



---

ARTIGOS - ARTICLES

---

## Narrativas autobiográficas de Ferreira Gullar: entre o neovanguardismo e a arte engajada

**Reginaldo Sousa Chaves<sup>1</sup>**

Professor do Departamento de História  
Universidade Estadual do Piauí  
[reginaldoufpi@hotmail.com](mailto:reginaldoufpi@hotmail.com)

Como citar este artigo: CHAVES, R. S. “Narrativas autobiográficas de Ferreira Gullar: entre o neovanguardismo e a arte engajada”, nº8, pp. 93-107. 2019. Disponível em <<http://revistas.usp.br/revistaintelligere>>. Acesso em dd/mm/aaaa.

**Resumo:** O presente artigo tem como objetivo discutir as narrativas autobiográficas de Ferreira Gullar, poeta e intelectual brasileiro. Na diversidade de gêneros escritos pelo autor, identificamos um “momento autobiográfico” em que ele, recorrentemente, reorganiza suas relações com o passado a partir da urgência presente. Nessas escritas de si há a intenção de posicionar seu percurso e sua obra em um lugar de legitimidade no campo de forças da literatura e da cultura brasileira. Este trabalho aborda as releituras que o poeta realizou de sua própria trajetória no período que compreende a sua atuação nas neovanguardas concretas e neoconcretas até sua adesão às formas engajadas de agitação esquerdista. As narrativas de si que Gullar realizou entre o final dos anos cinquenta e começo dos anos sessenta encontram efetividade através de avanços e recuos de suas posições políticas e estéticas. Esses posicionamentos mantêm relação intrínseca com as turbulências sociais e culturais no Brasil durante a detonação do regime de exceção em 1964 e a repressão intensificada após o AI-5. Nessas escritas de si, o poeta deixa entrever tanto rupturas quanto permanências.

**Palavras-chave:** Ferreira Gullar; autobiografia; engajamento.

---

<sup>1</sup> Professor da Universidade Estadual do Piauí (UESPI). Doutor em História Social pela Universidade Federal do Ceará (UFC), Mestre em História do Brasil e Especialista em História Cultural pela Universidade Federal do Piauí (UFPI). Trabalha os seguintes temas: leitura histórica de textos literários, ficcionalidade da História e Teoria da História.

### *Autobiographical narratives of Ferreira Gullar: between the neovanguardism and the engaged art*

**Abstract:** The current article aims to discuss the autobiographical narratives of Ferreira Gullar, a Brazilian intellectual and poet. In the genre diversity written by the author, we can identify an “autobiographical moment” in which he recurrently reorganizes his relations with the past from the present urgency. In these writings about himself there is the intention to position his route in a place of legitimacy in the field of forces of the Brazilian literature and culture. This work addresses the rereadings performed by the poet about his own path during the period from his performance in the concrete and neoconcretes neovanguards until his affiliation to the engaged forms of leftist agitation. The narratives about himself that Gullar performed between the late fifties and the early sixties found effectiveness through the advances and retreats of his aesthetic and political stances. These positions have an intrinsic relationship with the social and cultural turbulences in Brazil during the outbreak of the state of exception in 1964 and the intense repression after the AI-5. In these writings about himself, the poet give us a glimpse of both ruptures and permanences.

**Keywords:** Ferreira Gullar; autobiography; engagement.

### **Autobiografia**

A escrita autobiográfica em Ferreira Gullar pode ser vista como uma reinscrição de si mesmo na história, buscando, a partir dos cacos do passado, esculpir “a forma futura” (Walter Benjamin, 2013, p.38). Em sua produção literária, as narrativas de si emergem em textos de natureza diversificada. Algumas de suas análises críticas ensaísticas, onde procura estabelecer o julgamento crítico de uma obra, de um programa estético-político ou de um artista, trazem a projeção de sua vida como tentativa de recaptura de experiências vividas. É o caso, por exemplo, de *Cultura Posta em Questão*, de 1965, e *Experiência neoconcreta: Momento limite da arte*, texto de 2007.

