

Poesia e cárcere político:

Leituras e análises

Orgs:

Marcelo Ferraz

Nelson Martinelli Filho

**Poesia e cárcere político:
leituras e análises**



Pedro & João
editores

**Marcelo Ferraz
Nelson Martinelli Filho
(Organizadores)**

**Poesia e cárcere político:
leituras e análises**



Pedro & João
editores

Copyright © Autoras e autores

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos das autoras e dos autores.

Marcelo Ferraz; Nelson Martinelli Filho [Orgs.]

Poesia e cárcere político: leituras e análises. São Carlos: Pedro & João Editores, 2023. 189p. 14 x 21 cm.

ISBN: 978-65-265-0510-6 [Impresso]

978-65-265-0511-3 [Digital]

1. Poesia. 2. Cárcere político. 3. Leituras. 4. Análises. I. Título.

CDD – 370

Capa: Petricor Design

Ficha Catalográfica: Hélio Márcio Pajeú – CRB - 8-8828

Revisão: Rafael Trindade dos Santos

Diagramação: Diany Akiko Lee

Editores: Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito

Conselho Científico da Pedro & João Editores:

Augusto Ponzio (Bari/Itália); João Wanderley Geraldi (Unicamp/Brasil); Hélio Márcio Pajeú (UFPE/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil); Maria da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Valdemir Miotello (UFSCar/Brasil); Ana Cláudia Bortolozzi (UNESP/Bauru/Brasil); Mariangela Lima de Almeida (UFES/Brasil); José Kuiava (UNIOESTE/Brasil); Marisol Barenco de Mello (UFF/Brasil); Camila Caracelli Scherma (UFFS/Brasil); Luís Fernando Soares Zuin (USP/Brasil).



Pedro & João Editores

www.pedroejoaoeditores.com.br

13568-878 – São Carlos – SP

2023

CONCLAMAÇÃO

Poeta
a ti cumpre escrever
o trágico poema
desse tempo submerso.
Mesmo que te doa
a lembrança
resgata o suprimido verso
sem omitir nenhum instante.
É preciso desvendar
o subterrâneo
desse circo de horrores
para que ele seja
cada vez e sempre
uma coisa insuportável.

(Oswald Barroso)

SUMÁRIO

- 11 APRESENTAÇÃO
Marcelo Ferraz
Nelson Martinelli Filho
- 15 ALEX POLARI – “AS CARTAS”
Samuel Caetano Costa Pereira
- 23 ALEX POLARI – “CANÇÃO PARA PAULO
(À STUART ANGEL)”
César Alessandro Sagrillo Figueiredo
- 33 ALEX POLARI – “OS PRIMEIROS TEMPOS
DE TORTURA”
Cleudson Frisso Braz
- 45 ALEX POLARI – “POEMA DE 22 DE
MARÇO”
Sâmella Priscila Ferreira Almeida
- 53 ANDRÉ BORGES – “SOBREVIVENTES”
Thales de Medeiros Ribeiro
- 67 CARLOS MARIGHELLA – “LIBERDADE”
Wilberth Salgueiro
- 73 FERREIRA GULLAR – “O PRISIONEIRO”
Guilherme Bruno Giani

- 83 GILNEY VIANA – “O CONTRADITÓRIO
DAS PALAVRAS”
Nelson Martinelli Filho
- 91 GILNEY VIANA – “VIDA, AMOR E LUTA”
Cleudson Frisso Braz
- 99 LARA DE LEMOS – “CAÇADA”
Sâmella Priscila Ferreira Almeida
- 103 LARA DE LEMOS – “CELAS - 13”
Flavia Rangel Pimenta Castelione
- 109 LARA DE LEMOS – “DA TORTURA”
Alef Ribeiro Alves
- 115 LUIZ EURICO TEJERA LISBÔA – “CABO
ARRAES”
Aparecida Cristina Novaes Moura
- 127 MARCELO MÁRIO DE MELO –
“RECOSTURA”
Elias de Oliveira Lima Junior
Nelson Martinelli Filho
- 137 PEDRO TIERRA – “POEMA-PRÓLOGO”
Vitor Bourguignon Vogas
- 151 PEDRO TIERRA – “TECENDO O CANTO”
Flavia Rangel Pimenta Castelione

- 159 PEDRO TIERRA – “TECENDO O CANTO”
Vitor Bourguignon Vogas
- 167 RAPHAEL MARTINELLI – “[EU GOSTARIA
HOJE...]”
Wilberth Salgueiro
- 175 THIAGO DE MELLO – “INICIAÇÃO DO
PRISIONEIRO”
Marcelo Ferraz
- 185 AS AUTORAS E OS AUTORES

APRESENTAÇÃO

Os trabalhos reunidos neste livro assumem a tarefa de se colocar em discussão poemas brasileiros nos quais a experiência do cárcere político é tema e contingência mobilizadora do fazer artístico. Todos os autores e autoras presentes na coletânea tiveram a sua liberdade violada – de maneira sempre arbitrária e na maior parte dos casos flagrantemente ilegal – por expressarem ideias, sonhos e afetos não tolerados pelo regime que usurpou o poder no país entre 1964 e 1985.

Dolorosa e dramática em si mesma, a experiência do cárcere se articula intrinsecamente a outras formas de violação da dignidade humana que foram exercidas cotidianamente pelo aparato militar. Assim, as preocupações éticas e políticas dessa “poesia do cárcere” abarcam também a denúncia da tortura física e psicológica sofrida nos porões da ditadura, o testemunho do assassinato e “desaparecimento” de companheiros, as expectativas e vacilações dos movimentos de oposição ao regime, a imposição do exílio, o silenciamento por meio da censura... Nesse sentido, a poesia dos presos políticos elabora, entre o realismo cru e a fantasmagoria lancinante, a memória de uma violência sistemática que desafia a sua ordenação em linguagem comunicável.

Trata-se, ao mesmo tempo, de um repertório que exemplifica em nível perturbadoramente hiperbólico o pacto de silêncio que a cultura brasileira estabeleceu em torno dos anos de chumbo. Enquanto objeto artístico, tal poesia costuma ser desprezada pela crítica especializada,

por não trazer em sua composição as convenções e impasses hegemonicamente valorizados como sinônimos de boa poesia; enquanto documento histórico, recebe a desconfiança de quem enxerga nela uma nuvem de subjetividade, cuja dimensão traumática oblitera a precisão da referência ao seu contexto mobilizador; enquanto literatura de testemunho, ainda está à sombra da produção memorialística em prosa narrativa, a qual tem recebido acolhida editorial e crítica muito mais generosa e sistemática.

Para essa poesia do cárcere a anistia ainda não chegou e seu alcance permanece restrito, em grande medida, a volumes esgotados, edições de época, arquivos e espólios. Mais recentemente, o trabalho do professor e poeta Alberto Pucheu trouxe aos leitores de hoje uma significativa amostragem dessa produção, reunida em seu já fundamental *Poemas para exumar a história viva: um espectro ronda o Brasil* (Editora Cult, 2021). A obra organizada por Pucheu instiga novas leituras para essa produção, vindo a público num momento em que estes poemas são, para nosso infortúnio enquanto sociedade, mais atuais do que nunca.

Desde as agitações políticas de 2013, uma ideologia repressiva não tem cessado de ampliar seu espaço no país, expandido sua penetração social e tendo no revisionismo e negacionismo da ditadura uma arma discursiva estratégica. Seus líderes e executores possuem enorme preponderância na mídia de massa, no feudo ainda sem lei das redes sociais, no poder judiciário e nos púlpitos convertidos em palanques, consolidando uma base política tão perigosa quanto poderosa. Com resultados trágicos para o desenvolvimento do país, a criminalização

do pensamento esclarecido vem impactando dos movimentos sociais ao trabalho científico, e vítima do ativista negro e pobre preso por porte de Pinho Sol ao ex-presidente da república identificado com as causas da esquerda.

Os ensaios reunidos ao longo das próximas páginas estão atentos a essa intersecção complexa entre o contexto histórico que estruturou os poemas do cárcere – talhando em seu cerne os ecos de um passado que não pode ser esquecido – e a dimensão estética que renova e amplifica sua mensagem em novas leituras. E como não poderia deixar de ser, o repertório posto em discussão é plural e heterogêneo. Abarca poetas já consagrados na altura do golpe e que, por seu ofício e luta, foram presos durante a ditadura, como Ferreira Gullar e Thiago de Mello, mas também militantes que só na prisão se descobriram, ou se inventaram, poetas.

Em alguns dos poemas analisados a injustiça da prisão é enfrentada com fúria, ressentimento, trazendo o que essa experiência tem de mais visceral, indigesto e revoltante. Em outros, a dor do cárcere leva à reafirmação da luta, projetando na escrita poética um futuro de liberdade que, naquilo que traz de promessa e esperança, ajuda o prisioneiro a preservar sua humanidade, conjugando o drama pessoal ao plano geracional, coletivo. Escreve-se, ainda, ora para o companheiro tombado, ora para os filhos e familiares; ora para si mesmo, ora para um leitor futuro que não poderá se dar ao luxo de ignorar essa memória abafada, não sem pagar um preço muito caro por isso.

Cada uma das análises volta-se para um poema em particular, tomado como centro do esforço interpretativo de cada pesquisadora e pesquisador que participam do

livro. A proposta mobilizadora foi a de se enfatizar a construção dos poemas enquanto linguagem artística – aspecto tantas vezes ignorado por quem não atribui “valor estético” a tais poemas, mas também secundarizado por muitos dos que visam resgatá-los a partir de uma ênfase estritamente histórico-documental.

A obra compartilha leituras atentas e rigorosas, mas que evitam alguns cacoetes da escrita acadêmica, convidando à leitura e ao debate amplo, para além da conversa entre especialistas. Além de cumprir um indispensável papel de reflexão sobre a poesia brasileira escrita a partir do cárcere político, acreditamos que o livro pode funcionar também como uma brevíssima antologia comentada, resgatando alguns poemas de difícil acesso, nos quais dor, medo, revolta e esperança ganham forma literária e recontam a violenta História de um país que ainda tem contas a acertar com seu passado.

Marcelo Ferraz
Nelson Martinelli Filho

ALEX POLARI – “AS CARTAS”

Samuel Caetano Costa Pereira

AS CARTAS

A carta e o envelope se excluem
no chão e acham respostas para tudo.
As cartas e as lajes
as cartas e os livros
as cartas recebidas pelas grades
sem que eu sinta gratidão nenhuma
a carta já aberta e cheia de segredos
de amor cifrados
a carta e a mesa se houvesse mesa
a carta e o mundo se houvesse mundo
a carta e a vida se houvesse vida
a carta e a dúvida se houvesse em nosso amor
dúvidas que ainda pudessem ser expressas pelas cartas.
A carta e a cela, essas sim se encaixam
há certo encantamento nas cartas
mesmo nos envelopes vazios que me povoam
com a sua letra morta e insubstituível
e fazem a sua vida chegar até a mim,
uma vida de papel
uma vida que não tem corpo
uma outra vida devassada e censurada
como a minha, fadada a encher os arquivos poeirentos
dos setores de informação do Exército.

(POLARI, 1978, p. 21)

Alex Polari certamente desponta em qualquer listagem de poetas brasileiros que representam, na escrita, sua vivência pessoal dentro dos porões da ditadura. Figurações da tortura, da solidão e da morte não são nada estranhas à poética daquele Polari dos anos de chumbo, de quem chama a atenção um poema em particular, “As cartas”, reproduzido acima. Em toda a escrita de Polari, pode ser identificada uma carga testemunhal pesada, afinal são poemas que não apenas tematizam a prisão, mas que também foram escritos em uma. Aliás, os poemas de *Inventário de cicatrizes* (1978) – livro do qual provêm “As cartas” – funcionam quase à maneira de um diário de detento (para lembrar de outro texto de teor testemunhal não menos agressivo). A particularidade do poema em pauta é que ele reúne um grande número de impasses e de preocupações típicos de textos testemunhais, porém em forma rigorosamente poética. Significa dizer que Polari revela, ainda em “As cartas”, um grande poder de síntese sempre baseado no uso atento de recursos linguístico-expressivos.

Observemos, primeiramente, a figura de sintaxe mais evidente no texto: o paralelismo anafórico ou simplesmente a *anáfora*. Sabemos que ela consiste na repetição de trechos iniciais ao longo de versos e/ou estrofes de um poema com determinados fins estéticos. Entre os 23 versos que formam a única estrofe de “As cartas”, em 13 – mais que a metade! – há recursos anafóricos, havendo 10 versos que empregam alguma variante de “a(s) carta(s)” e, quase ao final, 3 versos baseados na construção “uma vida”. Surpreende, portanto, que Polari diga tanto por meio de “tão pouco”: a anáfora ilude em sua simplicidade, como se o estribilho não

dissesse mais do que aparenta. No entanto, não se trata de um estribilho despreocupado e confortável, mas, isto sim, da construção paulatina de variados efeitos de sentido à medida que o autor combina o elemento repetido (“carta(s)” e “vida”) a novos elementos. As cartas são aqui a obsessão do eu-lírico, que tanto se remete a elas para pensar as próprias condições de vida enquanto prisioneiro, guardando, porém, uma espécie de surpresa reversa ao término do poema.

Por ora, foquemos no seu início, momento em que o eu-lírico opera uma cisão. Cartas e envelopes, elementos codependentes em que este contém aquele, “se excluem / no chão”. Por que estariam soltos dessa maneira, não só um do outro, mas em aparente situação de descaso? É o eu-lírico que, tendo-os em mãos, não encontra neles salvação. As notícias do mundo exterior que alguém aprisionado lê não bastam, por mais que tudo expliquem, afinal não explicam o sentido da situação em que esse alguém se vê. Ou seja, a pontuação do eu-lírico é menos literal do que existencial. Como habitar um micromundo prisional em que as respostas que vêm de fora não explicam nada sobre o sentido da (in)existência ali dentro? Mordaz, beirando o *blasé*, o eu-lírico lança o mesmo olhar desconfiado para outros elementos sintática e semanticamente posicionados tal como “as cartas”: “as lajes” (enquanto estrutura que envolve, sustenta e protege o sistema prisional) e “os livros” (enquanto amálgama de saberes do ser humano).

Em posição oposta ao clichê dos aprisionados, que esperariam ansiosamente pela vinda dos correios, o eu-lírico sequer alcança gratidão pelo acontecimento (versos 5 e 6), já que a chegada das cartas é lembrete reiterado desta condição desumana: os presos só as recebem “pelas

grades". Na sequência, constata-se que toda carta chega "já aberta / e cheia de segredos de amor cifrados". De um lado, o eu-lírico destaca a tão conhecida perda de privacidade pelos presos (sobretudo nos tempos ditatoriais); de outro lado, parece haver quase um sarcasmo para com os tais segredos cifrados, afinal eram segredos de amor. A essa altura da análise, é interessante destacar como o posicionamento do eu-lírico do poeta se transmuta conforme os estados de ânimos que a prisão impõe: ele ora elabora poemas celebrativos do amor anterior e apesar da repressão, ora assume sua descrença com o mundo (e este é o caso de "As cartas").

Seu gesto testemunhal ganha força retórica entre os versos 9 e 13. Isso ocorre porque o paralelismo abrange quase a integridade dos versos com a mesma fórmula: "A carta e [...] se houvesse [...]". A monotonia sugerida pelo ritmo paralelo e o absurdo da negativa de existência daquilo que nos parece absolutamente ordinário ("mesa", "mundo", "vida", "dúvida") são elementos-chave para entender quão potencializado está o efeito de sentido da anáfora: tão desprovido se encontra o homem preso que já não reconhece nenhum dos elementos cuja existência nega. Note-se, nessa mesma sequência de denegações, como o percurso parte do que há de mais material e fisicamente reconhecível ("mesa" e "mundo") rumo ao que há de menos palpável e mais subjetivo ("vida" e "dúvida"). A inexistência abrange de tudo.

A carta, antes em posição de sentido comum à dos livros e das lajes, agora se põe em posição de estranhamento em relação aos elementos que antecede, afinal de contas eles são inexistentes; já ela não. Não resta escapatória para nenhum elemento portanto, nem mesmo

para as dúvidas, porém a carta é uma realidade que o eu-lírico não pode refutar, ainda que do alto de sua descrença e de sua desconfiança. Até quando assume a inviabilidade de “dúvidas que ainda pudessem ser expressas pelas cartas”, o que se deturpa são as dúvidas de amor (e vidas, mundos, mesas...), que parecem irrisórias na prisão. As cartas seguem sendo escritas e lidas em meio ao *nonsense* do cárcere – inclusive quando o eu-lírico não encontra um porquê para tanto.

Essa leitura que contrapõe as cartas a tudo quanto (não) há para o eu-lírico é confirmada pelo verso 14. Nele, o eu-lírico alega que “A carta e a cela, essas sim se encaixam”, assim pressupondo, perante o ser humano encarcerado, o eterno desencaixe entre carta e tudo mais. Nesse ponto, aproximadamente a metade do poema, dá-se uma virada anímica. Não que o acabrunhamento do eu-lírico simplesmente cesse. Pelo contrário, veremos que esse eu será desconfiado das cartas e de seus usos até a última palavra do poema. O que muda aqui é que agora ele reconhece algum valor minimamente mais positivo nas cartas, como se, apesar de tudo e de todos, a chegada das cartas pudesse transmitir um “encantamento”, uma alegria expectante – a qual não necessariamente perdura com a leitura dessas cartas.

Falamos em valor “minimamente mais positivo” pois a essência do desgosto lírico para com a situação carcerária nos é dada igualmente como testemunho. Percebemo-lo em metáforas desconcertantes como a dos “envelopes vazios que me povoam / com a sua letra morta e insubstituível”. Esses versos transfiguram o próprio corpo do eu-lírico aprisionado em carta: nele se inscrevem os signos do cárcere, cujo efeito é precisamente o de

esvaziamento da subjetividade povoada. A cada carta lida, mais o eu-lírico desvela para o leitor as inscrições sobre esse estranho corpo poético – que sintetiza o corpo físico (da testemunha em primeira pessoa) e um corpo lírico (que é o poema). Nesse corpo poético, inscreve-se a letra “morta e insubstituível” da tortura, ainda que suas marcas possam seguir latentes muito mais na psique do que na matéria. Eis que a percepção do que sejam as cartas ganha contornos metalinguísticos e testemunhais, pois simultaneamente põe em pauta as formas de inscrição, sua duração e a vivência direta desse eu-lírico que, bem sabemos, muito se aproxima do eu-biográfico.

Em se tratando de cartas, é preciso também pontuar a relação remetente-destinatário e a surpresa que o final do poema carrega ao tornar fluidas tais posições interlocutórias. Vimos acima que o poema pode ser pensado como uma carta tanto quanto o corpo do eu-lírico que vivencia os horrores da prisão sob a ditadura. Nessa primeira e metafórica leitura, portanto, o eu-lírico desempenha o papel de remetente. Contudo, retomando o sentido mais literal do poema, é preciso lembrar que o eu-lírico desempenha antes de tudo a função de destinatário das cartas violadas que lhe chegam. E chegam de quem? Os versos 17 e 18 deixam certa ambiguidade no pronome possessivo, a qual permite especular uma resposta: “com a *sua* letra morta e insubstituível / e fazem a *sua* vida chegar até a mim”. *Sua* – de quem? Dos “envelopes vazios” do verso 16? Ou do leitor, posto em cena no poema? Na primeira opção, chegamos à leitura empreendida no parágrafo anterior quanto às dimensões corpóreas da carta. Na segunda

opção, o leitor é convocado como testemunha em posição correlata à do eu-lírico.

Tratemos mais da segunda opção. Para pensar essa condição de leitor-testemunha, o eu-lírico propõe a última estrutura anafórica do poema: uma resumida descrição da vida do leitor. Este sim, estando fora da prisão, vive. Porém se trata de uma vida “de papel”, que “não tem corpo”, “devassada e censurada”, porque o poema fala desde a perspectiva do eu-lírico, para quem seu leitor não tem existência corpórea ou visível, mas meramente hipotética. Também, porque a existência do próprio leitor vai sendo posta em xeque conforme o eu-lírico demonstra que aquele também é vítima de perseguições ditatoriais, que burocratizam e desrespeitam a existência dos cidadãos – especialmente dos presos, mas não só. Nesse raciocínio, é fácil concluir que a declaração de inexistência de tantas coisas no mundo é uma reação crítica do eu-lírico aos processos de denegação e de privação perpetrados pelo Estado. Afinal, tanto a vida do eu-lírico atrás das celas quanto a vida do cidadão-leitor-testemunha são vidas desumanizadas e fadadas “a encher os arquivos poeirentos / dos setores de informação do Exército”.

Enfim, se esses “arquivos poeirentos” incluem até testemunhos do horror, como poemas e cartas, conseguiriam esses testemunhos agir sobre a realidade que retratam? Indo avante: conseguiriam eles, como tentam “As cartas”, capturar e transmitir o horror do visto e do vivido? Embora tudo aquilo que enche os “arquivos poeirentos” seja objeto de desconfiança do eu-lírico face ao abandono que tantos relatos sofrem (vale lembrar o famoso pesadelo de Primo Levi: ser ignorado), o fato é

que Polari continuou escrevendo. Se, para ele, a poesia não salva, ela talvez testemunhe a busca de sentido em meio à degradação social. E isso não é pouco.

Referência

POLARI, Alex. *Inventário de cicatrizes*. Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro pela Anistia, 1978.

**ALEX POLARI – “CANÇÃO PARA PAULO (À
STUART ANGEL)”**

César Alessandro Sagrillo Figueiredo

CANÇÃO PARA “PAULO” (À STUART ANGEL)

Eles costuraram tua boca
com o silêncio
e trespassaram teu corpo
com uma corrente.
Eles te arrastaram em um carro
e te encheram de gases,
eles cobriram teus gritos
com chacotas.

Um vento gelado soprava lá fora
e os gemidos tinham a cadência
dos passos dos sentinelas no pátio.
Nele, os sentimentos não tinham eco
nele, as baionetas eram de aço
nele, os sentimentos e as baionetas
se calaram.

Um sentido totalmente diferente de existir
se descobre ali,
naquela sala.
Um sentido totalmente diferente de morrer
se morre ali,
naquela vala.

Eles queimaram nossa carne com os fios
e ligaram nosso destino à mesma eletricidade.
Igualmente vimos nossos rostos invertidos
e eu testemunhei quando levaram teu corpo
envolto em um tapete.

Então houve o percurso sem volta
houve a chuva que não molhou
a noite que não era escura
o tempo que não era tempo
o amor que não era mais amor
a coisa que não era mais coisa nenhuma.

Entregue a perplexidades como estas,
meus cabelos foram se embranquecendo
e os dias foram se passando.

(POLARI, 1979, p. 36)

A obra de Alex Polari de Alverga é muito conhecida pelo seu viés de denúncia acerca dos horrores vividos durante o período da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985), pautada em face da sua condição de oponente do regime militar e, posteriormente, pelo advento da sua prisão, em virtude de ter permanecido na situação de preso político de 1971 até 1980. As publicações de Alex perseguem esse modelo denunciante e com forte teor político, buscando, como é comum neste tipo de literatura, honrar os mortos que caíram em combate e ativar o exercício da memória, sobretudo apontando os verdugos da corporação militar que tanto infligiram dor.

Ao estudar Polari, refletimos que os encaixes da memória do autor são construídos a partir das suas lembranças geracionais, mesmo que o autor, nos seus escritos, enfaticamente, acione apenas a sua memória individual a fim de relembrar fatos e homenagear a presença dos seus entes queridos que tombaram na luta. Seu livro funciona como se fosse um mosaico, a partir das suas reminiscências, em que o escritor vai compondo o seu *Inventário de Cicatrizes* (1978), conforme fora nominado o título da sua obra publicada ainda no período em que estava no cárcere. Ou seja, a publicação é produto da sua memória individual e toma emprestado, em algumas poesias, personagens assassinados pela ditadura que compõem a memória geracional do período ditatorial, atestando, portanto, a credibilidade da sua produção. Analisando sua obra, podemos dialogar com Maurice Halbwachs em *A memória coletiva* (2006), quando o autor enfatiza o seguinte:

[...] para que a nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que nos apresente seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outras para a lembrança que nos fazem recordar venha a ser constituída sobre uma base comum (HALBWACHS, 2006, p. 39).

Essa base comum é construída por meio de uma tecitura fina, como se fosse um jogo de memória para armar, sendo montada peça a peça num encaixe sensível em que os personagens de Polari são o fio condutor da trama e, por conseguinte, dão a veracidade dos horrores

transcritos da sua poesia. A tortura descrita em minúcias é tramada por meio de dolorosas lembranças, sendo urdida visceralmente pelo autor com a denúncia das mortes e dos desaparecidos políticos, conforme podemos verificar no poema “Canção para Paulo (À Stuart Angel)”:

Eles costuraram a tua boca
com silêncio
e trespassaram teu corpo
com uma corrente
eles te arrastaram em um carro
e te encheram de gases
eles cobriram teus gritos
com chacotas
(POLARI, 1978, p. 36)

Paulo era o codinome de Stuart Angel Jones, militante político da organização armada de oposição à ditadura civil-militar Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8), preso e assassinado em maio de 1971. Alex Polari torna-se testemunha do fatídico assassinato, pois segundo seus relatos *a posteriori* estivera presente na prisão de Stuart servindo como isca para capturá-lo sob coação dos militares, após torturas confessando pontos (encontros) com a vítima. A partir desse momento, a vida de Alex e Stuart foram seladas de forma indelével numa trama macabra forjada pelos torturadores no porão do cárcere: 1) para Polari, restando a memória do amigo/companheiro que tombou sob tortura e com a boca no cano de descarga de um carro, sendo asfixiado com monóxido de carbono até a morte; e, 2) para Stuart, não sobrando nada, pois além de retirarem sua vida ainda

roubaram-lhe a identidade, transformando-o num desaparecido político.

Portanto, a memória a ser saudada por Alex busca, além de denunciar os seus algozes, igualmente, reconstituir os últimos passos de Stuart Jones, de modo a trazer novamente a sua identidade e evitar o seu apagamento em definitivo. De acordo com as discussões acerca da memória das vítimas, principalmente quando em situações de genocídios e aniquilamentos forçadas em Estados de exceções, uma das primeiras sentenças para quem logra sobreviver é relembrar. Ou seja, vislumbram buscar nas profundezas mais obscuras das suas reminiscências as situações e os cenários que recomponham os últimos momentos dos seus entes queridos – seria uma *memória obrigada* dentro de um viés imperativo por ter conseguido sobreviver – como se fosse um dever de fazer justiça à vítima com a qual o indivíduo contraiu uma dívida que tem obrigação de quitar (RICOUER, 2007, p. 101), mediante excerto:

Eles queimaram nossa carne com fios
e ligaram nossos destinos à mesma eletricidade.
Igualmente vimos nossos rostos invertidos
e eu testemunhei quando levaram teu corpo
envolto em um tapete
(POLARI, 1978, p. 36)

O trecho acima descreve os momentos finais do calvário de Stuart: 1) primeiramente, a descrição de ambos os corpos levando choque elétrico e dependurados de cabeça para baixo no pau de arara, sendo queimados e supliciados pelos carrascos; 2) posteriormente, a

confirmação de Stuart vindo a óbito e sendo transportado num tapete com intuito de ser ocultado o crime. Ainda, torna-se importante enfatizar que o sofrimento do terror praticado pelos agentes do Estado não se encerrou na morte do militante sob tortura, mas se manteve perene com vista a transformá-lo em desaparecido político. Isso posto, sublinhamos que o sofrimento não fora desferido somente para Alex, mas de igual intensidade para a família do preso político, uma vez que tiveram que viver numa eterna busca de um corpo insepulto.

Portanto, materializa-se de modo imperativo para Alex Polari a construção de uma grande tarefa a ser erigida, com vista a fechar os encaixes do sinuoso jogo entre a sua memória individual e a memória coletiva: 1) o amigo que morreu e ele foi testemunha disso; 2) o Estado que não apresentou um corpo e se nega atestar a morte; e, 3) uma família que clama por justiça pelo filho que nunca mais voltou. Nesse jogo macabro, de acordo com a teoria da Literatura do Testemunho (SARMENTO-PANTOJA, 2019), a figura de Polari funcionaria como o *testis* e *superstes*, respectivamente, aquele terceiro que testemunhou os fatos ocorridos e que ao mesmo tempo é o personagem que narra a partir das suas próprias desventuras. Nessa perspectiva, o personagem adquiriu a condição de sobrevivente do infortúnio ocorrido pelo amigo/companheiro no momento da sua tortura e morte, igualmente, tornando-se porta-voz das denúncias.

No tocante às denúncias efetivadas e às tentativas de ajudar a família a elucidar a causa da morte, assim como a buscar o corpo do amigo, obviamente, num primeiro momento o autor sofreu severos constrangimentos. Tais dificuldades se davam porque Alex Polari se encontrava

no cárcere e condenado à prisão perpétua; destacamos ainda que havia severas dificuldades de comunicação que seccionavam todo o processo de reverberação do crime ocorrido. Nesse cenário cheio de desencaixes, as suas lembranças ficariam retidas na sua memória individual, sendo compartilhadas apenas num período mais oportuno e com maior abertura política, visando chegar mais adiante a notícia do fatídico à família do desaparecido político. Assim, novamente, podemos construir os encaixes entre a literatura e o seu diálogo frondoso com a memória, trazendo os apontamentos de Michel Pollack em *Memória, esquecimento e silêncio* (1989), sobretudo quando o autor enfatiza que o silêncio também pode ser uma estratégia de sobrevivência de *memórias subalternas* a fim de salvaguardar vidas.

Em síntese, naquele momento inicial do cárcere, o autor ainda não poderia transformar a sua literatura como objeto de acusação, sendo os fatos retidos na memória e vindo a servir como instrumento político para desmascarar a ditadura reverberados somente no final da década de 1970, com a publicação dos seus livros. Melhor explicando temporalmente, apenas no crepúsculo do regime e com o processo de transição pactuada para a democracia em curso na virada da década, bem como no afrouxamento dos aparelhos coercitivos, Alex Polari pode ambicionar divulgar de maneira oficiosa o fatídico que ligava a sua vida e a sentença de morte desferida nos porões da ditadura para Paulo/Stuart.

