esperança.
(GULLAR, 1991, pp. 167-8)

Ferreira Gullar é contundente ao defender, em versos, que a poesia tem um compromisso com a causa social daqueles que sofrem as injustiças de um mundo dividido. No poema “Maio 1964”, referência à tomada do poder pelos militares no Brasil, que originou um período de ditadura que perdurou até 1985, o eu poético é enfático, ao afirmar: “A luta comum me acende o sangue/ e me bate no peito/ como o coice de uma lembrança.” (GULLAR, 1991, p. 164). Esses versos traduzem a postura do próprio poeta que, engajado nos movimentos estudantis e político-partidários assumiu posturas contestadoras também como cidadão. A situação política do país e a própria situação de vida do poeta se misturam, como nos já citados versos do poema “Boato”: “Como ser neutro, fazer/ um poema neutro/ se há uma ditadura no país/ e eu estou infeliz?” (GULLAR, 1991, p. 181).

A postura comum dos dois poetas sob análise é facilmente verificável com a leitura de seus poemas nos quais eles defendem a poesia surgida do meio do povo, o qual ambos vão identificar como a classe mais pobre e explorada da sociedade. É possível verificar, em dado momento, que, mesmo as palavras usadas se assemelham. Em “O fugitivo”, de Neruda, encontramos os seguintes versos:

O milho leva o meu canto,
saído das raízes
de meu povo, para nascer,
para construir, para cantar,
e para ser outra vez semente
mais numerosa na tormenta.
(NERUDA, 1996, pp. 312-13)

Em “Meu povo, meu poema”, de Gullar, lê-se:

[...]
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, 1991, p. 152)

Em ambos os autores, há um reconhecimento de que o poema tem como origem e como destino o que os eu poéticos reconhecem como povo. Ademais, o próprio vocabulário se assemelha: milho/espiga; meu canto/quem canta.

Assim, pode-se atestar que, tanto em Neruda quanto em Gullar, os metapoemas funcionam como a poética de seus autores, pois se verifica que a reflexão sobre o fazer poético se alia à defesa de seus temas mais caros.

4.2 AUTOFICCIONALIZAÇÃO POÉTICA

Ao tratar do tema autoficção em textos narrativos, como uma tendência contemporânea, Diana Klinger (2007, p. 53) afirma que “... o texto autoficcional implica uma *dramatização de si* que supõe, da mesma maneira que ocorre no palco teatral, um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício, *pessoa* (ator) e *personagem*” (grifos no original). Acrescenta, ainda, a mesma autora: “... a dramatização supõe a *construção* simultânea de ambos, autor e narrador”, no decorrer da narrativa. (KLINGER, 2007, p. 53 – grifo no original). Trata-se da performance, do fingir ser o que, aparentemente, já se é.

O termo autoficção é relativamente novo. Foi cunhado pelo escritor e crítico francês Serge Doubrovsky, na década de 1970, e ganhou mundo no final da década de 1990. Trata-se, entretanto, de uma prática literária já antiga, pois é bem comum que os autores se apresentem como personagens em suas obras, identificados por seus nomes, ou de batismo ou artísticos.

As teorizações sobre autoficção tiveram como base inicial, como se pode ver, os textos narrativos e só nos últimos anos têm despertado o interesse de estudiosos de textos poéticos. Verónica Leucí (2015), em artigo intitulado “Autoficción, poesía y nombre próprio: un debate con puertas abiertas”, chama a atenção para a presença do nome do próprio do poeta dentro de seus poemas como um dilema. Diz a autora:

El uso del nombre de autor *dentro* del poema, como categoría textual, nos enfrenta entonces a un terreno doble: por un lado, atañe a la *firma* de la portada, y nos reenvía por tanto a una persona histórica y civil, al “autor” como sujeto institucional; por otro, a una construcción literaria, a un elemento regido por las leyes y protocolos de enunciación ficcional. (LEUCÍ, 2015, p. 12 – grifos no original)³¹

Ao citar o próprio nome em seus versos, o poeta coloca um leitor diante de uma suspeita sobre a voz que fala no poema: trata-se da entidade civil, com documentos, registros e biografia, ou de personagem criada pelo autor? Mais adiante no artigo, a autora sugere uma tentativa de resolução do dilema:

[...] los derroteros para definir la autoficción poética seguirán los postulados en torno a la manifestación narrativa de dicha operación: la construcción poemática de un personaje puntualizado, con el mismo nombre del autor, diferenciado – en un nuevo nivel de recursividad – del yo lírico. (LEUCÍ, 2015, p. 12)³²

A autora não encerra a questão, ainda incipiente entre os estudiosos, mas aponta em outro artigo, de 2012, intitulado “Poesía y autoficción: una alianza posible”, que a autoficção na poesia opera em um encontro ambíguo e dinâmico entre realidade e ficção. Ou, como afirma: “Permite superar los términos de dicotomías en apariencia irreconciliables, como una alianza posible de territorios en litigio.” (LEUCÍ, 2012, p. 7)³³

Tanto Pablo Neruda quanto Ferreira Gullar se identificam por meio de seus nomes próprios em vários de seus textos, em prosa ou em verso. Essa prática se caracteriza como uma forma de confirmação dos posicionamentos político-ideológicos dos poetas em sua obra.

³¹ O uso do nome de autor dentro do poema, como categoria textual, coloca-nos então diante de um terreno duplo: por um lado, reporta-nos à assinatura da capa, e nos reenvia, portanto, a uma pessoa histórica e civil, ao “autor” como sujeito institucional; por outro, a uma construção literária, a um elemento regido pelas leis e protocolos de enunciação ficcional. (Tradução nossa)

³² [...] os percursos para definir a autoficção poética seguirão os postulados em torno da manifestação narrativa de tal operação: a construção poemática de uma personagem pontual, com o mesmo nome do autor, diferenciado – em um novo nível de discursividade – do eu lírico. (Tradução nossa)

³³ Permite superar os termos de dicotomias aparentemente irreconciliáveis, como uma aliança possível de territórios em litigio. (Tradução nossa)

Desse modo, episódios narrados em seus textos de memórias surgem em seus poemas, e vice-versa, e o leitor que se interessar pode confrontar as duas escritas (narrativa memorialística e poemas) e comprovar a factualidade daquilo que foi transformado em literatura.

