



UM TEMPO, DOIS POETAS: ESTILHAÇOS DA MEMÓRIA

Rita de Cassi Santos Pereira¹

RESUMEN:

UN TIEMPO, DOS POETAS: ESTILOS DE MEMORIA

Las conclusiones, principalmente bélicas de la primera mitad del siglo XX desencadenaron uno de los fenómenos culturales más sorprendentes de los últimos años, de que se tenga memoria. En el tiempo y en el espacio forman categorías fundantes de la percepción histórica, individual o colectiva. Los poemas "Camongo" de Gilberto Mendonça Teles y "Parréria" de Eduardo Alves da Costa, funden estos elementos desdoblándose en el tiempo (Revolución del 64) y en el espacio (Cyoins y Brasil) y, aún, o sea, individualmente o en general, constituyen las experiencias de los poetas y otros que, en Brasil, sobrevivieron al momento de "caza de brujas". Tomando en cuenta que la experiencia traumática de la Revolución fue más enfática críticamente en la ficción que en la poesía, procuraría ver cómo los poetas construirán líricamente este pasado tan presente en la vida de los brasileños.

Palabras claves: caza de brujas, régimen militar, revolución, literatura y resistencia, imaginación.

ABSTRACT:

ONE TIME, TWO POETS : FRAGMENTS OF MEMORY

Social unrest, mainly warfare, in the first half of the 20th century, produced one of the most surprising phenomena in the latest years. The poems "Camongo", by Gilberto Mendonça Teles, and "Parréria", by Eduardo Alves da Costa, shape in time and in space two founding categories of historical perception, either individual or collective. These poems melt these elements and then display them in time (the Revolution of 1964) and in space (Cyoins and Brazil); therefore, individually or in general, they constitute the experiences of the poets and others who, in Brazil, survived the "witch hunt" period. Considering that the traumatic experience of the Revolution was more emphatic in fiction than in poetry, this is an attempt to show how these poets will build lyrically this past so present in the lives of Brazilians.

Key words: witch hunt, military regime, revolution, literature and resistance, imagination.

RESUMO: *As convulsões, principalmente, bélicas da primeira metade do século XX desencadearam um dos fenômenos culturais mais surpreendentes dos últimos anos, a memória. Nela tempo e espaço formam categorias fundantes da percepção histórica, seja ela individual ou coletiva. Os poemas "Camongo", de Gilberto Mendonça Teles e "Parréria", de Eduardo Alves da Costa, fundem esses elementos desdobrando-os em tempo (Revolução de 64) e espaços (Goiás e Brasil) e, ainda, o individual e o geral constituem as experiências dos poetas e outros que, no Brasil, sobreviveram o momento de "caça as bruxas". Levando em conta que a experiência traumática da Revolução foi mais enfática criticamente na ficção que em poesia, procurarei ver como os poetas construíram líricamente esse passado tão presente na vida dos brasileiros.*

Palavras chaves: caça as bruxas, regime militar, revolução, literatura e resistencia, imaginação.

Todos os países têm em suas histórias momentos marcantes que deixam sinais mais ou menos doridos na memória de seus cidadãos. E tratando-se de regime autoritário, esse engendra com o passar do tempo um processo de negação que se concretiza em forma

¹ Santos Pereira, Rita de Cassi, Instituto de Letras, Universidad de Brasilia, Brasilia DF., Brasil.

de resistência ao autoritarismo por parte de grupos sociais ou indivíduos por ele submetidos ou simplesmente dissidentes². As resistências, no século XX, foram registradas pelos mais diversos meios. E um dos procedimentos mais recorrentes, no século anterior, foi a perspectiva da memória, que aponta para a presente recodificação do passado. Naquele século tempo e espaço estão intimamente ligados de maneira complexa, como categorias essencialmente contingentes da percepção histórica.³

O sismógrafo mais sensível dessa percepção memorialista é a arte e, em especial, a literatura, que registram os abalos dos mais diferentes modos, como se pode verificar em alguns exemplos: Picasso pinta *Guernica*, que denuncia os horrores da guerra civil espanhola em 1935; Graciliano Ramos escreve *Memórias do Cárcere* que nos diz indiretamente do Estado Novo de 1930 e dos impactos com os ideais comunistas Trinta anos depois, a suposta ameaça do comunismo no Brasil serve de pretexto para o golpe militar ou a Revolução de 1964, que gerou inúmeras manifestações de resistências político-sociais e artísticas.