Ainda, torna-se importante grifar que o autor conseguiu fazer chegar uma carta para a mãe da vítima, a famosa estilista Zuzu Angel. Alguns anos depois, a mãe também foi assassinada pela corporação militar em

virtude de ter se tornado uma porta-voz contra a ditadura e, de maneira enfática, por ter empreendido uma busca intransigente pelos restos mortais do filho. Em face do drama e sensibilizado por tanta dor, o compositor Chico Buarque, que era amigo da estilista, compôs a música *Angélica* a fim de homenagear a mãe e o filho assassinados. A música fazia referência à carta que Alex encaminhou a Zuzu, relatando detalhes da tortura, com as descrições das sevícias e do possível desaparecimento do corpo de seu filho no mar.

Quem é essa mulher
Que canta sempre esse estribilho
Só queria embalar meu filho
Que mora na escuridão do mar
(BUARQUE, 1981)

Retomando, após o lançamento do primeiro livro de poesia e aproveitando o sucesso editorial do gênero testemunho no final dos anos 70 e no início dos 80, o autor publicaria mais um livro. Em 1980 editou a obra *Camarim de prisioneiro*; nesta publicação lançou um livro híbrido com vários matizes, tanto de poesia quanto de outros gêneros, sendo dividido internamente em 5 atos – talvez, uma ironia ao Ato Institucional nº 5 (AI-5). Nesta obra, a saga entrelaçada dos companheiros martirizados seria, novamente, edificada como lembrança através da poesia *Final de Espetáculo*, inclusive com uma fotografia homenageando o amigo desaparecido político.

Fechando a análise, refletimos que a obra *Inventário de Cicatrizes* (1978) materializaria as agruras de uma parcela geracional que pegou em armas e lutou contra a ditadura

civil-militar, geração esta que no final dos anos 70 intencionava a duras penas se recuperar de um trauma político coletivo. Nessa perspectiva, podemos realçar que a poesia do autor funcionaria como uma catarse geracional para tentar abrandar a memória de um trauma coletivo e, conseqüentemente, estimular a sociedade visando a busca pela memória, verdade e justiça. Em síntese, segundo Seligmann-Silva (2008, p. 67), a “memória do trauma é sempre uma busca-compromisso entre o trabalho de memória individual e outro construído pela sociedade”: tentativa realizada com muito esforço nos porões do cárcere por Alex Polari e reverberada com sucesso como denúncia ao longo dos anos 80.

Referências

BUARQUE DE HOLANDA, Francisco. *Angélica*. Rio de Janeiro: Philips, 1971. LP.

(3 min e 05 s).

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Ed. Centauro, 2006.

POLARI, Alex. *Inventário de cicatrizes*. 3. ed. São Paulo: Teatro Ruth Escobar; Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro pela Anistia, 1978.

POLARI, Alex. *Camarim de prisioneiro*. São Paulo: Global, 1980.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In.: *Estudos Históricos*. Vol. 2. N.3. Rio de Janeiro. Vértice. p. 3-15, 1989.

RICOEUR, Paul. *A Memória, a história, o esquecimento*. Campinas, Unicamp, 2007.

SARMENTO-PANTOJA, Augusto. O testemunho em três vozes: testis, superstes e arbiter. *Literatura e cinema de Resistência*, Santa Maria, n 32: Manifestações estéticas dissidentes, p. 5-18, jan-junh.2019.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma - a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. In: *Revista Psicologia Clínica*. Rio de Janeiro, vol. 20, n.1, p. 65-82, 2008.

ALEX POLARI – “OS PRIMEIROS TEMPOS DE TORTURA”

Cleidson Frisso Braz

OS PRIMEIROS TEMPOS DA TORTURA

Não era mole aqueles dias
de percorrer de capuz
a distância da cela
à câmara de tortura
e nela ser capaz de dar urros
tão feios como nunca ouvi.
Havia dias que as piruetas no pau-de-arara
pareciam ridículas e humilhantes
e nós, ainda éramos capazes de corar
ante as piadas sádicas dos carrascos.
Havia dias em que todas as perspectivas
eram prá lá de negras
e todas as expectativas
se resumiam à esperança algo cética
de não tomar porradas nem choques elétricos.
Havia outros momentos
em que as horas se consumiam
à espera do ferrolho da porta que conduzia
às mãos dos especialistas
em nossa agonia.
Houve ainda períodos
em que a única preocupação possível
era ter papel higiênico
comer alguma coisa com algum talher
saber o nome do carcereiro de dia

ficar na expectativa da primeira visita
o que valia como um aval da vida
um carimbo de sobrevivente
e um status de prisioneiro político.
Depois a situação foi melhorando
e foi possível até sofrer
ter angústia, ler
amar, ter ciúmes
e todas essas outras bobagens amenas
que aí fora reputamos
como experiências cruciais.

(POLARI, 1979, p. 33)

Nos últimos anos, muitos autores têm se dedicado à pesquisa e produção de arquivos sobre a memória da ditadura militar brasileira. Essa tarefa muitas vezes conflita com a dificuldade de acesso aos documentos tutelados pelo Estado sobre esse período. Acerca desse impedimento, Ricoeur (2007) afirma que o apagamento dos rastros documentais de determinada época opera também sobre um apagamento no psiquismo humano, já que produz nos sujeitos uma memória impedida de acesso, restrita, cujo esquecimento que lhes fora imposto dificulta a formação de um passado apaziguado com o qual se pode encontrar sem provocar sofrimento.

O Brasil, a contrapelo de outros países da América Latina e da África do Sul, continuou escondendo a história da ditadura, inocentando militares e entregando enredos mentirosos às famílias das vítimas sobre o paradeiro das vidas ceifadas pelo regime. Apesar de trazer um pouco de esperança para as famílias de tantas

vítimas mortas e torturadas pelo regime, o relatório final da Comissão Nacional da Verdade (2014) não pôde cumprir plenamente o seu dever de memória, pois não produziu ecos suficientes que minimamente possibilitassem “uma reapropriação lúcida do passado e de sua carga traumática” (RICOEUR, 2007, p. 462).

De acordo com Eurídice Figueiredo (2017), esse esquecimento decorre, em grande parte, da lei da anistia, nº 6.683/1979, que, nas palavras da autora em *Os arquivos do mal: memória, esquecimento e perdão*, muito mais anestesia esse momento obscuro de nossa história recente do que produz luz para alguma direção. A mesma compreensão advém de Ricoeur (2007), que afirma que sobre essa memória impera um esquecimento comandado. De acordo com o autor, a anistia anula a possibilidade de reviver o período tortuoso da ditadura, pois impõe sobre o presente um silêncio que age através da impunidade, já que os culpados não foram submetidos à justiça para serem julgados e responderem por seus crimes; assim, a anistia funciona como um pacto com a amnésia, cuja negatividade predomina sobre um acordo de civilidade em não recordar.

É salutar imaginar a literatura como uma necessidade do preso político em tentar representar, mesmo pela insuficiência da palavra, aquilo que vivenciou. Nesta seara, imbricam-se algumas questões necessárias de nota: a representação através do único recurso possível, palavra, como forma de testemunho; o valor extraestético da poesia atravessada pela violência e como o cárcere condiciona uma produção específica de textos; mas, principalmente, a potência desta produção

em seu aspecto *perlaborativo* de uma memória sobre a ditadura militar brasileira.

Na expectativa de criar um caminho possível para a compreensão das questões aqui debatidas, propõe-se uma leitura atenta do poema “Os primeiros tempos de tortura”, do livro *Inventário de Cicatrizes* (1979), de Alex Polari, militante e guerrilheiro opositor do regime instaurado em 1964, que foi preso em 1971 no Rio de Janeiro e torturado pela ditadura militar brasileira.

Inicialmente é preciso reconhecer a especificidade da escrita deste e de outros poemas de presos políticos. Todos eles estavam exilados, dispensados de quaisquer privilégios que lhes conferissem um espaço propício, ou mínimo salutar, de condições para escrever. Os instrumentos utilizados para a escrita eram aqueles que passavam despercebidos pelos carcereiros, como maços de cigarro, versos de fotografias, escritos com canetas e lápis contrabandeados. Nestas condições e sobre a extrema violência da tortura, o poeta através de um esforço sobre-humano tentou representar aquele momento com o único recurso que dispunha: a escrita. O título do poema “Os primeiros tempos de tortura” deixa claro sobre qual momento histórico a voz poética “narra”: a repressão da ditadura militar. Porém, não há marcadores temporais específicos de datas, meses ou anos, o que prevê que a noção de tempo para os presos políticos se dava de uma forma diferente da do restante da população. A falta de clareza da noção de tempo se confunde com o próprio tempo da memória da voz poética, que recorre à sua memória para descrever o tempo em que esteve presa. Desta maneira, deve-se pensar que a memória do sujeito poético opera sobre um

fator pretérito da lembrança e daquilo que se pode, e se consegue, relembrar. Ou seja, tudo aquilo que a voz nos conta são as reminiscências de uma época tortuosa, cujos rastros se perpetuaram através do tempo. Ao fim e ao cabo, a escrita poética é o rastro que perdurou na memória do sujeito poético além do tempo.

Nesse sentido, Ricoeur (2007) arrazoa que a memória está condicionada a uma narrativa seletiva e que ela (a memória) não pode reter todas as representações do sujeito, apesar de operar sobre mecanismo de esquecimento e fuga. Ora, as situações de tortura a que o poeta estava submetido provavelmente conduziram o seu psiquismo a formar mecanismos que o defendesse do choque de rememorar essa experiência, como uma forma, inclusive, de apaziguar o sujeito para o convívio social. Logo, o que lemos no poema de um preso político é justamente o que escapole, os rastros, as lembranças outrora recalçadas pelas formações de uma memória manipulada (RICOEUR, 2007), a fim de possibilitar ao eu a produção de uma representação pacífica.

Um elemento que chama atenção e poderia ser compreendido como um mecanismo do sujeito poético para fugir do encontro, talvez traumático, com a memória da tortura é a presença dos verbos impessoais. O poema está dividido em cinco estrofes, com versos quase todos livres, introduzidos por uma noção temporal através de verbos pretéritos: “Não era”, “Havia”, “Havia”, “Havia” e o advérbio de tempo “Depois”. Isso demonstra que o poema descreve a cena lírica a partir da memória de um passado em que o eu-poético esteve preso, porém a presença da primeira pessoa, comum em poemas, não é predominante. Pelo contrário, a impessoalidade é marca

forte do poema, demonstrando o mecanismo que o sujeito do inconsciente dispôs para resolver a questão de contar o evento, sem revivê-lo traumáticamente.

Em *Formas de esquecer* (2022), de Nelson Martinelli, o autor discute a insuficiência da representação em situações semelhantes a esta do poema e que nos propomos a discutir: a tortura. O autor salienta que “a catástrofe é irrepresentável tanto pela dimensão do horror quanto pela impossibilidade de ser simbolizada pelos sobreviventes do instante traumático” (MARTINELLI FILHO, 2022, p. 49); daí se pode constatar que aquilo que o poema nos apresenta não é o real, mas apenas os rastros de uma memória que sobreviveu à tortura, cuja representação poética surge na tentativa de vozificar simbolicamente o evento, em que predominam os resíduos de uma memória manipulada. E o poema apresenta tais resíduos. Lê-se, quase objetivamente, a dor que antecede à tortura: “de percorrer de capuz / a distância da cela / à câmara de tortura”; a dor durante a tortura: “as piruetas no pau-de-arara / pareciam ridículas e humilhantes”; e a “esperança algo cética / de não tomar porrada nem choques elétricos”. Mas apesar da dor que se repete sintomaticamente no poema, o eu-poético descreve a situação da tortura no primeiro verso da primeira estrofe assim: “Não era mole”. O que se vê é justamente a falta de traço mnemônico que represente, através da linguagem, uma expressão que se equivalha ao sofrimento, uma palavra correlata e tão dura quanto à situação que sofrera; conseqüentemente o que restou para o eu-poético foi apenas essa expressão similar e sem força equitativa: “não era mole”.

O poeta se compromete com a história dos presos políticos da ditadura militar brasileira, de tal forma que a voz poética se engaja não somente em apresentar sua experiência, mas também em depor sobre as dores dos demais presos. Isso ocorre quando ele opta pelo plural nos poucos versos em que a primeira pessoa se evidencia: “ainda éramos capazes de corar” e “que aqui fora reputamos”. Desse modo, o eu-poético denuncia a tecnologia do horror da tortura, que opera não apenas através de instrumentos como demonstrado anteriormente, mas também psicologicamente, quando “à espera do ferrolho da porta que conduzia / às mãos dos especialistas” desperta nos presos o sentimento de agonia.

A despeito disso, dois afetos parecem conduzir a poesia: a agonia (no quinto verso da quarta estrofe) e a angústia (no terceiro verso da quinta e última estrofe). De acordo com Freud, em *Inibição, sintoma e angústia* (1927), a angústia é um comportamento defensivo do Eu quando este se encontra diante de uma situação de perigo, como um trauma. Porém esse comportamento é tratado clinicamente e o sujeito angustiado é capaz de encontrar formas possíveis para resolver esse afeto danoso, como ocorre, por exemplo, com o poeta que através da sublimação transfere essa energia angustiante para a criação artística. Porém, a agonia, termo debatido pelo psicanalista Winnicott em *O medo do colapso* (1963), é associada ao afeto não tratado do sujeito, decorrente de uma fase da psique humana que ainda não tem, no psiquismo, uma maturidade de investir contra este sentimento agonizante, que beira o colapso; geralmente essa agonia primitiva decorre de uma situação da infância. Ambos os afetos, agonia e angústia, estão representados no

texto e parecem figurar bem o que a teoria psicanalítica demonstrou, pois o poema claramente está dividido em suas partes: o momento da agonia, que antecede a angústia, quando o sujeito está à deriva, sofrendo com a tortura, ou seja nas quatro primeiras estrofes, justamente nos versos “em nossa agonia”; e o momento da angústia, no terceiro verso da quinta e última estrofe, quando o eu-poético afirma que “Depois a situação foi melhorando”, ou seja, a transferência da agonia para a angústia, “e, foi possível até sofrer”. Assim, a angústia que não elimina o sofrimento, mas permite uma vivência mais apaziguada, consente que a voz poética, o preso político, encontre gozo em “ler / amar, ter ciúmes / e todas essas outras bobagens amenas / que aí fora reputamos / como experiências cruciais”. Portanto, o eu-poético que vive a agonia presente das atrocidades da tortura apresentadas nas quatro primeiras estrofes passa a ser o sujeito angustiado da quinta estrofe que, mesmo abalado em seu psiquismo, encontra uma possibilidade de vivência amena, embora continuasse encarcerado, a provar pela locução adverbial “aí fora”, que o situa no espaço da prisão.

Ainda que a maioria das análises de poemas recorra aos estudos das figuras de linguagem para demonstrar o valor estético da produção autoral, cremos que a ocorrência de alguns destes elementos pouco, ou nada, importam nesta criação poética. A situação de prisão política a que está submetida o poeta infere diretamente na sua escrita e impõe sobre ela uma tendência testemunhal em que autor e sujeito lírico se imbricam fortemente, fornecendo a essa poesia uma perspectiva em que a objetividade, em muitos casos, é reivindicada pelo poeta, como forma de denúncia, mas também seu

expurgo. Se ousarmos, por exemplo, em analisar hipérbolos como “ser capaz de dar urros / tão feios como nunca ouvi” para falar da dor da tortura, ou “a única preocupação possível / era ter papel higiênico / comer alguma coisa com talher / saber o nome do carcereiro de dia [...] o que valia como um aval da vida / um carimbo de sobreviventes / e um status de prisioneiro político” para falar da precariedade das condições de vida dos presos políticos, teríamos que concordar que essas são situações exageradas, superinvestidas para obtenção de um sentido excessivo na significação, o que, a meu ver, impregnaria a crítica de uma falta de ética e sensibilidade com aqueles que passaram por situação de tamanha violência como foi a tortura, já que as aparentes hipérbolos muito mais parecem eufemismos. Percebe-se, com isso, que a forma poética de poetas que estiveram sobre prisão revela uma produção específica não apenas de cunho temático, mas também formal, cuja escrita deve ser considerada de acordo com a situação a que estavam submetidos; há, também, de se considerar a necessidade do poeta em representar o cárcere através de uma linguagem muito mais objetiva, mas não menos valorativa naquelas circunstâncias.

Porém uma figura de linguagem surge como insular nesta tarefa: a metáfora. Explico. Conforme argumenta Brandão (1989. p. 19), a metáfora consiste “em por, no lugar da expressão habitual, ou do termo a criar para exprimir conceito novo, uma expressão tirada de outra esfera de ideias e que vem sugerida pela comparação”. Sendo assim, e porque o sujeito poético passou por uma situação que não possuía traço mnemônico inscrito em seu psiquismo, parece que o recurso da metáfora é o mais

adequado para expressar a compreensão do horror através de um significante similar. A exemplo disso, nos versos “urros / tão feios como nunca ouvi”, na ausência de um traço mnêmico suficiente que represente a dor da tortura, o sujeito poético utiliza uma representação metafórica de um urro de um animal. Embora não sejam suficientes, as metáforas contribuem minimamente para a representação do horror vivenciado pela voz poética e para a construção da dimensão da violência para o leitor.

Logo, o poema que propusemos analisar está diretamente ligado à compreensão de que o autor é também um produtor (BENJAMIN, 1987), que colabora com a construção de uma memória que faça jus aos vencidos, que emergem de um contexto de repressão, manifestando conjuntamente a sua tendência política. A compreensão dos poemas de presos políticos, portanto, deve ser analisada mediante a adoção de novos mecanismos que levem em consideração a relação entre representação e estética, em que a vivência do poeta é mister para a compreensão da poesia como forma de reorganizar a vida do sujeito que escreve, mas que também ganha força potente para constituir uma memória coletiva sobre a história da ditadura militar brasileira.

Referências

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor: conferência pronunciada no instituto para o estudo do fascismo em 27 de abril de 1934. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*.

- Trad. Sergio Paulo Rouanet. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 120-136. (Obras escolhidas; v. 1)
- BRANDÃO, Roberto de Oliveira. *As figuras de linguagem*. São Paulo: Ática, 1989.
- FERRAZ, Marcelo. Da palavra indizível ao canto urgente. In: FERRAZ, Marcelo. *O testemunho poético no limiar da lírica moderna*. Goiânia: Cegraf UFG, 2022. p. 25-67.
- FIGUEIREDO, Eurídice. Os arquivos do mal. In: FIGUEIREDO, Eurídice. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017, p. 13-40.
- FREUD, Sigmund. *Inibição, sintoma e angústia*. Obras completas, ESB Rio de Janeiro: Imago, 1925-1926/1996. v. XX.
- FREUD, Sigmund. Nota sobre o “Bloco Mágico”. In: ____.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas*, volume 16: O Eu e o Id, “Autobiografia” e outros textos (1923-1925). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011a. p. 267-274.
- MARTINELLI FILHO, Nelson. Sintoma, trauma, irrepresentabilidade. In: MARTINELLI FILHO, Nelson. *Formas de esquecer: o estatuto da memória em contos de Bernardo Kucinski*. São Carlos (SP): Pedro & João, 2021. p. 39-50.
- POLARI, Alex. *Inventário de cicatrizes*. 4. ed. Rio de Janeiro: Global, 1979.
- RICOEUR, Paul. O esquecimento. In: RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007. p. 423-462.

ALEX POLARI – “POEMA DE 22 DE MARÇO”

Sâmella Priscila Ferreira Almeida

POEMA DE 22 DE MARÇO, DE ALEX POLARI
(Para Gerson e Maurício)

Ele caiu no asfalto
não pode reagir
faltou o pente sobressalente
faltou a cobertura
faltou a sorte
faltou o ar.

Ele foi levado ainda com vida
dentro de um porta-malas
a camisa rasgada
a calça Lee suja de sangue.

Era preciso avisar Teresa
era preciso fingir serenidade no espelho
era preciso comer rápido o sanduíche de queijo
era preciso cobrir os pontos
era preciso esvaziar o aparelho
era necessário escravizar o medo
e domesticar o ódio

Quando cheguei em casa era noite
vi as portas abertas
as lâmpadas acesas
as mariposas alertas
as certezas cobertas de poeira

a chave na janela
os cartazes que nos punham a cabeça à prêmio
e a chuva que caía no telhado
como os passos de pássaros
esparsos

E saí por aí, sozinho,
com as mãos nos bolsos
pensando no impasse da luta nas cidades
pensando no isolamento político
pensando na nossa situação
e no nosso despreparo,
me dividindo entre o esforço
de analisar as coisas com frieza
e a ânsia de encher de tiros
o primeiro camburão que passasse.

Adiei as reflexões maiores
adiei as conclusões mais penosas
visto que o cerco se fechava em meu redor
e um bom guerrilheiro
respeita sua própria paranoia
por uma questão de sobrevivência,
por uma questão de instinto.

(POLARI, 1979, p. 34)

O poeta Alex Polari de Alverga nasceu em João Pessoa, Paraíba, em 1951, mudando-se para o Rio de Janeiro aos três anos de idade. Ali, participando das lutas estudantis da década de 1960, inseriu-se na luta armada contra a ditadura empresarial-militar brasileira, através da Vanguarda Popular Revolucionária, a VPR,

organização que atuou através da luta armada, responsável pelo sequestro de diversas autoridades internacionais em favor da troca de presos políticos pela ditadura. Preso em maio de 1971 e torturado pelos órgãos de segurança, recebeu a pena de duas prisões perpétuas e 74 anos de prisão imposta pelos tribunais militares de exceção. Cumpriu nove anos de prisão, até 1980, libertado a partir da aprovação da Lei da Anistia em 1979, que, embora fruto das lutas populares, permitiu não apenas o retorno de exilados e a libertação de presos políticos, mas também garantiu a impunidade dos torturadores.

Em *Inventário de Cicatrizes*, livro de poemas publicado em 1978 com o auxílio do Comitê Brasileiro pela Anistia, Alex Polari reúne poemas escritos durante o período de sua militância e prisão, alguns deles já tendo circulado em manifestações estudantis e publicações internacionais engajadas nas lutas dos presos políticos brasileiros. Posteriormente, em 1980 é lançado seu segundo livro de poemas, *Camarim de Prisioneiro*. De alto caráter referencial, endereçado e testemunhal, a poesia de Alex Polari reflete sobre as experiências da luta clandestina, das prisões, torturas e mortes de que foi testemunha, fazendo parte dos documentos que visam reconstruir ou perspectivar uma memória dos tempos sombrios da ditadura militar brasileira.

O “Poema de 22 de março” endereça-se a Gerson Theodoro de Oliveira e Maurício Guilherme da Silveira, combatentes da VPR, jovens mortos em 22 de março de 1971, no 1º Batalhão da Polícia do Exército, sede do DOI-CODI no Rio de Janeiro. Segundo a versão oficial do crime divulgada à época, os militantes haviam resistido à prisão e trocado tiros com a polícia, morrendo durante o

momento em que eram levados para receberem atendimento médico. Documentos e laudos periciais que compõem o acervo do Projeto Brasil Nunca Mais e da Comissão Nacional da Verdade, entretanto, revelaram uma série de inconsistências nos relatórios policiais, indicando que os dois jovens, em verdade, foram presos, conduzidos ao DOI-CODI, torturados e ali foram executados, um deles com um único tiro pelas costas.

A primeira estrofe do poema denuncia a condição de covardia em que se deu o sequestro e a execução dos jovens, sem possibilidade de defesa: “Ele caiu no asfalto / não pode reagir”. Assim como modifica a narrativa oficial: “faltou o pente sobressalente / faltou a cobertura / faltou a sorte / faltou o ar”. À troca de tiros informada pela polícia, contrapõe-se o pente *sobressalente*, peça extra, acrescentada pelo relatório policial, mas em verdade inexistente; assim como contrapõe-se a *cobertura* inexistente, a formação de guerra, a equivalência material e tática dos grupos em disputa só existente nos relatórios oficiais.

Na segunda estrofe do poema, o poeta evidencia a truculência da abordagem militar e o fato de que os jovens foram levados vivos pela polícia, e, como revelam os próprios relatórios policiais, morreram nas instalações militares, e não em trânsito, como divulgado: “Ele foi levado ainda com vida / dentro de um porta-malas / a camisa rasgada / a calça Lee suja de sangue.” O último verso nos fornece ainda uma marcação do tempo histórico, da dominação econômica, da classe social, e da faixa etária dos jovens mortos. Nos anos 1970 e 1980, calças jeans da marca americana Lee, produzidas pela indústria brasileira, eram moda entre os jovens, e tinham por característica a

rigidez dos tecidos, feitas para desgastarem-se menos e para serem usadas pelos trabalhadores.

A terceira estrofe aponta para o estado de espírito dos militantes que conviviam com a violência policial, que precisavam se articular, organizar, proteger – suas vidas e seus afetos –, sem tempo para o luto. Que viam seus companheiros serem assassinados e que compartilhavam, no mínimo em solidariedade, desse mesmo destino: “Era preciso avisar Teresa / era preciso fingir serenidade no espelho / era preciso comer rápido o sanduíche de queijo / era preciso cobrir os pontos / era preciso esvaziar o aparelho / era necessário escravizar o medo / e domesticar o ódio”. Revela também o funcionamento das organizações clandestinas, da vida dos militantes foragidos mudando-se de tempos em tempos de esconderijos, que eram caçados e desarticulados pela polícia em operações de inteligência como a que matou Gerson e Maurício. Nessas condições, amor, medo e ódio tornam-se afetos que precisam ser racionalizados, contidos, direcionados sob pena de pôr em risco a própria vida e a vida dos seus.

Na quarta estrofe do poema, a casa, lugar comum de refúgio e descanso em condições menos extremas de vida, torna-se lugar de sobressalto e atenção constantes: “Quando cheguei em casa era noite / vi as portas abertas / as lâmpadas acesas / as mariposas alertas / as certezas cobertas de poeira / a chave na janela”. Sabendo estar na mira da perseguição policial, o mínimo som das gotas grossas e lentas de chuva torna-se lembrança dos passos sorrateiros – a qualquer momento – em seu encalço: “os cartazes que nos punham a cabeça à prêmio / e a chuva que caía no telhado / como os passos de pássaros / esparsos”.

Resta ao poeta, então, a rua, no particular desamparo dos que não tem para onde retornar: “E saí por aí, sozinho, / com as mãos nos bolsos / pensando no impasse da luta nas cidades / pensando no isolamento político / pensando na nossa situação / e no nosso despreparo,”. A procura de um novo abrigo é também o momento de procura de compreensão, de reflexão sobre a situação de desamparo e isolamento – mesmo político, considerando as diversas perspectivas de visão política do combate à ditadura – do militante. Mas o tempo urge, não há condições para reflexão, o esforço máximo de conter os nervos para manter-se vivo toma de assalto o homem que caminha: “me dividindo entre o esforço / de analisar as coisas com frieza / e a ânsia de encher de tiros / o primeiro camburão que passasse”.

Nessas circunstâncias não se pode desconfiar do medo – todo cuidado é pouco – e a linha tênue entre a análise racional da realidade e o delírio, a irracionalidade, já não pode mais estar sob questão, mesmo porque o caráter da violência sistemática do Estado contra sua população ultrapassa os limites da racionalidade: “Adiei as reflexões maiores / adiei as conclusões mais penosas / visto que o cerco se fechava em meu redor / e um bom guerrilheiro / respeita sua própria paranoia / por uma questão de sobrevivência, / por uma questão de instinto”.

Inventário de Cicatrizes, primeiro livro de poemas de Alex Polari, permite-nos reaver a memória da experiência daqueles que se contrapuseram ao período da ditadura empresarial-militar brasileira, das torturas e assassinatos a que foram submetidos. Mas, especialmente, contra o esquecimento inscreve em nossa experiência de leitura os nomes e rostos daqueles

homens e mulheres, concede memória e também corpo a Gersons, Maurícios, Stuarts, Auroras, entre tantos outros que habitam e povoam sua poesia.

Referências

MEMÓRIAS da ditadura. Disponível em: <https://memoriasdaditadura.org.br/memorial/mauricio-guilherme-da-silveira/>. Acesso em: 06 mar 2023. Instituto Vladimir Herzog: Maurício Guilherme da Silveira.

MEMÓRIAS da ditadura. Disponível em: <https://memoriasdaditadura.org.br/memorial/gerson-theodoro-de-oliveira/>. Acesso em: 06 mar 2023. Instituto Vladimir Herzog: Gerson Theodoro de Oliveira.

POLARI, Alex. *Camarim de prisioneiro*. São Paulo: Global editora, 1980. (Poesia Necessária n.1)

POLARI, Alex. *Inventário de cicatrizes*. 4. ed. Rio de Janeiro: Global, 1979

SÓ queria ter um, 2013. Disponível em: <https://www.soqueriaterum.com.br/jeans-lee-101/>. Acesso em: 06 mar 2023. Lucas Azevedo: Calça Lee: Onde encontrar os clássicos jeans Lee?.

ANDRÉ BORGES – “SOBREVIVENTES”

Thales de Medeiros Ribeiro

SOBREVIVENTES

Para a companheira de lutas

Jessie Jane

Eles voltaram
do frio exílio
e da escuridão dos cárceres.
Nos corpos,
trouxeram marcas indeléveis
das câmaras de torturas,
das insones noites de solidão,
das dilacerantes expectativas
do amanhã incerto.

Eles voltaram,
estão povoando as noites
quentes do Equador,
no reencontro de velhos companheiros
de ruas clandestinamente
palmilhadas,
com reflexões várias
de que caminhos percorrerem.
Voltaram sonhando
sonhos mais fortes de liberdade.

Porque sobreviveram,
trouxeram-nos terríveis estórias
de madrugadas escuras da clandestinidade,

dos antros frios em que pernoitaram
aguardando a manhã esperançosa
pela qual trabalham.

Suas vozes
ecoando em nossos ouvidos
soam como gritos
dos que ficaram plantados
pelos caminhos de covas clandestinas,
ou sob o imenso mar.

Mas eles voltaram
suas presenças são a certeza
da colheita futura das
sementes-esperanças,
ora germinando em solo fértil da luta.
Mas eles voltaram
trazendo no peito a
indômita
vontade de sempre recomeçar.