Gullar não escreveu uma autobiografia propriamente dita. Há, no entanto, os textos mais caracteristicamente autobiográficos, em que busca trançar os fios de sua vida em conexão com a sua obra. É o caso de *Uma Luz do Chão* de 1978 e *Autobiografia poética* de 2015. Há, evidentemente, rastros da biografia do poeta expressos nas inúmeras entrevistas que concedeu e que balizam, de modo incontornável, qualquer aproximação com o problema das

narrativas de si em sua escrita. Em sua produção poética, é possível perceber o entrelaçamento das vivências mínimas de espanto pessoal com o cotidiano, a reelaboração imaginativa do mundo perdido da infância e a urgência do momento político, como no seu famoso *Poema Sujo*, de 1974. Neste artigo, abordaremos apenas os textos em prosa a partir do problema da tentativa de Ferreira Gullar de pensar em conjunto sua produção poética e as condições históricas em que os textos foram escritos, em um esforço de encontrar respostas pessoais e públicas para suas escolhas, erros e as linhas de força de sua poética.

O escopo desta pesquisa é flagrar um momento-chave da trajetória de Ferreira Gullar, justamente aquele em que o poeta deixa para trás as atividades neovanguardistas e passa a militar na esquerda. Portanto, enfeixamos nossa interpretação no interregno que vai do final da primeira metade da década de cinquenta até o fim da década de sessenta. Desse modo, apresentamos algumas rupturas e permanências nas diversas avaliações que faz de si mesmo em suas narrativas.

Antes de tudo, porém, é preciso tecer algumas observações sobre nossas escolhas interpretativas. O estabelecimento do pacto autobiográfico foi apontado como a instituição de um pacto referencial e de leitura (Lejeune, 2014). As obras que mais estariam próximas de respeitar as convenções do gênero são *Uma Luz do Chão* e *Autobiografia poética*. Destarte, optamos pela descrição de Paul de Man que, ao invés de estabelecer os limites do gênero, entende a autobiografia mais como uma figura de leitura do que como um contrato. É “‘momento autobiográfico’, e não um gênero autobiográfico constituído por normas determinadas”. O “texto que resulta desse momento, o qual pode estar incluído em qualquer tipo de escrita, será sempre insuficiente para revelar o momento de apreensão cognitiva do sujeito” (Damião, 2006, p.39). Esse tipo de compreensão mostra-se muito mais apropriada para uma obra em que há a disseminação desse “momento autobiográfico” (Paul de Man, 2012).

Além disso, é preciso destacar outros dois aspectos interpretativos. As memórias de Ferreira Gullar são atravessadas por momentos traumáticos de

nossa história, como a instauração do regime de exceção e o exílio de muitos intelectuais e políticos em razão da censura e repressão violenta (Seligman-Silva, 2003). Essas memórias, entre o individual e o coletivo, são construídas no jogo, ao mesmo tempo sensível e político, da lembrança, do esquecimento e da urgência ética do testemunho (Gagnebin, 2006). Por outro lado, é muito importante destacar que o poeta está constantemente situado, em diversos momentos, nas disputas entre narrativas concorrentes que buscam organizar o passado.

Nas narrativas autobiográficas de Gullar, os embates implicavam em sua tentativa de posicionar, a si mesmo e sua obra, em um lugar de legitimidade no campo de forças da literatura e da cultura brasileira. A afirmação de seu lugar simbolicamente legítimo se envolve na conquista ou não de prestígio nos interstícios das relações de poder. Operação que é comum na relação que os intelectuais mantêm com sua obra e trajetória passadas. As escolhas que fez e as feições de sua poesia se apresentam – mesmo quando avaliadas por ele como “erro” – como movidas por uma coerência histórica ou por exigência estético-política incontornável. Desse modo, o trajeto realizado por alguns de seus companheiros é visto como equivocado quando comparado com o seu próprio. Com efeito, para melhor compreender as narrativas de si de Gullar é necessário situar, mesmo que resumidamente, as condições históricas em que ele estava imerso entre as décadas de cinquenta e sessenta.