Relacionados ao tema da Revolução de 64, escolhi dois poemas, “Parrésia”, em *Salamargo*, escrito entre 1970 a 1982 e que se encontra em *No Caminho, com Maiakoviski; poesia reunida*, de Eduardo Alves da Costa e “Camongo”, em *Saciologia goiana*, cuja primeira publicação é de 1985 e se acha em *Hora aberta (Poemas reunidos)*, de Gilberto Mendonça Teles. Tema é aqui usado no sentido bakhtiniano, ou seja, “expressão de uma situação histórica concreta que deu origem à enunciação” e que “é determinada não só pelas formas lingüísticas que entram na composição [...] mas igualmente pelos elementos não verbais da situação”.⁴

Os títulos dos livros em que se encontram os poemas já indiciam a perspectiva que orienta cada um deles ao configurarem a visão do eu lírico sobre o golpe militar de 64, que se caracterizou pela durabilidade e mutabilidade, ou seja,

Duradouro tem sido a permanência no poder da coalização que, desde 1964, assumiu o controle do Estado. O mutável tem sido a forma assumida pelo Estado [...]. Esses dois aspectos [...] se complementam: as mudanças (do regime) viabilizam a conservação (do poder).⁵

O livro *Salamargo* (sal+amargo) metaforiza as amarguras e agruras sofridas pelos brasileiros no período da escrita (1970-1982). A década de 70 é marcada pela presença de “censores para a leitura prévia dos textos” e pela proibição de “notícias sobre manifestações estudantis”. É a época do impasse da cultura. É a continuação da maior repressão, instaurada no país a partir da publicação do AI-5, em dezembro de 1968 e que destruiu a relativa liberdade existente antes em relação “à arte de protesto e a intelectualidade de esquerda, que poderiam se manifestar desde que cortados os possíveis laços com as camadas populares”.⁶ No curto período que antecedeu o AI-5, de 1964 a 1968, registra Flora Sussekind que,

² Martins, Luciano. *A geração AI-5 e Maio de 68: Duas manifestações intransitivas*. Rio de Janeiro: Livraria Argumento, 2004, p. 13.

³ Huyssen, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Trad. de Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora: Universidade Cândido Mendes: Museu de Arte Moderna, 2000. p. 10.

⁴ Bakhtin, Mikrail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. de Michel Laherd e Yara F. Vieira. São Paulo: Hucitec, 1995, p. 128.

⁵ Martins, E. e Cruz, S. V. Apud Sussekind, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985. pp. 12-13.

⁶ Sussekind, Flora. Ob. cit. p. 10.

Se nos jornais e meios de comunicação de massa a informação era controlada, cabia a à literatura exercer uma função parajornalística. Respostas diretas (naturalismo) ou indiretas (parábolas)” e o seu grande interlocutor era a censura, esquecendo-se do diálogo com a tradição e com o povo.⁷

No final da década de 70 desaparecem os censores e as situações excepcionais à liberdade de imprensa e individuais.

A segunda obra, *Saciologia goiana*, caracteriza-se pela singularidade do uso do espaço branco como signo e pelos inúmeros procedimentos estruturais que configuram a obra. Nela o poeta realiza uma viagem lírica pela poesia ocidental e, em especial, pela lírica brasileira de ontem e de hoje, mas, principalmente, a partir do Modernismo.

Salamargo condensa uma infinidade de problemas, que vão revelando a situação político-cultural do país, afetada em todos os setores e atingindo o indivíduo em si mesmo e/ou no grupo. Os poemas da obra trazem nos títulos alusões claras ao momento de tensão da década de 70, como “Viver sem medo” e “Um dia talvez ...”, em que o “talvez” e as reticências do título nos sugerem a esperança de liberdade.