(BORGES, 2001, p. 24-25)

Desassombro foi a palavra encontrada por José Louzeiro para denominar o poeta de “Sobreviventes”. Nenhuma outra parece caracterizar tão bem esses poemas da prisão. Desassombrar significa tirar das sombras; desanuviar; espantar os afetos sombrios e as assombrações domésticas. Desse ato, derivam os valores heroicos dos desassombrados: sinceridade, intrepidez, ousadia, coragem. Mas – que a hagiografia não nos engane – em todo lugar, persistem as sombras. Longe de dissipá-las, a chama de uma vela apenas potencializa seu

tamanho e movimento. Esse pedaço “des-”, sem assumir imagem, imprime no significante a marca de uma negação, inversão, privação ou alheamento. O prefixo acorrentado à sombra marca a permanência de diferentes temporalidades superpostas. Nele, confluem os prefixos latinos “de-”, “ex-” e “dis” (este último associado ao grego δια), condensando diversos trajetos: de *cima para baixo*, *para fora* e *separado em múltiplas direções*, como ocorre em “declínio”, “extradição”, “dissolução” (e “diáspora”). O prefixo negativo apenas projeta um feixe de luz na raiz da língua, imprimindo em seu corpo o rastro de uma inquietante duplicidade.¹ Assombrar é habitar como uma sombração, cobrir-se de sombras ou espalhá-las sobre algo, entristecer, tornar taciturno ou sombrio: “o mundo assombra-se ao anoitecer”. A palavra indica, ainda, outro movimento: a aproximação, já que é composta pelo prefixo verbal “a-”, derivado do latim *ad* (até). Sombra vem de *subumbra* (“sob a sombra”), encontro do prefixo “sub-”, associado ao grego (ὑπό) e ao latim (*sub*) e de *umbra*, palavra de origem desconhecida que pode remeter às raízes indo-europeias **wesperos* (anoitecer) ou

¹ Na psicanálise, Freud esteve às voltas com os sentidos domesticados, inesperados, secretos etc. Afirmando a inexistência da oposição, da contradição e da negação no inconsciente, a psicanálise fez do trabalho dos sonhos a matéria de um retorno ao campo da linguagem. Ele encontrou uma palavra na língua que designava, ao mesmo tempo, o que era exterior e íntimo ao sujeito. Tal qual ocorre em desassombro, *das Unheimliche* – o inquietante, o estranho familiar, a inquietante estranheza, o sinistro, a infamiliaridade, o incômodo – é um termo composto pelo prefixo negativo (*Un*) associado à raiz – *heim* (casa, *home*): “O infamiliar é, [...] o que uma vez foi doméstico, o que há muito é familiar. Mas o prefixo de negação “in-” [Un-] nessa palavra é a marca do recalçamento” (FREUD, 2019, p.95).

*andho- (cego, obscuro). O sufixo “-ar” é usado para a criação verbal. Não devemos ignorar, contudo, a “etimologia popular” que confundia os prefixos *ad-* e *ab-* (diante, contra). Segundo o “equivoco”, assombrar não seria senão o seu avesso: aclarar, alumbrar, tirar do escuro, expor à luz, surpreender alguém com uma qualidade ignorada ou que se supunha menor, ordinária, obtusa e ínfima. Assombro, por sua vez, é o forte espanto ou admiração e, por extensão, o susto, medo, pavor, pânico ou estupor diante de algo inexplicável, extraordinário ou desconhecido. Derivação regressiva de assombrar, o substantivo transformou, retroativamente, o valor do verbo; o antigo sombreado – escurecer as cores – foi, então, substituído pelo aturdimento.

O poeta do desassombro, André Borges, foi preso no final da década de 1950. Um ano após a sua fuga, foi recapturado em 1969, dessa vez como preso político. No cárcere, ele concluiu o primário e, com o incentivo dos outros presos, promoveu várias atividades artísticas e educacionais. Ilha Grande, Fortaleza de Santa Cruz, Presídio Hélio Gomes... de um ciclo do inferno a outro, muitos de seus poemas se perderam ou foram rasgados pelos guardas. Em 1979, foi libertado dos cubos de sombra e vertigem. Em “Sobreviventes”, o retorno dos militantes anistiados compõe a matéria de um canto celebrativo: a volta à casa, ao território familiar. Apresentando metáforas da esperança, do amanhecer e da sementeira – típicas da poesia de resistência, a exemplo do canto X (O fugitivo) de Pablo Neruda ([1955] 2010) – o poema de André Borges traz em seu corpo as cicatrizes das grades e da insônia, o espectro dos gritos

advindos do degredo, cemitérios marítimos e valas clandestinas onde os desaparecidos habitam.

No prefácio de *Eterno amanhã*, José Louzeiro argumenta que a poesia de André Borges não é estranha às inquietações de Gaston Bachelard sobre a arte dos contornos e dos sombreamentos. Arrastando-nos a uma geometria estranha à da vigília, o filósofo olhou as águas-fortes não coloridas de Marc Chagall e reconheceu nas zonas mais iluminadas o profundo trabalho do preto. Com mil traços finos, o artista tece as sombras, conduzindo-as para muito perto dos centros de claridade. Mas nunca tão perto. Jamais Chagall desejaria “brutalizar a franja, deter a *sempiterna vibração dos contornos* que dá a própria vida a tudo o que a luz do dia aclara, seja ao cântaro sobre a mesa ou a limite do caminho” (BACHELARD, 1994, n.p.). Para Louzeiro (2001), mesmo sem alcançar o primor formal, as fimbrias de André Borges seriam “nitidamente sonoras” e “profundamente dolorosas”; dor e nitidez que se presentificam nos seus melhores poemas, a exemplo de “Regresso”: “Regressarei à vida, onde me espera a luta, / no corpo, / levo o execrável/ estigma das grades,/ no coração/ uma esperança nova,/ na alma/ uma paixão que arde:/ – Liberdade! Liberdade!” [...] “: “*Repouso num sepulcro/sem nunca ter morrido*”, “Embora da derrota a lança/sangre-me ainda o coração”; “*Regressarei à vida onde me espera a luta*” (BORGES, 2001, p. 32, grifo nosso). Associada a antinomia entre prisão/liberdade, a oposição entre dor e desejo condiciona os pares: derrota dos oprimidos e brado de revanche, coração lanceado e paixão ardente, estigma de grade e esperança, desterro e luzes estelares... Além do choque dos contrários, a figura do sobrevivente demarca

o paradoxo entre vida (“nunca ter morrido”) e morte (“regressarei à vida”).

A volta também é o núcleo temático de “Sobreviventes”, canto sobre o retorno dos desterrados. Diferentemente de “Regresso”, em que o supliciado anuncia sua ressurreição e faz um testemunho de martírio em um registro singular, desta vez, quase tudo é posto sob o domínio do coletivo. O plural povoa o texto, atravessando as fronteiras porosas entre o concreto e o abstrato – cárceres, câmaras de torturas, antros, ruas, covas, e sonhos, estórias, expectativas, vozes, gritos, sementes-esperanças etc. Além dos sobreviventes e dos submersos, o enunciador que canta o retorno se identifica a um “nós” igualmente coletivo, envolvendo as dores-dádivas dos que restaram em um emaranhado de feridas-cicatrizes: “trouxeram-**nos** terríveis estórias”, “**nossos** ouvidos”. Teria ele o estatuto de um corifeu dos velhos companheiros? Portanto, o que diferencia “Regresso” e “Sobreviventes” é a posição do enunciador. No segundo poema, ele advém como “mais um”, “qualquer um”, que acolhe as histórias daqueles que retornara. O enunciador não é senão essa escuta capaz de transmitir o que antes eram marcas, ecos e desejos não formulados. Nesse caso, nada indica que o passador tenha passado pelo degredo, ainda que o recurso biográfico seja sempre valioso na poesia dos presos. O poeta devolve as dores-dons para outrem (nós leitores), ele nos entrega aquilo que ouviu de mais lancinante, ecos de gritos; uma voz sobreposta à voz de quem não voltou: a voz dos esperados sob a terra devastada. Sob o véu da voz dos sobreviventes, o eco é uma marca do jogo entre presença e ausência, o retorno daquilo que ficou encoberto. Quando retorna, isso

assombra, eco sem corpo, forte cintilação de uma estrela morta, essas sombras são sinais de uma chama iluminadora de outra temporalidade, lançando luz sobre a noite indefinida do presente.

O poeta segue linhas de inclinação da tradição romântica, fato que não é incomum na produção literária dita espontânea ou mesmo na poesia dos presos políticos. Sem dúvida, essa filiação pode soar obsoleta se a compararmos com as reflexões estéticas pós-45, inclusive pela tonalidade emotiva e subjetivista, sem a concreção dos lapidadores pós-utópicos: o verso e as formas tradicionais são medidas. No entanto, o teor contestatário da poesia romântica explica, em parte, a ancoragem de André Borges em Castro Alves e em outros poetas latino-americanos. É importante considerar ainda que os alguns dos expoentes da poesia da prisão estiveram efetivamente reunidos no final da década de 1970. André Borges, Gilney Viana e Alex Polari estavam juntos na greve de fome pela anistia. Seria mais que improvável se eles – poetas – não partilhassem leituras e posições sobre a literatura. Ainda que extraditado, o preso não está fora da tradição e sua literatura é menos “espontânea” do que parece ou do que autodeclara. Filiando-se aos gêneros e temas do romantismo, André Borges compõe “canções”, “cânticos” e “noturnos”. Ainda que, à primeira vista, “Sobreviventes” não tenha um gênero delimitado, talvez não seja um exagero apostarmos que ele hibridiza uma narrativa, envolvendo-a com marcas líricas (os valores sentimentais) e dramáticas.

Nesse poema de teor possivelmente híbrido, a primeira e terceira estrofes são destinadas à memória dos locais obscuros. Nesse caso, o cenário frio do cárcere, do

exílio ou da clandestinidade estão diretamente associados à expectativa do amanhã. Na segunda e quinta estrofes, pelo contrário, a dilaceração e a dor se diluem, iluminando os caminhos presentes a percorrer: as noites calorosas nos trópicos, os sonhos de liberdade.

“Sobreviventes” é composto por versos livres, sem rimas externas ou qualquer esquema rítmico delineado, a não ser o fato de que a maioria das palavras são paroxítonas (às vezes justaposta a uma oxítona). A coesão e sonoridade são, na verdade, efeito das repetições, pois a iteração de “eles voltaram” funciona como tônica para a retomada do ponto de partida. A estrutura do poema tem relevos acidentados. Há uma décima isolada, um par de sextilhas e um de nonas – divisão inusual presente em cancioneros e, com outra sonoridade e ênfase, nos gêneros² românticos, como ocorre no poema “A saudade”,

² André Borges se volta aos temas políticos e amorosos de antigos escritores da Conjuração e do Romantismo, além da poesia política latino-americana. Seus poemas recorrem à relação entre a *germinação* e a *imortalidade* – não a inexistência da morte, mas a possibilidade de eterno renascimento –, passando pela figura da grande noite e do poeta suplicado. Mas aqui a característica maior é a construção de uma genealogia do degredo, do exílio e da dissidência sob os vultos de Maikovski, Claudio Manual da Costa, Garcia Lorca, Pablo Neruda, Tomás Antonio Gonzaga. De Castro Alves, o poeta não aproveita apenas as temáticas da escravidão e da submissão de correntes, mas também a estrutura dos cantos, mas um conjunto de expressões. De Hölderlin, o poeta constrói o suplício e a eternidade da espera com o lume de Prometeu (mito da prisão e da esperança), mas com a ênfase trágica com a qual o poeta alemão lê as tragédias de Sófocles. O afastamento do divino implica a revolta eterna contra o Tempo e a sua tirania. Em um de seus poemas do autor alemão – traduzido em 1959 –, podemos ler algo sobre o exílio e o cárcere: “Mas dizem os Poetas que para o

de Gonçalves Dias (*Primeiros Cantos*). Essa distribuição “noturna” das estrofes, é menos assimétrica do que percebemos numa primeira leitura – ainda que a metrificação não seja predominante na construção do ritmo e da sonoridade dos poemas de André Borges, um efeito da ausência ou perda da medida do tempo?

Acolhendo a palavra dos anistiados, os espaços e os tempos são contorcidos, daí os diversos movimentos de desassombro que constroem o traçado desse regresso: a) os *trajetos retilíneos* pelos mesmos caminhos; b) o *mergulho* (imersão) no subterrâneo; c) o *despontar* da semente-esperança (emersão); por fim, o *círculo* ou a *espiral* – a linha do equador –, que não só incide sobre o retorno ao continente, mas que se relaciona também à circularidade do seu traçado, à ideia de eternidade e às voltas de uma noite sem fim. Por fim, não é apenas a circularidade que predomina, mas a *dobrada-descobrimto*. Como é possível habitar a noite que não passa, demoníaco redobrar do tempo sobre si mesmo? “Eles voltaram” é repetido e variado ao longo de suas cinco ocorrências. Nas duas primeiras, o retorno do frio exílio e o cárcere é contrastado com a volta, as noites quentes do equador. No desfecho da segunda estrofe, há uma elipse do pronome pessoal “[eles] voltaram sonhando” seguido da quebra abrupta da reiteração: “porque sobreviveram”. Nesse momento, o foco se destina ao passado e às lembranças do terror. Essa mudança de foco não é um erro de percurso, mas a volta em uma direção contrária ao retorno. As duas sextilhas possuem uma métrica descompassadas. Na terceira, não

abismo/ o sacro Pai, o teu próprio [Cronos], outrora/ Desterraste e que lá em baixo se chora,/ Onde os Indómitos estão justamente antes de ti”.

há nenhum verso com o mesmo número de pés (6, 9, 14, 10, 11, 5), e, na quarta, todos os versos terminam em sílabas ímpares (3, 9, 5, 7, 11 e 7). Trágico é o retorno à casa, na medida em que o terror deixa suas marcas no corpo, assombrando as ruas familiares e as vozes dos vivos.

Suas vozes

ecoando em nossos ouvidos
soam como gritos

dos que ficaram plantados

pelos caminhos de covas clandestinas,
ou sob o imenso mar.

Mas eles voltaram

suas presenças são a certeza
da **colheita futura das**

sementes-esperanças,

ora germinando em solo fértil da luta.

[...]

(BORGES, 2001, p. 25)

A penúltima ocorrência é marcada pela adversativa “**Mas** eles voltaram”, criando uma ambiguidade – ou fantasmagoria – no transcurso do poema: a quem se refere o “eles”? Devemos lembrar que a aparição dos mortos não é incomum na poesia dos presos e a adversativa reitera a contraposição com a estrofe anterior. As figurações da semente-esperança e da colheita reiteram ainda mais o trajeto de exumação. Essa fantasmagoria pode ser vista como uma fulguração encoberta na continuidade da última estrofe. No entanto, a assombração não se caracterizaria justamente por seu caráter alucinatório ou ilusório? Presença evanescente dos submersos no murmurar dos vivos?

Em “Sobreviventes”, devemos estar atentos aos fragmentos e às ruínas que cada palavra comporta; à primeira vista, os adjetivos não parecem desassombrar a linguagem do cotidiano, muito menos estilhaçar as metáforas cristalizadas: “marcas indeléveis”, “madrugadas frias”, “frio exílio”, “antros frios”, “noites quentes”, “insones noites”, “imenso mar”, “solo fértil”; “manhã esperançosa”, “sementes-esperanças”. Os léxicos incomuns seriam, no limite, *démodés*: palmilhadas, pernoitaram e, sobretudo, indômita. Mas podemos escutar Barthes a respeito do aparecimento do sujeito na literatura: esse sujeito não é o eu (pronome pessoal ou o eu lírico), não é a identificação e a (in)distinção entre a imagem de si e a do outro; ele pode surgir exatamente no instante em que o adjetivo vem à tona como fora de hora: “quando escapa à repetição, como atributo maior, é também a via real do desejo: ele é o *dizer* do desejo, uma maneira de afirmar minha vontade de gozo, de engajar a minha relação ao objeto na louca aventura de minha própria perda” (BARTHES, 2004, p. 247). Resta estilhaçar o cristal da língua, estranho espelho que duplica a realidade e seus espectros, e recolher os fragmentos no interior do significante, inclusive nas metáforas “domesticadas”. Olhar para os ecos que se sobrepõem (ou sobrevivem) em estilhaços poéticos é estranhar a linguagem ordinária. Nesse sentido, O *indômito* – “a/ indômita/ vontade de sempre recomeçar” – é formado pelo prefixo “in” (como un- de *das Unheimliche*). É uma palavra que leva à antiga morada, ao nome da morada como *domus*, de onde viria doméstico, mordomia, madame, democracia, domínio e o dom/dativo/dote. Esse jogo marca um ponto de resistência e *revolta*, quase

apagados sob o signo da esperança e da conformidade. indomado retorno de algo que deveria permanecer nos subsolos, mas que, clandestinamente, veio à luz.

Em um de seus escritos, Barthes escreve a respeito da segunda noite – eventualmente ela é outra, uma meditação e não um estado de trevas: “a segunda noite envolve a primeira, o Obscuro ilumina a Treva: ‘E a noite estava escura e clareava a noite’ [...] Escurecer essa obscuridade, eis a porta da maravilha” (BARTHES, 2018, p. 226). Se as figuras do discurso amoroso (agonia da espera, o esconder, a lembrança, o exílio do imaginário etc.) parecem bastante com as figuras da literatura dos presos políticos, teríamos aí então um tesouro da língua: o *indômito* obscurece a noite. Volte aos “Sobreviventes”, ali há o afastamento e o retorno à pátria como paradigmas não só de um enunciado lírico de cores sentimentais, mas o páthos da tragédia desses tempos submersos nos quais o poeta recobre de luz e canto. O poeta é um furta-fogo agrilhado, condenado à repetição demoníaca da noite. Poeta que retoma a figura mítica de um Prometeu insurgente a cantar contra a persistência das sombras.

Entre a esperança seminal e a espera agônica, o amanhecer é a promessa sempre adiada, na qual voltamos ao princípio toda vez que a noite cai.

Referências

- BACHELARD, G. *O direito de sonhar*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos do discurso amoroso*. São Paulo: Unesp, 2018.

- BARTHES, Roland. *O grão da voz: entrevistas. 1961-1980*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BORGES, André. *Eterno amanhã: poemas da prisão*. Rio de Janeiro: Debret, 2001.
- HÖLDERLIN, Friedrich. *Observações sobre Édipo/ Observações sobre Antígona precedido de Hölderlin e Sófocles* (Jean Beaufret). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- FREUD, Sigmund. *O infamiliar [das Unheimliche]*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- LOUZEIRO, José. A poesia salva: In: BORGES, André. *Eterno amanhã: poemas da prisão*. Rio de Janeiro: Debret, 2001. p. 7-9.
- NERUDA, Pablo. *Canto Geral*. 16 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

CARLOS MARIGHELLA – “LIBERDADE”

Wilberth Salgueiro

LIBERDADE

Não ficarei tão só no campo da arte,
e, ânimo firme, sobranceiro e forte,
tudo farei por ti para exaltar-te,
serenamente, alheio à própria sorte.

Para que eu possa um dia contemplar-te
dominadora, em férvido transporte,
direi que és bela e pura em toda parte,
por maior risco em que essa audácia importe.

Queira-te eu tanto, e de tal modo em suma,
que não exista força humana alguma
que esta paixão embriagadora dome.

E que eu por ti, se torturado for,
possa feliz, indiferente à dor,
morrer sorrindo a murmurar teu nome.

(MARIGHELLA, 1994, p. 65)

Não há quem, de uma ponta à outra do Brasil, com algum conhecimento de história e política, não saiba quem foi Carlos Marighella. Mas nem todos, talvez, saibam que o célebre guerrilheiro comunista exerceu o ofício de poeta – e sonetista. Os versos de “Liberdade”

foram escritos em 1939 e publicados no livro *Poemas: rondó da liberdade*, pela Brasiliense, em 1994. A impressão da leitura inicial deve desagradar a leitores severos, que percebem de imediato o tom grandiloquente (“Queira-te eu tanto, e de tal modo”), certas imagens estereotipadas (“morrer sorrindo a murmurar teu nome”), as rimas consoantes um tanto previsíveis (forte/sorte; exaltar-te/arte) e o romântico engajamento a uma ideia universal de liberdade (“direi que és bela e pura em toda parte”). Mas, se pode passar essa impressão, a tais traços o poema não se reduz.

Quando elaborou “Liberdade”, Marighella se encontrava encarcerado, na segunda de quatro prisões ao longo de sua turbulenta vida. Já esse elemento dá ao poema um caráter especial, de um libelo contra a opressão, o autoritarismo e, na ocasião, contra o governo ditatorial do Estado Novo getulista. Baiano negro, filho de uma baiana negra (filha de escravos) e de um italiano, morou na rua do Desterro e morreu em emboscada na alameda Casa Branca, topônimos que marcam, irônica e tragicamente, duas pontas de uma trajetória de militância e sofrimento.

Se por um período tornou-se deputado constituinte, no mais das vezes teve de se virar em condição clandestina. Vítima de torturas bárbaras, foi anistiado *post mortem* em 2012. Com participação política intensa, do PCB à ALN, escreveu o cultuado *Minimanual do guerrilheiro urbano*, e tem sido assunto de filmes, biografias, canções. Recentemente, em *Abraço*, Caetano Veloso dedicou-lhe “Um comunista”, em que alguns versos parecem se dirigir ao soneto em pauta: “Mas ninguém entendia / Vida sem utopia / Não entendo que exista / Assim fala um

comunista". Porque a liberdade, tudo indica, foi a utopia que Carlos Marighella perseguiu, até cair assassinado dentro de um Fusca em 4 de novembro de 1969.

Trinta anos antes, portanto, preso, Marighella compõe seu poema, cujo primeiro verso (vê-se, ambivalente) explicita uma espécie de poética: "Não ficarei tão só no campo da arte". Ou seja, o desejo do sujeito que escreve, sempre se dirigindo à "musa Liberdade" (desde o título), é que ela não fique "tão só" no campo da abstração, da metáfora, da linguagem, mas que ela, digna do sentido que seu nome comporta, esteja "em toda parte", fazendo assim com que o poeta corra o "maior risco", pois não há "força humana alguma" que consiga controlar esta "paixão embriagadora". Mesmo a tortura, a dor e a morte o poeta se dispõe a enfrentar "feliz" e "sorrindo", em "nome" desse valor supremo, que inclui tanto o incontornável direito (físico) de ir e vir, quanto o direito (filosófico) de expressão autônoma das ideias.

No fragmento "Drama político", de *Minima moralia*, Theodor Adorno reflete, exatamente, sobre a estreita relação entre liberdade e utopia: "Quando nos relatos políticos aparece hoje a liberdade como motivo, este tem, como no louvor da resistência heroica, o rasgo envergonhado de uma promessa impossível. O desenlace está sempre traçado de antemão pela grande política, e a própria liberdade surge ideologicamente tingida, como discurso sobre a liberdade com as suas declarações estereotipadas, e não mediante ações humanamente comensuráveis" (ADORNO, 2001, p. 83). Talvez por intuitiva e/ou consciente noção de que a liberdade plena não é alcançável, o poeta Marighella em "Liberdade" eleva o tom, faz a "promessa impossível" com declarações

que não encontram – a começar pelos muros da prisão em que, encarcerado, escreve – ressonância real, prática, exequível. Para ombrear com a “grande política”, o poeta dá lugar ao guerrilheiro, que, fora do cárcere, há de, durante décadas, se envolver em “ações humanamente” voltadas para que a “resistência heroica” não soe como “rasgo envergonhado”.

Mas nem Adorno nem Marighella propõem que o poema *realize* aquilo que diz. O efeito estético maior de uma obra “no campo da arte” pode, contudo, qual um fogo de artifício, provocar um vislumbre naquele que com ela se cruza. Neste soneto, em particular, essa tensão entre a liberdade utópica e a realidade limitadora se expressa, como não poderia deixar de ser, na forma mesma da composição. Cada estrofe perfaz, por exemplo, uma frase completa, como se prosa fosse; no entanto, o corte dos versos (todos decassílabos sáficos) e as rimas (ABAB e CCD) demonstram que há um fabro em diálogo com o político. Se as rimas das quadras são previsíveis, e acenam para um “discurso sobre a liberdade” altissonante e fácil, as rimas dos tercetos (embora ainda consoantes) são mais sofisticadas, e reforçam os conflitos que constituem o poema: um poeta e político que escreve, preso, sobre a liberdade que não tem, mas deseja que ocorra “em toda parte”, embora só consiga representar essa possibilidade “no campo da arte”, que é onde o poeta não quer que a liberdade se isole, idealizada e abstrata. O personagem Paulo Martins, de *Terra em transe* de Glauber Rocha, diz a certo momento: “A política e a poesia são demais para um só homem”. Se não são demais, são, no entanto, de problemática conciliação, parece nos dizer o poema.

Sobre o tema clássico da liberdade, um poema belíssimo de Álvaro Andrade Garcia, publicado na antologia *Taquicardias* (1985, p. 102), oferece – em forma absolutamente sintética, qual um haicai – uma perspectiva semelhante à do soneto: “liberdade / a pena da ave / na ponta do sabre”. O poeta, comunista, político, negro, baiano, preso, torturado, fabro, utópico, militante Marighella quis ambas as coisas: ser ave e ser sabre. O desafio – da liberdade e do poema – é saber equilibrar a pena na ponta.

Referências

- ADORNO, Theodor. *Minima Moralia - reflexões a partir da vida danificada*. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2001.
- GARCIA, Álvaro Andrade. [liberdade]. In: CARVALHO, Roberto Barros de (org.). *Taquicardias*. Belo Horizonte: Dubolso, 1985.
- MARIGHELLA, Carlos. *Poemas: rondó da liberdade*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- ROCHA, Glauber. *Terra em transe*. Brasil, 1967.
- VELOSO, Caetano. Um comunista. *Abraço*. Universal Music, 2012.

FERREIRA GULLAR – “O PRISIONEIRO”

Guilherme Bruno Giani

O PRISIONEIRO

Ouço as árvores
lá fora
sob as nuvens

Ouço vozes
risos
uma porta que bate
É de tarde
(com seus claros barulhos)
como há vinte anos em São Luís
como há vinte dias em Ipanema

Como amanhã
um homem livre em sua casa

(XE, PE, Vila Militar, Rio, 2/1/69)

Durante sua trajetória poética, Ferreira Gullar vivenciou os principais acontecimentos da literatura brasileira após o modernismo, como os movimentos de vanguarda e de engajamento. Em 1954, o poeta inicia sua obra com o iconoclasta e variado *A luta corporal*,

conduzido pela evasão e subversão do sujeito lírico¹. A ele, sucede-se *O vil metal*, adendo compacto ao primeiro. Ao final desse período, a obra de Ferreira Gullar revitaliza-se na adesão à vanguarda do concretismo, rejeitando a poesia referencial e discursiva a partir da demolição do que ele chamava de sintaxe unidirecional, explorando as possibilidades gráficas das palavras. Insatisfeito com o silêncio subjetivo a que chegara, Gullar, junto a outros artistas, lança o manifesto neoconcreto, que, através da interação espacial do leitor com objetos tridimensionais, propõe retomar a subjetividade perdida no concretismo. Todavia, o poeta frustra-se novamente, devido à perda da dimensão essencialmente literária da poesia.

Enfastiado do vanguardismo, Gullar é impelido, pela conjuntura histórica, a refundar sua poesia no engajamento da luta política, numa proposta retórica e popular, prosaica na forma e sociopolítica no conteúdo. As circunstâncias do país permitem essa possibilidade renovadora, num momento tenso e promissor para a esquerda revolucionária brasileira e latino-americana. Assim, primeiramente, no início dos anos 1960, durante as pressões da esquerda radical sobre o governo Jango pelas

¹ Em concordância com a pesquisa de mestrado que desenvolvemos, o foco desse estudo é a manifestação do sujeito lírico presente no poema, conceito investigado a fundo na obra gullariana na dissertação. O sujeito lírico é o conceito-chave consagrado nos estudos sobre a poesia moderna, que recusam as noções tradicionais da correspondência direta entre o *eu* enunciado no poema e o *eu* que enuncia o poema, assim como a associação clássica entre o poeta como pessoa e o *eu* expresso no poema, pois o sujeito empírico, o poeta, expressa-se através da criação do sujeito lírico. Como referencial basilar desse campo teórico, indicamos Kate Hamburger (2013), Dominique Combe (2010) e Michel Collot (2013).

reformas de base, o poeta redireciona sua capacidade literária para uma funcionalidade pedagógica e panfletária, definindo como objetivo divulgar o marxismo entre a classe trabalhadora. É nesse momento que Gullar redige alguns romances de cordel, participando do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes. Após o golpe militar, a resistência se dará por outros meios, quando Gullar escreve algumas peças para o Teatro Opinião e também alguns artigos e ensaios para a Revista Civilização Brasileira.

A partir desse momento, a luta pela revolução, que parecia avançar, é emperrada e forçada a reorganizar-se para enfrentar não apenas o capitalismo e o imperialismo estadunidense, mas também o novo regime do país, que irá perseguir, censurar, exilar, prender, torturar e assassinar diversos cidadãos, ativistas, intelectuais e artistas. No dia do golpe, 1º de abril de 1964, Ferreira Gullar filia-se ao Partido Comunista Brasileiro, colocando-se a serviço da resistência, mas, contra sua vontade, é nomeado diretor estadual do partido pela ala pacifista, contrária à luta armada. Com o AI-5, em 1968, Gullar é preso, em 13 de dezembro do mesmo ano², por

² “O golpe militar, que pôs abaixo o governo constitucional de João Goulart, em 1964, tomou muita gente de surpresa, inclusive a mim, que acreditava ter o presidente o controle das Forças Armadas. [...] Era natural que as diferentes tendências da esquerda brasileira, após o susto inicial e a perda de posições legais, se reorganizassem na clandestinidade e procurassem paulatinamente articular a resistência contra o avanço do autoritarismo. Mas a luta não se limitou à resistência clandestina, já que, em diferentes níveis, estudantes e intelectuais se dispuseram a lutar abertamente pelas liberdades democráticas, que o regime militar limitara. [...] Ao regime militar não interessava assumir abertamente seu caráter ditatorial. [...] Os jornais circulavam, mas os

alguns dias no Rio de Janeiro. Solto após muita pressão de seus amigos e conhecidos do meio cultural, ele vive, a partir de então, em constante ameaça, em plena clandestinidade. Os poemas escritos nessa época, mesmo sem a objetividade narrativa e didática anterior dos cordéis, tematizam diretamente as questões políticas de modo simples e claro, constituindo um sujeito lírico compromissado com a transformação da sociedade e defensor da poesia como mecanismo efetivo na construção desse processo.