Em *Confesso que vivi* – memórias, cuja escrita se iniciou em 1972, Pablo Neruda relata vários episódios de sua vida, que já haviam aparecido em seus poemas. Em seus 12 “cadernos”, o livro de memórias narra as trajetórias literária e de vida do autor. Trata-se do relato de um artista maduro, que se dá conta do papel de sua obra na vida de seus leitores. Na caderno 11, ele relembra a publicação de seu primeiro livro, *Crepusculário*, de 1923: “Estou escrevendo estas lembranças em 1973. Passaram-se já 50 anos desde o momento emocionante em que um poeta sente os primeiros vagidos da criatura impressa, viva, agitada e desejosa de chamar a atenção como qualquer outro recém-nascido.” (NERUDA, 1979, p. 265).

No caderno 12, ele constata: “É memorável e dilacerador para o poeta ter encarnado para muitos homens, durante um minuto, a esperança.” (NERUDA, 1979, p. 336). Se em seus textos poéticos, o poeta chileno afirmou tantas vezes estar sendo a voz de muitos, no livro de memórias, ele confirma sua opção pelo povo: “A multidão tem sido para mim a lição de minha vida. Posso chegar a ela com a inerente timidez do poeta, com o temor do tímido, mas – uma vez em seu seio – sinto-me transfigurado. Sou parte da maioria essencial, sou mais uma folha da grande árvore humana.” (NERUDA, 1979, p. 336). No poema “Catástrofe em Sewell”, do *Canto geral*, o eu poético fala: “Sou parente de todos os que morrem, sou povo,/ e por todo este sangue que tomba estou de luto.” (NERUDA, 1996, p. 273). Em “O fugitivo”, ele afirma, enfático: “Sou povo, povo inumerável.” (NERUDA, 1996, p. 313).

No *Canto geral*, o nome do poeta é usado várias vezes, como para atestar ou fazer crer que o que ali se fala, nos poemas, é a transcrição poética do realmente vivido. No canto XI, “As flores de Punitaqui”, o poema II, já citado neste estudo, tem como título “Irmão Pablo”; o nome do poeta também aparece nos versos do mesmo poema:

Mas hoje os camponeses veem ver-me:
 “Irmão,
 não tem água, **irmão Pablo**, não tem água, não
 choveu”

[...]
Irmão Pablo, você vai falar com o Ministro.
 (Sim, o **irmão Pablo** vai falar com o Ministro, mas
 eles não sabem
 como me veem chegar
 essas poltronas de couro ignominioso
 e depois a madeira ministerial, esfregada
 e polida pela saliva bajulante).
 (NERUDA, 1996, p. 318 – grifos nossos)

O nome do poeta aparece como vocativo (“Irmão Pablo”), na reprodução da fala dos camponeses, grupo o qual o poeta inclui entre as classes a que ele chama “povo” e de quem ele se sente próximo, recebendo o tratamento de “irmão”; e aparece, também, em terceira pessoa, como sujeito da ação (“o irmão Pablo vai falar com o Ministro...”), mostrando um duplo papel do eu poético: ele faz parte do povo, mas é também sua voz perante as autoridades do Governo.

No canto X, “O fugitivo”, novamente seu nome aparece, mencionado como o poeta que pertence aos pobres:

A mãe me esperava.
 “Só soube ontem – me disse; - meu filho
 me chamou, e o nome de **Neruda**
 me percorreu como um calafrio.
 Falei com eles: que conforto,
 meus filhos, podemos dar a ele?” “Ele pertence
 a nós, os pobres – me respondeu –
 ele não zomba nem despreza
 a nossa pobre vida, ele a exalta e defende.” [...]
 (NERUDA, 1996, p. 303 – grifos nossos)

Pode-se observar, na fala da personagem, que o eu poético comprova a aceitação que o poeta/cidadão Neruda tem no meio da gente pobre e simples; ele é reconhecido como aquele que exalta e defende a vida do pobre, pois é reconhecido como pertencente a esse grupo. Desse modo, na poesia, o artista busca deixar clara sua intenção de ser reconhecido como parte do povo e como a voz deste.

No canto IV, “Os libertadores”, encontramos nome e auto-definição do poeta: “E se **Pablo Neruda**, o cronista de todas as/ coisas te devia, Uruguai, este canto, [...] não faltei a meus deveres nem aceitei os/ escrúpulos do intransigente:”(NERUDA, 1996, p. 118 – grifo nosso)

O nome artístico completo (Pablo Neruda), seguido de sua função/missão (ser o “cronista de todas as coisas”) e de sua postura (não faltar aos seus deveres nem aceitar os escrúpulos do intransigente) funcionam como a assinatura do poeta em sua obra, a reafirmação de suas escolhas e a confirmação de seu compromisso como homem e como artista.

Ainda nesse processo de autoficcionalização e de assinatura da obra, *Canto geral* “espalha” dados biográficos de seu autor, em versos como os que seguem transcritos: “Não tiveram os meus pais araucanos” (NERUDA, 1996, p. 63), numa referência ao local de origem de sua família – região da Araucânia, no sul do Chile –; “Logo cheguei à capital, vagamente impregnado/ de névoa e chuva. Que ruas eram essas?/ Os trajés de 1921 pululavam/ num odor atroz de gás, café e tijolos.” (NERUDA, 1996, p. 412), lembrando sua mudança de Temuco para Santiago, em 1921; “Me despeço/ hoje, 1948, dezesseis de dezembro, em algum ponto da América na qual canto.” (NERUDA, 1996, p. 341), citando seu período de fuga, decorrente da perseguição política que o obrigou a percorrer clandestinamente seu país; “Hoje, 5 de fevereiro, neste ano/ de 1949, no Chile, em ‘Godomar/ de Chena’, alguns meses antes/ dos quarenta e cinco anos de minha idade.” (NERUDA, 1996, p. 435), fechamento do último canto, com a data precisa da conclusão do livro, que só seria publicado no ano seguinte – 1950 .