O livro *Saciologia goiana*, de Gilberto Mendonça Teles, similar ao anterior, traz indiciado no título a proposta da obra: cantar o Estado de Goiás, sua terra, sua gente, não de maneira ufanista, mas revelando os aspectos positivos, como o folclore, seus rios e florestas, “o linguajar da terra”, a etnologia etc. Revela também os aspectos negativos como a miséria do povo, a devastação das florestas e matas, o abandono do povo pelos poderes públicos. Tudo isso também em diálogo com a tradição literária e não literária, quer de ontem quer de hoje, muitas vezes sob o aspecto de seqüestro temático e formal. Esse processo é muito mais expressivo e lúdico na obra de Mendonça Teles que na de Alves Costa. Na obra do primeiro, o aspecto formal assume uma singular combinação de poemas de feição tradicional, metrificados e rimados com outros de versos livres ou à maneira concretista, e, ainda o aproveitamento do espaço branco como signo, e outros recursos poéticos da contemporaneidade.

Embora as duas obras, *Salamargo* e *Saciologia goiana* tenham sido elaboradas mais ou menos em um mesmo período, décadas de 70 e 80, os enfoques em relação ao tema as distanciam. A primeira é um prolongamento poético de uma situação de vivência –*sou vivo na arte de sobrevir / Na selva do asfalto, nasci e cresci*– intensa e tensa no regime militar. Nessa obra a situação intensa e tensa é muitas vezes dialetizada através dos intertextos mais diversos, como no poema “O Tao”, em que o eu lírico vai reportando de modo meio oblíquo a angústia esperançosa do povo brasileiro que *não conhece o Tao. Mas a intuição lhe diz/ que tudo passa*, embora saiba que *Nada é seguro para o povo/ a não ser a dor*. E, em contrapartida a isso, denuncia que *Os poderosos agitam-se / impõem sua vontade no afã de progresso*. O progresso foi uma das “bandeiras” da Revolução de 64, mas só trouxe benefício para uns poucos privilegiados, porque o povo continuou *triste, famélico*, enquanto *Os poderosos ignoram;/o intelectual não tem resposta./Ignorância? Paradoxo? Absurdo?* Perguntas retóricas, pois naquele momento prevalecia a lei do silêncio. Essa obra de Alves da Costa nos deixa perceber os conflitos e angústias do povo, da juventude e dos intelectuais frente ao poder tecnocrático dos militares que utilizando

⁷ Ídem, p. 13.

diferentes estratégias governamentais no campo da cultura: limites estreitos para o trabalho intelectual; censura, cooptação; prisões, expurgos ou tapinhas nas costas; situações diversas vividas por artistas, críticos teóricos” e homens do povo nas duas décadas do regime militar.⁸

O livro *Salamargo*, onde se encontra o poema em leitura, “Parrésia”, foi publicado, quando já havia se iniciado o processo de redemocratização do país e o rigor da censura tinha sido abrandado. O poema é curtíssimo se comparado aos 384 versos do poema “Camongo”. Todavia os seus 35 versos livres condensam flashes doridos dos estilhaços deixados na memória de todos os brasileiros que viveram ou que foram solidários aos que enfretaram com diferentes armas –guerrilhas, literatura, panfletos, etc.– o poder ditatorial dos militares do golpe de 64.

Os poemas, “Parrésia” e “Camongo” se enquadram, em parte, no que Bosi chama “literatura e resistência”. Para ele.

Resistência é um conceito originalmente ético e estético. O seu sentido mais profundo apela para a força de vontade que resiste a outra força exterior ao sujeito. (Assim) A experiência dos artistas e o seu testemunho dizem, em geral, que a arte não é uma atividade que nasce da força de vontade. Esta vem depois. A arte teria a ver primeiramente com as potências do conhecimento; a intuição, a imaginação, a percepção e a memória.⁹

Nos dois poemas em leitura o que se percebe é a resistência interiorizada liricamente em que se entrelaçam os fios da memória com os da imaginação. Esse entrelaçamento tem matizes diferentes nos dois poemas, embora em ambos “a tensão eu/mundo se exprima mediante uma perspectiva crítica, imanente à escrita”¹⁰. Nos poemas procurarei ver como os poetas concretizam a memória da Revolução de 64 e suas conseqüências.