Dentro da noite veloz (1975) é o livro que reúne esses poemas, escritos desde o início da década anterior, quando Gullar atravessa os anos de clandestinidade dentro do Brasil e, depois, exila-se na União Soviética, no Chile, na Argentina e no Peru. A diversidade do livro começa por poemas mais engajados, nos quais há uma dicção ainda pedagógica e funcional; passa por outros em que os interesses políticos vão entrelaçando-se a motivos autobiográficos e atinge criações notáveis, como o homônimo do livro, sobre a morte de Che Guevara. Em algumas passagens da obra, surge uma visão laudatória

censores se instalaram dentro das Redações; os teatros funcionavam, mas os espetáculos eram mutilados e, às vezes, proibidos. Enquanto isso, a casa dos militantes anti-regime era invadida e os líderes da resistência presos sem ordem judicial. Foi numa dessas que levaram de minha casa os originais de um livro sobre arte contemporânea, intitulado 'Do Cubismo à Arte Neoconcreta', na suposição de que se referia a Cuba. Esse fato tornou-se uma piada que correu o mundo inteiro. Em 13 de dezembro de 1968, com a decretação do Ato Institucional nº 5, centenas de opositores do regime foram presos, eu entre eles. Fui levado para um xadrez na Vila Militar [...]' (GULLAR, Ferreira. *Natal em cana*. Folha de São Paulo, São Paulo, 24/12/2006. Seção Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2412200628.htm>).

da utopia; em outras, há um sentimento elegíaco devido aos horrores do capitalismo e da ditadura. No poema que analisamos a seguir, Ferreira Gullar tematiza, de modo lapidar, a traumática experiência do cárcere, vivida na transição dos anos de 1968 para 1969, identificada pela marca de circunstância ao final do poema, que aponta o local e a data da prisão.

O primeiro aspecto importante do poema é a sua forma lapidar, com versos livres bem curtos, que provocam, ao final das três estrofes – a primeira, com três versos, a segunda, com sete, a terceira, com dois – uma sensação de transformação do lamento em perspectiva de mudança. O fluxo do poema é bem conduzido pelo sujeito que surge, desde o começo, autorreferido – ao final, veremos que essa autorreferência se desdobra num teor autobiográfico. Apesar da crua referência do título (“O prisioneiro”), o sujeito, acometido por uma sensação confusa, nebulosa, vertiginosa, proveniente do trauma, constrói, ao longo dos versos, uma atmosfera sugestiva, sutil, algo evasiva, entre o onírico e o memorial. Por sua vez, a ausência de expressão intensa de dor na dicção do sujeito durante todo o poema pode ser interpretada, na chave dos estudos sobre o testemunho na poesia³, como o

³ Há um incipiente e promissor campo de estudo e pesquisa formando-se, atualmente, acerca da questão do testemunho na poesia lírica, no qual, em resumo, busca-se compreender como o lirismo, caracterizado pela subjetivação da escrita, pode dar testemunho de uma experiência traumática, isto é, registrar acontecimentos violentos reais que acometeram o autor ou que foram por ele observados. A temática que envolve o cárcere, a perseguição, a clandestinidade, a tortura, enfim, a violência política, é central nessa caudalosa discussão sobre o registro

modo de elaborar a experiência traumática buscando o expurgo do sofrimento latente na memória individual e a memorização coletiva da violência sofrida para evitar sua repetição.

Adentrando as imagens do poema, notamos, inicialmente, um sujeito contemplativo e rememorativo, que olha através da cela da prisão e imagina e relembra o mundo. Na primeira estrofe, “Ouço as árvores/ lá fora/ sob as nuvens”, o sujeito insere-se em cena atento aos sentidos (ouvir, ver) e ao que a natureza os proporciona (árvores, nuvens). No início da segunda estrofe, reaparece o mesmo verbo do início do poema, na primeira pessoa do singular (“Ouço”), dando continuidade à construção da autorreferência. O sujeito diz: “Ouço vozes/ risos/ uma porta que bate”, mudando, agora, a função do *ouvir*, pois ele não capta apenas o mundo inanimado, mas também a vida humana com a qual, apartado, o sujeito não convive mais. O *ouvir*, dessa vez, é outro: ele é metafórico, são as vozes, risos e portas batidas enterradas na memória, não o som real dos ventos balançando as copas das árvores e carregando as nuvens. Pela recordação, o sujeito reelabora suas lembranças e cria uma expressão lírica das suas vivências, amalgamada na contemplação atual do mundo esvaído e distante de si.

A metade da segunda estrofe, porém, muda a ambientação até então criada, “É de tarde/ (com seus claros barulhos)”, transmutando a oscilação entre o sonho e a memória em afirmação do momento presente. Os claros barulhos do dia, sinestesia que fortalece o lirismo

lírico de um evento factual traumático. Para aprofundar a problemática, sugerimos Márcio Seligmann-Silva (2010).

do poema, iluminam as noites vividas no cárcere, repletas de sofrimento, humilhação e terror. A tarde é a transição dos claros barulhos para os ocultos, soturnos, para o adormecimento da beleza das árvores e nuvens, enquanto, dentro de si, o sujeito sofre com as lembranças da vida livre, vivida “como há vinte anos em São Luís/ como há vinte dias em Ipanema”. Correlacionados por paralelismo, os dois versos são definitivos para tingir o poema de teor autobiográfico, pois as imagens referem-se a vivências do autor: infância e adolescência deslumbrada na emblemática São Luís⁴ e residência caótica no Rio de Janeiro, entre fugas e esconderijos, como em Ipanema.

A preposição “como”, repetida no início da última estrofe, vai finalizar, com um giro do lamento para a esperança, o poema, e, interligada à sua aparição na estrofe anterior, configura a utilização de uma anáfora: “Como amanhã/ um homem livre em sua casa”, ou seja, o cárcere, mesmo que traumático, é, enquanto acontecimento, provisório – apesar de perenizado na memória –, pois a liberdade do homem, seja Gullar ou qualquer homem violentado, virá. É notável a mudança do “como” da segunda para a terceira estrofe: naquela, ele estava comparando o fato de, no momento recordado da expressão, o sujeito vivenciar uma tarde aprisionada, como outras livres já vividas; nesta, o “como” não parece

⁴ Segundo o consenso da fortuna crítica gullariana, a cidade de São Luís do Maranhão, onde o poeta viveu o começo de sua vida, é o emblema de sua poesia, conduzindo a maior parte da imagística de seus poemas, como uma alegoria definitiva do dismantelamento da existência, da passagem do tempo e da beleza fugaz da vida, “onde o Sol irradia por um céu cruelmente azul e arde como um fogo que é a própria figura do Tempo” (BOSI, 2016, p. 7).

referir-se a outra tarde, mesma a que virá, mas à repetição da ideia de estar livre – seja em São Luís, em Ipanema ou outro local. Porém, caso consideremos que “como” refere-se a outra tarde qualquer, temos, então, um anacoluto, pois “um homem livre em sua casa” quebra a sintaxe da frase de modo epigramático. Ao final, a sensação esmagadora causada pelo encarceramento, pela perseguição, pela tortura, enfim, pela violência, é revertida em conforto com a expectativa da liberdade, anunciada para um sujeito na terceira pessoa do singular (“um homem”), o que, devido ao artigo indefinido, coletiviza a ideia de conquista da liberdade, ampliando-a para os homens em geral.

A inscrição, ao final, de data e local do cárcere: “(XE, PE, Vila Militar, Rio, 2/1/69)”, enrijece o teor autobiográfico do sujeito lírico, consolidando a função testemunhal do poema. Sobre o objetivo conscientizador e não meramente anedótico ao tematizar um episódio autobiográfico de violência, Marcelo Ferraz de Paula diz, sobre o poema que analisamos:

Narrando uma passagem dolorida de sua vida, Gullar deseja, evidentemente, mais que tematizar um capítulo autobiográfico: ele quer chamar atenção para uma situação de violência institucionalizada que vitimou milhares de vítimas como ele e se constitui como momento-chave da história recente do Brasil. Trazendo as marcas da situação de escrita e, de certa maneira, relativizando a autonomia do poema em relação ao contexto social no qual foi concebido, o artifício recria, à luz da experiência particular e da linguagem poética, um evento histórico de lamentáveis proporções. A poesia não

se omite em participar da vida pública e dos embates que afloram na política brasileira. (PAULA, 2012, p. 115)

Na *luta político-poética* gullariana, é através das fendas do cárcere que floresce a vertigem da liberdade. Notemos, por fim, que, a partir de seu primeiro livro, *A luta corporal*, Gullar institui uma concepção da poesia que, mesmo com uma multiplicidade radical de estilos atravessando sua obra posteriormente, se manterá: a criação poética é uma luta do *eu* contra si mesmo, contra o mundo e contra a linguagem, buscando, com isso, a constituição de uma identidade frente à passagem do tempo e à morte. Assim, o que chamamos de *luta político-poética* de Gullar, manifestada por meio de diversas subjetividades (re)criadas ao longo dos livros, refere-se ao fato de que, após as experiências iniciais nas quais o autor procura o *poético* ou na subversão do sublime ou na construção de objetos linguísticos, ele termina por extraí-lo da temática social e política, inclusive do registro testemunhal da violência, trabalhando, para isso, numa construção formal que harmonize a expressão e a comunicação do sujeito lírico.

Referências

BOSI, Alfredo. *Roteiro do poeta Ferreira Gullar*. In: GULLAR, Ferreira. *Melhores poemas: Ferreira Gullar*. São Paulo: Global, 2016.

COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. Trad. Zênia e Patrícia Souza Silva Cesaro. *Revista Signótica*, Goiânia, v. 25, n. 1, p. 221-241, 2013.

COMBE, Dominique. A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. Trad. Iside Mesquita e Wagner Camilo. *Revista USP*, São Paulo, n. 84, p. 112-128, 2009-2010.

GULLAR, Ferreira. *Toda Poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

GULLAR, Ferreira. Natal em cana. *Folha de São Paulo*, São Paulo, dezembro de 2006. Seção Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2412200628.htm>.

HAMBURGER, Kate. *A lógica da criação literária*. Trad. Margot P. Malnic. São Paulo; Perspectiva, 2013.

PAULA, Marcelo Ferraz de. *Poesia e diálogos numa ilha chamada Brasil*. Tese (Doutorado em Estudos Comparados em Literaturas de Língua Portuguesa) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local do testemunho*. *Revista Metamorfoses*. Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, p. 177-203, 2010.

GILNEY VIANA – “O CONTRADITÓRIO DAS PALAVRAS”

Nelson Martinelli Filho

O CONTRADITÓRIO DAS PALAVRAS

Falo de coisas imaginárias,
de presenças sentidas,
de sonhos reais
e de realidades sonhadas.

Falo do que penso
como se fosse real
e falo do real
como coisa pensada.

As palavras são muitas
e pouco significativas,
incapazes de expressar um viver
expressam o vivido.

As palavras tão poderosas,
sinto-as em sua fraqueza.
Ao formar a imagem do real
com ele se confundem

Impotentes diante do meu sentir
e tão próximas do meu viver,
tornam-se necessárias,
mas não imprescindíveis.

Se as dispensasse,
ainda me faria entender.
Ao esperar que nelas acreditem,
temo que acreditem menos nos fatos.

Que importa!
Esses fatos existem.
Podem ser expressos em palavras,
que lhes dão sentido.

Há palavras e gestos.
Há silêncio.
Há sonhos, ilusões,
fantasia e memórias.

Há uma constelação
de sentimentos
que as palavras dão pálida imagem,
sem concretude.

Essa compulsão por falar
deve ser coisa de preso.
No silêncio da cela eu me pergunto:
pra que tantas palavras?

(VIANA, 2011, p. 54)

A escrita de versos no e sobre o cárcere é
recorrentemente metapoética. O preso que produz
poemas parece ter no horizonte a contínua tarefa de
sinalizar a ação poético-política na luta contra a ditadura,
ao mesmo tempo em que instaura um traço de memória e
testemunho da violência contra si e contra os demais

militantes. A metalinguagem nos poemas do cárcere político toca de múltiplas maneiras uma questão fundamental: por que são escritos poemas em um contexto tão hostil à vida? Esta pergunta reverbera a sequência de questionamentos de Raul Ellwanger, na apresentação da antologia *Poetas da dura noite*: “Seria o jogo poético um lenitivo para suas dores, seriam suas odes canções de esperança, seriam suas rimas gritos de liberdade, seriam somente o derrame de suas tristezas, seriam apenas um consolo ante o andar letó do tempo encarcerado, seriam simples vocações poéticas e nada mais?” (2019, p. 8).

O preso durante a ditadura militar era, ao mesmo tempo, *ordenado a* e *proibido de* falar. Tais conflitos em torno do que se *quer* dizer, do que *pode* ou *não* ser dito e do que se é *obrigado* a dizer é tema frequente nos poemas do cárcere, apresentando-se como um sofrimento comum entre os encarcerados. Isso se observa em “O contraditório das palavras”, de Gilney Viana, preso de 1970 a 1979, em cujo período escreveu *131-D Linhares: memorial da prisão política* (1979), do qual derivou, com o acréscimo de escritos dispersos da mesma época, o livro *Poemas (quebrados) do cárcere* (2011).

Para Viana, “não há poesia capaz de traduzir a crueldade das torturas físicas e psicológicas, nem o processo de destruição programada dos longos anos de cárcere” (VIANA, 2011, p. 11). Desde o título do poema, “O contraditório das palavras”, também está em pauta um impasse com relação à linguagem. A ausência de regularidade rítmica e métrica nos dez quartetos (em sua maior parte entre 5 e 10 sílabas) coloca o leitor diante da “coisa de preso” na medida em que *enquadra* a

“compulsão por falar”, tanto no corte dos versos quanto na forma do quarteto. De antemão, a palavra esbarra nos limites do poema, no silêncio da cela, na violência de Estado e nas estruturas psíquicas. A forma poética, nesse sentido, franqueia algum *espaço* de elaboração da angústia em face de tantos modos de impedimento, até mesmo daquilo que garantiria o vínculo com o laço social, a palavra, que encontra no campo da poesia a possibilidade de amplificar as marcas constitutivas do significante e o investimento psíquico que ele recebe.

Diante do sujeito, os conflitos do mundo externo e do mundo interno – nos “sonhos reais” e nas “realidades sonhadas” – são mediados pela apropriação da linguagem no plano imaginário. O poeta, no contexto do horror do cárcere político, se vê titubeante frente à não identificação especular entre experiência vivida e criação linguística. “Falar do que pensa como se fosse real e falar do real como coisa pensada”, entendendo aqui real como sinônimo de realidade, evidencia como a estruturação do registro imaginário se faz determinante para a inserção do sujeito no mundo, uma vez que dá consistência à fantasia do Eu. Nesse sentido, o pensamento é tomado como realidade, e a realidade só se viabiliza pensada – considerando *pensamento* como resultado de operações psíquicas. O mundo simbólico, na construção poética, já se limita *a priori* pelo que dele se apropria o imaginário do sujeito. No “tesouro dos significantes” que é o campo do Outro, conforme o entendimento de Lacan, as palavras não possuem significados prévios, tornando-se “pouco significativas”. O investimento libidinal é sempre posterior, atrasado. O próprio sujeito, para Lacan, é

aquilo que um significante representa para outro significante (LACAN, 2008, p. 155).

Se a linguagem não pode “expressar um viver”, como afirma o poeta na terceira estrofe, as palavras “expressam o vivido”. Viver e vivido parecem se distinguir neste ponto numa dimensão temporal: presente e passado, respectivamente. A linguagem jamais dá conta do presente. Sua inscrição no aparelho psíquico, como traço mnêmico, só se dá como um atraso. Nesse sentido, no argumento de Ricoeur (2007, p. 442), desde que uma imagem surge no presente, como inscrição na memória, ela já é o seu próprio passado. É do campo do vivido, e não do viver, que se trata a linguagem.

No avançar do poema, o poeta dá destaque a mais um campo de contradições: o poder e a fraqueza das palavras (“As palavras tão poderosas, / sinto-as em sua fraqueza. / Ao formar a imagem do real / com ele se confundem”). O significante, em si, sabemos, não tem poder algum. O poder de que trata o poeta é um *investimento objetual*, isto é, ao significante se atribui uma alta carga energética pelo psiquismo, atendendo às pulsões do corpo. Trata-se de um entendimento central na relação entre linguagem e inconsciente, que diz respeito às *Vorstellungsrepräsentanz*, representantes psíquicos da pulsão. Isso faz com que a linguagem possa ocupar o lugar de objeto, *representando para a realidade psíquica* o que na verdade é de ordem pulsional. É por esse motivo que investimos com maior ou menor intensidade em diferentes palavras, que passam a ocupar essa posição privilegiada no aparelho psíquico. Muitas delas nos são determinadas culturalmente: Amor, Mãe, Pai, Pátria, Deus, Família etc., termos que costumam acionar

investimentos de grande intensidade no aparelho psíquico. Ao mesmo tempo, significantes menos investidos podem ser subitamente superinvestidos, como *pedra* na poesia brasileira. Se o preso tem dimensão do poder da palavra, ele constata, ao mesmo tempo, sua fraqueza: a apropriação do objeto é apenas imaginária, numa satisfação psíquica – a palavra Amor não carrega em si o/a amado/a. Nesse sentido, elas são *necessárias* (“Impotentes diante do meu sentir / e tão próximas do meu viver, / tornam-se necessárias, / mas não imprescindíveis”), uma vez que assumem papel fundamental na vida do encarcerado, que é privado de acesso aos objetos externos por forças ideológicas nas mãos do Estado, privado no cárcere político, e, ao mesmo tempo, não são imprescindíveis – operam apenas substitutivamente.

No conflito entre a urgência de dizer e a constatação das contradições do meio de dizer, o poeta determina: “Ao esperar que nelas acreditem, / temo que acreditem menos nos fatos”. Aqui temos um ponto fundamental na discussão sobre os limites da linguagem no cárcere político. O poeta espera que acreditem naquilo que pode transmitir da experiência vivida – mas que, ao mesmo tempo, pode não ser acreditado. Se quem o lê acredita nas palavras, acredita na matéria frágil, fragmentária, que apenas lacunarmente dá conta de uma expressão circunscrita à dimensão imaginária do sujeito: as palavras são insuficientes. Nesse sentido, a *verdade* desejada jamais estará acessível de outro modo. No trânsito para o interlocutor, algo a mais se perderá na medida em que a palavra é recebida e apropriada por outro registro imaginário, com outra rede de significações e

investimentos psíquicos. Sendo assim, se o interlocutor apenas pode *imaginar* a experiência do cárcere, e se a palavra garante uma determinada visibilidade, como sinaliza Rancière, uma vez que a representação significa uma determinada ordem das relações entre o dizível e o visível (2009, p. 22), essa imaginação estará sempre distante do vivido. Aqui está posta uma questão que atravessa muitos dos relatos de sobreviventes de catástrofes. Na “constelação de sentimentos” que o poeta relata no cárcere, entre sonhos, ilusões, fantasia e lembranças, a palavra alcança uma “pálida imagem / sem concretude”. Ainda que a palavra ofereça uma *estrutura* objetual às pulsões, em última instância, sua *concretude simbólica* se funda no registro imaginário, resultando numa imagem pálida, evanescente, diante da realidade. Mesmo assim, nos textos, nos relatos, nas entrevistas, a compulsão por falar, essa “coisa de preso”, é frequentemente mencionada como uma *urgência*, como forma de sobreviver, como modo “de não enlouquecer”, e como um dever, uma tarefa ética diante do horror.

É a esse encontro possível entre palavra e corpo que parece se referir Jacques Rancière no debate sobre o *inconsciente estético*, numa dupla cena da palavra muda, tanto no que diz respeito ao que se inscreve nos corpos (da ordem do pulsional), que deve ser restituído à significação pela linguagem, quanto à potência da própria linguagem, à qual é necessário dar voz e corpo (2009, p. 41). O poema, como *arquivo*, a ser lido, consultado, transmitido, leva consigo mais que o corpo físico, visto que “[...] a poesia deixa a prisão, quando chega a deixá-la, mesmo quando o prisioneiro não pode fazê-lo” (BUTLER, 2020, p. 25). Na antologia *Poemas para exumar a história viva: um espectro*

ronda o Brasil (2021), Alberto Pucheu baliza uma questão nodal na poesia de presos políticos: “Esses são poemas que não podem ser lidos apenas enquanto papel e tinta, mas no intervalo entre estes, o corpo e o sangue”. Se, no limite do corpo e da escrita, a linguagem poética encontra o furo angustiante da representação, torna-se necessário, então, que ela queime, perfure, incendeie.

Referências

BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: Quando a vida é passível de luto?* Trad. Sérgio Tadeu de Niemeyer Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

ELLWANGER, Raul (Org.). *Poetas da dura noite*. Porto Alegre: Comitê Carlos de Ré da Verdade e Justiça do Rio Grande do Sul, 2019.

LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964). 2. ed. Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

PUCHEU, Alberto (Org.). *Poemas para exumar a história viva: um espectro ronda o Brasil*. São Paulo: Editora Cult, 2021.

RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François [et al.]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

VIANA, Gilney. *Poemas (quebrados) do cárcere*. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

GILNEY VIANA – “VIDA, AMOR E LUTA”

Cleidson Frisso Braz

VIDA, AMOR E LUTA

Longos anos
preso no cárcere político
e tu, embora livre,
presa a mim.

As grades
que hoje nos separam
jamais quebraram os elos
da nossa livre unidade

Um dia,
liberto do cárcere,
preso estarei,
livremente preso a ti.

Da liberdade em prisão
E da prisão em liberdade
Vivemos nossa vida-amor-e-luta
Que nos une e liberta

(VIANA, 2011, p. 67)

Incontáveis são as narrativas literárias em que os personagens estão envolvidos em conflitos de amor mesmo em situações extremas. Diante de impedimentos

por relações familiares, como em *O amor em tempo de cólera*, de Gabriel García Marquez (1985), ou em *Romeu e Julieta*, de Shakespeare (1594), ou separados pela longa viagem heroica (Odisseia, séc. VIII a.C.), parece que o amor persistiu como destino de uma pulsão incontrolável, ou mesmo como resistência e, principalmente, gozo. Através de uma notória tipicidade, muitos personagens replicam o comportamento humano ao passo que provocam no leitor um reconhecimento e uma identificação de suas vidas nas narrativas elaboradas pelos autores de literatura. Entretanto, muitas dessas histórias, ou melhor, a maioria delas, foi produzida por autores que elaboraram sua escrita pela perspectiva fabulosa da não experiência, de uma estética que pressupunha uma distância entre o autor e o texto. Desta feita, nos motiva pensar por que muitos autores, mesmo estando presos, encarcerados por um regime de opressão, se dedicaram a escrever, e mais, a escrever poemas de amor, como ocorreu com muitos presos políticos durante a ditadura militar no Brasil.

Nesta seara, destaca-se a poesia de Gilney Viana, preso pelo regime durante a década de 1970 em presídios no Rio de Janeiro e em Juiz de Fora. Lá, o autor produziu poemas que, como ele mesmo destaca em seu livro *Poemas (quebrados) do cárcere* (2011, p. 9), refletem as suas “afetividades, dúvidas existenciais, certezas políticas e ideológicas vividas naquele período”. Em seus poemas, a truculência do regime, a tortura e a vida degradada pela prisão tomam forma de verso para apresentar ao leitor uma poética concisa, clara e testemunhal deste período tão obscurecido de nossa história. Ao contrário da maioria dos poetas daquele tempo, que escreveram no/sobre o

cárcere e optaram por uma escrita dura, sem muitas metáforas, de forma a destacar a plasticidade das cenas de dor e sofrimento causadas pela tortura e as precariedades da prisão, como é o caso de Alex Polari e Lara de Lemos, os poemas de Gilney Viana apresentam uma “narrativa” otimista da vida na prisão, perspectivando para o que virá além do cárcere. Essa esperança é nutrida pela presença na ausência do amor, que faz com que o poeta (que aqui facilmente se confunde com o sujeito poético) se mantenha motivado e resistente à luta e ao próprio amor. Em *Poemas (quebrados) do cárcere* (2011), Gilney Viana apresenta ao leitor uma poesia forte, com uma coloquialidade que margeia a simplicidade, mas que não deixa de nos afetar; pelo contrário, nos faz minimamente saber o que o preso-poeta viveu na prisão. Tomemos como objeto de análise o poema “Vida, amor e luta”.

Ao longo dos dezesseis versos, divididos em quatro estrofes, o sujeito poético expressa seu intenso amor endereçado à sua amada, uma figura feminina distante fisicamente, mas que, “embora livre”, continua “presa a mim (ele)”. Esta exaltação à mulher tipicamente observada na literatura trovadoresca é apresentada no poema de uma forma um tanto diferente das cantigas de amor, já que o eu poético não busca uma relação inatingível ou é desprezado, uma vez que sonha com o dia em que estará “livremente preso a ti (ela)”, mas o poema se assemelha à canção trovadoresca ao recorrer a uma idealização da figura feminina distante, quase inatingível devido à situação do cárcere, ou mesmo pelo ritmo assonante e cadente dos versos “longos anos / ... / presa a mim” e “hoje nos separam / jamais quebraram”. De certo, o sujeito poético é profundamente afetado pela situação do cárcere que lhe

obrigou a separar-se da mulher amada e o aprisionou não apenas no cárcere, mas também no destino dado a essa pulsão impossível de se concretizar. Porém, o autor parece encontrar na linguagem poética uma maneira de dar um destino a essa pulsão, já que ao escrever sobre o amor o desejo se realiza, nem que seja por vias econômicas e substitutivas (FREUD, 1915b).

Nota-se no poema de Gilney Viana que os “Longos anos / preso no cárcere político” alimentaram o desejo do eu em amar. É imperativo notar que esse desejo pelo outro é inicialmente explicado pela psicanálise como o desejo por si (narcísico).

De acordo com Freud (1914), durante toda a nossa vida buscamos um objeto primordial perdido ainda na infância, antes mesmo das manifestações de pulsões sexuais e da libido. Assim, passamos a procurar por esse objeto, que é uma busca pela falta (falta do objeto perdido ou o que Lacan compreende como falta-a-ser), uma vez que, apesar de compensarmos essa falta em processos de transferências em novos objetos superinvestidos que nos darão um prazer parcial, será incapaz de gozar de um prazer restituído e pleno. Investimos sobre um novo objeto aquilo que achamos ter perdido e que, de certa maneira, nos permite satisfação (gozo) por determinado tempo; a esse reconhecimento de prazer satisfatório em outro sujeito poderíamos reconhecer como amor.

Entretanto, Freud (1915a) e Lacan (1964) nos ajudam a entender que o destino dado a essa pulsão representada por objetos substitutivos, o que Lacan denominou de objeto a, geram uma satisfação, mas também uma repetição, já que o amor genuíno representado pelo objeto primordial é incapaz de ser alcançado. Dito isto, podemos

perceber que no poema de Gilney Viana a necessidade de amar pode ser compreendida também como uma forma substitutiva a outros desejos, como, por exemplo, o desejo pela liberdade.

Notemos que o poema em tela é construído através de formas rígidas que aprisionam o eu poético: são quatro estrofes, formadas por quatro versos cada, que aprisionam o eu poético na sua própria linguagem, como numa cela de quatro paredes de uma prisão. Apesar de não haver simetria nas sílabas poéticas em todo o poema, nos versos em que isso ocorre há sempre a presença de um significante que simboliza a prisão: longos anos / ... / presa a mim / (3 sílabas poéticas); liberto do cárcere, /preso estarei, (5 sílabas poéticas); Da liberdade em prisão / E da prisão em liberdade / (7 sílabas poéticas); ou seja, simetria e o aprisionamento cercam o eu poético não apenas quanto ao desejo de amar, mas também em estar livre. A situação da privação da liberdade é cara ao eu-poético, muito mais do que o amor, significante que, apesar de exaltado constantemente, é escrito no poema em apenas um único verso: “vivemos nossa vida-amor-e-luta”. Depreende-se disso, que o desejo do eu-poético em amar pode ser compreendido como um desejo substitutivo de liberdade, já que na linguagem do poeta a condição de ser livre em detrimento de ser amado está muito mais presente, claudicante e persiste sintomaticamente em diferentes versos. Prova disso é a ocorrência da própria palavra *liberdade* e de seus sinônimos, que se ‘escapolem’ 8 vezes no poema (livre, livre, liberto, liberdade, liberdade, liberdade, livremente, liberta).

Logo, é necessário reconhecer que, ao reivindicar um amor futuro para além das “grades”, o sujeito poético dá

destino à pulsão do seu desejo por liberdade (um dia/ liberto do cárcere) e que, ao fazê-lo (gozar) o sujeito se reencontra não somente com a sua amada, mas sim consigo mesmo, já que investiu sobre o outro o seu desejo por liberdade. O que se sobressai, portanto, é o desejo do super-eu em reencontrar-se com ele mesmo, projetado narcisicamente na mulher que, “embora livre”, está presa a ele, pois representa o desejo de restituir-se. Ocorre que, ao transferir-se para o outro há um empobrecimento do eu, que passa a buscar externamente aquilo que de si ele investiu na pessoa amada. No poema de Gilney Viana, o eu poético busca a liberdade que perdeu e que se aprisionou no outro, como descrito nos versos “liberto do cárcere, / preso estarei, / livremente preso a ti”.