### **Trajetórias de Ferreira Gullar**

Vindo do estado do Maranhão, onde nascera em 1930, Ferreira desembarca na então capital federal, o Rio de Janeiro, em 1951. Aos dezenove anos, ele já tinha escrito seu primeiro livro de poemas: *Um Pouco Acima do Chão*. Logo depois de escrever o livro *A Luta Corporal*, datado de 1954, o poeta passa a integrar o movimento da poesia concreta a partir do Rio de Janeiro. Nascido em São Paulo, sob o contexto da ideologia desenvolvimentista do governo de Juscelino Kubistchek, o concretismo dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari propunha uma poesia verbivocovisual: espacial, acústica e conteudística (Campos, Campos e Pignatari, 2006, p. 216). O concretismo estava situado em um panorama amplo que incluía também as

artes plásticas produzidas por jovens da metrópole paulista. Sua adesão aconteceu através do contato com Augusto de Campos.

Em 1957, Ferreira Gullar rompe com os poetas paulistas, acusando-os de reduzir a atividade poética a um racionalismo, cientificismo, objetivismo. Contra essa perspectiva, o poeta e seu grupo reivindicavam tanto a subjetividade como a experiência intuitiva imiscuídas à linguagem construtivista (Gullar, Bastos e Jardim, 1957). Curiosamente, essas acusações irão perdurar em todos os testemunhos de Gullar a respeito dessa cisão. Neles há a elisão das revisões que os próprios poetas concretos farão de suas ideias desse período. O poeta fixa em seus contendores uma fração determinada de suas vidas e obras, referindo-se a eles como frios, racionalistas, dogmáticos e cientificistas (Gullar, 2002, pp.53-57).

Dois anos depois, essa ruptura ganha densidade na forma de um movimento: o neoconcretismo. Formado por um grupo de artistas – entre eles Lygia Clark, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Amílcar de Castro –, o movimento se forma no antagonismo ao concretismo (Britto, 1999). Recusando os supostos ideogramas racional-cientificistas dos artistas concretos, eles tentam combinar construtivismo e percepção corporal, onde o observador das obras é transformado em participante das experiências propostas. Durante as atividades neoconcretas, Gullar intensifica sua atuação como crítico de arte. Como poeta, constrói experimentos poéticos que resultam em livros-poemas e poemas-espaciais. Verdadeira combinação de construção poética e trabalho plástico sobre o suporte físico do poema: o “livro” e seu material constitutivo são aí indissociáveis, formando uma só experiência artística. O movimento dura até 1961, quando Gullar se muda para a recém-inaugurada Brasília para trabalhar como diretor da Fundação Cultural da cidade.

Em perspectiva ampla, esse começo de década consolidava o problema da interpelação do engajamento. A identificação com os despossuídos, que já nos anos trinta havia conquistado alguns dos modernistas, adquire força ainda maior com a crise que se instaura com a renúncia de Jânio Quadros (1961) e o breve período de vigência do governo de João Goulart e suas promessas reformistas de base. Havia ainda a Revolução Cubana que, simbolicamente,

“teve enorme impacto no Brasil desde sua eclosão, em 1959”, pois “parecia provar que seria possível construir alternativas de desenvolvimento fora do modelo norte americano” (Ridenti, 2010, p.94). No cenário da Guerra Fria, não apenas Cuba, mas também Vietnã e Argélia, através de suas lutas de libertação nacional, abriam a discussão de uma linha ideológica “terceiro-mundista” - descolada do chamado Primeiro Mundo e da órbita soviética – de luta contra o colonialismo e o imperialismo (Schwarz, 2012, pp. 127-128). Os povos subdesenvolvidos sublevados alimentaram o imaginário contestador da hegemonia das potências mundiais. Além da iconicidade revolucionária de Che Guevara, também estava em destaque a figura do filósofo francês Jean-Paul Sartre. Por conta de suas opções políticas favoráveis à esquerda, Sartre contribuía de modo decisivo para a solidificação da importante posição do intelectual engajado. Em 1960, em uma visita ao Brasil que alcançou grande repercussão, o filósofo francês buscou “persuadir constantemente seu público – intelectuais, estudantes, trabalhadores – de que o futuro nacional, até mesmo da Revolução Cubana e, num horizonte mais amplo, o da América Latina e o do Terceiro Mundo estavam em suas mãos” (Almeida, 2009, p.45).