Em “Parrésia”, a linguagem aparentemente simples da resistência, atravessada pela tensão crítica, é apresentada quase sem retórica, voltada para a construção do novo Homem em perspectiva imanente.¹¹ Aproxima-se assim da colocação de Bosi em relação à *Memória do cárcere*, de Graciliano Ramos, pois para o crítico “O testemunho vive e elabora-se em zona de fronteira” Essa “zona de fronteira” acha-se no poema entre a liberdade e a prisão. O poeta ora figura mimeticamente as coisas e atos, apresentado-os “tais como realmente aconteceram”, ora exprime determinados estados de alma ou juízos de valor que se associam, na mente do autor às situações evocadas: –*E assim permanecemos, até que um arrepiol varreu as últimas lembranças/ e nos deixou vazios.*– “*A escrita do testemunho é a voz-em-situação*”¹² A “voz-em-situação”, no poema, nos fala dos anos de maior repressão da década de 70 e do afrouxamento dela no final dessa mesma década.

A primeira coisa que nos chama a atenção, no poema, é o eruditismo do título “Parrésia”, que significa atrevimento oratório ou afirmação arrojada. É como se o poeta reconhecesse a ousadia de sua temática num momento de relativa abertura política, final da década de 70, embora não tenha deixando de escrever nos momentos de maior repressão de maneira contundente através da sátira como no poema “Dudu psicodélico” e outros em *O*

⁸ Ídem, *ibidem*, p. 38.

⁹ Bosi, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo, Companhia das Letras, 2002, p. 118.

¹⁰ Ídem, p. 130.

¹¹ Ídem, *ibidem*, p. 130.

¹² Ídem *ibid.* pp. 222-223.

tocador de atabaque. O poema, em leitura, compõe-se de três estrofes, que correspondem a três momentos, que são *flashes* da década, formando uma estrutura dialética. O primeiro momento figura, similar a uma tese, a situação agônica dos presos submetidos às arbitrariedades ocorridas nas prisões do país, que se caracterizam pelas torturas físicas, e psicológicas e pelo seqüestro do direito essencial e inalienável do indivíduo, a palavra, a comunicação com seus semelhantes. O segundo momento coloca-se como uma antítese. É o instante chave do resgate, da recuperação da palavra do direito de comunicação, embora pagando caro por isso. O último momento sintetiza do dois momentos anteriores de maneira melancólica, como se verá adiante.

O tom do poema é de tristeza. O vocabulário é em geral simples, mas a linguagem é tensa atravessada pelas crítica e melancolia, em virtude de alguns vocábulos –*emparedados, vazios, treva etc.*– e dos matizes estilísticos, como se verá, que fazem com que o poema oscile entre a realidade “*de coisas e atos apresentados como realmente aconteceram*” e os “*estados de alma ou juízos de valor*” que se associam às situações evocadas. Assim nos dois primeiros momentos, principalmente, os vocábulos –*treva(s), silêncio, medo*– e expressões correlatas –*caídos no esquecimento*– = *trevas; língua petrificada* = *silêncio, medo; o coração não bater* = *medo, ausência de vida*– traduzem essa oscilação entre a realidade e a subjetividade do sujeito lírico. Desse modo a palavra *treva* (s), tanto simboliza o real, a escuridão da cela –*E estávamos emparedados/num bloco de treva e nudez*– como a impressão do eu lírico que a sentia como castigo eterno, como o inferno. A palavra *nudez* também é ambígua. Diz o real, pois os presos estavam nas celas, quase sempre, nus e havia a impossibilidade de qualquer ação ou sentimento por parte deles, e a sensação de estarem indefesos. O termo *silêncio* traduz não só o silêncio imposto nas cela pelo poder repressivo que proibia toda e qualquer comunicação, fazendo-os sentir a própria *língua petrificada*, mas também assemelhava-se o poder a uma “*divindade demoníaca, onisciente e onipresente, porém invisível e incompreensível*”¹³, cuja presença era percebida *no troar das botas, no raio de luz na acerada superfície dos grilhões*. A possível iluminação que poderia vir do *raio de luz*, como um fio de esperança nas trevas, é neutralizada, porque incide sobre a *acerada superfície dos grilhões*”. O adjetivo erudito *acerada*, diz ambigualmente da consistência dos grilhões, de sua têmpera de ferro, mas também da ação cortante dos militares sobre os presos, torturando-os física e psicologicamente, humilhando-os.