A grande antítese preso-liberto parece orientar toda a psique do eu poético, como podemos notar nos versos “Da liberdade em prisão / E da prisão em liberdade” e nas recorrentes demonstrações de que o desejo aprisionou o eu poético e a sua amada: “une e liberta”. A despeito disso, Freud (1915b) demonstrou que o amor está fortemente relacionado à pulsão e alertou que é a linguagem o espaço encontrado pelo sujeito para dar destino a essa pulsão. Dito isso, o título do poema e o penúltimo verso que o encerra ratificam o que sugerimos sobre a realização do desejo através da linguagem, pois “vida, amor e luta” se tornam uma coisa só, “vida-amor-e-luta”, e dessa reintegralidade decorre o gozo, advindo de um prazer não totalizante, mas por ora suficiente. Se a linguagem é uma possibilidade sobre a qual a realidade psíquica se ancora para realizar um desejo, como definiu Lacan (1964), o amor na poesia de presos políticos é a representação da materialidade desse desejo.

Ao fim e ao cabo, o amor na poesia de presos políticos sugere estar ligado à nostalgia de um objeto perdido, primordial, o qual o sujeito busca encontrar no decorrer de sua história através de uma cena que, na verdade, é fantasiada (LACAN, 1958). Nesta dimensão, a linguagem se destaca como uma possibilidade para a realização e satisfação de um desejo claudicante, a que comumente chamamos de amor.

Referências

FREUD, Sigmund (1915a). *Observações sobre o amor transferencial* (novas recomendações sobre a técnica da psicanálise III). Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund (1915b). *As pulsões e seus destinos*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund (1914). *Sobre o narcisismo: uma introdução*. Rio de Janeiro: Imago, 1996

LACAN, Jacques. Do olhar como objeto a minucioso. *O Seminário*, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise (1964). 2. ed. Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. p. 69-118.

LACAN, Jacques (1998). De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose. In: LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. p. 537-590.

LACAN, Jacques. O inconsciente e a repetição. *O Seminário*, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise (1964). 2. ed. Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. p. 23-68.

VIANA, Gilney. *Poemas (quebrados) do cárcere*. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

LARA DE LEMOS – “CAÇADA”

Sâmella Priscila Ferreira Almeida

CAÇADA

O dia e sua cilada
surgiram de surpresa

No instante iníquo
não consegui rastear
a fuga. Sabia-te indefeso
à mira, ao tiro.

Despedaçaram-te.

Em cega fúria de fera
empunho meu escudo
de veneno e ódios.

Retomo-te em meus dentes
e prossigo.

(LEMOS, 2017)

O livro de poemas *Inventário do medo*, de Lara de Lemos (1925, Porto Alegre – 2010, Rio de Janeiro), publicado em 1997, rememora os momentos de invasão, prisão e tortura a que foram submetidos milhares de brasileiros durante o período da ditadura empresarial-

militar instalada com o golpe militar em 1964. Esse regime ditatorial não perseguiu e torturou apenas guerrilheiros ou militantes diretamente organizados em torno da derrubada do regime, mas também religiosos, líderes sindicais, (até mesmo) militares, intelectuais e artistas críticos. Esse foi o caso de Lara de Lemos, presa pela primeira vez por fazer parte de um grupo de intelectuais que escreviam “numa posição oposta aos políticos”, como revelou em entrevista a Cinara Ferreira Pavani, e pela segunda vez em detrimento da prisão de seus dois filhos, um deles como 16 anos à época.

Dessa maneira, *Inventário do medo*, como sugere o título do livro, faz um levantamento daquilo que resta, finada a experiência do medo deflagrada pela própria constituição do regime ditatorial, cujas bases estavam estabelecidas, também, na aterrorizante dissimetria entre violência estatal e corpo individual, como observou Maria Rita Khel em “Tortura e sintoma social”. Para tanto, o livro se divide em quatro partes, sendo a primeira “Invasão de domicílio”, a segunda “Tempo de inquisição”, a terceira “Celas”, e a quarta “Reminiscências”.

O poema “Caçada” de Lara de Lemos faz parte da quarta parte do livro, e a partir dele pode-se observar o mesmo movimento de representação estabelecido pela organização do livro. Como reminiscência, o poema registra na memória coletiva a imagem histórica e singular da mãe que presencia a prisão do filho. É escrito em homenagem a Adail Ivan de Lemos, filho da autora, e reflete em seu conteúdo a singularidade da posição da mulher e, especialmente, da mãe, frente à violência estatal.

No primeiro verso de “Caçada”, Lara de Lemos relembra o *súbito susto*, referido em “Invasão de

domicílio”, sentido por aqueles cujas casas, como a dela, foram invadidas pelo poder estatal por meio de sua força armada, interrompendo a rotina cotidiana das famílias de modo abrupto e violento para sequestrá-las e torturá-las.

A impotência do corpo (feminino e materno) frente à ação violenta da pátria se registra no próximo verso do poema. Sob o signo da iniquidade, o momento da invasão policial é injusto e perverso, o corpo impotente não encontra saída, a tentativa falha de fuga marca-se pelo verbo “rastear”, usado no contexto linguístico da região sul do país, origem da autora, como sinônimo de procura, busca, mas também remetendo ao ato de rastejar, indicando uma animalização do corpo sob a força estatal. O corpo impotente e animalizado da mãe não busca a fuga para si própria, maternalmente quer salvar a cria, e é por isso que permanece e testemunha o corpo do filho indefeso à mira da força policial.

“Despedaçaram-te”: o curto verso sintetiza e rememora toda a experiência elaborada na terceira parte de *Inventário do medo*, “Celas”, em que a autora revela a degradação física e mental a que são submetidos os presos torturados nos porões da ditadura, como em “Celas – 10”, em que foge “do fundo do medo / de não ser senão / um animal estranho / num cercado”, e em “Celas – 23” “Despojada até aos ossos / não sei o que fazer / de meus despojos”.

Frente ao corpo e à alma despedaçados do filho, a mãe-poeta transforma-se de vez em fera. O primeiro indício dessa animalização já se dá no título do poema, “Caçada”, que tanto se refere ao fato de terem sido seres humanos caçados como animais, como à necessidade de

tornar-se fera – instintiva e sem medo - para resgatar o corpo ferido do filho.

O escudo de venenos e ódios que empunha a poeta, como no poema “A resistência”, é feito, também, de palavras que não dão lugar à anistia e ao perdão, que negam a outra face, que fazem a única escolha possível entre a palavra que apunhala e a possibilidade da morte. Assim, a cega fera avança sabendo serem esses seus únicos destinos possíveis e é capaz por isso de retomar o filho em seus dentes, em sua boca, em suas palavras – e prosseguir. Esse prosseguimento se dá, justamente, como reminiscência, como a necessidade de conservar do passado a imagem da violência estatal, assim como a imagem da poeta-mãe-fera, que resgata pela palavra dura a vida dos filhos levados pela pátria.

Referências

- FERREIRA, C. ENTREVISTA COM LARA DE LEMOS. *Organon*, Porto Alegre, v. 34, n. 67, p. 1–9, 2019. DOI: 10.22456/2238-8915.99360. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/99360>. Acesso em: 6 mar. 2023.
- KEHL, Maria Rita. Tortura e sintoma social. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir. *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 123-132.
- LEMOS, Lara de. Inventário do medo. In: LEMOS, Lara de. *Poesia completa I*. Porto Alegre: EDIPUCRS/Movimento, 2017.

LARA DE LEMOS – “CELAS – 13”

Flavia Rangel Pimenta Castielione

CELAS - 13

Aprisionados no estreito retângulo
vislumbramos o azul
entre grades de ferro.

Breve encanto
- estratégia de hera,
teimosia de musgo.

(LEMOS, 2017)

A linguagem concisa de Lara de Lemos não é senão um sinal de potência diante da impossibilidade de traduzir em palavras o horror do cárcere (político), das prisões, da tortura, do medo. Palavras não traduzem a morte que se vive. *Palavra* para Bakhtin e Volochínov (2014) é signo ideológico. Isso se constitui num paradoxo se declaramos a insuficiência da palavra para traduzir a dor que é inexprimível. Signo ideológico de quê? Qual é esse referente externo e como essa dor poderia ser externada em *Palavra*? Essa *Palavra* é o nó de marinheiro entalado na garganta; *Palavra* que existe/inexiste. A *Palavra*, tão prenhe de sentidos e nunca neutra, é, paradoxalmente, tão dialógica e tão “muda” – posto que nunca é suficiente para traduzir o sofrimento psicológico

proveniente de um evento-tortura, ou para descrever a obscenidade prazerosa de um torturador, ou para externar as consequências perenes daquilo que será uma cicatriz eterna.

Em “Celas-13”, Lara de Lemos faz, com poucas palavras, uma bela síntese dessa capacidade de ver através das grades de uma cela a representação de vida e de liberdade, uma esperança: o céu. “Aprisionados no estreito retângulo / vislumbramos o azul / entre grades de ferro”. O que separa o eu lírico daquela imensidão azul é um estreito retângulo apenas; só há, entre si e o mundo, uma moldura angular; não há, naquele singular momento de esperança poética, o cubículo escuro e frio do cárcere que priva do mundo lá fora; não há uma cela tridimensional, não há espaço físico acima, dos lados e abaixo dessa personalidade poética: há uma moldura retangular que comporta um imenso céu azul entre suas margens. É esse retalho da liberdade que ainda existe afora que, de maneira ambivalente, lembra a prisão (estreito retângulo), mas também recorda a liberdade (vislumbramos o azul) para, novamente, alertar sobre aquela triste condição espaço-temporal (entre grades de ferro).

A Esperança, no entanto, é quem dá o tom do discurso. A segunda estrofe – poema curto, duas estrofes apenas –, retoma a insistência da Esperança, que persiste em se manter viva na prisão. Num lampejo de vida, o eu lírico enxerga naquela vista uma possibilidade, um sopro: “Breve encanto / - estratégia de hera, / teimosia de musgo”. Há aqui um diálogo com Violeta Parra¹: “Como el

¹ Cantora-compositora chilena falecida em 1967, antes da ascensão da ditadura de Augusto Pinochet, cujo golpe se concretiza em 1973.

musguito en la piedra”; a vida é teimosa e se vai enredando na rocha como a erva que cresce e cresce apesar da dureza, por entre as fendas. A pulsão de vida que se mostra é maior do que a de morte e a resistência é, assim, superior, diante do horror imputado aos prisioneiros.

Graciliano Ramos (2004) em suas *Memórias do Cárcere* nos dá cenas horrendas vivenciadas na sua prisão, rasgos da indignidade a que são submetidas as pessoas encarceradas, inclusive nos momentos mais íntimos, na satisfação das necessidades fisiológicas mais básicas. Um projeto de envenenamento da alma pela tortura exercida amiúde, por exemplo, em performances de expurgos intestinais coletivos.

As pessoas agachadas contorciam-se em longos tenesmos, retardavam-se arfando; limpavam-se em farrapos, lenços, fraldas de camisas, erguiam-se exaustas, e ao cabo de minutos várias iam de novo contrair-se numa cauda de fila. Passariam a noite a arrastar-se na viagem de alguns metros, nas horríveis estações. Os sucessivos jatos d’água lavavam nádegas. Apesar disso, havia filetes de sangue às margens das latrinas, coágulos de sangue (RAMOS, 2004, p. 81).

No quadrado azul do céu, porém, a vida recobra, momentaneamente que seja, seu encanto perdido. Ainda há vida lá fora. “Breve encanto / - estratégia de hera, / teimosia de musgo”. E um pouco de razão, que também resistia na consciência. “Havia saltos nas minhas ideias, lacunas e discrepâncias. Farrapos de ideias. Afinal, estávamos em guerra” (RAMOS, 2004, p. 309). Nessa missão ingrata de um poeta em cárcere, de traduzir-se em meio ao caos de uma guerra declarada, seguimos amando

as poucas palavras em consonância com a plurissignificância da concisão.

O grito do eu lírico proposto por Lemos ainda ecoa nos nossos dias, sem esquecer o horror vivido pelo regime ditatorial enfrentado em nosso país; sem olvidar o medo e a dor pelos quais passamos, dialoga com o presente. Presidente que homenageia ditador e torturador não é o presente que esperamos receber em pleno regime democrático estabelecido. Não é atitude de uma nação que tem consciência do seu passado e elabora o vivido preparando um novo futuro. “Celas-13” é um grito que ainda ecoa, é um número que lateja em nossa consciência política, de classe, de povo que defende e precisa da democracia. “Aprisionados no estreito retângulo / vislumbramos o azul / entre grades de ferro”. Precisamos recordar a importância da liberdade, pois não esqueceremos o que passou, não podemos esquecer. E os poetas nos ajudam a lembrar, por meio da arte de resistência, do musgo que nasce, contorcido, por entre as pedras.

Ler o poema de Lemos é também identificar hoje as marcas desse passado que é ferida exposta. A atual população carcerária no Brasil é 66,7% negra². Elaborar é também lembrar dos quase 400 anos de escravização que trabalharam na construção desses números. Também é preciso lembrar de que precisamos zelar permanentemente pela nossa liberdade; que fomos invadidos (não colonizados) e que nossa população indígena foi e está sendo dizimada sob o império do dinheiro. Cabe aqui ressaltar que esse *ressentimento*, como nos lembra Maria Rita Kehl “[...] não abate aqueles que

² Segundo dados de 2019: <https://informe.ensp.fiocruz.br/noticias/50418>.

foram derrotados na luta e no enfrentamento com o opressor, e sim os que recuaram sem lutar e perdoaram sem exigir reparação” (2010, p. 123). Ademais, a pesquisadora ainda nos alerta que “[...] a polícia brasileira é a única na América Latina que comete mais assassinatos e crimes de tortura na atualidade do que durante o período da ditadura militar” (idem, p. 124).

Entretanto, o ressentimento não se extingue sozinho e, paradoxalmente, pode, sim, acometer-nos, ainda que não sejamos tão covardes quanto os que fugiram e que não tenhamos perdoado ninguém. Quem tem seus 30 e poucos anos não viveu o suficiente para estar no fronte e lutar; também não perdoou nada nem ninguém e espera (exige) uma reparação pelos que se foram, todos em vão. No país da anistia para o algoz e do sigilo de 100 anos para o corrupto, é possível não haver ressentimento? Um ressentimento do que não foi, do que não é, mas do que tomamos por consciência. Ainda buscamos a Palavra que reflita o que sentimos, aquela que define nada, que diz nada para ninguém, mas que é a nossa Palavra, nosso lugar.

Enfim – paradoxalmente³ –, é impressionante essa beleza que reside na escrita do cárcere. Uma forma de resistência e de sobrevivência, física e psíquica, em meio ao caos, à violência extrema. Se a tradução dos sentimentos em palavras é, na maioria das vezes, uma missão impossível, só nos resta mesmo a permanente e incessante tentativa, ainda que a falibilidade seja o destino mais certo e a inconclusão a mais pura certeza. Ao

³ Como dizia Galeano: “Se a contradição for o pulmão da história, o paradoxo deverá ser, penso eu, o espelho que a história usa para debochar de nós” (2009, p. 126).

artista cabe a eterna tentativa de buscar, dentro do vasto repertório linguístico que nos circunda, as palavras que mais ou que menos arranham, conforme a intencionalidade, as mais ou menos impróprias, as mais ou menos certas para descrever de maneira torta aquilo que é tão transverso. A palavra transborda o verso e, simultaneamente, é insuficiente. Como enunciar num verso o que é inversável? Como narrar o inenarrável sem parecer impróprio? Talvez só a arte, tão inconveniente e necessária, dê conta daquilo que é intraduzível.

Referências

- BAKHTIN, M.M; VOLOCHÍNOV, V.N. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2014.
- GALEANO, Eduardo. *O livro dos abraços*. Porto Alegre: LP&M, 2009.
- KEHL, Maria Rita. Tortura e sintoma social. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir. *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 123-132.
- LEMOS, Lara de. Inventário do medo. In: LEMOS, Lara de. *Poesia completa I*. Porto Alegre: EDIPUCRS/Movimento, 2017.
- RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. Rio, São Paulo: Record, 2004.

LARA DE LEMOS – “DA TORTURA”

Alef Ribeiro Alves

DA TORTURA

A partir da culpa
(falsa ou verdadeira)
tortura-se o acusado.

Basta uma testemunha
(verdadeira ou falsa)
basta um simples indício
para torná-lo – o indiciado.

Os verdugos farão de tudo
conforme leis e tratados.

Infâmias não proferidas,
ideais de fé frustrados,
sonhos um dia sonhados
serão crimes sem saída.

O rito será sumário
e a sentença cumprida.

(LEMOS, 2017 [1997], p. 344-345)

Um recorte importante a fim de compreender as truculências realizadas pelo golpe militar é expor um crime frequente e cruel que eles praticaram: a tortura.

Maria Rita Kehl, no capítulo “Tortura e sintoma social”, do livro *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*, dialoga sobre os abusos históricos que aparentemente foram perdoados pela sociedade (KEHL, 2010, p. 123), abusos esses que desencadearam em torturas que foram as praticadas pelo Estado. A tortura, nesse contexto, provoca um acontecimento que ultrapassa a experiência subjetiva da vítima e a amplia para um trauma coletivo que “ecoa em todo aparato jurídico-estatal do regime militar” (MARTINELLI FILHO, 2022, p. 59). Contudo, tais experiências sofrem com o esquecimento por parte da sociedade, havendo uma passividade para com a violência, isto é, ao conceber tal análise sob a perspectiva psicanalítica, “o esquecimento que produz esse sintoma não é da ordem de uma perda circunstancial da memória pré-consciente: é da ordem do recalque” (KEHL, 2010, p. 124). Isto posto, abra-se um precedente para análise da tortura por meio dos textos da poeta Lara de Lemos, ao entender a escrita de quem vivenciou a violência enquanto manifestação individual e no coletivo social.

A fim de rememorar algumas discussões sobre as torturas e crimes cometidos pela ditadura militar brasileira, o livro *Infâncias Roubadas* (2014) é resultado de uma sequência de audiências realizadas pela Comissão da Verdade do Estado de São Paulo, no ano de 2013. Nessas audiências, foram ouvidos 40 testemunhos de filhos de presos políticos, além de depoimentos de mães, que foram perseguidas e sequestradas pela ditadura como também aconteceu com Lara de Lemos, de forma similar ao contexto de sua segunda prisão pelo regime ditatorial. A fim de entender um recorte sobre as torturas específicas de gênero que eram cometidas contra as

mulheres, detém-se o livro de alguns dos relatos de mães grávidas, que por vezes nem chegaram a ter os seus filhos, como Isabel Fávero, ex-militante da VAR-Palmares, presa em 5 de maio de 1970. Fávero conta os detalhes de sua tortura, que desencadearam um aborto. Em relato, conta como foram os momentos de tortura que vivenciou: “Eu ficava horas numa sala, entre perguntas e tortura física. Dia e noite. Eu estava grávida de dois meses, e eles estavam sabendo. No quinto dia, depois de muito choque, pau de arara, ameaças de estupro e insultos, eu abortei. Depois disso, me colocaram num quarto fechado, incomunicável” (MERLINO, 2014 [1986], p. 16). Esse relato inaugura uma discussão do que foi a tortura da ditadura militar brasileira através de um depoimento direto e forte, que não faz antagonismo à forma com que Lara de Lemos expõe a tortura em seus poemas, mas promove gêneros diferentes que contribuem veementemente ao testemunho de experiências convergentes. Com isso, é preciso analisar seus poemas sobre tortura através da particularidade do que era ser uma mulher torturada, a violação aos corpos femininos, e os tipos específicos de tortura, como choques vaginais, estupros, ameaças de morte aos filhos, e uma eclosão infundável de violências misóginas praticadas pelos militares. Portanto, seja escrevendo poemas seja gritando em voz alta, expressar sua subjetividade sobre um momento de trauma é agonizante, e promover esse relato através de versos bem marcados é o que dispõe analisar este trabalho e a poesia da escritora gaúcha.

Lara de Lemos, disposta a fomentar uma escrita de resistência contra a tortura, articula uma poesia testemunhal que detém versos que promovem a

percepção de sua proximidade com a morte (SELIGMANN-SILVA, 2007, p. 82). Dessa forma, Lemos elabora sua experiência de sofrimento a partir de recursos poéticos, mesmo em um contexto desumano. A autora elabora o que viveu, sem narrar os fatos descritivamente, mas através de uma percepção da linguagem que intenta organizar o trauma ocorrido.

A arte e a poesia cooperaram para testemunhar duros fragmentos desse período nefasto. Entretanto, é intrigante como a memória da poeta rememora os momentos de tortura através de refinados recursos estéticos, com clara expressão rítmica, de forma a ampliar caminhos que organizem o trauma sofrido através de uma manifestação artística. Na leitura do poema “Da tortura”, de *Inventário do medo* – em que sua posição está disposta em uma seção do livro que remete aos momentos de inquisição e torturas iniciais –, observa-se que sua estrutura se organiza em cinco estrofes, que variam de dois a quatro versos, nos quais se explora uma relação íntima com a palavra, com a sonoridade e com a imagem, dispostos em um ritmo que não necessariamente atende uma sistematização simétrica regular, com versos polimétricos que vão de quatro a oito sílabas.

Quanto à sonoridade, observa-se a recorrência de rimas em palavras no participio regular, como “acusado”, “indiciado”, “frustrados” e “sonhados” – com eco também em “tratados” e “sumário” –, indicando uma ação que já está efetuada, mesmo antes de ter um veredito (o rito sumário), sem o respeito aos direitos básicos do acusado, o que o leva diretamente à pena – a tortura –, seguida de mais indagações que, a depender das respostas “falsas ou verdadeiras”, continuarão a torturá-lo. Fora de qualquer

perspectiva de defesa, a poeta sinaliza a fragilidade das provas contra as vítimas ao dar destaque para a aproximação lexical entre *indício* e *indiciado* – isto é, basta muito pouco, o simples indício, para que a tortura fosse acionada. Trata-se de uma ação recorrente e violenta no *modus operandi* dos aparelhos estatais, como lemos no poema anterior a “Da tortura”, intitulado “Privação de direitos” (LEMOS, 2017 [1997], p. 344), que adianta elementos estruturais do poema aqui analisado:

A partir da culpa
(falsa ou verdadeira)
o homem muda o destino
perde direito ao protesto
fica sem beira nem eira
é apenas: o culpado.

Nos versos de Lara de Lemos, está clara a posição do preso no sistema de tortura do regime militar: é culpado, seja a acusação falsa ou verdadeira. A culpa, no entanto, não resulta em pena prevista pelo ordenamento jurídico brasileiro, mas sim em reiteradas torturas, o que aprofunda gravemente as violações de direitos humanos.

Em virtude das proposições dialogadas na análise, o poema dispõe de um eixo fulcral, seu título, que remete diretamente a uma rememoração da violência ocorrida. O poema contribui sobremaneira para a compreensão dos crimes nefastos cometidos pelo regime militar, elaborando o testemunho em forma poética, cujos recursos impactam a transmissão e a recepção da história dos porões da ditadura, recorrendo à escrita de poemas

como parte da denúncia social dos que foram acobertados pelas “leis e tratados”.

Referências

INFÂNCIA ROUBADA, Crianças atingidas pela Ditadura Militar no Brasil. Assembleia Legislativa, Comissão da Verdade do Estado de São Paulo – São Paulo: ALESP, 2014. p. 15-20.

KEHL, Maria Rita. Tortura e sintoma social. In: TELLES, Edson; SAFATLE, Vladimir. *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 123-132.

LEMOS, Lara de. Inventário do medo. In: FERREIRA, Cinara (Org.). *Lara de Lemos: Poesia completa*. Porto Alegre: Editora Universitária da PUCRS, 2017. p. 339 - 367.

LEMOS, Lara de. Adaga Lavrada. In: FERREIRA, Cinara (Org.). *Lara de Lemos: Poesia completa*. Porto Alegre: Editora Universitária da PUCRS, 2017. p. 189-230.

MARTINELLI FILHO, Nelson. *Formas de esquecer: O estatuto da memória em contos de Bernardo Kucinski*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2022.

LUIZ EURICO TEJERA LISBÔA – “CABO ARRAES”

Aparecida Cristina Novaes Moura

CABO ARRAES

11/1/67

S.M.

Guanabara - calada da noite...

Três moços

Estudantes

Atravessam a baía

Fugindo da prisão

Cabo Arraes

É o guia

pesou bem a situação.

“São três moços destemidos

têm pela frente um destino:

fazer livre esta nação.”

E ele

Cabo Arraes

“Nem dois anos de instrução.”

Sabe que “passar fome é uma coisa

e sabe de cor!

Mas passar fome sem liberdade

é ainda pior!”

Cabo Arraes

é o guia

Pesou bem a situação.

É um risco que corre
E que aprendeu a correr
Com os três moços da prisão.

O fato é que tem muito pouco
a perder
Liberdade
Liberdade Verdadeira
Perdeu no justo dia em que nasceu.
Comida
Come pouco
E a dos presos é quase a mesma
que ele sempre comeu.
A vida.
Essa vida.
Nem vale a pena viver!

Guanabara - calada da noite...
Quatro moços
patriotas
Atravessam a baía
Para fazer Revolução.

Três se uniram
ilesos
Às forças de libertação.
Um - foi prêso
E ninguém sabe
ao certo
Onde ele está.

O Povo diz que foi morto
depois de torturado
O Govêrno, que está no Recife
encarcerado.

“Três moços destemidos
Têm pela frente um destino:
Fazer livre esta nação.”

Seu companheiro
Cabo Arraes
Espera impaciente a Revolução.
Onde
ao certo
Ninguém sabe.

Ou morto.
Ou na prisão!

O poema, longe de ser datado, foi escrito em 11/01/1967. Leva no título o nome do soldado ator da façanha, Cabo Arraes. Seria uma homenagem a Miguel Arraes, governador do Pernambuco deposto no golpe civil-militar de 1964 no Brasil? A intertextualidade me parece indiscutível, inclusive pela menção de Recife. Sobretudo quando Paulo Freire traça oportuno testemunho sobre Miguel Arraes, no livro de memórias e reflexões, que reforça nossa hipótese de referência intertextual ao político pernambucano (FREIRE; GUIMARÃES, 2011), dedicado a causas progressistas e populares através de sua habilidade política. A tessitura do poema traz de início a escuridão da noite, a fuga de jovens estudantes, a localização geográfica (a baía de Guanabara) e o cunho político do ideal de libertar uma nação. Estavam presos e, destemidos, escapam. O companheirismo dos rapazes para juntos buscarem a

liberdade e fazerem Revolução (com letra maiúscula) é interceptado pela prisão do cabo que os guia.

A linguagem poética tenta amenizar a dureza da hora e parece tratar de ficção, mas não. Poema escrito na ditadura militar após o golpe de 1964, que antecede em cinco anos o assassinato do poeta em 1972 aos vinte e quatro anos. Fato somente desvendado sete anos mais tarde, como o primeiro da sucessão de corpos identificados em vários cantos, ele, no cemitério de Perus, em São Paulo, onde morava. Todo o processo histórico foi minuciosamente detalhado num dossiê da Secretaria Especial dos Direitos Humanos (Brasil. Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos, 2007, p. 309-311).

Ico, como é conhecido para os íntimos, escreveu o poema em questão aos dezenove anos, engajado na política desde os quinze anos. A escrita à mão, feita em uma agenda pautada do ano anterior, externa marcações precisas, ora fortes por deslocamento das palavras nos versos, ora por espaços entre eles, onde se reconhece a necessidade de “respiros”, enfáticos ou até lacônicos. Ao longo do texto há alguns destaques entre aspas, que por vezes parece um lema, um *slogan* que se repete: “Três moços destemidos / Têm pela frente um destino: / Fazer livre esta nação”. A repetição também da palavra “moços” se dá por quatro vezes, três delas de “três moços” e a quarta vez “quatro moços”, quando subliminarmente Cabo Arraes se juntaria aos três outros fugitivos que ele ajudara a escapar. O autor retoma então o início com “Guanabara – calada da noite” para anunciar os quatro moços. Eram estudantes e o cabo não tinha instrução, mas é ele quem avalia, pesa, pondera e decide a situação. Trata da prisão, fome, liberdade, vida, Revolução, tortura, coragem,

incertezas e morte. Noutro destaque entre aspas, a liberdade sobrepuja a fome: “passar fome é uma coisa / e sabe de cor! / Mas passar fome sem liberdade/é ainda pior!”.

O jovem Ico antes de “desaparecer”, e o seu corpo ser encontrado sete anos depois, em 1979, como Nelson, parecia antever, premonizar seu próprio fim. Aqui Cabo Arraes aprendera com os moços a correr riscos, tinha pouco a perder e buscava a Liberdade, a Liberdade Verdadeira, aquela que não existia em sua nação. Intrigantemente Luiz Enrico morava numa pensão na Liberdade, bairro da capital paulista para onde se mudara pela militância estudantil, quando chegara do Rio Grande do Sul. E ainda enfatiza a Liberdade sublinhando-a como Verdadeira.

Este texto de Ico, encontrado junto com outros 13 poemas escritos de próprio punho, representa mais um exemplo do testemunho na literatura. Aquele que fala, a testemunha ou sobrevivente, aquilo de que se fala – a violência, a catástrofe, o evento-limite, a coletividade representada (SALGUEIRO, 2011, p. 11) –, que aparecem nos versos, se encontram em exceção, pois antecedem o evento-limite (o autor fora detido pelo DOPS algumas vezes ao longo daquele ano de 1967), talvez se justifique pela tênue teia entre verdade e ficção, entre ética e estética, entre história e forma, como proposto por Salgueiro (p. 9). Ainda que se apoie em rimas com versos livres, o poema porta uma sonoridade e leveza com ritmo melodioso, de versos curtos em linguagem coloquial. Todos os catorze poemas escritos têm data e a grande maioria a localização assinalada no RS, como Porto Alegre (P.A.), Santa Maria (S.M.). Ao retomar um trecho, desfralda-se na ficção poética o que corresponderia à violência, à catástrofe, ao

evento-limite: “O Povo diz que foi morto / depois de torturado / O Govêrno, que está no Recife/encarcerado”, evidencia o atenuante do governo com G maiúsculo e a pausa crucial dada pela vírgula para declinar em “dizer” que Cabo Arraes está supostamente vivo, encarcerado; bem longe de onde fora aprisionado.