A ideia de uma autoexclusão de sua própria classe - como traição da cultura burguesa - em favor dos explorados estava fortemente presente entre intelectuais e estudantes. A atmosfera do governo janguista de “reinvindicação popular” contra as “desigualdades inaceitáveis” tornava ainda mais premente a sensação de uma “pré-revolução desarmada” (Schwarz, 2014, p.213). Assim, mirando um horizonte de expectativas, acreditava-se que estava efetivamente em curso uma profunda mudança política no país. Era a proximidade “imaginativa” das transformações sociais (Ridenti, 2010, p.94). Nesse contexto, é possível entender que o campo da cultura – onde atuavam artistas e intelectuais – tenha se tornado, com especial intensidade nos anos sessenta, o espaço de atuação política das esquerdas onde se travava o debate público sobre o Brasil.

Com efeito, esse chamado ao engajamento – que se mostrava de complexa resolução para os experimentalistas paulistas – manifesta-se de muitas formas no campo artístico da primeira metade da década de sessenta. Havia os “artistas que deixavam a arte para fazer política” e aqueles “que

militavam em organizações de esquerda sem deixar o ofício”(ibid.). O Partido Comunista Brasileiro, desde o pós-guerra – portanto, no início da Guerra Fria –, já congregava importantes intelectuais, tendo bastante influência “entre literatos, músicos, jornalistas” (Napolitano, 2001, p.24). Nesse caso, não se pode perder de vista que, desde os anos cinquenta, a intelectualidade brasileira alinhada ao PCB – ainda que experimentando uma relação conflituosa com o partido ou “o preconceito social disseminado contra o comunismo” – não pode ter sua atuação compreendida apenas através de suas dificuldades e riscos. Contra essa redução, é preciso entender que havia também um jogo de prestígio, distinção e poder na medida em que suas posições políticas implicavam proteção, solidariedade, pertencimento, apoio ((Ridenti, 2010, p. 64). Além desses posicionamentos, é possível ainda vislumbrar os “Militantes que se identificavam com os artistas sem o serem propriamente”. Mas a ampla maioria era formada por aqueles “Artistas identificados com as esquerdas sem serem propriamente militantes” e que “acreditavam que a revolução estava em suas próprias obras e intervenções públicas, sem a necessidade de se tornarem militantes.”(ibid).

A partir desse cenário que cobre o início da década de sessenta, Gullar abandona a área da experimentação literária e se entrega à militância na esquerda. Ele participa, no início da supracitada década, das agitações políticas do Centro Popular de Cultura da UNE, que defendia uma cultural nacional, popular e revolucionária. Nesse momento, Gullar escreve poemas engajados na forma de cordel. A princípio, ele condena as pesquisas artísticas de vanguarda. Mas no fim dos anos sessenta, ele passa a defender uma autêntica vanguarda cultural anti-imperialista situada no contexto social e econômico do Brasil.

Ora, é nessa decisiva virada que o poeta se esforça em narrar sua própria trajetória, justificando sua escolha pela militância na esquerda. Ele o faz no livro *Cultura Posta em Questão*, escrito em 1963 e publicado dois anos depois. No turbilhão das agitações participantes, Gullar registra a sua vida tentando organizar seu passado a partir do presente. Inicialmente, o livro se posiciona como uma discussão política e cultural. Mas, como dissemos acima, o ensaio teórico do crítico é perturbado longa e demoradamente pelo registro autobiográfico, levando o leitor a perder de vista o escopo inicial do texto. A

atenção da produção é dirigida a uma tentativa de legitimação das escolhas pessoais do autor.

*Vanguarda e Subdesenvolvimento*, de 1969, atenua a voz autobiográfica sem, no entanto, estar fora de perspectiva. Trata-se de um primeiro balanço crítico de suas posições anteriores ao golpe civil-militar de 1964. A repressão, perseguição e censura se intensificam com a decretação do AI-5 em 1968. Após ter entrado na clandestinidade e, em seguida, a dramática situação de exílio, segue-se a escrita de *Poema Sujo* (1975), obra em que as memórias de infância e juventude buscam conexão com o encontro com o corpo da urbe, encontrando uma linguagem explosivamente poética e antipoética (Gullar, 2002, pp.188-190).

Em 1977, o poeta consegue retornar ao Brasil e se afasta progressivamente das práticas institucionais da esquerda. Um ano depois, ele escreve o texto autobiográfico *Uma Luz do Chão*, onde uma nova revisão de percurso se efetiva, mas, dessa vez, estabelecendo uma crítica aos “erros” de sua caminhada. Os outros textos e entrevistas que se seguiram apesentam, como dissemos, um jogo de permanências e rupturas com as narrativas de si nas décadas de sessenta e setenta. Passemos a interpretação colada a cada passo dado nesses textos.