O primeiro momento é marcado por um ritmo tipo andante, assinalando a agonia do emparedamento dos prisioneiros, denunciando os bloqueios espaciais e psicológicos, deixando o leitor supor o cubículo da cela sem janela, pois era *como não houvesse ar* e a única maneira de continuar vivo era aspirar a memória e dela viver. Todavia a memória era sugada pelo esquecimento, providenciado pelo poder repressivo por meio de drogas que eram obrigados a tomar, dos exaustivos interrogatórios e torturas com o intuito de conseguir confissões impossíveis e impedir que o preso estabelecessem nexos com o passado, o presente e o futuro. Induziam, assim, sob coação, os indivíduos a perderem as características humanas, como a comunicação e a capacidade de orientarem os próprios pensamentos.

A primeira estrofe, então, acha-se sob o signo de uma letargia agônica. Nos três primeiros versos tem-se o aceitar de uma situação que parece inelutável –*E estávamos emparedados/num bloco de treva e nudez./E como não houvesse ar,/aspirávamos a memória*

¹³ Machado, J. Simões. *Os romances brasileiros dos anos 70/argumentação social e estética*, Florianópolis, Ed. da UFSC, 1981, p. 83.

e dela vivíamos.— O último verso denuncia a vida que se esvai, pois respirar é vital. Nos versos de 4 a 6, a predominância do fonema /i/, cria a impressão de uma metáfora fônica, ou seja, algo que fere, aliada a verbos ou expressões que sugerem ação ou reação, mas que estão neutralizados pela negatividade. Pode-se sentir um crescendo de angústia, como se eles quisessem prender algo que lhe foge, a vida. Tentam retê-la através da memória, ação mental, buscando as lembranças apagadas pela imposição de drogas e interrogatórios etc. Tenta a comunicação, mas a *lingua se petrificava/ e o coração já não batia*. Do verso 7 ao 10 parcialmente a letargia se instala de modo similar aos dos primeiros versos. Naqueles a parcialidade letárgica é gerada pelas sensações e a participação maior dos sentidos, criando a diferença em relação aos primeiros. Há a impressão de *cenar fugidias*, as percepções aditiva do *troar das botas*, visual, do *raio de luz*, que incide sobre a *acreda superfície dos grilhões*, mas que não traduz esperança, e do tato, no *arrepio que varreu as últimas lembranças/ e nos deixou vazio*. O primeiro momento figura de modo quase referencial as situações de muitos cárceres espalhados pelo Brasil afora no período do regime militar.

Se o primeiro momento tem como dominância a letargia, o medo, as trevas e o silêncio, esses são vencidos no segundo momento. A repressão militar proibia qualquer forma de comunicação, como nos mostra, por exemplo, um dos romances da década de 70, *Os que bebem como os cães*, de Assis Brasil, em que o poder controlador e todo poderoso procurava manter a mordaca nos presos por meio do medo e da dominação, avisando-os de que “Ninguém pode gritar” e que “Quem gritar vai apodrecer na cela”¹⁴. É contra esse comunicado corriqueiro do poder repressivo e implícito na primeira estrofe, que explodem, nesse segundo momento, a angústia represada pelas torturas e o silêncio impostos por longo período. Nessa segunda estrofe, a comunicação entre os presos de uma cela a outra lembra-nos a dos galos de João Cabral de Melo Neto tecendo a manhã. Aqui eles vão tecendo a liberdade. Primeiro, de modo tímido, *a primeira voz soou,/ fazendo tremer a treva*; depois

como num desfiladeiro infinito,
ecoaram outras vozes,
próximas e distantes, incompreensíveis
em princípio, mas familiares.
Para elas não havia trevas, nem silêncio, nem medo.
Ergueram-se, irremediavelmente livres,
e gritaram toda a verdade que havíamos calado.

Essa segunda estrofe constitui o clímax antitético do poema. Em uma linguagem semi prosaica, figura a reação ao poder repressivo o qual impunha o silêncio, a incomunicabilidade como um dos grilhões mais terríveis do regime militar. O ecoar das diversas vozes restabelece a comunicação entre os presos, rompe o confinamento e reata o nexo de suas memórias entorpecidas, levando-os a retomarem a consciência da força que os destrói e das próprias forças, pois *Para elas não havia trevas, nem silêncio, nem medo*. Eram a ligação profunda com a realidade e a vida lhes eram negadas.