As pausas entre os versos ganham força pela marcação ao saltar linhas na escrita em folhas pautadas. O saltar de linhas em momentos que até se suspende a respiração faz parecer que o poeta confere ênfase proposital aos momentos minuciosamente assinalados. Na transcrição, cada linha por mim saltada ao digitar corresponde a um parágrafo. São dez pausas; a oitava é a maior, onde se salta duas linhas, assinaladas aqui como dois parágrafos logo após, justo em sequência, a “encarcerado”. Os detalhes na escrita não parecem casuais; quando o relemos, pausando nas “linhas saltadas” percebe-se / sente-se a intencionalidade do autor. No desfecho “Seu companheiro / Cabo Arraes / Espera impaciente a Revolução / Onde / ao certo / Ninguém sabe. PAUSA Ou morto. / Ou na prisão!” indica a necessidade da permanência na luta pela liberdade da nação e Revolução desejadas em nome de Arraes que estaria morto ou na prisão. O efeito final mostra a transitoriedade da vida do cabo em luta com os moços. O poema apresenta um relato, com uma certa cronologia, uma narrativa, que vai de certo modo se desenvolver com início, meio e fim de aspecto cinematográfico.

A intencionalidade do jovem Luiz Eurico foi homenageada por Edson Luiz André de Souza no jornal Zero Hora, em 16 de outubro de 2022: “Mais do que nunca, é tempo de encontrarmos as palavras destes

poetas que escreveram uma história do Brasil que ainda não conhecemos o suficiente”. A reportagem foi publicada enquanto preparo este texto, em referência aos cinquenta anos de seu assassinato, composta por uma tocante carta de sua mãe e uma declaração de seu irmão, o músico Nei Lisboa: “De minha parte, choro por quem se foi e por aquilo que sonhava e que, tantos anos depois, nem perto está de se realizar. Luiz Eurico era meu irmão, onze anos mais velho, e com ele aprendi desde o berço a soletrar justiça, liberdade, humanidade”. A reedição de seu livro de poesias *Condições ideais para o amor* pela editora Sulina marca a passagem.

Em setembro de 2022, 50 anos após ter sido exterminado pelos militares, enquanto os laudos iniciais forjados diziam de seu suicídio, a revista *Cult* também lhe rendeu homenagem e trouxe um poema dedicado a um filho hipotético, intitulado: *Ao Suzico*.

Meu filho
Escrevo agora estes versos para que
saibas algum dia
que estas mãos que empunham a
metralha
e semeiam a morte
este olhar resoluto de soldado
têm algo mais que o impulso
mercenário
e o querer individual
para que saibas que estas mãos
escreveram versos
que estes olhos vislumbraram
a beleza de um outro dia
e este peito coberto de cicatrizes

já abrigou a paixão e o amor
para que saibas
que desde o primeiro passo
fui presa até a última fibra
da poesia
E que a metralha e a luta
são em tempo certo
o meu maior poema
a grande mensagem de um artista.

Deixou muitos outros poemas, vários a Suzana, que vive ainda em Porto Alegre, sua companheira no amor e na luta. O poema Suzico, ao filho que não chegou a ter, descreve um pouco do que dissera numa carta a Suzana: “Não entendem que nós buscamos, em última análise, as condições ideais para o amor”. Em Suzico (clara fusão dos amados), uma vez mais as pausas, alternância de versos, trazem um sinal peculiar, com quebras inusitadas que acentuam e permeiam concretamente o fazer poético, em especial quando o poeta trata dele aqui.

O destemor e a esperança são característicos da obra do rapaz que sonhava e lutava por um país melhor e decente.

Referências

AS PAISAGENS de Ico. História. *Zero Hora*, 16/10/2022.
BRASIL. Secretaria Especial dos Direitos Humanos. Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos. Direito à verdade e à memória – Brasília, 2007. 500p.
FREIRE, Paulo; GUIMARÃES, Sérgio. Aprendendo com a própria história. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

É um peão que corre
 É que aprendeu a correr
 Com os três moços da prisão.
 O fato é que tem muito pouco
 a palavra
 Liberdade
 Verdadeira
 Perdida, mo ^{liberdade} justo dia em que nasceu
 Convida
 como pouco
 Ca dos presos é quase a mesma
 que de sempre comen.

FEVEREIRO						
D	S	T	Q	Q	S	S
			1	2	3	4 5
6	7	8	9	10	11	12
13	14	15	16	17	18	19
20	21	22	23	24	25	26
27	28					

FEVEREIRO
 7
 Segunda-feira
 1966

MARÇO						
D	S	T	Q	Q	S	S
			1	2	3	4 5
6	7	8	9	10	11	12
13	14	15	16	17	18	19
20	21	22	23	24	25	26
27	28	29	30	31		

fila n=9

A vida
 Não vale a pena viver!
 Guayalapa - calada da noite o.o.
 Quatro moços
 Atravessam a ^{plano} terra
 Para fazer Revolução.
 Não se uniram
 As forças de libertação

FEVEREIRO						
D	S	T	Q	Q	S	S
			1	2	3	4 5
6	7	8	9	10	11	12
13	14	15	16	17	18	19
20	21	22	23	24	25	26
27	28					

FEVEREIRO
 9
 Quarta-feira
 1966

MARÇO						
D	S	T	Q	Q	S	S
			1	2	3	4 5
6	7	8	9	10	11	12
13	14	15	16	17	18	19
20	21	22	23	24	25	26
27	28	29	30	31		

Um - foi preso
 E ninguém sabe
 ao certo
 Onde ele está.
 O Favo diz que foi morto
 depois de ^{antipado} antipado
 O Govtano, que está no Real
 encabeçada

“Três moços deturvidos
 Tem pela frente um destino:”

FEVEREIRO						
D	S	T	Q	Q	S	S
			1	2	3	4 5
6	7	8	9	10	11	12
13	14	15	16	17	18	19
20	21	22	23	24	25	26
27	28					

FEVEREIRO
 10
 Quinta-feira
 1966

MARÇO						
D	S	T	Q	Q	S	S
			1	2	3	4 5
6	7	8	9	10	11	12
13	14	15	16	17	18	19
20	21	22	23	24	25	26
27	28	29	30	31		

fazer livre esta Masã".
 Seu companheiro ^{Cabo RARRES}
 Espera impaciente a Revoluçã.
 Comde
 ao certo
 Ninguem sabe.
 Ou morã
 Ou na prisão!

FEVEREIRO						
D	S	T	Q	Q	S	S
	1	2	3	4	5	
6	7	8	9	10	11	12
13	14	15	16	17	18	19
20	21	22	23	24	25	26
27	28					

FEVEREIRO
11
 Sexta-feira
 1966

MARÇO						
D	S	T	Q	Q	S	S
	1	2	3	4	5	
6	7	8	9	10	11	12
13	14	15	16	17	18	19
20	21	22	23	24	25	26
27	28	29	30	31		

MARCELO MÁRIO DE MELO – “RE COSTURA”

Elias de Oliveira Lima Junior
Nelson Martinelli Filho

RE COSTURA

*A Geraldo Menucci (PE),
maestro, exilado político
e combatente contra a
ditadura de 1964*

Muitos gigas
em desmemória
descosturam
o fio da história
des-contando
o acontecido.
Fio rompido
mal tecido
faz o manto
que encobre
dor latente
dor exposta.
Resta então
rasgar o manto
e refazer a costura.

(MELO, 2019, p. 72)

Aleida Assmann, em seu livro *Espaços de Recordação*, afirma que o passado obscuro da história permanece estranho e inacessível, e que a história “não se mede mais conforme o que se conservou, mas conforme o que se perdeu”, acrescentando que “o que chega da história até nós não é mais que um farrapo miserável” (ASSMANN, 2011, p. 224). Partindo do pressuposto de que a história se dá (e se deu) por tensões, disputas, conflitos e guerras, há narrativas sempre em construções no debate político/público, como também no espaço acadêmico, sobre o passado de seu povo. Na contramão da literatura canônica, a literatura de testemunho entra na cena editorial, em grande expansão nos últimos anos, para disputar a narrativa tradicional literária (e também a narrativa histórica oficial), isto é, para produzir uma contranarrativa, ou a narrativa dos derrotados, dos torturados, dos silenciados, dos que foram mortos sem justiça, dos excluídos do poder. Nesse sentido, Jaime Ginzburg acrescenta que “o estudo do testemunho articula estética e ética como campos indissociáveis de pensamento” e que ela se caracteriza especificamente pela “conexão direta dos textos com a defesa de direitos civis, em contrariedade aos autoritarismos institucionais” (2011, p. 20).

É nesse contexto de disputas de narrativas que a interpretação da produção poética do ex-presos político Marcelo Mário de Melo se faz precisa. Nascido em Caruaru (PE) e crescido em Recife, o poeta e jornalista tem oito livros publicados, incluindo, além de poesia, textos políticos e jornalísticos, frequentemente sob a tinta do humor. Marcelo Mário de Melo iniciou sua militância política aos 17 anos, filiando-se ao PCB, e foi preso entre

1971 e 1979. Da experiência política Melo tem feito matéria para forma e conteúdo de seus poemas, em diálogo permanente com a história e a política do Brasil. Nesse sentido, a literatura produzida por Melo viabiliza um *testemunho* dos anos de chumbo e da permanência do autoritarismo em tempos democráticos. É na perspectiva do testemunho que incide o impacto de “Quem o fará?” (2012, p. 115), repetindo-se quase como um lema da resistência poético-política:

QUEM O FARÁ?

Purgar os erros
lembrar os mortos
fecundar os sonhos
festejar as vitórias.

Se não fizermos isto
pela nossa causa
quem o fará?

Entre os temas abordados nos poemas de Melo, a experiência do cárcere político e da luta contra a ditadura militar ocupam um lugar especial de debate, não apenas pelo grande número de poemas que abordam o tema, mas fazendo parte do próprio projeto do livro, da elaboração gráfica aos paratextos, como observamos na dedicatória de *Os colares e as Contas: Poemas Políticos* (2021):

Aos presos políticos mortos e desaparecidos nos porões da ditadura civil-militar de 1964.

Aos que persistem na luta pela abertura dos arquivos ditatoriais e para que a verdade histórica se imponha sobre a mentira e a meia verdade.

Aos que se mantêm à esquerda e socialistas depois dos 60 anos.

Aos jovens que se revoltam por mais oportunidades, contra os desníveis de renda e os desníveis de mando, o preconceito, a discriminação e a injustiça.

Aos que se dão as mãos na ciranda contra a fome, o raquitismo político, a subnutrição cultural e a corrupção visceral.

A Jacob Gorender, Dom Tomaz Balduino, Monge Marcelo Barros, Bruno Maranhão.

À união dos proletários de todo o mundo (MELO, 2021, p. 3).

O compromisso poético-político de Marcelo Mário de Melo tensiona incisivamente o trabalho de memória, como se nota em “Recostura”, publicado em *Adversos resistentes* (2019), cujos poemas “foram escritos, na maioria, antes do segundo turno das eleições presidenciais de 2018, ante a lamentável certeza do resultado eleitoral que ocorreu e antecipando a resistência poético-política” (2019, p. 9). O fio central de “Recostura” perpassa o esquecimento como forma de apagamento daquilo que é indesejável oficialmente e que não deve ser rememorado ou lembrado em nome de uma “memória feliz, apaziguadora”, nos termos de Paul Ricoeur, para gerar um clima coletivo de “bem-estar social” e de orgulho nacionalista.

Em 14 de seus 15 versos, o poema se mantém num esquema rítmico de extensão constante, entre 3 e 4 sílabas, em especial nos seis primeiros, formando um núcleo de repetição: 3/4/3/4/3/4. Num segundo agrupamento, entre os versos 7 e 12, um novo núcleo se forma, como um *continuum* de 3 sílabas. Já no terceiro e último conjunto, do verso 13 ao verso 15, temos um crescente na métrica, 3/4/7, finalizando com o maior verso do poema, que destoa dos anteriores. O quadro 1 pretende dar visualidade a essa estrutura poética:

Quadro 1 – Organização dos versos de “Recostura”

Muitos gigas	3	Núcleo 1
em desmemória	4	
descosturam	3	
o fio da história	4	
des-contando	3	
o acontecido.	4	
Fio rompido	3	Núcleo 2
mal tecido	3	
faz o manto	3	
que encobre	3	
dor latente	3	
dor exposta.	3	
Resta então	3	Núcleo 3
rasgar o manto	4	
e refazer a costura.	7	

Os três núcleos detectados no poema operam distintos percursos na trama da memória. O núcleo 1, com sua cadência variada, parece colocar em dois planos, assim como nas duas extensões dos versos, a relação com a história: memória e desmemória, costura e descostura,

contar e des-contar, pares morfológicos, pares semânticos e pares estruturais na versificação e no esquema de rimas toantes e consoantes, gigas/acontecido, desmemória/história, além do par descosturam/des-contando, que se assemelha no processo de formação das palavras. Para além de um mero jogo linguístico, temos a relação essencial entre memória e esquecimento, que formam um conjunto constitutivo no discurso da história.

O segundo núcleo, de ritmo e extensão regulares, “rompido” com a dialética do primeiro, deixa sobressair o manto encobridor que monopoliza o discurso. Numa relação entre forma e conteúdo, o manto também encobre o verso de 4 sílabas, restando apenas uma perspectiva monocentrada. No terceiro e último núcleo, contudo, a ruptura do manto ocorre no mesmo momento em que é possível dar retorno ao tetrassílabo. O fechamento do poema, num verso que chama a atenção por sua extensão destoante de 7 sílabas, *refaz a costura do poema, do tecido poético*, unindo os eixos métricos de 3 e de 4 sílabas dos versos anteriores num novo fio heptassílabo. O efeito da elaboração de “Recostura” dá a ver o impacto do texto poético também na *reescrita* da história.

Nos primeiros versos de “Recostura”, Marcelo Mário de Melo põe em evidência o esquecimento, a *desmemória*, como um problema social e político: “Muitos gigas / em desmemória / descosturam / o fio da história / descontando / o acontecido” (MELO, 2019, p. 72). O poema, lembremos, é dedicado a Geraldo Menucci (*in memoriam*, 1929-2021), ex-combatente da ditadura militar, atuante do Movimento pela Cultura nos anos 60 – juntamente de Paulo Freire e Dom Helder Câmara – e exilado político na época do regime. O poeta equaciona a materialidade da

memória também em relação aos avanços tecnológicos, acumulando “muitos gigas” (unidade de medida, em sistemas de informação, equivalente a 10⁹) – o que remete à sociedade na era da pós-verdade, das *fake news*, da *desinformação* e da *desmemória* como modalidades de esquecimento programado. Da anistia de 1979 aos dias de hoje, a história descostura-se, impedida de ser contada.

Marcelo Mário de Melo, em sua atuação poético-política, se empenha no esforço da *recostura* coletiva da história brasileira, em especial nos pontos em que o Estado se faz mais violento. O poeta põe em cena, na sua produção literária, rastros que são constantemente encobertos pelo *manto*. Para isso, recorre à sua própria história e à história dos militantes e das vítimas do autoritarismo. O livro *Adversos resistentes*, nesse sentido, se torna um novo tecido, *recosturado* com uma trama de nomes e vidas, seja na elaboração dos versos, seja nas muitas dedicatórias que se avolumam nas páginas: “A Mário Miranda de Albuquerque (CE), preso político de Pernambuco na ditadura de 1964” (de “O combate”), “A Anacleto Julião (PE), exilado político e combatente contra a ditadura de 1964” (de “Ser militante”), “A Iberé Batista (RN), combatente contra a ditadura de 1964 e preso político em Pernambuco” (de “Guerra e paz”), “A Dulce Pandolfi (PE), historiadora, combatente contra a ditadura de 1964 e presa política no Rio de Janeiro” (de “Postura”), “A Rui Alencar (PE), bancário, sindicalista, e preso político durante a ditadura de 1964” (de “Testemunho após as grades”), etc. O livro totaliza uma quantidade de setenta e três dedicatórias, quase que integralmente atribuídas a pessoas ligadas à resistência contra a ditadura militar, vinculadas a noventa e um poemas, ou seja, os muitos nomes

mencionados tecem uma trama de histórias que contribuem para a costura do livro. A própria organização da obra divide-se em três seções, como maneiras de organizar os fios do tecido histórico: “Fios e desafios”, “O fio da história” e “Desembaraçando os fios”.

Em 2021, o professor e poeta Alberto Pucheu publicou uma antologia de poemas cujos autores foram presos políticos durante a ditadura militar brasileira, incluído entre eles Marcelo Mário de Melo com “Quem o fará?”. Além de Melo, constam na obra os poetas Pedro Tierra, Wilma Ary, Ferreira Gullar, Carlos Marighella, Luiz Eurico Tejera Lisbôa, Loreta Valadares, Maria Celeste Vidal, Rosalindo Sousa, Libério de Campos, Stênio Freitas, Eduardo Alves da Costa, Álvaro Alves de Faria, Thiago de Mello, Lara de Lemos, Alex Polari, Paulo César Fonteles de Lima, Gilney Viana, Nicolas Behr, Flávio Tavares, Jacinta Passos, Moacyr Félix, Jaime Wallwitz Cardoso, Alípio Freire e Oswald Barroso. O resultado desse trabalho contribui para um importante movimento, na literatura brasileira contemporânea, de retomar o debate sobre “um espectro que ronda o Brasil”, como assinala o subtítulo de *Poemas para exumar a história viva*, colocando em evidência eventos políticos como o *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff em 2016, via golpe parlamentar, e a eleição de Jair Bolsonaro, cujos esforços, segundo Pucheu, almejavam “levar o futuro para o passado” (2021, p. 8).

Pucheu ainda chama a atenção para o fato de que a produção poética relativa à ditadura militar brasileira “foi e segue sendo recalcada inclusive pela história recente da crítica de poesia” (2021, p. 9):

Guardar essa memória, e com ela a fratura existente, é garantir uma impossibilidade de reconciliação de nosso passado com ele mesmo, de nosso presente com nosso passado e de nosso presente com nosso próprio tempo. Assumir o legado dessa fratura do passado nos torna mais aptos a lidar com as fraturas de nosso tempo sem tantas contemporizações e acomodações ao mal que nos foi e segue nos sendo feito (PUCHEU, 2021, p. 9).

O poema “Recostura”, de Marcelo Mário de Melo, e os rastros dos demais poetas que passaram pela experiência do cárcere durante a ditadura militar configuram um arsenal poético-político para se combater, no plano do contradiscurso, da contranarrativa, o autoritarismo institucional ainda tão vigente em nosso país, uma vez que permanecem na sociedade brasileira “muitos gigas / em desmemória”. Essa produção literária compõe um corpo esquecido e torturado pelo poder na tessitura textual da história, da sociedade e do imaginário social que se quer exumado, ressuscitado, reavivado pela luz da ética em união com a politização da estética. Uma nova produção imagética e uma elaboração do nosso passado pode confluir com as novas narrativas que estão sendo compostas por artistas, intelectuais, políticos de esquerda e movimentos sociais em todo o Brasil.

Referências

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

GINZBURG, Jaime. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. In: SALGUEIRO, Wilberth. *O testemunho na literatura: representações de genocídios, ditaduras e outras violências*. Vitória: EDUFES, 2011. p. 19-29.

MELO, Marcelo Mário de. *Adversos resistentes*. Recife: MMM Produtos Culturais, 2019.

MELO, Marcelo Mário de. *Os colares e as contas: poemas políticos*. Recife: Caleidoscópico, 2021.

PUCHEU, Alberto (Org.). *Poemas para exumar a história viva: um espectro ronda o Brasil*. São Paulo: Editora Cult, 2021.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

PEDRO TIERRA – “POEMA-PRÓLOGO”

Vitor Bourguignon Vogas

POEMA - PRÓLOGO

Fui assassinado.
Morri cem vezes
e cem vezes renasci
sob os golpes do açoite.

Meus olhos em sangue
testemunharam
a dança dos algozes
em torno do meu cadáver.

Tornei-me mineral
memória da dor.
Para sobreviver,
recolhi das chagas do corpo
a lua vermelha de minha crença,
no meu sangue amanhecendo.

Em cinco séculos
reconstruí minha esperança.
A faca do verso feriu-me a boca
e com ela entreguei-me à tarefa de renascer.

Fui poeta
do povo da noite
como um grito de metal fundido.

Fui poeta
como uma arma
para sobreviver
e sobrevivi.

Companheira,
se alguém perguntar por mim:
sou o poeta que busca
converter a noite em semente,

o poeta que se alimenta
do teu amor de vigília
e silêncio
e bebeu no próprio sangue
o ódio dos opressores.

Porque sou o poeta
dos mortos assassinados,
dos eletrocutados, dos “suicidas”,
dos “enforcados” e “atropelados”,
dos que “tentaram fugir”,
dos enlouquecidos.

Sou o poeta
dos torturados,
dos “desaparecidos”,
dos atirados ao mar,
sou os olhos atentos
sobre o crime.

Companheira,
virão perguntar por mim.
Recorda o primeiro poema
que lhe deixei entre os dedos
e diz a eles

como quem acende fogueiras
num país ainda em sombras:

meu ofício sobre a terra
é ressuscitar os mortos
e apontar a cara dos assassinos.

Porque a noite não anoitece sozinha.
Há mãos armadas de açoite
retalhando em pedaços
o fogo do sol
e o corpo dos lutadores.

Venho falar
pela boca de meus mortos.
Sou poeta-testemunha,
poeta da geração de sonho
e sangue
sobre as ruas de meu país.

(TIERRA, 1979, p. 8-11)

Sobrevivente. Tal é a autodefinição de Pedro Tierra na apresentação que escreveu para a 2ª edição de seu *Poemas do povo da noite* (2009, p. 11), livro de estreia desse poeta da resistência, escrito por ele na condição de preso político de 1972 a 1977, publicado no Brasil somente em 1979 e aberto com o poema em apreço: “Sobrevivente. Não encontro palavra melhor para definir-me”. Assumindo a 1ª pessoa do plural, como no esperançoso segundo poema da mesma obra (“Sobreviveremos”), Tierra assim concebe a si mesmo e aos que, como ele, saíram vivos (jamais ilesos) do cárcere, da tortura e do

terror praticados pelo Estado brasileiro contra os presos políticos nos “porões” do aparato repressor, durante o mais violento período da ditadura civil-militar que governou o país de 1964 a 1985: “Não somos espectros assombrados, expulsos do tempo que nos coube viver. Somos homens e mulheres e sonhos que nos reconstruímos durante a tempestade. Por isso nos tornamos esse espinho cravado na consciência do país. Incômoda presença. ‘*Punhal aceso na memória*’” (TIERRA, 2009, p. 17). Tanto de suas reflexões como das linhas do seu “Poema-prólogo”, desponta com lírica potência o “dever de memória” que perpassa a obra desse autor, a sua poesia ética, estética e historicamente comprometida em dar testemunho dos horrores perpetrados contra ele e os seus companheiros de cuja dor ele se faz porta-voz. Sim, o trauma é individual, está marcado no corpo do sujeito; mas é, antes de tudo, um trauma coletivo – e o poeta jamais perde de vista esse senso de coletividade. O que amplifica a potência de sua lírica – ou de seu “canto”, para ecoar uma palavra que lhe é cara – é precisamente o caráter híbrido de seu testemunho poético: ele canta em seu próprio nome (*il salvato*), mas também no das numerosas vítimas que submergiram (*i sommersi*), algumas literalmente, na “ponta da praia” evocada por Jair Bolsonaro.

Convertido nas sessões de tortura em um “mineral” que cristaliza a memória da dor (a sua e a dos demais), Tierra proclama-se o poeta do povo da noite, dos mortos assassinados, dos eletrocutados, dos enlouquecidos, dos torturados, dos atirados ao mar e, com aspas fundamentais dadas por ele, dos “suicidas”, dos “enforcados”, dos “atropelados”, dos “que tentaram fugir”

e “dos desaparecidos”. Erguendo-se como “poeta-testemunha”, em nome de toda uma “geração de sonho e sangue”, ele vem falar pela boca de seus mortos e avisa: “meu ofício sobre a terra / é ressuscitar os mortos / e apontar a cara dos assassinos”. Temos aqui, registrada em versos, a dupla missão que ele voluntariamente assume: em uma mão, o imperativo categórico de dar testemunho da violência em nome daqueles que partiram antes que o pudessem fazer e de manter viva a memória dos mortos que os opressores querem riscar da história oficial; na outra, o dever de vigilância permanente e denúncia incessante a fim de não permitir que restem impunes os crimes de lesa-humanidade cometidos contra os seus. “Aqui, nos trópicos, a tirania produziu tragédias semelhantes às do nazismo e as prolongou para atormentar o sono das gerações seguintes. Lá os principais responsáveis foram para Neuremberg, aqui para a aposentadoria” (TIERRA, 2009, p. 12). Atualização: também para o poder central.

Tais preocupações subjazem à origem de *Poemas do povo da noite* e à própria concepção da obra. Estão presentes, também, em declarações dadas pelo autor por ocasião do lançamento no Brasil. O primeiro poema que viria a compor o livro, “Os Esperados”, Tierra escreveu-o em meados de 1975, com a seguinte dedicatória: “Este poema é dedicado a todas as mães, filhas, esposas, órfãos que procuram, sem resposta, a vida ou a morte dos seus” (TIERRA, 2009, p. 11). Escreveu-o por impulso logo após o diálogo que classifica como “o mais dramático que já mantivera” em sua vida até ali, travado com Mayer Kucinski, pai de Ana Rosa Kucinski, militante da organização clandestina ALN “desaparecida” um ano

antes – cuja história é semificcionalmente narrada por seu irmão, Bernardo Kucinski, em *K: relato de uma busca*. Nascido em 1948, Hamilton Pereira, nome verdadeiro de Tierra, cumpriu seus cinco anos de prisão de 1972 a 1977 justamente por sua militância na ALN, após três anos na clandestinidade. Sobreviveu (ou “morreu e nasceu cem vezes”) às sevícias praticadas em nome de uma ditadura cujo saldo é explicitado num poema de outro sobrevivente, “Perdas e danos 1”, de Alípio Freire: “No Brasil da ditadura do pós-1964 / (entre civis e militares) / 308 mil foram investigados / milhares cassados / 30 mil torturados / 500 assassinados / (dos quais cerca de 150 dados como desaparecidos) / E incontáveis os que tiveram que viver clandestinos ou se exilar” (FREIRE *apud* PUCHEU, 2021, p. 140-141).

Em 27 de agosto de 1979, o jornal Cinco de Março publicou uma entrevista concedida por Tierra, intitulada “Um poema do povo e dos torturados”, na qual o poeta, já em liberdade, destaca o caráter de denúncia do seu livro, recém-publicado no Brasil, após ter vindo a lume em Cuba, Espanha, Itália e Alemanha:

Durante a fase dos interrogatórios na Operação Bandeirante (Oban), constatei de perto que as torturas e demais violações dos direitos humanos não eram um problema pessoal, não aconteciam só comigo. **O livro, então, começou a nascer e tinha um caráter de denúncia ao povo do que acontecia comigo e meus companheiros de cárcere.** (PUCHEU, 2021, p. 21-23, grifo meu)

Na mesma entrevista, o poeta ressalta o que entendia como o dever ético e histórico do sobrevivente: dar testemunho do massacre.

O período de 1973, em São Paulo, foi quando houve a repressão mais violenta. Durante esses anos, foi assassinado um grande número de companheiros [...]. Então – e isso vai dar para ser visto no livro –, **eu senti que estava sendo testemunha de um massacre** e que, se um dia saísse dali, iria denunciar esse massacre. Todos os companheiros a quem dediquei os poemas do livro foram assassinados. Portanto, esse livro quer ser sobretudo uma denúncia, quer trazer à luz uma realidade que pesa sobre o país e que a ditadura está querendo esconder. (PUCHEU, 2021, p. 21-23, grifo meu)

É preciso frisar a importância daqueles que, como Tierra, imbuídos desse “senso de dever histórico” e capazes de elaborar simbolicamente, pela palavra literária, experiências extremamente dolorosas, conseguem legar à posteridade o registro verbal de grandes traumas coletivos. Seligmann-Silva ressalta a importância da literatura de testemunho como contribuição pessoal para a formação da memória coletiva de determinado povo e para o desenvolvimento de uma política da memória. O autor vê a memória de uma catástrofe histórica como conciliação entre a memória individual e a memória coletiva construída pela sociedade.

Nestas situações [de “catástrofes históricas”], como nos genocídios ou nas perseguições violentas em massa de determinadas parcelas da população, a memória do trauma é sempre uma busca de compromisso entre o

trabalho de memória individual e outro construído pela sociedade. O testemunho é analisado como parte de uma complexa “política da memória”. (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 103)

Em *História e Memória*, Jacques Le Goff sublinha a importância da memória, “na qual cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir ao presente e ao futuro” (LE GOFF, 2003, p. 469). Segundo o autor (2003, p. 471), “devemos trabalhar de forma que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens”. Em meu entendimento, é precisamente nesse sentido libertário que se insere a obra de Tierra, tributária, em boa medida, daquela produzida por sobreviventes da Shoah de 1945 em diante. Nesse sentido, gostaria de realçar o estreito “diálogo” entre a obra do ex-militante da ALN e a do *ex-partigiani* italiano Primo Levi, se não em termos estéticos, certamente no que concerne aos fatores de impulsionamento à escrita e à compreensão acerca do próprio fazer literário (sua “autoconsciência literária”). Naquilo que os impelia a produzir literatura, as duas obras são bastante convergentes.

Assim como Tierra no contexto brasileiro, a empreitada ética e literária do escritor piemontês reveste-se de importância ainda maior pelo fato de que, ao difundir seu testemunho pessoal como raríssimo sobrevivente da Shoah (*salvati*), ele o fez não apenas por si mesmo, mas também, em grande medida, por aqueles que não tiveram a mesma *fortuna* e, ao contrário dele, não voltaram dos *Lager* para poder dar o próprio depoimento: os “afogados” (*sommersi*).