### **Ferreira Gullar: CPC e as neovanguardas**

Como diretor do CPC, Ferreira Gullar era uma figura importante na luta cultural engajada. A manifestação de sua compreensão dos pressupostos de atuação do CPC está em *Cultura Posta em Questão*. Embora com mais apuro teórico na condição de artista e crítico, o livro se esforça, como fez outro importante nome cepecista, Carlos Estevam, em delimitar a ideia de cultura popular como *cultura nacional popular revolucionária*, que busca a desalienação do povo, a transformação social e luta contra o imperialismo (Holanda, 1981, pp. 121-143). Ele assinala a urgência do artista comprometido em assumir a sua reponsabilidade social:

O intelectual brasileiro, que se dedica à literatura e à arte, vive um instante de opção, quando essa opção se coloca, ainda que em níveis diversos, para todos os brasileiros: participar ou não da luta

pela libertação econômica do país, vale dizer, pela implantação da justiça social que só se fará com a distribuição justa das riquezas criadas pelos que trabalham (Gullar, 2010, p.17).

A própria “evolução histórica do problema artístico numa sociedade de massa” força o intelectual a se posicionar politicamente. Nesse ponto, a estética do conteúdo revolucionário parte da ideia de que o intelectual “não deve entender seu trabalho como uma atividade indeterminada e gratuita, ou como simples expressão de obscuros sentimentos individuais.” “A obra” deve ser “concebida como um tipo de ação sobre a realidade social”, procurando “o modo mais eficaz de fazê-la exercer essa ação.” O “trabalho criador no campo da cultura popular” teria como objetivo “desenvolver uma ação mais próxima das massas”, “produzindo obras” “para elas” e “com elas.”” (*ibid.*).

Gullar e Estevam convergem em um mesmo ponto: a tentativa de descomplexificar a obra com vistas a tornar visível a suposta exuberância política da mensagem para o povo. Assim, pode-se falar de uma estética do conteúdo revolucionário. É essa orientação neoleninista do CPC que dava o tom, já que, atuando “em várias frentes, o CPC encenava peças teatrais *agitprop* (de agitação e propaganda) diante de portões de fábricas e em bairros operários, produzia filmes e discos, além de publicar livros pedagógicos para consumo popular.” (Dunn , 2009). Mais do que se entregar a um mero folclorismo, o “artista deveria se converter aos novos procedimentos, nem que, para isso, sacrificasse o seu deleite estético e a sua vontade de expressão pessoal, em nome de uma pedagogia política que atingisse as massas.” (Napolitano, 2001, p.38). Para os cepecistas, a arte era um instrumento de tomada do poder pelo povo (Holanda, 1981, p.19).

Já podemos destacar o aspecto autobiográfico do texto de Gullar. Nele, seu saber de crítico de arte é intensamente mobilizado para justificar a militância do artista cepecista. Sua proximidade com o campo das artes plásticas e sua experiência como poeta neovanguardista permite a ele uma outra abordagem dos problemas envolvidos na proposta do CPC. Portanto, fica claro em seu discurso que não se trata apenas de propor uma visão sociológica panorâmica das condições materiais do trabalho do intelectual comprometido na sociedade brasileira, mas de um mergulho em filigrana na

discussão estético-política que tal opção acarreta. Tal fato solicita uma releitura de seu passado de experimentalista à luz do presente revolucionário de 1963.

Esse ponto é fundamental na economia argumentativa do livro e na defesa de sua guinada intelectual. Podemos resumir essa parte de *Cultura Posta em Questão* com a seguinte pergunta: para que serve a arte? Para discutir esse problema, Gullar se posiciona diante da crise do lugar das artes no ocidente e no Brasil, mostrando o colapso vanguardista do século XX como sendo o resultado da crescente falta de legitimidade da arte na cultura. O artista estaria se afastando cada vez mais de qualquer função social e se entregando aos livres jogos formais de sua linguagem.