Essa explosão de vozes ecoam no terceiro momento como uma avalanche que abriu as portas para a liberdade. Todavia a liberdade, conseguida por elas para outros, tem um sabor agridoce, porque, se elas fizeram romper *as paredes de granito*, causaram a percepção de *um ruído de asas fugidias/ nos fez estremecer ainda uma vez*. Nessa expressão eufêmica – *asas fugidias*–, o poeta figura a punição suprema, a morte, dada aos que se opuseram ou se

¹⁴ Brasil, Assis. *Os que bebem com cães*. São Paulo, Circulo do Livro, 1975, pp. 100-101.

rebelaram contra a repressão militar. O termo claro, *mortos*, só aparece no final do poema com um travo amargo a contaminar a tão sonhada liberdade

e logo estávamos a correr e a dizer imprecações;
 como se acordássemos de um sono profundo
 e desejássemos reaver os anos perdidos.
 E tudo voltou a ser como antes;
 salvo quando nos lembrávamos,
 com tristeza e vergonha,
 de que tínhamos sido libertados
 pelas vozes de nossos mortos.

Ao recordar um passado relativamente recente, o poeta concilia fatos históricos de maneira lírica, deixando mais doridos os estilhaços da memória pela subjetividade, marcada-mente metafórica que torna mais expressiva e impressiva contrapontisticamente os elementos referenciais que assumem conotações ambíguas, como a palavra *treva*, conotando ambigualmente o real e a subjetividade. Ou contraponto *as paredes de granito* da prisão ao *ruído de asas fugidias*, lembrando-nos a dor e morte daqueles que morreram por aquilo que acreditavam e por nós.

Os dois poemas, “Parrésia” e “Camongo”, como dito, antes, têm em comum apenas o temática, os estilhaços do golpe militar de 64 na memória lírica. Afastam-se quanto ao enfoque e à estruturação dada ao tema. O primeiro traz a vivência partilhada objetiva e subjetivamente nos momentos de maiores tensões das décadas de 60 a 80 do século passado, provavelmente como profissional, pois, em 64, o poeta tinha 28 anos. Seu poema é a verdade subjetiva do eu lírico que vale pela verdade objetiva da história. Ele imprime maior emotividade à agonia, à dor, à tristeza da vivência figurada e que a história oficial jamais conseguirá suscitar, porque ver o homem como uma peça, como um objeto manipulado pela engrenagem da história. Diferente disso, a poesia como a arte em geral vê o homem como sujeito capaz de traçar o próprio destino e, quando isso se acha ameaçado, a poesia se transforma, muitas vezes em denúncia e resistência. Em “Parrésia”, a linguagem aparentemente simples condensa em tensões os fatos reais e as impressões subjetivas e imprime marcas indelévels na memória do leitor.

No poema “Camongo”, a contundência do regime militar é diluída, primeiro na forma, ou seja, no número de estrofes que compõem o poema, 64 (opostas as 3 do poema anterior), que nos lembram o ano do golpe militar, 1964. Essa intenção criativa é declarada explicitamente nas estrofes 40 e 41:

235 Em 64 estâncias/
 num linguagem comum,
 vou mostrar a ignorância
 dos donos do virundum/
 que foram, por militância
 240 fazendo farra e zunzum.

Abril de sessenta e quatro
 abriu seu mês e seu show

Depois é diluída no tema central que é: *Desse Brasil por inteiro/vou cantar o de Goiás*. Goiás, é cantado por meio de motivos humanos, natural, folclórico, histórico e o ser e o fazer poéticos. Todavia o tema parece camuflar algo que punge a memória do eu lírico, a

atuação do regime militar a partir de 1964, principalmente em Goiânia, capital de Goiás, e cujos estilhaços atingiram profissionalmente o poeta. O tema camuflado, o regime militar, é disfarçado, ainda, pela linguagem estilizada e pelo tipo de composição escolhida, o cordel. Como esse, é estruturado em sextilhas, em redondilhas maior (metro essencialmente popular e de grande musicalidade) e com rimas alternadas –ababab. E mais, diferente do poema anterior, chama a atenção do leitor a presença dos diversos intertextos que aumentam a densidade da tessitura do poema.