A infância do poeta é retomada em alguns trechos do grande canto, sem que se mencione o nome próprio do autor, mas características de sua terra de origem. Em “A fronteira”, no canto XV, intitulado “Eu sou”, o eu poético afirma:

Minha infância são sapatos molhados, troncos
partidos
tombados na selva, devorados por cipós
e escaravelhos, doces dias sobre a aveia,
e a barba dourada de meu pai saindo
para a majestade da ferroviária.

[...]

Minha infância percorreu as estações entre os trilhos, os castelos de madeira recente, a casa sem cidade, apenas protegida por reses e maçãs de perfume indizível fui eu, delgado menino cuja pálida forma se impregnava de bosques vazios e adegas. (NERUDA, 1996, p. 410)

O retorno à infância, por meio da linguagem poética, localiza o poeta em seus anos iniciais, na chuvosa região sul do Chile, onde viveu Neruda até mudar-se, aos 17 anos, para a capital do país. Ao comentar esses versos de retorno ao passado do poeta, Hernán Loyola, estudioso da vida e obra de Neruda, aponta para as marcas perenes de sua poesia:

Al crecer en esta atmósfera de fundación, rodeado de afanes productivos y de actividades transformadoras, el ojo de Neftalí percibe y registra para siempre formas, elementos y ritmos del trabajo social que refuerzan desde otro ángulo la iniciación estética del bosque y, sobre todo, la orientación hacia la dinámica sensorial, concreta y material del mundo. (LOYOLA, 2006, p. 52)³⁴

Loyola já percebe nesses versos, que relembram os primeiros anos de Neruda, em Temuco, na Araucânia, a tendência do poeta para a percepção de mundo a partir da natureza. O biógrafo ainda analisa que estão presentes nos versos anteriormente transcritos dois elementos simbólicos na criação de Neruda. *Canto geral* trata dessa aparente dicotomia: naturezaXcivilização, mostrando, em muitos trechos o prejuízo que esta causa àquela. Analisa Loyola:

Bosques y bodegas: la naturaleza y la civilización. La madera es desde entonces el puente simbólico entre ambas esferas de la experiencia. Por un lado los árboles de la selva austral con su cortejo de alimañas y pájaros, el bosque como escenografía de la gloria y caducidad de la materia viva por excelencia; por

³⁴ Ao crescer nesta atmosfera de fundação, rodeado de esforços produtivos e de atividades transformadoras, o olho de Neftalí percebe e registra para sempre formas, elementos e ritmos do trabalho social que reforçam, a partir de outro ângulo a iniciação estética do bosque e, sobretudo, a orientação para a dinâmica sensorial, concreta e material do mundo. (tradução nossa)

Caminho e postura semelhantes percorreu também o poeta Ferreira Gullar. Ele escreveu o livro de memórias *Rabo de foguete* – os anos de exílio, no ano de 1998, por insistência, como ele mesmo afirma, da poeta (e sua segunda esposa) Claudia Ahimsa. Pelo menos vinte anos separam a obra dos acontecimentos que o geraram.

O poeta afirma no prefácio: “Como o tempo aliviara os traumas e anulara as outrora inconvenientes implicações políticas da narrativa, pude hoje, ainda que hesitante em face de certas indiscrições, contar o que vivi.” (GULLAR, 2003).

Em 92 capítulos curtos, divididos em 4 partes, a obra narra a trajetória de Gullar no exílio ao qual se viu forçado a viver durante os anos de 1971 a 1977, depois de um período de clandestinidade no Brasil. Sua trajetória de exilado errante inicia-se em Moscou e continua por Lima (Peru), Santiago (Chile) e Buenos Aires (Argentina), de onde retornou ao Rio de Janeiro, em março de 1977.

Nesse período de exílio, foram publicados dois de seus livros: *Dentro da noite veloz*, em 1975, e *Poema sujo*, em 1976, ambos marcados pelas experiências do exílio.

No primeiro desses livros, no poema I, de *Dois poemas chilenos*, encontra-se uma referência explícita a sua chegada ao Chile:

Quando cheguei a Santiago
 O outono fugia pelas alamedas
 Feito um ladrão
 Latifúndios com nome de gente, famílias
 Com nome de empresas Também fugiam
 Com dólares e dolores
 No coração
 Quando cheguei a Santiago em maio
 Em plena revolução
 (GULLAR, 1991, pp. 212-3)

Um dado empírico da vida do poeta – a chegada ao Chile – junta-se à análise do eu poético sobre a situação encontrada no exílio – a revolução que abalava o país e que atingia a população.

No poema II, o eu poético se dirige a Salvador Allende, ex Presidente do Chile, deposto e morto em 11 de setembro, no golpe militar de 1973, liderado pelo General Augusto Pinochet.

Allende, em tua cidade
ouço cantar esta manhã os passarinhos
da primavera que chega.
Mas tu, amigo, já não os podes escutar

Em minha porta, os fascistas
pintaram uma cruz de advertência.
E tu, amigo, já não a podes apagar

No horizonte gorjeiam
esta manhã as metralhadoras
da tirania que chega
para nos matar

E tu, amigo,
já nem as podes escutar
(GULLAR, 1991, p. 213)

Salvador Allende foi eleito Presidente do Chile em 1970, pela Unidade nacional – reunião dos partidos populares chilenos –, após uma campanha que teve participação intensa de Pablo Neruda. Este havia renunciado à candidatura própria, pelo Partido Comunista, conforme “Cronologia de Pablo Neruda”, que consta de *Confesso que vivi* – memórias, página 357, para apoiar o amigo. No poema de Gullar, Allende é chamado de “amigo”, pelo eu poético, que revela simpatia por aquele a quem Neruda também se refere com simpatia e admiração, no último Caderno de *Confesso que vivi*:

Allende nunca foi um grande orador. E como estadista era um governante que fazia consultas antes de tomar qualquer medida. Foi o antiditador, o democrata por princípio até nos menores detalhes. [...] Allende era um dirigente coletivo; um homem que, sem sair das classes populares, era um produto da luta dessas classes contra o imobilismo e a corrupção de seus exploradores.
[...]