Cumpra aqui retomar o conceito de “testemunha solidária”, formulado por Gagnebin em seu artigo “Memória, história, testemunho”, de *Lembrar, escrever, esquecer*, precisamente ao discorrer sobre a obra do escritor italiano – conceito esse que nos parece de fato basilar para a análise e a compreensão dessa faceta da produção testemunhal de Levi (e também de Tierra):

Nesse sentido, uma ampliação do conceito de testemunha se torna necessária; testemunha não seria somente aquele que viu com seus próprios olhos, o *histor* de Heródoto, a testemunha direta. Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente. (GAGNEBIN, 2006, p. 58)

Destaque-se que, em *Os afogados e os sobreviventes*, Levi fez questão de identificar os “muçulmanos”¹, os “afogados”, a grande maioria que sucumbiu, como

¹ No jargão dos prisioneiros de Auschwitz, o termo designava aqueles que já estavam fadados à morte nas câmaras de gás; visivelmente já não tinham esperança de salvação, pois já não apresentavam mínimos vestígios de força física e mental e tão somente arrastavam o que restara de sua massa corpórea pelo campo no cumprimento maquinal das ordens, como seres inermes, inanimados e autômatos; eram, por assim dizer, mortos em vida. Em *É isto um homem?*, Levi dedica um capítulo a descrever tais prisioneiros.

únicos depositários do verdadeiro testemunho da “história dos campos de extermínio” – o qual, paradoxalmente, eles jamais puderam deixar, de modo que jamais poderá ser conhecido.

[...] não somos nós, os sobreviventes, as autênticas testemunhas. Esta é uma noção incômoda, da qual tomei consciência pouco a pouco, lendo as memórias dos outros e relendo as minhas muitos anos depois. Nós, sobreviventes, somos uma minoria anômala, além de exígua: somos aqueles que, por prevaricação, habilidade ou sorte, não tocamos o fundo. Quem o fez, quem fitou a górgona, não voltou para contar, ou voltou mudo; mas são eles, os “muçulmanos”, os que submergiram – são eles as testemunhas integrais, cujo depoimento teria um significado geral. Eles são a regra, nós, a exceção. (LEVI, 2016, p. 66)

Em entrevista a Giorgio Agamben, Levi discorre mais a fundo sobre o paradoxo contido no fato de que o testemunho real e “integral” – o dos ditos “muçulmanos” – seja, em verdade, impossível – o que Agamben (2008, p. 49) chama de “o intestemunhável”:

Há também outra lacuna em todo testemunho: as testemunhas são, por definição, sobreviventes e, portanto, todos, em alguma medida, desfrutaram de um privilégio... Ninguém narrou o destino do prisioneiro comum, pois, para ele, não era materialmente possível sobreviver...

O prisioneiro comum foi descrito também por mim, quando falo de “muçulmanos”: mas os muçulmanos não

falaram. (LEVI, *Conversazioni e interviste*, 1997, p. 215, apud AGAMBEN, 2008, p. 42)²

Para Levi, assim, caberia também aos que, como ele mesmo, foram “tocados pela sorte”, o dever de buscar narrar igualmente o destino dos que sucumbiram à “fábrica nazista da morte”, testemunhando não só em seu próprio nome como também “em nome de terceiros”, “por delegação” – malgrado a consciência de que esse é um testemunho parcial e incompleto, o qual não substitui a inviável narração dos que submergiram:

Nós, tocados pela sorte, tentamos narrar com maior ou menor sabedoria não só o nosso destino, mas também aquele dos outros, dos que submergiram: mas tem sido um discurso “em nome de terceiros”, a narração das coisas vistas de perto, não experimentadas pessoalmente. A demolição levada a cabo, a obra consumada, ninguém a narrou, assim como ninguém jamais voltou para contar a sua morte. Os que submergiram, ainda que tivessem papel e tinta, não teriam testemunhado, porque a sua morte começara antes da morte corporal. Semanas e meses antes de morrer, já haviam perdido a capacidade de observar, recordar, medir e se expressar. Falamos nós em lugar deles, por delegação. (LEVI, 2016, p. 67)

A consciência de sua condição como raro sobrevivente e da sua “missão histórica” como testemunha possível – embora não ideal, ou “integral”,

² Também citado por Agamben (2008, p. 42), E. Wiesel escreveu, na mesma linha de Levi: “Os que não viveram aquela experiência nunca saberão o que ela foi; os que a viveram nunca a dirão; realmente não, não até o fundo. O passado pertence aos mortos...”

como ele mesmo julgava – atravessa toda a obra literária do químico italiano. Ao registrar, em *Os afogados e os sobreviventes*, ter escrito suas memórias, “por delegação”, no lugar dos que submergiram, o escritor italiano expressa profundo constrangimento e argumenta que, na realidade, o único verdadeiro testemunho possível sobre Auschwitz seria precisamente o daqueles que “tocaram o fundo” – obviamente impossível –, o que constituiria o grande paradoxo intrínseco às memórias dos sobreviventes como ele. Em seus escritos, Levi reiterava ter sido poupado da morte por obra da *fortuna* – e note-se que não usava esse termo sem boa dose de autoironia. Em *Os afogados e os sobreviventes*, admite um incômodo sentimento de culpa por isso, comum a muitos sobreviventes.

Tal como Levi, Tierra foi “tocado pela sorte” – ou pela *fortuna*. E, tal como o piemontês, exercitou a um só tempo, por meio de sua obra literária, testemunho pessoal, mas, acima de tudo, solidário não aos “muçulmanos”, mas aos companheiros de resistência que olharam para a Górgona, tocaram o fundo e não conseguiram reemergir para falar com a própria boca: “Venho falar pela boca de meus mortos”.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução: Bernardo Leitão [et al.]. 5. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

LEVI, Primo. *A trégua*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LEVI, Primo. *É isto um homem?*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. São Paulo/Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.

PUCHEU, Alberto (org.). *Poemas para exumar a história viva: um espectro ronda o Brasil*. São Paulo: Cult Editora, 2021.

TIERRA, Pedro. *Poemas do povo da noite*. São Paulo: Editorial Livramento, 1979.

TIERRA, Pedro. *Poemas do povo da noite*. 2 ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo; Publisher Brasil, 2009.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: escrituras híbridas das catástrofes. In: *Revista Gragoatá*. Universidade Federal Fluminense. nº 24. 1º semestre de 2008.

PEDRO TIERRA – “TECENDO O CANTO”

Flavia Rangel Pimenta Castelione

TECENDO O CANTO

Recolho no ar teu verso claro
à maneira dos cantadores
do meu país.

Hoje, silenciosa, a terra trabalha
seus mortos como quem nutre
sementes de luz.

Possa algum perseguido,
encerrado nos calabouços
da América

alcançar meu verso humilde
e comporemos o vasto coro
dos oprimidos.

Não importa que hoje nos tremam os lábios
e a voz caminhe incerta
pela garganta,

se amanhã o canto
romperá na boca
de milhões.

Recolho entre as mãos teu verso
como o fuzil do companheiro

tombado.

Não importa que o corpo
de cada morto plantado
tarde a florescer.

(TIERRA, 1979, p. 16)

“Recolho no ar teu verso claro / à maneira dos cantadores/ do meu país” (TIERRA, 1979, p. 16). O eu lírico criado pelo poeta Pedro Tierra começa seu discurso “Tecendo o canto” como quem canta – ao estilo dos *cantadores*, trocadilho que remonta aos nossos trovadores-cordelistas, que, assim como o poeta-exilado, cantam as dores e as delícias de sua terra árida. Uma terra que, sendo seca, é fértil, pois preenhe de esperanças sustentadas por um povo incansável na sua Esperança – do verbo *esperançar*, como em Paulo Freire, outro exilado brasileiro.

“Hoje, silenciosa, a terra trabalha / seus mortos como quem nutre / sementes de luz” (TIERRA, 1979, p. 16). A terra é fertilizada pelo sangue derramado em martírio; a terra é generosa, pois não recebe em vão a água dos feridos, mas transmuta a oferta em fecundidade, abundância. E as sementes de luz serão faróis a alumiar outras sendas, que conduzirão ao fim de um túnel de dor e de sofrimento: Esperança.

“Possas algum perseguido, / encerrado nos calabouços / da América // alcançar meu verso humilde/ e comporemos o vasto coro/ dos oprimidos” (TIERRA, 1979, p. 16). A possibilidade polifônica também é sinal de Esperança, pois não se está sozinho no cárcere. Seja no

Brasil (1964-1985), seja na Argentina (1976-1983), seja ainda no Chile (1973-1990), as ditaduras patrocinadas pelos Estados Unidos seguiam matando e torturando opositores. O vislumbre de unicidade que nos dá o eu lírico provoca, mais uma vez, a Esperança, em meio ao caos da guerra, e nos recorda João Cabral de Melo Neto, pois um galo apenas não tece uma manhã (ou amanhã): é preciso lançar a outro e mais outro até que a tenda (democracia) esteja firme sobre as cabeças. E que se vigie sempre.

O uruguaio Eduardo Galeano também nos alimenta de reflexões sobre anos sombrios. “Nouched tinha sido castigado por estar com apenas uma das mãos nas costas. Nouched era maneta” (GALEANO, 2009, p.60). Assim o eu lírico do escritor nos conta, com picardia poética, como de costume, que um preso político de seu país sofreu sanção por motivo fútil ou inexistente, como de costume. Era 1973. Aqui, no Brasil, no mesmo período, também se viviam anos de chumbo, assim como em boa parte da América Latina e Caribe. As dores, mazelas, moléstias, torturas e mortes que unem nossos países são, portanto, dialógicas, inscrevem-se num mesmo espaço-tempo (cronótopo).

Desde muito antes, desde o princípio das invasões pelos bárbaros europeus, essas feridas foram sendo gravadas em nosso povo. Martinelli Filho (2022, p. 39) nos alerta que, “Impedida, a memória se conserva forma latente, passível à repetição, à manifestação como sintoma, até a sua perlaboração”. A devastação do nosso continente não foi tratada: (ainda) é ferida exposta; assim também nosso passado recente de ditaduras não foi perlaborado e se mostra, cada vez mais, como risco iminente. Isso é grave e não pode mais ser ignorado. As

aberrações a que temos assistido em frente aos quartéis Brasil afora e às margens das rodovias federais – pessoas paradoxalmente “lutando a favor da democracia pedindo intervenção militar”, pois não sabem o que fazem – são sintoma desse trauma inscrito e não tratado pela nossa frágil democracia constituída.

Voltando a Galeano, no fundo (ou nem tanto), o que ele vem nos dizer é que não há razão para a tortura, racionalmente falando. Ela simplesmente surge da vontade de um tirano e, assim, vai se fazendo realidade na carne dos opositores políticos de um regime ditatorial, sobretudo pelo gozo sádico de imputar a outrem uma culpa inexistente, apenas para satisfazer o próprio ego. Martinelli Filho (2022, p. 40-41) nos leva a inferir que a sanha do torturador acaba por se tornar mais um episódio da busca pelo gozo perdido. “A entrada no laço social, no entanto, se dá com a perda de gozo por meio da castração, restando a expectativa e a demanda incessante por esse gozo perdido [...]”. Logo, sob os pretextos de “conseguir a informação”, “vencer o fantasma do comunismo”, “prender os baderneiros” o que se faz é satisfazer o gozo perdido por meio da tortura.

Beatriz Leal, no seu *Mulheres que mordem* (2015), mostra o personagem-torturador argentino García de Los Ríos, no ano de 1992, vivendo escondido no Brasil. O algoz, em sessões de terapia, explica que a tortura é “A parte chata e burocrática, que todo trabalho tem. Que nem quando você tem que preencher a guia do convênio” (LEAL, 2015, p. 28). Com tal frieza a personagem descreve como era realizar a tortura: burocracia, ossos do ofício. No entanto, questionado pelo(a) terapeuta se tinha prazer em realizá-las, a personagem responde que “Não. Eu tinha

colegas que tinham. Os invejava. Queria saber fazer aquilo com prazer [...]” (LEAL, 2015, p. 28). Assim, mesmo sendo uma obra de ficção, o livro nos dá uma dimensão desse gozo obsceno alcançado pela tortura e nos mostra do que é capaz um homem a serviço da ordem, que vive para cumpri-las e as obedece sem nunca questionar, como se matar pessoas fosse apertar parafusos de uma máquina.

Pedro Tierra ainda continua seu canto: “Não importa que hoje nos tremam os lábios/ e a voz caminhe incerta / pela garganta, // se amanhã o canto romperá na boca de milhões” (TIERRA, 1979, p. 16). A Esperança irrompe novamente de sua garganta, ainda que a voz mais baixinha esteja cansada e ferida. Mesmo nesse cenário de terror, não é tempo de desistir; e a certeza de que outras vozes farão eco à sua é o que move o eu lírico nesse momento de angústia, de dor física e de dor psíquica. A Palavra, signo ideológico e simbólico, dá forças ao eu lírico para seguir em frente e vislumbrar uma manhã (amanhã).

“Recolho entre as mãos teu verso / como o fuzil do companheiro / tombado” (TIERRA, 1979, p. 16). Nesses belos e densos versos, o poeta joga com o adjetivo *tombado*: o companheiro pode estar ferido ou até morto, mas não derrotado. Esse cuidado na escolha e também a observância da polissemia da palavra – a qual também significa patrimônio público de valor histórico – eleva o status do camarada que luta a sua luta e vive as mesmas dores; novamente há aqui a Esperança, desta vez, marcada pela confiança na História, que um dia faria jus à luta pela democracia, que não foi em vão.

“Não importa que o corpo / de cada morto plantado / tarde a florescer” (TIERRA, 1979, p. 16). Cada companheiro

morto é a semente de luz plantada (na segunda estrofe do poema). Mesmo que demorem a florescer, há a certeza de que é isso que vai acontecer. A luta pela liberdade e pela democracia é uma vitória certa (Esperança), não importa o tempo passado. Haverá novos galos que elevem o canto e que teçam novas manhãs (amanhã).

Finalizamos pelo começo, na epígrafe deste poema de Pedro Tierra. Seu pseudônimo, aliás, não é por acaso: Tierra é terra fértil, terra abundante. Na epígrafe, ele dialoga com o exilado-professor argentino Alberto Szpunberg: “Semeamos a terra com mortos que sem dúvida florescerão”¹. E floresceram. Cabe a nós regar: perlaborar os traumas dessa fase sombria da nossa história é nosso dever moral e ético, para honrarmos as sementes de luz plantadas. Que os corpos mortos, nunca derrotados, sejam tombados, no sentido que nos fez crer Tierra.

Referências

BAKHTIN, M.M; VOLOCHÍNOV, V.N. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2014.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Esperança: Um reencontro com a Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

GALEANO, Eduardo. *O livro dos abraços*. Porto Alegre: LP&M, 2009.

¹ No texto de Tierra, os versos originais, por nós traduzidos aqui, dizem: “...Hemos sembrado la tierra con muertos que sin duda florecerán”. Os dois textos, o de Szpunberg e o de Tierra, dialogam, simbioticamente, ciclicamente, como se um comesse e terminasse o outro e vice-versa.

- KEHL, Maria Rita. Tortura e sintoma social. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir. *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 123-132.
- LEAL, Beatriz. *Mulheres que mordem*. Rio de Janeiro: Motor; Imã Editorial, 2015.
- MARTINELLI FILHO, Nelson. Sintoma, trauma, irrepresentabilidade. In: _____. *Formas de esquecer: o estatuto da memória em contos de Bernardo Kucinski*. São Carlos (SP): Pedro & João, 2021. p. 39-50.
- MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa: volume único*. Org. Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p.345.
- TIERRA, Pedro. *Poemas do povo da noite*. São Paulo: Editorial Livramento, 1979.

PEDRO TIERRA – “TECENDO O CANTO”

Vitor Bourguignon Vogas

... Hemos sembrado la tierra con muertos que sin duda
florecerán...
(Alberto Szpunberg)¹

Integrante do livro *Poemas do povo da noite*, publicado no Brasil em 1979, “Tecendo o canto” contém alguns dos elementos mais representativos da poesia de Pedro Tierra, pseudônimo de Hamilton Pereira da Silva, preso político e sobrevivente da repressão que teceu, no cárcere, seus versos de resistência em face da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985). Militante da Aliança Libertadora Nacional (ALN), Tierra “caiu” em 1972 e preso permaneceu até 1977. Como assinala o próprio autor na obra, “Tecendo o canto” foi escrito em outubro de 1974. Nesta brevíssima análise, pretendo sublinhar alguns dos traços característicos da lírica de Tierra presentes no poema em tela, relacionando-os com versos de outros “poemas do povo da noite”.

O primeiro elemento a destacar é a solidariedade e a identificação do poeta com todos os povos da América (precisamente, a Latina), irmanados na condição de “oprimidos”: “Possa algum perseguido, / encerrado nos

¹ Epígrafe que acompanha o próprio poema, conforme publicado em *Poemas do povo da noite* (1979).

calabouços / da América // alcançar meu verso humilde / e comporemos o vasto coro / dos oprimidos.”. O canto de Tierra não se quer preso a um canto do continente, tampouco se pretende individual; quer-se canto coletivo (“coro”), compartilhado com seus irmãos e companheiros latino-americanos. O poeta não canta somente em seu nome, mas em nome de todos os “povos da noite” (os que sofrem opressão política, para além das fronteiras pátrias); de todos os que, como ele, “tombaram” no Brasil e em outras nações latino-americanas, no contexto histórico que dava o pano de fundo comum à luta dos dissidentes políticos em tais países naquele perío². A autoidentificação de Tierra com a história da América Latina e com os povos vizinhos já aparece em seu “Poema-prólogo”, também de 1974, em possível alusão ao tempo transcorrido desde o “descobrimento” da América: “Em cinco séculos / reconstruí minha esperança”. A própria escolha de seu pseudônimo, com sobrenome grafado em castelhano, atende a um desejo manifesto de demarcar essa almejada “pan-americanização” de sua lírica, como ele mesmo tratou de explicar em entrevista ao jornal Cinco de Março, publicada em 27 de agosto de 1979³.

² Em novembro de 1975, um ano após a tecitura do poema em análise, foi oficialmente implantada a Operação Condor, coordenada pelos Estados Unidos e direcionada ao intercâmbio de informações entre as ditaduras do Cone Sul, a brasileira inclusa, a fim de eliminar “subversivos” e reprimir a ameaça de crescimento do comunismo no continente.

³ “A necessidade de um pseudônimo veio das circunstâncias em que foi escrito o livro. Por todos os presídios por onde passei, os censores impediam que eu reproduzisse os poemas em cartas enviadas a familiares e amigos. Então, passei a pensar num pseudônimo que substituísse o Hamilton Pereira da Silva que meu pai me deu. Por

O segundo elemento que destaco em “Tecendo o canto” diz respeito a imagens presentes em passagens do poema e recorrentes na obra de Tierra. A escolha lexical do poeta privilegia a oposição metafórica entre manhã e noite, luz e escuridão, fogueira e sombras. Enquanto o primeiro item de cada par alude à vitória da vida, o segundo pode ser interpretado como a opressão, a violência, o terror de Estado ou como a própria ditadura e seus agentes. “Porque a noite não anoitece sozinha”, alerta-nos o poeta em seu “Poema-prólogo”, no qual também lemos: “e dize a eles / como quem acende fogueiras / num país ainda em sombras: [...]”. Por outro lado, resistindo à noite e às sombras, a luz (do sol, das fogueiras, da manhã etc.) anuncia a superação das trevas, o triunfo sobre a ditadura, o fim da opressão, a retomada da liberdade e a instauração de um novo tempo, prenhe de promessas e esperanças (“Ficou-nos a crença, de resto, inextinguível, / na manhã proibida.”, lê-se em “Sobreviveremos”); pode, ainda, simbolizar o triunfo redentor sobre a morte (seja pela sobrevivência física, seja pela eternização *in memoriam*). “Sobretudo vives na manhã de teus olhos / que a morte não apagará”, assevera Tierra

paixão e por posição política, sempre tive os olhos voltados para a América Latina, isso porque eu acho que os destinos dos povos do continente têm sido um destino – de pobreza, opressão, exploração e também de luta, porque a luta dos povos latino-americanos tem sido uma luta comum, contra [...] o imperialismo americano. [...] Então, com vistas a isso, eu queria um nome que refletisse essa minha posição e opção política, uma vez que eu encaro a minha poesia como uma atividade política. Por isso, Pedro é o homem do povo, e o Tierra é o berço de todos nós, é a própria América Latina em si, como continente atormentado.” (PUCHEU, 2021, p. 21-23)

em “Hoje não estás comigo”, também escrito em 1974, para uma presumível companheira morta pela repressão.

Em “Tecendo o canto”, todavia, a imagem luminosa se reveste de uma conotação especial, dada a grandiosa promessa, ou profecia, encerrada na metáfora: “Hoje, silenciosa, a terra trabalha / seus mortos como quem nutre / sementes de luz”. Assim como no “Poema-prólogo” (“Sou o poeta que busca / converter a noite em semente”)⁴, Tierra exprime sua indestrutível esperança de que a longa noite da ditadura dará lugar a algo melhor ainda por brotar na Terra e que ele, à sua maneira, ajuda a fazer germinar. Indo além, luta para evitar o esquecimento dos companheiros vitimados – o equivalente a matá-los duas vezes. Pela via da memória, pretende “ressuscitá-los”: “Meu ofício sobre a terra / É ressuscitar os mortos”, avisa no “Poema-prólogo”. E esse seu “ofício sobre a terra”, Tierra exerce-o semeando-os sob a terra: “Não importa que o corpo / de cada morto plantado / tarde a florescer”⁵, diz-nos em “Tecendo o canto”. Semear e cultivar a memória dos mortos e “desaparecidos” pela ditadura é mantê-los vivos na memória coletiva do país. Que sejam esquecidas as vítimas, é o que desejava (deseja, quiçá) o Estado brasileiro. Plantar essas “sementes de luz” é resistir à política da desmemória e ao “mal de Alzheimer

⁴ O substantivo “sementes” e suas derivações são outros significantes muito empregados por Tierra.

⁵ Registre-se que, no poema “Com estas mãos”, Tierra “funde” as duas metáforas mencionadas. Seria preciso “cultivar a manhã” a fim de obter uma “colheita de luz”: “Cultivarei o chão da manhã. / Com estas mãos / ainda algemadas / [...] / Cultivarei o chão da manhã, / embora, hoje, eu deva recompor / o corpo de meu irmão feito em pedaços. / Não importa se tarda a colheita de luz.”.

nacional” (KUCINSKI, 2016. p. 15); é manter acesa na memória nacional a luz daqueles que os opressores preferem riscar da história oficial (“Teu nome riscado dos dicionários das sombras”, diz Tierra para e sobre Carlos Marighella, cofundador da ALN morto pela ditadura em 1969, no poema “4 de novembro”, também de 1974, data do assassinato do comandante da organização guerrilheira dissidente do PCB, a quem o poeta dedica esse texto); significa, ainda, lutar para impedir que restem impunes os crimes de lesa-humanidade cometidos pelos referidos opressores. O “florescer” do corpo do morto plantado⁶ é, pois, a esperança de que a vítima da violência política reviverá simbolicamente, retornará à vida pela via da memória (“Presente!”).

Entretanto, em “Tecendo o canto”, a esperança tem a forma de um diamante: assume múltiplas faces no texto do poeta também muito afeito a imagens minerais. Nos versos “[...] se amanhã o canto / romperá na boca / de milhões”, o escritor também expressa a sua esperança, inquebrável como os “diamantes mudos” do poema “Companheira”, de conseguir fazer-se ouvir, de fazer seu canto/grito lírico transcender os limites da cela, vencer os muros do presídio e contagiar multidões, unidos em torno da mesma causa e mobilizados pela mesma luta. Afinal, questiona ele em “A palavra sepultada”, “O que pode o grito se não se perpetua?”.

Outro traço que sobressai em “Tecendo o canto” é a luta travada por Tierra com a própria linguagem literária,

⁶ Note-se que alusões a flores são frequentes, se não tanto na poesia de Tierra, certamente na de muitos outros presos políticos brasileiros que escreveram no cárcere no mesmo período.

comum a muitos presos políticos que, como ele, arriscaram-se (literalmente) a fazer poesia na prisão, procurando na literatura uma forma de expressar o horror vivido (“Ficou-nos a palavra, embora reprimida”, constata ele em “Sobreviveremos”)⁷. Nesse desafiador exercício, ante a confessa dificuldade em encontrar as “palavras certas” para exprimir o “inexprimível” daquela situação-limite, a voz lírica do poeta era “incerta” e os lábios do cantador, tremulantes ao tentar tecer seu canto (“Não importa que hoje nos tremam os lábios / e a voz caminhe incerta / pela garganta”, admite ele em “Tecendo o canto”); em “Hoje não estás comigo”, essa voz é uma bruma que se faz silêncio (“e a palavra em bruma / dissolvida / era sobretudo uma forma / de silêncio.”). No “Poema-prólogo”, a procura por um discurso lírico (ou justamente o encontro com ele) acaba por machucar o próprio autor: “A faca do verso feriu-me a boca / e com ela entreguei-me à tarefa de renascer”. Procurar elaborar a dor pela via literária, lutar com as palavras para dar expressão a essa dor por meio da literatura, é exercício também doloroso para quem escreve em circunstâncias tão extremas. Ao mesmo tempo, embora também lhe

⁷ Não nos deteremos neste ponto, pois caberia uma análise à parte, mas só para registro: a referida luta é precisamente o tema central do poema “A palavra sepultada”, do qual limito-me a reproduzir um fragmento: “A morte visita minha boca / num murmúrio sepultado e inútil. / Sinto enorme o peso das palavras. / É quando a mudez se tornou vício. / É quando o muro não cercou o corpo apenas / e há coisas necessitando explodir. / É quando a palavra dita não vem do cerne / e se perde na cinza. / Eu queria dizer-lhe muitas coisas, / Não há como fazê-lo. / Na cela ao lado, um companheiro morto. / Algo a dizer sobre isso? / O que pode o grito se não se perpetua? / As palavras estão gastas, mortas por dentro.”.

corde o espírito, a “faca do verso” ajuda o poeta a “renascer” (isto é, manter-se vivo). Em seu exercício diário de resistência e sobrevivência, o exercício da poesia em estado de privação de liberdade ajudou-o a manter-se, se não salvo, ao menos são. De igual modo, essa angustiante procura do preso-poeta pela “palavra reta” (direta, precisa, certa), bem como o efeito cortante desta, é evidenciado em “Os materiais”: “Eu quis a palavra reta feito faca. / Eu fiz do verso o corte branco do metal. [...] // Se o carrasco, algum dia, / levar aos lábios meu poema, // o vidro claro do verso / lhe corte a boca.”.

O que também se depreende do poema acima é um elemento igualmente marcante em “Tecendo o canto”, o último que gostaria de assinalar nesta análise: a analogia entre versos, facas e fuzis, entre a poesia e a luta armada, entre a resistência pela palavra e aquela praticada pelas armas (ora brancas, ora de fogo): “Recolho entre as mãos teu verso / como o fuzil do companheiro / tombado”. Presente nessa comparação metafórica no poema objeto deste estudo, a associação direta entre a lírica e a bélica é reiterada não só na poesia de Tierra como na de muitos guerrilheiros feitos presos políticos, como ele. “Teu nome recomposto no fogo martelado dos fuzis”, diz o autor em “4 de novembro”, escrito em tributo a Marighella. Em seu metalinguístico “A razão do poema”, ele evidencia sua concepção de poesia como arma declarada de guerra, na resistência contra a ditadura: “Eu a encontrei num dia de chuva, / durante o combate. / Trazia um vento de Liberdade na boca / e a metralhadora nas mãos”. Em “Há um lugar na barricada”, aprofundando a metalinguagem e o paralelo entre a pena e o fuzil, Tierra é prescritivo: “Se entre os companheiros ainda / há quem pergunte a razão

/ dos poetas, // encontra primeiro, teu lugar na / barricada, depois, entre os combatentes / aponta // o rosto enérgico de tua poesia”. No “Poema-prólogo”, diz-nos: “Fui poeta / como uma arma / para sobreviver / e sobrevivi”. Mais uma vez, coloca-se em evidência o efeito de libertação interior proporcionado pela atividade literária, pelo esforço de expressão poética, pelo exercício de expressão por meio da linguagem literária, em possível sublimação da dor de quem se propõe a tarefa, por mais penosa que seja, de pegar a pena nesse contexto extremo e, como diria Primo Levi (1998, p. 208), lançar-se a escrever “o que não saberia confiar a ninguém”.

Ao tecer no cárcere os versos dos *Poemas do povo da noite*, Tierra fez do seu canto lírico um grito de resistência em face da ditadura civil-militar brasileira, o qual, provado está, perpetuou-se.

Referências

KUCINSKI, Bernardo. *K.: relato de uma busca*. São Paulo: Cosac Naify, 2016.

LEVI, Primo. *É isto um homem?*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

PUCHEU, Alberto (org.). *Poemas para exumar a história viva: um espectro ronda o Brasil*. São Paulo: Cult Editora, 2021.

TIERRA, Pedro. *Poemas do povo da noite*. São Paulo: Editorial Livramento, 1979.

**RAPHAEL MARTINELLI – “[EU GOSTARIA
HOJE...]”**

Wilberth Salgueiro

A minha querida filha Rosa Maria Martinelli
16 de julho de 1970
(8º. aniversário de minha filhinha)

Eu gostaria hoje...
de anunciar o fim das guerras
de anunciar o fim do analfabetismo no mundo
de anunciar o fim das fronteiras
de anunciar a cura do câncer
de anunciar a cura de todas as doenças
de anunciar o fim da fome no mundo
de anunciar o fim dos ódios raciais
de anunciar o fim dos terremotos
de anunciar o fim das indústrias de guerras
de anunciar o fim das secas no nordeste
de anunciar o fim dos desertos áridos
de anunciar o fim das enchentes
de anunciar o fim do colonialismo
de anunciar o fim da pena de morte
de anunciar o fim dos exércitos
de anunciar o fim da existência das classes sociais
de anunciar o fim das prisões (cadeias)
de anunciar o fim do explorado e do explorador
de anunciar A Paz Universal
Eu gostaria hoje...
que as flores não murchassem mais

de abraçar todos os amigos
de passear nas ruas da Lapa

(MARTINELLI, 2014, p. 112)

Esse poema, sem título, foi publicado em 2014 no livro *Infância roubada – crianças atingidas pela Ditadura Militar no Brasil*, que reúne testemunhos de mais de 40 filhos de presos políticos, perseguidos e desaparecidos da ditadura, desde o golpe militar de 1964 no Brasil. Ao longo dos depoimentos, a convite da Comissão da Verdade do Estado de São Paulo, acontece uma intrincada relação entre rememoração dos fatos, enfrentamento do trauma e reflexão crítica que, décadas depois, os envolvidos se dispuseram a elaborar. Alguns títulos de capítulos, retirados das falas dos filhos, dão a dimensão dessa difícil rede entre reminiscência e presente: “Que um dia ninguém mais pense assim”; “Até hoje sou uma pessoa completamente sem identidade”; “Los niños nacen para ser felices”; “Filho dessa raça não deve nascer”; “Cuide da mãe que um dia eu volto para te buscar”. Entre os testemunhos de *Infância roubada*, há dois registros literários: esse poema de Raphael Martinelli, feito em forma de carta para a filha de 8 anos, quando preso em 1970, e um curto conto da própria filha a quem dedicara o poema, Rosa Martinelli, intitulado “Anos setenta” (2008). São depoimentos de dor, sofrimento, tristeza, ausência, impossibilidade de uma vida normal.