Essa falta de lugar tem sua história narrada no texto: ela nasce historicamente com o fim do mundo tradicional medieval e a crescente construção do artista como figura individual excepcional que mantém relações conflituosas com a burguesia que solicita seus serviços. No desenrolar histórico, o burguês que contrata o pintor para fazer seu retrato será, em seguida, negado pelo artista. O sujeito criador da obra, por meio de uma etapa social de especialização de suas atividades, entrará em um processo de autoafirmação de sua sensibilidade criativa - muitas vezes intransigente -, como é o caso dos impressionistas e de Van Gogh.

Para Gullar, essa falta de legitimidade poderia tanto ser identificada nas propostas funcionalistas de Walter Gropius e da Bauhaus como na renúncia a qualquer utilidade da arte revelada pelo acentuado processo destrutivo das manifestações vanguardistas dos anos sessenta – o que, para ele, não fazem nada mais do que se entregar a uma luta incessante pelo *novum* no concorrido mercado de arte. Uma amostra da procura desenfreada do artista contemporâneo pela obra prima – que será incensada no futuro em museus e galerias, agregando valor de mercado – como gesto de genialidade. De tal perspectiva surge a falta de parâmetros para a definição da arte e de meios para a realização de juízos objetivos sobre ela: temos um caos no campo da arte. Mesmo assim, a arte se desenvolve indiferente à sociedade em um jogo de mercado alienante. Gullar se mostra perplexo, por exemplo, com o artista que forja suas esculturas amassando carros com um martelo-pilão.

Entretanto, para Ferreira Gullar, esse processo teria uma alternativa possível, qual seja assumir uma “Função social, de crítica social, como o fizeram Goya, Daumier, Grosz Käthe Kollwitz e alguns mais próximos de nós” (Gullar, 2010, p. 96). Por isso mesmo, o autor de *Poema Sujo*, discutindo sobre os descaminhos da crítica e a falta de comunicação entre a sociedade e as neovanguardas, afirmava que o artista só teria

três caminhos a seguir: entregar-se a uma atividade sem qualquer função cultural válida para obter alguma vantagem econômica, espoliado pelos *marchands*; resistir à pressão do mercado, contrariá-la, fechando-se num solipsismo que o levará à loucura ou ao suicídio; ou, finalmente, romper com a concepção atual de arte para redescobrir a sua função social e efetivamente revolucionária (*Ibid*).

Sua função poderia ser, justamente, desencadear a transformação social sem precedentes na história através do fim da injustiça social e da luta de classes. A literatura, do mesmo modo, ao entender a esterilidade do estetismo da “poesia pura” divorciada da sociedade, caminharia para sua própria dissolução. Desse modo, o artista somente teria como abertura coerente, frente ao esvaziamento de sua legitimidade cultural, assumir uma posição participante.

Com efeito, a tese do processo destrutivo nas artes plásticas tem por função justificar o abandono das experiências neovanguardistas das quais Gullar foi um dos protagonistas. Ele reexamina sua trajetória com os seguintes argumentos:

Estive de tal modo comprometido com aquelas experiências [concretas e neoconcretas] que, hoje, quando me volto para a poesia de participação, provooco suspeitas acerca da coerência de minha posição atual. Tais suspeitas decorrem de não se compreender que, *entre a mais extremada experiência estilística e a poesia de participação, existe apenas uma mudança de ponto de vista com respeito as possibilidades de uma poesia nova desligadas dos problemas sociais*. A própria experiência de vanguarda, que exprime um inconformismo limitado ao recinto das formas literárias, quando levada às últimas consequências ultrapassa os limites do âmbito literário e recoloca o problema existencial e político (*Ibid*).

Como consequência desse raciocínio, o que teríamos em vista seria um percurso coerente. Partindo da experiência destrutiva da linguagem em *A Luta Corporal*, Gullar intenta perquirir as virtualidades da palavra no tempo e do espaço na criação do grupo neoconcreto, onde ele projeta livros-poema e poemas espaciais. Mas, o fim desse processo é o *Poema Enterrado* de 1959: um

poema que seria uma sala debaixo da terra em que o leitor entraria por uma escadaria. Uma vez dentro do poema, o participante veria um cubo vermelho que, ao ser levantado, deixaria entrever um outro cubo menor, de cor verde. Depois outro cubo branco, de tamanho ainda mais reduzido, em que, sob ele, se encontraria a palavra “Rejuvenesça”. Nesse projeto, sua identidade de poeta estava colocada em prova.