Escrevo estas rápidas linhas para minhas memórias há apenas três dias dos fatos inqualificáveis que levaram à morte meu grande companheiro, o Presidente Allende. Seu assassinato foi mantido em silêncio, foi enterrado secretamente, permitiram somente à sua viúva acompanhar o imortal cadáver. (NERUDA, 1979, p. 348)

A admiração pelo ex Presidente chileno é um traço comum aos dois poetas; Allende simboliza a concretização de um dos ideais de ambos: o acesso ao poder de alguém que representa o povo, por ter se originado dele. E tanto no poema de Gullar quanto no texto de memórias de Neruda há denúncia da usurpação do poder pela violência e da perseguição aos “inimigos” do golpe, mesmo os estrangeiros, como o poeta brasileiro: “Em minha porta, os fascistas/ pintaram uma cruz de advertência.” (GULLAR, 1991, p. 213).

No capítulo 82 de *Rabo de foguete*, Ferreira Gullar fala do surgimento do *Poema sujo*. Era o ano de 1975 e ele estava em Buenos Aires, num momento de grande turbulência política naquele país e de perigo iminente para exilados.

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. (GULLAR, 2003, p. 237)

O poema foi escrito no período de maio a outubro de 1975 e nele, surpreendentemente, embora trate dos problemas da vida, da pobreza, da vida do povo, não se encontram referências à vida no exílio. Cameniétki (2006, p. 127) comenta: “Do poeta, é a voz de um narrador que, no instante de perigo, em sua sabedoria diante da morte próxima, percorre a memória em busca de um sentido para a sua existência.”

Em entrevista aos *Cadernos de literatura brasileira*, do Instituto Moreira Salles (1998, p. 35), Gullar afirma: “... quando escrevi o *Poema sujo*, não estava pensando em fazer algo curto ou longo: sentia necessidade de mergulhar em toda a minha vida, de fazer um balanço e trazer tudo à tona.”

Assim, é possível perceber que, nos recortes do real de Pablo Neruda e de Ferreira Gullar, eles mesmos, como cidadãos e poetas, tornam-se, muitas vezes, matéria de poesia. Ao tornar-se poesia, pelos contornos da linguagem retirada do seu estado passivo e lançada nos contextos da criação poética, as referências ao homem

No *Poema sujo*, reconhecidamente texto poético de memória, como já vimos, há uma longa reflexão sobre o corpo e sua significação. O poeta, na condição de matéria de poesia, reflete sobre seu papel e sua medida no mundo.

Meu corpo
 que deitado na cama vejo
 como um objeto no espaço
 que mede 1,70m
 e que sou eu: essa coisa
 deitada
 barriga pernas e pés
 com cinco dedos cada um (por que
 não seis?)
 joelhos e tornozelos
 para mover-se
 sentar-se
 levantar-se

meu corpo de 1,70m que é meu tamanho no mundo
 meu corpo feito de água
 e cinza

[...]
 (GULLAR, 1991, p. 224)

O eu poético reconhece que, por meio de seu corpo, delinea-se sua importância no meio familiar. É o corpo que garante a existência do cidadão (José Ribamar Ferreira) e do poeta (Ferreira Gullar) e a memória de “muitas pequenas coisas acontecidas no planeta”, que o poeta eterniza em seus versos. No mesmo poema, o eu poético usa o nome civil e o nome artístico do poeta, os dois “habitantes” do mesmo corpo.

Na sequência do poema, a descrição do eu poético/poeta, por meio de seu corpo, traz dados mais precisos: sua origem geográfica e temporal (nordestino de São Luís do Maranhão, nascido na Rua dos Prazeres, em 1930 – “na revolução”); sua família (Ferreira, filho de Newton e Alzira), uma curiosidade peculiar de nascimento (“sob o signo de Virgo”).

[...]
 Mas sobretudo meu
 corpo
 nordestino
 mais que isso
 maranhense
 mais que isso
 sanluisense

mais que isso
 ferreirense
 newtoniense
 alziense
 meu corpo nascido porta-e-janela da Rua dos Prazeres
 ao lado de uma padaria
 sob o signo de Virgo
 sob as balas do 24º BC
 na revolução de 30
 (GULLAR, 1991, pp. 225-6)

Mais adiante, na mesma sequência, a descrição do eu poético/poeta apresenta outros dados, além da caracterização física, familiar, civil. Ele se posiciona com suas escolhas e atitudes: “combatente clandestino aliado da classe operária/ meu coração de menino” (GULLAR, 1991, p. 226). Tais escolhas e atitudes definem não só o cidadão, mas também o poeta e sua arte.

Seus dados biográficos aparecem em outros poemas, como a identificar a voz que fala, sem deixar dúvidas no leitor. No poema “Primeiros anos”, do livro *Na vertigem do dia*, sem que apareça o nome do poeta, dados de sua vida o identificam:

Para uma vida de merda
 nasci em 1930
 na Rua dos Prazeres

 [...]
 Depois me suspenderam pela gola
 me esfregaram na lama
 me chutaram os colhões
 e me soltaram zozzo
 em plena capital do país
 sem ter sequer uma arma na mão.
 (GULLAR, 1991, pp. 278-9)

O nascimento, no ano de 1930, e a prisão, resultante da perseguição política sofrida pelo poeta, aparecem em seus versos, atestando a voz de quem fala: o cidadão e o poeta se encontram no poema.