O militante sindicalista, preso e torturado pelo regime militar, experimenta o verso para, não só declarar o amor pela filha, elaborar uma lista com desejos, sonhos,

utopias de um mundo melhor, fraterno, solidário. Raphael lutou, resistiu, sonhou, atuou decisivamente para a transformação do país. Sua vasta militância se encontra na biografia *Estações de ferro*, publicada pelo jornalista Roberto Gicello Bastos em 2014. Sobre o ferroviário há também, de 2018, a tese *Da Lapa aos porões da ditadura: as experiências de Raphael Martinelli (1939-1973)*, de Ana Cristina Alves Balbino, no Programa de História Social da PUC-SP. Raphael veio a falecer em fevereiro de 2020, aos 95 anos.

O poema começa com o futuro do pretérito (“gostaria”), indiciando já desde o primeiro verso a incerteza em relação ao que será anunciado. De imediato, se percebe o uso da anáfora como possível alegoria do cotidiano da prisão e, simultaneamente, figura que explicita a longa lista de desejos do sujeito encarcerado. A expressão “de anunciar o fim” (que se segue a “Eu gostaria hoje”) ocorre 19 vezes, inventariando o desejo do poeta, do cidadão, do prisioneiro político para um mundo outro, por vir. O poema e o poeta ambicionam o fim de situações e condições que afetam a todos: guerras, analfabetismo, doenças, ódios, tragédias, desigualdade social, racismo, fome etc. Só ao final, em efeito lírico de contraste, o poeta diz do desejo e da saudade “de abraçar todos os amigos / de passear nas ruas da Lapa”, bairro de São Paulo onde nasceu o líder sindical (com forte atuação no PCB, na ALN e no PT), que, aos 55 anos, se graduou em Direito.

Elemento expressivo no poema é o contraste entre a situação (melancólica) de preso e a vontade (esperançosa) de melhoria do planeta. É invejável e mesmo comovente que o preso poeta Raphael Martinelli, em condições

totalmente adversas, componha um poema, movido por um espírito paterno de alegria e comemoração, pleno de esperanças e utopias em um mundo mais justo. A repetição sistemática do sintagma “de anunciar o fim” parece querer convencer ao poeta (e convencer à leitora criança, à Rosa pequenina, a que se destina) de que esses anúncios serão um dia realizados. No entanto, décadas depois, pouco do que sonhou o poeta efetivamente se concretizou na vida real.

Ainda um contraste evidente se verifica no gesto de o pai (o preso, o poeta) querer fazer e dedicar poema à filha em seu aniversário, data que mobiliza sentimentos de alegria, renovação, criação, vida, confraternização, *eros*. Em conflito com esses sentimentos, a condição de preso mobiliza tristeza, estagnação, destruição, morte, solidão, *thanatos*. O poema absorve e representa um gesto de dignidade, de grandeza, de alguém que, na contracorrente do sistema repressivo ditatorial, procura resistir como pode. E a arte é uma dessas possibilidades de resistência, não passiva, mas que parte pra cima, propositiva, rebelde, transformadora.

Após enumerar 19 desejos que, se atendidos, resolveriam gravíssimos problemas planetários (o fim de guerras, analfabetismo, doenças, fome, desastres, exploração, racismo, desigualdades etc.), com certa sutileza o pai-poeta diz: “Eu gostaria hoje... / que as flores não murchassem mais”. A dedicatória do poema, como se sabe, é: “A minha querida filha Rosa Maria Martinelli”. Ou seja, as “flores” do poema, de caráter eminentemente universal, encontram na “Rosa” da dedicatória à filha de oito anos seu correspondente particular, singular, afetivo, único. Não “murchar” significa não perder o viço, o brilho,

a exuberância, a beleza, a força, a cor, a potência, a vida: é isso que o poema do pai prisioneiro deseja para a filha em seus tocantes e enternecedores versos.

Vale frisar que a anáfora que estrutura verticalmente o poema simula o próprio trauma se realizando, pois que um dos traços constitutivos do trauma é a repetição. O poeta, preso, não pode realizar aquilo que sonha; daí, ele repete, repete, repete uma série de vontades que, exatamente por estar preso (e preso em função de ter lutado por um Brasil e um mundo mais dignos), não pode tentar fazer acontecer. Só lhe resta, nos dois versos derradeiros, querer “abraçar todos os amigos / [d]e passear nas ruas da Lapa”, isto é, poder dar e receber afetos e usufruir, com o prazer da nostalgia, daquilo de que a ditadura lhe privou: a liberdade.

Theodor Adorno, ao final de sua *Teoria estética*, questiona: “Mas que seria a arte enquanto historiografia, se ela se desembaraçasse da memória do sofrimento acumulado?” (2008, p. 392). A arte elabora, em sua forma, a grave e delicada relação entre trauma e memória, pois constitui uma espécie de “historiografia inconsciente” do sofrimento. Num mundo utópico, pacificado e harmonioso, sem traumas nem tragédias ou catástrofes cotidianas, a arte – a partir desse conceito radical do filósofo – nem sequer existiria, pois não haveria sofrimento a registrar.

Na Europa, nas Américas, na África, no Brasil, no presídio Tiradentes ou onde quer que o trauma se produza, o papel da memória é capital, pois por ela o passado se presentifica. Mas se as causas que permitiram a eclosão do trauma persistem é que este passado ainda não foi elaborado. É necessário cuidar, cuidarmo-nos,

para que os elementos desse “indizível monstruoso” não retornem, embora estejam aí, perigosamente, a mancheias (nos indivíduos, nos hábitos, nas instituições). Hoje, com a ascensão da ultradireita, a truculência, o negacionismo, o obscurantismo e a subserviência ao colonizador se entronizaram no Brasil. Como evitar que aqueles elementos monstruosos retornem, ou permaneçam, com a virulência e a barbárie que tipificam toda forma de fascismo? Talvez, com uma educação radical e maciçamente voltada para a autonomia e o esclarecimento, com acesso justo a bens materiais e simbólicos a todos, contra a coisificação do pensamento e contra a banalização da violência e da dor.

Sim, o poema de Raphael Martinelli não se quer lido a partir de uma ótica beletrista (traz versos pueris e piegas e alguns clichês; mas – e daí?). Ele é um poema de testemunho, um poema de um pai preso para uma filha criança, que faz oito anos de idade. E o que ele consegue e realiza, em plenitude, é desejar a ela, em versos, a “Paz Universal”, assim, em letra maiúscula, com aquela gravidade simbolista, para não deixar dúvida que ele, ela, nós temos uma tarefa das mais complexas e delicadas: impedir que as flores murchem. Para que a pequena Rosa dele desabroche, à maneira – como fez nosso poeta-mor – de uma rosa do povo.

Referências

ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008. [1970]

BASTOS, Roberto Gicello. *Estações de ferro: Raphael Martinelli*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2014.

MARTINELLI, Raphael. [Eu gostaria]. In: *INFÂNCIA ROUBADA – CRIANÇAS ATINGIDAS PELA DITADURA MILITAR NO BRASIL*. Assembleia Legislativa, Comissão da Verdade do Estado de São Paulo. São Paulo: ALESP, 2014.

A minha querida filha Rosar Maria Martinelli (Cipriano)
10 de Julho de 1970 (8^o aniversário de minha filha))

Eu gostaria Hoje

de anunciar o fim das guerras
de anunciar o fim do analfabetismo no mundo
de anunciar o fim das fronteiras
de anunciar a cura do câncer
de anunciar a cura de todas as doenças
de anunciar o fim da fome no mundo
de anunciar o fim dos odres raciais
de anunciar o fim dos terremotos
de anunciar o fim das indústrias de guerras
de anunciar o fim das secas no nordeste
de anunciar o fim dos direitos civis
de anunciar o fim das enchentes
de anunciar o fim do colonialismo
de anunciar o fim da pena de morte
de anunciar o fim dos exércitos
de anunciar o fim da existência de classes sociais
de anunciar o fim das missões (caducas)
de anunciar o fim do trabalho e do explorador
de anunciar O Paz Universal

Eu gostaria Hoje
que as flores não morressem mais
de abraçar todos amigos
de passear nas ruas da Lapa

Fac-símile do poema “[Eu gostaria hoje...]”, de Raphael Martinelli, escrito na prisão.

Disponível em: https://www.al.sp.gov.br/repositorio/bibliotecaDigital/20800_arquivo.pdf

THIAGO DE MELLO – “INICIAÇÃO DO PRISIONEIRO”

Marcelo Ferraz

INICIAÇÃO DO PRISIONEIRO

(Poema escrito a 21 de novembro de 1965, numa cela do Quartel da Polícia do Exército, no Rio de Janeiro, ao qual o autor foi recolhido por haver participado de uma manifestação contra a ditadura, em frente ao Hotel Glória, no instante mesmo em que ali chegava o ditador para inaugurar a Conferência da OEA. Desse protesto participaram, entre outros, os companheiros Antônio Callado, Jayme de Azevedo Rodrigues, Carlos Heitor Cony, Márcio Moreira Alves, Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade e Mário Carneiro, todos eles presos – e aos quais é dedicado o poema)

É preciso que Amor seja a primeira
palavra a ser gravada nesta cela.
Para servir-me agora e companheira
seja amanhã de quem precise dela.

Não sei o que vai vir, mas se desprende
dessa palavra tanta claridão,
que com poder do povo me defende
e me mantém erguido o coração.

No muro sujo, Amor é uma alegria,
que ninguém sabe, livre e luminosa

como as lanças de sol da rebeldia,
que é amor, é brasa, e de repente é rosa.

(MELLO, 1984, p. 275-276)

Quando o golpe militar de 1964 suspendeu, com truculência, a incipiente experiência democrática em curso no Brasil, o poeta amazonense Thiago de Mello ocupava o posto de adido cultural brasileiro no Chile. O autor surgira na cena literária brasileira pouco mais de uma década antes, com o livro *Silêncio e Palavra* (1951), sendo logo saudado como um dos nomes mais promissores da chamada “Geração de 45”, a qual integrava diferentes poéticas e cujos traços mais evidentes eram o anseio de depuração estética, o esmero formal e a dicção elevada. Nesse sentido, não causa estranheza o elogio feito pelo crítico Olívio Montenegro ao dizer que, naquele momento inicial, a poesia de Thiago de Mello “exprime-se na linguagem por excelência do verso, dando a ilusão de uma experiência intelectual que fosse independente de nós mesmos, que pertencesse tão-somente às palavras, existissem dentro delas. Como se as palavras, elas mesmas, pensassem.” (MONTENEGRO, s/d apud MELLO, 1984, p. 107).

Todavia, o poeta que no Chile recebe, perplexo, a notícia sobre a tomada de poder pelos militares em seu país natal, não mais se identificava com essa poesia de “excelência do verso”, de uma expressão autocentrada e de corte metafísico. Ao se aproximar de poetas hispano-americanos célebres pela sua projeção pública, como Ernesto Cardenal e, sobretudo, Pablo Neruda – inclusive

morando em uma das casas do poeta durante sua estadia no país andino – num momento de profunda instabilidade política no continente, sua produção se abria à realidade histórica imediata, buscando configurar-se enquanto instrumento de contestação social e celebração da dignidade humana.

Assim que o golpe militar se efetiva, na iminência de ser exonerado de seu cargo diplomático, Thiago de Mello decide retornar ao país e tomar posto na luta contra a ditadura. Embora a transformação observada em sua poesia respondesse a diversas inquietações – pessoais, estéticas, políticas, filosóficas – não há dúvida de que o golpe de 1964 intensificou a reordenação de um projeto literário que passaria a ser marcado pelo canto de protesto, traço até hoje dominante na recepção crítica do autor, a frente de outras facetas também fundamentais de sua poesia, como a lírica amorosa e a visionária reflexão ecológica em defesa da Amazônia.

De volta ao país, o poeta participaria de movimentos de resistência, exercendo importante papel de mobilização no meio intelectual carioca. Ainda sob impacto direto do golpe, publica *Faz escuro mas eu canto*, em 1965, cabendo a nós ressaltar que muitos de seus versos habitam a memória cultural em torno da luta contra a ditadura, tendo circulado em movimentos de trabalhadores, estudantes e camponeses, lidos com carinho por militantes que por muito tempo reconheceriam o sopro de esperança que traziam num momento de medo e angústia. Sobre esse ponto, vale dizer que, se reconhecemos com nitidez uma “trilha sonora” da resistência à ditadura, encarnada na MPB do período, ainda demanda mais estudo o modo como essas

lembranças da luta política foram alicerçadas também, ainda que em menor proporção, na poesia escrita e declamada, com os versos de Thiago de Mello merecendo com certeza uma atenção detida nesse sentido.

Em 1966 o poeta lança *Canção do amor armado*, intensificando o engajamento de sua poesia, cujos vínculos estreitos com a realidade autoritária brasileira saltam aos olhos do leitor. Há neste livro dois poemas que abordam diretamente os dias em que o escritor ficou preso após participar de uma manifestação em defesa das liberdades democráticas. “Iniciação do prisioneiro” e “Iniciação do cárcere” – poemas centrados na experiência da prisão – ganham muito ao serem lidos de forma articulada, pois a semelhança dos títulos, do tema e a posição que ocupam no livro, lado a lado, contrastam com a aguda diferença no tratamento que dão aos dias de cárcere. Aquele, mais curto, musical, metafórico, tomado de relativa positividade; este, longo, prosaico, descritivo, de linguagem mais crua e desencantada. Como tal articulação entre os dois poemas é inviável no espaço destinado a essa reflexão, sobretudo pela extensão do segundo, concentraremos nossa análise em “Iniciação do prisioneiro”.

Diferentemente de tantos outros companheiros, a passagem de Thiago de Mello pelo cárcere foi relativamente breve, ficando o escritor cerca de duas semanas na prisão, e não veio acompanhada da tortura física brutal que seria uma das marcas do regime. Mesmo assim o seu impacto emocional e físico (dada a insalubridade da cela) e a gama de sentimentos que impõe ao sujeito – medo, raiva, ódio, revolta, impotência – marcaram, como trauma, tal experiência, elaborada em linguagem poética como forma de denúncia e, ao mesmo

tempo, elaboração psíquica para purgação da violência sofrida. Como reconhece o poeta: “Lição de cadeia fica/ e / cadeia deixa mancha” (MELLO, 1984, p. 277), marcas que sua poesia não se furtou de elaborar, apesar de todas as dificuldades envolvidas.

Chama atenção de saída a longa nota introdutória que antecede as três estrofes que constituem o poema. O paratexto cumpre a função de explicitar a circunstância motivadora e servir como dedicatória: remete ao ato de escrita do poema, numa cela da polícia política dos militares, com data precisa: 21 de novembro de 1965. A enunciação da “cena de escrita”, recurso frequente na literatura de cárcere, estabelece uma moldura histórica e política em relação a qual o poema está fatalmente imbrincado. Ressalta-se, nesse sentido, o compromisso testemunhal dessa poesia, que situa a criação num terreno em que a veracidade do acontecido é inseparável da expressão buscada, de modo que o pacto de leitura afasta a ficcionalização deliberada, conjugando biografia, História e literatura. Ademais, abre-se como homenagem aos outros companheiros presos na mesma manifestação, os quais são devidamente nomeados, como forma de respeito e admiração, visando fixar uma memória em torno daquele triste período.

É provável que a longa nota explicativa deixe consternados os críticos que apregoam a economia da escrita literária como um valor absoluto. O poema obviamente passa à margem da crença de que a linguagem estética deve funcionar em si mesma, sem explicações externas, referenciais, que resultariam em gordura, desvio, excesso, facilitação redutora. No caso do poema em análise, convém observar que a nota

explicativa possui 93 palavras que ocupam 560 caracteres, enquanto o poema em si apresenta 80 palavras em 407 caracteres. Em todos os sentidos, portanto, a “explicação” é maior que o próprio “poema”, o que pode levar ao juízo mais imediato de se tratar de uma obra menor, que sacrifica sua força estética em prol de uma função documental imediata.

Por outro lado, seria um equívoco considerar essa escolha formal sem a tomarmos dentro de um projeto literário que pode ser pensado com base em uma “poética da camaradagem” (SANCHES NETO, 1998), na qual os paratextos abundantes e o predomínio do circunstancial participam efetivamente de uma rede de afetos, lutas e amizades cristalizadas poeticamente. Dessa maneira, a nota que abre “Iniciação do prisioneiro” tem efeito semelhante às inúmeras alusões intertextuais, com predomínio das homenagens a amigos e escritores, à inclusão de fotos, comentários críticos, cartas e tantos outros índices referenciais que reiteram o sentimento de cumplicidade e afetividade, estando sempre a poesia colada à vida (íntima e pública) do autor e do país.

O poema em si – e dizemos isso na falta de outro termo, pois acreditamos que a nota introdutória é inseparável da parte em versos e cria sentidos nela – é composto por três quadras com rimas intercaladas e versos decassílabos, com amplo predomínio dos sáficos, sobretudo a partir da segunda estrofe, com marcações tônicas na quarta, sexta e décima sílabas poéticas. A configuração rítmica tradicional, responsável pela musicalidade, contrasta com a simplicidade tanto do vocabulário quanto das rimas que, com apoio dos *enjambements*, gera uma impressão de fluidez da leitura

que oculta sua rigidez formal. A maior parte do labor construtivo parece almejar um resultado final lúcido, luminoso, de comunicação direta com o leitor, ocultando os andaimes de sua tessitura.

Ecoando o título e a nota explicativa, os dois primeiros versos enfatizam a cena de escrita na prisão através do dêitico “nesta”, responsável por demarcar o aqui e agora do cárcere como momento primordial por trás da feitura do poema: o cárcere é o seu tema e a sua circunstância. Instaure-se, de imediato, um imperativo ético para o prisioneiro, introduzido pela formulação assertiva “É preciso...”. Escrever na parede da cela a palavra “Amor” surge como um compromisso inadiável para esse homem cuja liberdade era sufocada pelo arbítrio de um regime de exceção. A partir desse compromisso tácito com a escrita, os versos seguintes buscam explicar o sentido e o impacto daquela palavra solitária a ser gravada no cárcere, fazendo dela uma metonímia para o fazer poético em tempos sombrios e, portanto, uma metáfora do testemunho.

Como dissemos em outra ocasião, escrever tal palavra atende a desígnios e funções complementares, que oscilam entre a ética, a política e a estética:

primeiro a de resistência, ao reafirmar as convicções políticas do poeta em pleno espaço do inimigo. Outra função é a de servir de companheira a outros prisioneiros, isto é, a palavra assume um poder solidário. O ato de escrevê-la, e portanto de testemunhar, reveste-se de um compromisso humanizador que o aproxima de outros indivíduos sufocados em seus sonhos de liberdade pelo tirocinio do regime. Em camaradagem aos outros que também serão vítimas é que se escreve. Antes disso o

poema já demarca a importância da palavra/poesia na sua relação com o próprio sujeito que testemunha, antes de mais nada, “para servir-me agora” – numa atitude de introspecção que remete a uma propriedade terapêutica do testemunho, muito explorada na clínica psicanalítica –, e em seguida no seu compromisso com a coletividade, seja as outras vítimas lançadas nos porões da ditadura, a quem o testemunho visa trazer conforto, empatia, solidariedade – “e companheira seja/ amanhã de quem precise dela” –, seja em relação ao leitor que, através do registro poético, saberá dos abusos cometidos naquele tempo e espaço, podendo assumir uma posição crítica em relação ao passado compartilhado/denunciado através do poema. (FERRAZ, 2022, p. 47)

Na primeira estrofe temos o predomínio de fonemas fechados e anasalados, com seu vocabulário também indicando a ausência de liberdade (“cela”, “muro”, “prisioneiro”). Conforme a palavra-testemunho brota no silêncio da cela – rompendo o silenciamento que está na base de toda prisão política – um horizonte de esperança se abre “como as lanças de sol da rebeldia”, alargando o sentido político da escrita na medida em que, ao romper figurativamente a solidão do cárcere, a palavra enfim desabrocha “em brasa, e de repente é rosa”. O desfecho alentador, tangenciando o sublime, reitera a confiança no poder humanizador da palavra poética, mesmo numa situação de penúria extrema (ou justamente por causa dela), característica inconfundível da poesia de Thiago de Mello.

A escolha pelo vocábulo “Amor”, e não outro de conotação mais feérica, como seria talvez mais coerente com a revolta que acompanha uma prisão injusta, é também emblema da perspectiva afetuosa que o poeta vai

construindo ao longo de sua obra, na qual o engajamento político nunca oblitera uma ternura, de ecos inclusive religiosos, que faz questão de trazer uma nota de otimismo mesmo no âmbito do horror mais brutal.

Neste caso, porém, não convém esquecer o recado presente no título do livro em que se encontra o poema: *Canção do amor armado*. Ou seja, o Amor não poderá vir ingênuo para essa luta, ele traz seus recursos, suas armas, para se opor ao objetivo maior da repressão: subjugar o corpo e a voz de seus opositores. Fundada no trauma do cárcere, a palavra do poeta segue gravada no muro austero dos tiranos e graças a esse gesto solidário nós, leitores, ainda podemos recorrer a ela.

Referências

FERRAZ, Marcelo. *O testemunho poético no limiar da lírica moderna*. Goiânia: CEGRAF/UFG, 2022.

MELLO, T. *Vento Geral*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

MONTENEGRO, O. “...A linguagem por excelência do verso”, s/d. In: MELLO, T. *Vento Geral*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

SANCHES NETO, Miguel. “Poeta à moda antiga”. 1998. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/msanches28.html>. Consultado em 16/03/2021.

AS AUTORAS E OS AUTORES

Alef Ribeiro Alves

Graduando do 7º período do curso de licenciatura em Letras - Língua Portuguesa, no Instituto Federal do Espírito Santo - Campus Vitória. Integrante do Núcleo de Pesquisa em Literatura Moderna e Contemporânea, com foco em literatura de testemunho de presos políticos. Atualmente no segundo projeto de pesquisa sobre a poesia de Lara de Lemos, considerando o contexto de sua prisão durante a ditadura militar brasileira, além das disposições temáticas de memória e esquecimento.

Aparecida Cristina N. Moura

Licenciada em Língua e Literatura de língua Inglesa (UFES 2020). Intérprete simultânea e consecutiva com Pós-graduação (PUC-Rio 2014). Doutora e Mestre em Imunologia (USP). Profa. aposentada (UERJ). Tradutora e revisora de textos científicos em inglês (eng.), francês (fr). Versão do português (port)>eng e port>fr. Profa. de línguas eng, fr e alemão. Traduções consecutivas técnico, científicas e literárias.

César Alessandro Sagrillo Figueiredo

Doutor em Ciência Política pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Líder do Grupo de Estudo em Literatura, Política e Ensino (GELIPE). Desenvolve pesquisas sobre Guerrilha do Araguaia, Justiça de Transição, Literatura de Testemunho. Docente da Universidade Federal do Norte do Tocantins (UFNT) no

curso de Licenciatura em Ciências Sociais e no Programa de Pós-Graduação em Ensino de Língua e Literatura – PPGLIT, *campus* de Tocantinópolis.

Cleudson Frisso Braz

Doutorando em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo e mestre em Letras pelo Instituto Federal do Espírito Santo. É professor de Língua Portuguesa e atuou como técnico pedagógico, formador, palestrante e diretor do polo da Universidade Aberta do Brasil. Atualmente se dedica à pesquisa sobre a poesia de presos políticos durante a ditadura militar brasileira.

Elias de Oliveira Lima Junior

Graduando do curso de Licenciatura Plena em Língua Portuguesa no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Espírito Santo (Ifes, *campus* Vitória). Integrante do Núcleo de Pesquisa em Literatura Moderna e Contemporânea (Nupesq) do Ifes de Vitória e da Universidade Federal do Espírito Santo. Pesquisou, como voluntário do Programa Institucional Voluntário de Iniciação Científica (PIVIC), a obra de Marcelo Mário de Melo, poeta e ex-presos político da ditadura militar brasileira.

Flavia Rangel Pimenta Castelione

Doutoranda em Letras (Ufes), bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Espírito Santo (Fapes). Mestre em Letras (Ifes, 2020). Bacharel em Comunicação Social - Jornalismo e licenciada em Letras Português e Espanhol. Professora efetiva da Secretaria da Educação do Espírito Santo desde 2016.

Guilherme Bruno Giani

Mestre em Letras – Estudos Literários pela Universidade Federal de Goiás (2023), na linha de pesquisa “Literatura, história e sociedade”. Bolsista pela CAPES, realizou, durante o mestrado, estágio obrigatório, ministrando aula na graduação em Letras (UFG). Bacharel em Filosofia pela Universidade Federal de Goiás (2019), realizou, durante a graduação, duas iniciações científicas e uma monitoria voluntária. Possui como principais temas de pesquisa: sujeito lírico, Ferreira Gullar, poesia moderna, poesia brasileira, teoria da lírica.

Marcelo Ferraz

Professor da área de Teoria Literária da Universidade Federal de Goiás (UFG), membro do quadro permanente de professores do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística (PPGLL-UFG/Conceito 6) e bolsista Produtividade em Pesquisa - Nível 2 (CNPq). É membro do GT Texto Poético (ANPOLL) e editor-chefe da revista do grupo, a *Texto Poético*. Entre as suas principais publicações, destacam-se os livros *Poesia e diálogos numa ilha chamada Brasil* (EdUnila, 2018), *O testemunho poético no limiar da lírica moderna* (CEGRAF, 2022) e a organização da coletânea *Ética, Estética e Políticas do testemunho* (Nankin, 2017).

Nelson Martinelli Filho

Doutor em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo, com pós-doutorado em Letras pela mesma instituição. Bolsista de Produtividade em Pesquisa PQ-2 do CNPq. Professor do Instituto Federal do Espírito Santo, atuando como professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do

Espírito Santo (PPGL/Ufes), professor permanente do Programa de Mestrado Profissional em Letras (Profletras/UFRN/Ifes) e professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Ensino de Humanidades (PPGEH/Ifes). Autor de *A dupla cena* (2010), *rondar o indizível* (2021) e *Formas de esquecer: o estatuto da memória em contos de Bernardo Kucinski* (2022).

Sâmella Priscila Ferreira Almeida

Graduada em Letras pela Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes), professora de língua portuguesa da escola pública, mestre e doutoranda em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), onde pesquisa o ensino da literatura com vistas à formação omnilateral. Também poeta, teve poemas publicados em revistas e suplementos literários eletrônicos.

Samuel Caetano Costa Pereira

Doutorando e Mestre em Letras e Linguística na área de concentração Estudos Literários pela UFG. Licenciado em Letras - Português e em História pela mesma universidade. Atualmente, cursa uma Especialização em Ciências Humanas e Pensamento Decolonial na PUC-SP, uma Especialização em Língua Portuguesa e Literatura no Mackenzie e uma Especialização em História e Cultura Afrodescendente na PUC-Rio. Foi também professor de língua portuguesa da Secretaria Municipal de Educação de Goiânia. Por fim, desenvolve pesquisas em Lírica, Testemunho e Literaturas de Língua Portuguesa.

Thales de Medeiros Ribeiro

Psicanalista e pesquisador. Doutor em Linguística pelo Instituto de Estudos da Linguagem (IEL-UNICAMP). Cursa o pós-doutorado na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto (FFCLRP/USP), sob a supervisão de Lucília Maria Abrahão e Sousa. Desenvolve o projeto “Escrever a tortura: trauma, testemunho e luto na produção poética de presos políticos”, com bolsa CNPq-Brasil. Membro dos grupos de pesquisa “PsiPoliS” (Psicanálise, Política, Significante) e “Discurso e memória: movimentos do sujeito” (E-I@dis). Integrante do Fórum do Campo Lacaniano da Região Metropolitana de Campinas (FCL-RMC) (em formação).

Vitor Bourguignon Vogas

Jornalista, com atividade na imprensa do Espírito Santo desde 2008. É graduado em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela Ufes (2007) e mestre em Letras pela mesma instituição (2016). Desde 2021, é doutorando no Programa de Pós-Graduação em Letras da Ufes. É autor do livro infantojuvenil *Irmãos de leite*, publicado em 2014 pela Secretaria de Estado de Cultura do Espírito Santo (Secult).

Wilberth Salgueiro

Professor titular de Literatura brasileira da Universidade Federal do Espírito Santo. Pesquisador do CNPq. Colunista do jornal *Rascunho*. Diretor da Editora da Ufes - Edufes. Autor dos livros *O jogo, Micha & outros sonetos* (2019); *Sonetos* (2021); *A primazia do poema I e II* (2019; 2022), *Poesia brasileira: violência e testemunho, humor e resistência* (2017), entre outros.

Essa compulsão por falar
deve ser coisa de preso.
No silêncio da cela eu me pergunto:
pra que tantas palavras?

(Gilney Viana)

Venho falar pela boca de meus mortos.
Sou poeta-testemunha,
poeta da geração de sonho e sangue
sobre as ruas de meu país.

(Pedro Tierra)

É preciso que Amor seja a primeira
palavra a ser gravada nesta cela.
Para servir-me agora e companheira
seja amanhã de quem precise dela.

(Thiago de Mello)