Seus passos o levam a pensar em saídas pelo aniquilamento da palavra: “Imaginei espalhá-los [os poemas] pelos jardins da cidade (...) [ou] uma exposição que terminaria, meia hora depois, com a explosão dos poemas expostos” (Gullar, 2010, p.153). Não optando por essas alternativas, só restava abandonar o aparato conceitual da poesia, passando a questionar a pertinência de suas experimentações e dos riscos de dissolução de sua própria capacidade de comunicação. Gullar narra, mais de uma vez, esse momento de sua trajetória como culminando inevitavelmente em uma crise dilemática.

Ele deveria fazer uma escolha: “arte pela arte” ou engajamento? A *destruição* negativa das vanguardas ou a *construção* da transformação social de um novo mundo? A coerência histórica o teria levado para a exigência política do compromisso. O didatismo conscientizador surge como saída: a poesia passa a se colocar em termos de sua *função* – quer dizer, utilidade – revolucionária.

### **Revisão de percurso: permanências e rupturas**

No livro *Vanguarda e Subdesenvolvimento*, de 1969, escrito após o AI-5, Gullar atenua a contundência de seu julgamento propondo a construção de uma autêntica vanguarda cultural anti-imperialista, situada no contexto social e econômico do Brasil. Comprometido com a sua realidade, o vanguardista reelaboraria o legado cultural ocidental, erigindo novas formas e meios expressivos a partir de sua condição concreta de sujeito histórico que habita a periferia subdesenvolvida da modernidade.

Em 1978, no período de abertura do regime de exceção ensaiado pelos militares, é possível identificar em *Uma Luz do Chão*, sua narrativa autobiográfica, um difícil caminho de revisão. Ele ainda mantém a ideia de que entre o livro *A Luta Corporal* e as últimas experiências neoconcretas está

situado um processo de destruição da relação entre o mundo concreto, cuja saída era o engajamento. A adoção das “formas poéticas rudimentares dos cantadores de feira e dos romances de cordel” agora aparecem como um processo difícil até conseguir expressar-se “com a linguagem tosca dos cantadores” (Gullar, 2008, p.1070). Sobre o período de engajamento no CPC, ele nos diz:

Os erros cometidos nessa tentativa de levar arte e consciência política às massas proletárias, com o rebaixamento da qualidade estética; as sucessivas derrotas das esquerdas na América Latina, o drama desses longos anos de regime militar no Brasil, a clandestinidade, o exílio, todos esses fatores contribuíram, dia após dia, para corrigir a visão ingênua com que, nos primeiros momentos encarei as questões sociais e estéticas. [...] A linguagem simples do começo dessa fase engajada foi pouco a pouco se adensando para assimilar a complexidade da experiência, abrindo-a, mais tarde, aos recursos expressivos conquistados na fase anterior. O *Poema Sujo*, que escrevi em 1975, em Buenos Aires, talvez realize a melhor síntese desse longo e difícil esforço para exprimir a complexidade numa linguagem acessível. Sei que para o impasse da poesia e do homem não há soluções definitivas: pretendo que a poesia tenha a virtude de, em meio, ao sofrimento e ao desamparo, acender uma luz qualquer. Uma luz que não nos é dada, que não desce dos céus, mas que nasce das mãos e do espírito dos homens (*ibid.*).

Esse julgamento apenas se acentua com o tempo (Barcelos, 1994). Entretanto, não é possível encarar a severidade dessa autoavaliação sem um brevíssimo recuo histórico. Após o Golpe, entre a esquerda surge uma crescente crítica de suas estratégias políticas. Esse processo tem seus começos logo após a instauração do regime de exceção, quando o programa nacional-popular ligado ao PCB e ao CPC foi sendo recusado como “eixo simbólico” norteador. As várias dissidências no seio da esquerda foram tomando relevo, tanto do ponto de vista da revisão do marxismo como dos que pregavam a luta armada. A Tropicália, surgida no final da década, colocava como alvo muitos dos principais estilemas da arte engajada. As ideias contraculturais se disseminavam, gerando, em muitos casos, uma ruptura com o que se havia feito até aquele momento (Napolitano, 2001, pp.326-327).