Como matéria de poesia e elemento de autoficcionalização, também a memória delinea o poeta em muitas fases de sua vida. É recorrente a lembrança do menino que ele foi e que continua a existir como mais uma face do outro/ele mesmo.

cronológico puro – o dos tempos já mortos -, mas de um passado presente cujas dimensões míticas se atualizam no modo de ser da infância e do inconsciente. A épica e a lírica são expressões de um tempo forte (social e individual).

Na poesia de Gullar, a lembrança do menino perene que há no eu poético recria momentos vividos, não permitindo que “muitas pequenas coisas acontecidas no planeta”, se percam e deixem de se transformar em poesia.

Todo vento
ventado aqueles anos
na Quinta dos Medeiros
se teria esvaído sem lembrança
não fora haver naquela casa
de esquina
para ouvi-lo
ao menos um menino
(GULLAR, 1991, p. 301)

O poeta é, por natureza, um ser inquieto. Para o poeta moderno, a “memória apresenta-se como resistência à dispersão do homem urbano nos compromissos da vida cotidiana que não deixa traços mnêmicos.” (GOMES, 2008, p. 70) Em *Praia do caju*, o eu poético compreende que os tempos se mesclam e ele já não sabe se são lembranças ou descobertas as coisas que o rodeiam. Diante das coisas cotidianas, fruto da memória ou novas descobertas, ele se sente nostálgico de um menino, seu outro, de outros tempos.

Caminhas no passado e no presente.
Aquele porta, o batente de pedra,
o cimento da calçada, até a falha do cimento. Não sabes já
se lembras, se descobres.
E com surpresa vês o poste, o muro,
a esquina, o gato na janela,
em soluços quase te perguntas
onde está o menino
igual àquele que cruza a rua agora,
franzino assim, moreno assim.
Se tudo continua, a porta
a calçada platibanda,
onde está o menino que também
aqui esteve? aqui nesta calçada
se sentou?
(GULLAR, 1991, p. 174)

A percepção de que tudo permanece em seu lugar, menos o menino que ele fora leva-o aos soluços e à indagação: “onde está o menino que também/ aqui esteve?”

A constatação da passagem do tempo, leva-o a concluir, pessimista:

Mas a distância é vasta
tão vasta que nenhuma voz alcança.
O que passou passou.
Jamais acenderás de novo
o lume
do tempo que apagou.
(GULLAR, 1991, p. 174-5)

Por fim, persiste, ainda, a consciência de que há algo por realizar, embora haja a sensação de que o eu poético/poeta não tenha sido suficiente. Ao escrever seu “inventário”, o eu poético junta seus nomes: José Ribamar Ferreira e Ferreira Gullar, como a dizer que nem mesmo a junção dos dois – cidadão e poeta – desse conta de sua missão em vida.

INVENTÁRIO

Vivo a pré-história de mim
Por pouco pouco
eu era eu
José Ribamar Ferreira Gullar
não deu
O **Gullar** que bastasse
não nasceu
(GULLAR, 1991 p. 99 – grifos nossos)

Assim, o vivido, o sentido, o experimentado, o lembrado e o sonhado se mesclam na produção literária dos dois poetas. No parágrafo final de *Rabo de foguete*, Gullar afirma: “A vida não é o que deveria ter sido e sim o que foi. Cada um de nós é a sua própria história real e imaginária.” (GULLAR, 2003, p. 269)

4.3 TEMAS COMUNS

É perceptível a coerência entre a vida e a obra de Pablo Neruda e de Ferreira Gullar. Suas opções, como cidadãos participantes da vida política de seus respectivos

países, transparecem nas suas criações artísticas. Sobre o partido ao qual se filiaram, escreveram poemas de teor laudatório. Neruda, por meio do eu poético, em “A meu partido”, confessa ter se transformado a partir do conhecimento e da vivência da doutrina do partido comunista, como se pode ver nos versos que seguem:

A meu partido

Me deste a fraternidade para o que não conheço.
 Me acrescentaste a força de todos os que vivem.
 Me tornaste a dar a pátria como em um nascimento.
 Me deste a liberdade que não tem o solitário.
 Me ensinaste a acender a bondade, como o fogo.
 Me deste a retidão que necessita a árvore.
 Me ensinaste a ver a unidade e a diferença dos
 Homens.
 Me mostraste como a dor de um ser morreu na
 vitória de todos.
 Me ensinaste a dormir nas camas duras de meus
 irmãos.
 Me fizeste construir sobre a realidade como
 sobre uma rocha.
 Me fizeste adversário do malvado e muro do
 frenético.
 Me fizeste ver a claridade do mundo e a
 possibilidade da alegria.
 Me fizeste indestrutível porque contigo não
 termino em mim mesmo.
 (NERUDA, 1996, p. 434)

O eu poético reconhece ser tributário de seu partido, que o fez reconstruir conceitos da própria vida, e o moldou como pessoa e como artista. Ele associa suas características de bondade, força, solidariedade, empatia com os sofredores à sua atuação partidária. Neruda ingressou no Partido Comunista do Chile, em 1945, e desde o início, foi atuante na divulgação dos ideais partidários, tanto como cidadão quanto como poeta. Esse poema, penúltimo do *Canto geral* é um canto de louvor ao partido que ele jamais abandonou, desde sua filiação até a morte, em 1973.

Por seu turno, Gullar também fez homenagem ao Partido Comunista brasileiro, ao qual se filiou em 1964, num poema com características narrativas.

Sessenta anos do PCB

Eles eram poucos
e nem puderam cantar muito alto a Internacional
naquela casa de Niterói
em 1922. Mas cantaram.
E fundaram o partido.

Eles eram apenas nove: o jornalista
Astrojildo, o contador Cordeiro,
o gráfico Pimenta, o sapateiro José Elias, o vassoureiro
Luís Peres, os alfaiates Cendon e Barbosa
o ferroviário Hermogênio
e ainda o barbeiro Nequete
que citava Lênin a três por dois.
Em todo o país,
eles não eram mais de setenta.
Sabiam pouco de marxismo
mas tinham sede de justiça
e estavam dispostos a lutar por ela.

Faz sessenta anos que isto aconteceu.
O PCB não se tornou o maior partido do Ocidente
nem mesmo do Brasil.
Mas quem contar a história de nosso povo e seus heróis
tem que falar dele.

Ou estará mentindo.

(GULLAR, 1996, pp. 330-31)

O poeta reconta as origens do partido no Brasil, lembrando seus criadores, que reúnem um grupo de pessoas aparentemente simples, pelas profissões citadas, e por uma de suas características – saber pouco de marxismo, a base ideológica do Comunismo. O poema exalta os fundadores do PCB como heróis, dispostos a lutar por justiça, e reivindica, para eles e para o partido, um lugar na História do Brasil.

Desse traço comum dos dois poetas, o de se filiarem ao Partido Comunista, e de serem membros atuantes, surgiu a aproximação entre os temas que lhes foram caros, especialmente porque a base do PC é internacional e, conseqüentemente, internacionalizante. Lenin já preconizava, em 1905:

Agora a literatura pode, mesmo 'legalmente', ser 90% partidária. A literatura deve tornar-se partidária. Em oposição aos costumes burgueses, em oposição à imprensa empresarial e mercantil burguesa, em oposição ao carreirismo e ao individualismo literários burgueses, ao 'anarquismo aristocrático' e à corrida ao lucro, o proletariado socialista deve avançar o princípio da **literatura de partido**, desenvolver este

princípio e aplicá-lo da forma mais completa e integral possível.” (LENIN, 1905, s/p. – grifo no original).

As orientações de Lenin são seguidas, em maior ou menor grau, pelos artistas ligados ao Partido Comunista, o que dará um traço comum às obras desses artistas, independentemente das fronteiras de seus países de origem.

Dos temas tratados pelos dois poetas, sobressaem aqueles que os aproximam da camada social que eles resumirão na palavra “povo”, termo que engloba, nos textos dos dois autores, as chamadas classes populares, os trabalhadores das plantações, das fábricas, os líderes populares, as mulheres engajadas nos movimentos populares.

Em muitos poemas, é criado um eu poético que declara sua convicção de pertencer ao povo e de estar junto a todos aqueles que sofrem e que só se libertarão pela luta coletiva. Por isso, tornaram-se temas de poesia os movimentos libertários, especialmente na América latina. E os heróis foram aclamados, especialmente por Neruda, que os citou, largamente, encontrando-os nas várias pátrias latino-americanas. Do Brasil, ele louvou Luís Carlos Prestes, com poesia e com discurso. Define-o como herói, capitão do povo:

Também hoje, de todos os rincões
da nossa América, do México livre, do Peru
sedento,
de Cuba, da Argentina populosa,
do Uruguai, refúgio de irmãos asilados,
o povo te saúda, Prestes, com suas pequenas
lâmpadas
em que brilham as altas esperanças do homem.
Por isso me mandaram, pelo vento da América,
para que te olhasse e logo lhes contasse
como eras, que dizia o seu capitão calado
por tantos anos duros de solidão e sombra.
(NERUDA, 1996,, p. 154)

Em *Canto geral*, o poema em louvor a Prestes, do qual foram transcritos esses versos, faz parte do discurso proferido por Neruda, no estádio do Pacaembu, na cidade de São Paulo, no ano de 1945.

Na obra de Gullar, encontramos um número menor de poemas que louvem os “heróis” do povo. Podemos citar o cordel sobre o líder rural Gregório Bezerra, já mencionado, e o segundo dos “Dois poemas chilenos”, em que aparece a figura de Salvador Allende, do Chile, personagem que volta a ser mencionado no livro *Em alguma parte alguma*, publicado em 2010, no poema “Volta a Santiago”: “Allende não está/ Não está na cidade não está no país” (GULLAR, 2010, p. 120). Em *Dentro da noite veloz*, de 1975, o longo poema que dá título ao livro é uma homenagem a Ernesto Che Guevara, guerrilheiro argentino que participou da revolução cubana liderada por Fidel Castro. O eu poético assim se expressa, demonstrando estar unificado a sua personagem heroica:

Súbito vimos ao mundo
e nos chamamos Ernesto
súbito vimos ao mundo
e estamos
na América Latina
(GULLAR, 1991, p. 191)

De modo geral, Gullar não trata de “heróis” em seus poemas. Em “Nós, latino-americanos”, poema dedicado por Gullar à Revolução Sandinista, já visto neste estudo, o eu poético assume sua identidade latino-americana, quando afirma:

Somos todos irmãos
não porque seja o mesmo sangue
que no corpo levamos:
o que é o mesmo é o modo
como o derramamos.
(GULLAR, 1991, p. 345)

Há a percepção de que as fronteiras entre os países não diferencia o sofrimento dos povos. O sangue é derramado da mesma forma.