No início de setenta, o crítico marxista Roberto Schwarz, no ensaio que já mencionamos, expressava críticas severas às ilusões desse momento: “Noção de ‘povo’ apologética e sentimentalizável, que abraçava indistintamente as massas trabalhadoras, o lumpenzinato, a *intelligentsia*, os magnatas nacionais e o

exército” (Schwarz, 2008, p.73). Em 1972, o cineasta Arnaldo Jabor caracteriza as atividades cepecistas – termos de “mambeice revolucionária” ou “doideira paternalista” – como generosas, mas ingênuas (Holanda, 1981, p.28-29). É na esteira dessa revisão que foi escrito *Uma Luz do Chão*.

Entretanto, algo do discurso do período cepecista de *Cultura Posta em Questão* persistiu nas décadas seguintes. Não apenas nos relatos que faz de si mesmo que tratam de justificar, através de exercícios de rememoração, a sua viravolta à esquerda. Mas também na apreciação da produção de seus amigos próximos que permaneceram nos anos sessenta com as proposições de uma arte experimental. Para o poeta, “Ligia Clarck e Hélio Oiticica”, ao manterem-se “fiéis à proposta neoconcreta, levando-as a suas últimas consequências”, “ultrapassaram o âmbito da arte propriamente dito.” Eles foram conduzidos “à destruição progressiva da linguagem da arte até reduzi-la aos seus elementos primeiros: as sensações” (Gullar, 2007, p. 65-72). Uma manifestação da “destruição da arte” que teria levado os dois a um “impasse, um beco sem saída” (Gullar, 2002, pp.75-76). É claro que aqui também fala o arguto crítico de arte que rejeita muito do que se fez na arte contemporânea na década de sessenta. Porém, o paralelo que faz com seu itinerário é evidente. Se o seu próprio embaraço criativo pessoal é um ponto de passagem lógico para o engajamento, a trajetória dos antigos companheiros do neoconcretismo não poderia ser entendida, na sua continuidade, como tendo sentido positivo.

### **Referências bibliográficas**

ALMEIDA, Rodrigo Davi. *Sartre no Brasil: Expectativas e repercussões*. Campinas: Editora UNESP, 2009.

BARCELOS, Jalusa. *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Rua de Mão Única. Infância berlinense: 1900*. Belo Horizonte: Autêntica: 2013.

BRITTO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

CAMPOS, Augusto de, CAMPOS, Haroldo de, PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Ateliê, 2006.

DAMIÃO, Carla Milani. *Sobre o Declínio da "Sinceridade". Filosofia e autobiografia de Jean-Jacques Rousseau a Walter Benjamin*. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

DUNN, Christopher. *Brutalidade Jardim: A tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: UNESP, 2009.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar Escrever Esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GULLAR, Ferreira. *Gullar conversa com Ariel Jiménez*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

\_\_\_\_\_. *Experiência neoconcreta: Momento limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

\_\_\_\_\_. *Poesia Completa, Teatro e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

\_\_\_\_\_. *Cultura posta em Questão, Vanguarda e Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

\_\_\_\_\_. Bastos, Oliveira e Jardim, Reynaldo. Poesia Concreta: Experiência Intuitiva. Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 2ª Caderno, Rio de Janeiro, p.07, 23 de Junho, 1957. In: org. Renato Rezende, Roberto Corrêa dos Santos e Sérgio Cohn, *Sdj: uma antologia*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2016.

HOLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde 1960-70*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

LEJEUNE, Philippe. *O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

MAN, Paul de. Autobiografia como Des-figuração. *Sopro*, nº 71, maio, 2012, [www.culturaebarbarie.org](http://www.culturaebarbarie.org). [acessado em 24 de setembro, 2015].

NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: 1950-1980*. São Paulo: Contexto, 2001.

RIDENTE, Marcelo. *Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

SELIGMAN-SILVA, Márcio. Apresentação da Questão: A Literatura do Trauma. In: *História, Memória e Literatura: o testemunho da era das catástrofes*, org. Márcio Seligman-Silva. Campinas: Ed. UNICAMP, 2003.

SCHWARZ, Roberto. *O Pai de Família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. *Sequências Brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.