O tema da revolução sandinista também está presente em versos de Neruda, mas como exaltação à figura do herói, Sandino, que enfrenta a invasão norte-americana em seu país, e a quem o eu poético chama de capitão, o valente da Nicarágua, e compara aos heróis gregos:

Sandino estava no silêncio,
Na Praça do Povo, em todas
As partes estava Sandino,

Matando norte-americanos,
Justiçando invasores.
[...]
(Em 1948
Um guerrilheiro
Da Grécia, coluna de Esparta
Foi a urna da luz atacada
Pelos mercenários do dólar.
Dos montes lançou fogo
Sobre os polvos de Chicago,
E como Sandino, o valente
Da Nicarágua, foi chamado
“bandoleiro das montanhas”).
(NERUDA, 1996, p. 135)

Nesse aspecto, percebe-se uma diferença entre os dois poetas: Neruda é bem mais enfático quando trata tanto dos “heróis” quanto dos inimigos do povo. Enquanto Gullar aborda a situação que irmana povos de nacionalidades diferentes, Neruda destaca o papel dos líderes, ao mesmo tempo em que critica, ferozmente, a ação dos invasores. Neste caso, são modos diferentes de poetizar a vida, de manifestarem defesa da mesma causa, pois que são poetas e indivíduos diferentes.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conjunto das obras de Pablo Neruda e de Ferreira Gullar constitui uma riquíssima fonte de pesquisa para quem deseja conhecer dois autores reconhecidos como grandes poetas, ganhadores de prêmios internacionais – o Nobel de Literatura, por Neruda, em 1971; e o Camões, por Gullar, em 2010 – cujos escritos, tanto poéticos quanto ensaísticos bem como os de memórias, instigam velhos e novos leitores e admiradores.

Observando a trajetória poética dos dois autores, é possível verificar a opção que fizeram, em dado momento de suas carreiras, pela chamada poesia engajada, que eles mesmos chamarão de impura ou suja, voltada para o objetivo de transpor para a arte o discurso da dureza da própria vida, marcada pelo que eles consideravam injustiças e apelos sociais. Essa poesia voltada para a vida, em seus aspectos mais problemáticos e sofridos, não estava retratada em suas primeiras publicações, o que realça o fato de ter sido, realmente, uma opção, e a hipótese de esse caminho estar relacionado à atuação política e à filiação dos dois poetas ao Partido Comunista, em seus respectivos países, fato que originou semelhanças entre suas obras, demonstrou-se comprovada pela análise de parte de seus poemas.

O caráter internacional e internacionalizante do Partido Comunista que, ademais, tem orientações sobre a postura a ser adotada por seus artistas aproximou o fazer poético dos dois escritores. A recomendação explícita de que a arte deve tratar da causa proletária aponta um caminho comum a ser percorrido pelos artistas que aderem ao comunismo soviético, não obstante as diferenças nas formas individuais de se manifestarem artisticamente.

É impossível ignorar que os poetas sob análise apresentam diferenças fundamentais: Neruda tem uma produção poética gigantesca, com publicações contínuas, em seu tempo de vida, e mesmo postumamente; Gullar é parcimonioso em sua criação poética e, conseqüentemente, em suas publicações. Ele mesmo afirmou, em uma de suas inúmeras entrevistas televisionadas, que só escrevia quando impulsionado pelo espanto.

Diferença significativa também há entre as obras analisadas: de Neruda, o *Canto geral*, livro com características épicas, onde se mesclam narrativas em versos, de forte apelo ao passado mítico e histórico de países da América latina, expressões de lirismo em primeira pessoa e discursos laudatórios; de Gullar, os livros contidos em sua antologia *Toda poesia*, em sua 5ª edição, de 1991 (edições posteriores receberam acréscimo de livros mais recentes do autor), contém poemas curtos, em sua maioria, independentes entre si, com ênfase no momento presente do eu poético e do autor.

No entanto, por todo o exposto nesta tese, observa-se que Neruda e Gullar apresentam semelhanças que aproximam suas obras. Primeiramente, ambos são originários de lugares periféricos de seus países: Pablo Neruda nasceu na cidade de Parral, no centro do Chile, mas cresceu em Temuco, na região da Araucânia, ao sul do país, onde seu pai trabalhava como “maquinista de um trem lastreiro” (NERUDA, 1979, p. 8); Ferreira Gullar nasceu em São Luís, no Maranhão, região Nordeste do Brasil, filho de um pequeno comerciante. Os dois se mudaram ainda jovens para as capitais de seus respectivos países: Santiago e Rio de Janeiro.

Pode-se destacar, entretanto, que a principal semelhança entre os dois, verifica-se em suas obras: a opção pela poesia engajada, essa que, além do próprio fazer poético, carrega uma missão: a de denunciar as situações de desigualdade, injustiça e de exploração social, com o objetivo de se aproximar do leitor a quem o eu poético deseja conquistar e que, em ambos os poetas, será traduzido na palavra “povo”, termo que abarcará toda uma classe formada por trabalhadores braçais, homens e mulheres do campo, mineiros, líderes populares (homens e mulheres).

Aproxima-os, também, a crença no poder da poesia como artefato de luta, capaz de transformar a sociedade, que eles consideram injusta e falha, num mundo ideal, de direitos respeitados.

Coincidiram fatos empíricos em suas vidas: a atuação política que, em dado momento, teve que se tornar atividade clandestina, considerando a ilegalidade imposta ao Partido Comunista, em seus países; a condição de fugitivos perseguidos, que viveram no exílio e que sofreram prejuízos pessoais, materiais e civis, os quais

atingiram também suas famílias. E toda essa experiência foi transposta para a linguagem poética, como registro de suas vidas. Escreveram, também, seus livros de memórias, confirmando fatos que já haviam sido configurados em forma de poesia.

Seus textos ensaísticos se tornaram uma complementação de sua criação poética, por conterem a defesa de uma arte comprometida com a própria vida, numa coerência nem sempre requerida pela obra artística, mas que, para o artista engajado, muitas vezes se torna uma autoexigência.

Foram coerentes com suas crenças, na vida e na arte, e, com isso, legaram aos apreciadores da Literatura, um rico arsenal, para não fugir ao campo semântico que lhes era caro, de poesias, memórias e ensaios, que se disponibiliza aos olhos atentos dos apreciadores e estudiosos de Literatura.

6 REFERÊNCIAS

6.1 Fontes primárias

6.1.1 Obras de Pablo Neruda

NERUDA, Pablo. **Neruda: poesías escogidas**. Madrid: Aguilar S A de ediciones, 1980a.

_____. **Canto geral**. Tradução de Paulo Mendes Campos. 9. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

_____. **Confesso que vivi**. Tradução de Olga Savary. 19. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1987.

_____. **Para nascer nasci**. São Paulo: Difel, 1980b.

6.1.2 Obras de Ferreira Gullar

GULLAR, Ferreira. **Toda poesia**. 5. ed. rev. aum. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

_____. **Rabo de foguete: os anos de exílio**. 3. ed. Rio de Janeiro: Revan, 2003.

_____. **Muitas vozes**. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

_____. **Poesia completa e prosa**. Prefácio de Antônio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Lacerda editores, 2008.

_____. **Cultura posta em questão, vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte**. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

_____. **Sobre arte sobre poesia:** (uma luz do chão). 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

6.2 Fontes teórico-críticas

6.2.1 Sobre Pablo Neruda

ARCE, Luiz Sainz de Medrano. Neruda y sus relaciones con la vanguardia y la posvanguardia española y hispanoamericana. In *Revista América hispánica - Pablo Neruda – itinerários poéticos*. Rio de Janeiro: Sepeha/UFRJ, 1993. Vol, 10, ano VI, jul-dez. 1993.

FLORES, Angel (org.). **Aproximaciones a Pablo Neruda**. Barcelona: Editora Libres de Sinera – OCNOS, s/d.

LOYOLA, Hernán. **Neruda:** la biografía literaria. Santiago: Editorial Planeta Chilena, 2006.

JOFRÉ, Manuel. **Pablo Neruda:** de los mitos y El ser americano. Santo Domingo: Ediciones Ferilibro, 2004.

JOZEF, Bella. *Memória, amor e solidão na obra de Pablo Neruda*. In: SEPEHA (Seminário permanente de estudos hispano-americanos): Pablo Neruda – itinerários poéticos. Ano VI. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993. pp. 38-46.

6.2.2 Sobre Ferreira Gullar

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: Ferreira Gullar. nº 7. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1998.

CAMENIÉTZKI, Eleonora Ziller. **Poesia e política:** a trajetória de Ferreira Gullar. 1. ed. Rio de Janeiro: Revan, 2006.

FONSECA, Orlando. **Na vertigem da alegoria**: militância poética de Ferreira Gullar. 1. ed. Santa Maria: UFSM, Curso de Mestrado em Letras, 1997.

MARTINS, Wilson. *Um poeta político*. Disponível em http://portalliteral.terra.com.br/ferreira_gullar/biobiblio/um_poeta_politico. Acesso em 14/04/2013.

6.2.3 Sobre outros temas

ABDALLA JUNIOR, Benjamin. **Literatura** – História e política: literaturas de língua portuguesa no século XX. São Paulo: Ática, 1989.

ÁVILA, Affonso. **O poeta e a consciência crítica**: uma linha de tradição, uma atitude de vanguarda. 3. ed. rev. ampl. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Coleção Debates; 312).

BARTHES, Roland. **Aula**. 8. ed. São Paulo: Cultrix, 2000.

BENJAMIN, Walter. **A modernidade e os modernos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo, Cultrix, 1990.

CARA, Salete de Almeida. **A poesia lírica**. 1. ed. São Paulo: Ática, 1985. Série Princípios.

CHAUÍ, Marilena. **Manifestações ideológicas do autoritarismo brasileiro**. Belo Horizonte: Autêntica editora; São Paulo: editora Fundação Perseu Abramo, 2013. Série Escritos de Marilena Chauí, volume 2.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura**. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **Marxismo e crítica literária**. Tradução de Matheus Corrêa. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina**. Trad. Sergio Franco. Porto Alegre: L&PM, 2011.

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade** – literatura e experiência urbana. 2. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 2. ed. Rio de Janeiro: DP&A editora, 1998.

HOBBSAWM, Eric J. **A era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991**. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

JAECK, Lois Marie. “*Viva México/ Viva la revolución.*” One hundred years of popular/protest songs: the heartbeat of collective identify. Disponível em <http://redalyc.uaemex.mx> Acesso em 08/08/2013.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. In _____. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Organização de Jovita Maria Gerheim. Tradução de Jovita Maria Gerheim e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LENIN. A organização do Partido e a Literatura de Partido. Disponível em www.marxists.org/portugues/lenin/1905/11/13.htm Acesso em 13/04/2016.

LEUCÍ, Verónica. *Poesía y autoficción: una alianza posible*. (2012). Disponível em <http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/viii-congreso>. Acesso em 20/12/2016.

_____. *Autoficción, poesía y nombre propio: um debate com portas abertas*.(2015) Disponível em www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_evento/ev.../ev.2356.pdf. Acesso em 20/12/2016.

LYNCH, John. As origens da independência da América espanhola. In: BETHEL, Leslie (org.). **História da América latina**. São Paulo: Imprensa oficial do Estado; Brasília: Fundação Alexandre Gusmão, 2001, v. 3.

MARÍA Y CAMPOS, Armando de. **La revolución mexicana a través de los corridos populares**. Vol. I y II. México: Talleres gráficos de la nación, 1962.

NUNES, Benedito. João Cabral: a máquina do poema. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007. Organização e prefácio de Adalberto Müller.

OLIVEIRA, Ester Abreu Vieira de. **Ultrapassando fronteiras em metapoemas**. Vitória: PPGL/MEL, CCHN, 2004.

PAZ, Octavio. **El arco y la lira**: El poema. La revelación poética. Poesía e historia. 3. ed. 7. reimpressão. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, S.A, 1990.

PAZ, Olegário; MONIZ, António. **Dicionário breve de termos literários**. 1. ed. Lisboa: Editorial Presença, 1997.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas**: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

POUND, Ezra. **A arte da poesia**: ensaios escolhidos. Tradução de Heloysa de Lima e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

TEJEDA, Armando G. *Ni aquí ni allá*, estudio de la migración desde los corridos. Disponível em <http://redalyc.uaemex.mx> Acesso em 08/08/2013.