“Camongo” divide-se também em três momentos, mas com subdivisões nos dois primeiros. No primeiro momento dos versos 1 ao 229, o regime militar surge em tênues estilhaços, em vocábulos ou expressões como *subversivo*, *dedo duro* e faz sobressair os motivos humanos, natural, folclórico, histórico etc. No segundo do verso 230 ao 248, ganha força o motivo histórico de 64. No último, as seis últimas estrofes, o poeta retoma sucintamente os momentos anteriores e explicita esteticamente o seu fazer e o seu ser líricos. Essa divisão, diferente do poema anterior em que cada estrofe focalizava uma situação, aqui é puramente didática, pois todos os motivos estão presentes ao longo do poema, apenas colocados em relevo ora uns (primeiro momento), ora outros (segundo e terceiro momentos).

No primeiro momento, o poeta delinea os vários motivos que tecem o texto. Aquele divide-o em duas partes. Na primeira, que corresponde às cinco primeiras estrofes, o poeta-“repentista”, similar ao cordelista, se apresenta e diz donde vem e indicia os principais motivos que vão tecer o poema. É uma espécie de introdução geral. Tal procedimento lembra também o início de *Os Lusíadas*, intertexto presente em vários instantes do poema. Logo, o primeiro verso antitético –*Venho de longe e de perto*, já aponta para o particular– Goiás, figurado depois como brasil, com minúscula –e para o geral– Brasil, com maiúscula. O fazer poético surge em *pé de verso* que *não sabe deixar sinais*. Nessa remotivação *pé de verso* (ao invés de *pé-de-vento*), aliada ao verso seguinte, o poeta fala de maneira inversa da presença dos hipotextos. Indicia, ainda, o motivo histórico em *conheço até dedo duro* e outros aspectos mais tensos, como a suspensão dos direitos e a miséria do povo, que são colocados em uma linguagem metaforicamente crítica e contrapontística, como nas estrofes abaixo:

- 20 Um ideal e querido
na voz de nossos avós.
Um, ideal, concebido
à custa de todos nós
ideal, mas encolhido
tal como um rio sem foz.
- 25 E vejo outro, semivivo,
rimando sêmen e pus;
tão real e sub-ser-vivo
que rima fome e Jesus;
tal real e subversivo
que entorta as pontas da cruz.

Nas estrofes acima como em todo o poema, o que chama a atenção do leitor é a linguagem que se coloca como um desafio, na medida em que a significação do possível referencial vem revestido da preocupação estética que nos obriga a escavar o significado. Assim ao contrapor os versos de 19 a 22 aos últimos da mesma estrofe, recria imageticamente uma situação antes de liberdade e uma outra depois, marcada pela ausência dela –rio sem foz– imagem que figura, assim, o tolhimento da liberdade, o fluir da vida tanto individual

como de imprensa pelo regime militar. Nessa estrofe, a dominância de formas nominais camufla a noção de tempo que se teria com os verbos. Apenas o passado é vislumbrado na expressão *nostros avós*. Se, de um lado, o poema se coloca nas coordenadas da lírica moderna, de outro, o procedimento dibla a compreensão do leitor ou a *ruça/ visão dos coronéis* (leia-se militares). Na última estrofe acima, o poeta questiona a palavra subversivo por meio do ludismo fonema-puxa-fonema ou palavra-puxa-palavra. Desse modo o fonema /s/ perpassa várias palavras, às vezes, num jogo antitético de vida e morte –*sêmen e pus*– ou na rima alternada *pus/jesus*. Ou, ainda, o jogo das palavras *semivivo* (v. 25), *sub-ser-vivo* (v. 27) e *subversivo* (v. 29), rimas alternadas, deixa-nos compreender que a subversão real está, não numa postura política, mas na miséria a que está submetido o povo brasileiro.

Essa postura solidária do eu lírico em relação ao outro, perde um pouco a força ao longo do poema, para dar lugar a motivos mais particulares, como o fazer poético e os entraves políticos sofridos pelo poeta com o regime militar de 64. Sob esse aspecto o poema “Camongo” distancia-se de “Parrésia”, aqui, o eu lírico mantém-se do início ao fim em igual correlação com o outro, perceptível pela própria escolha da primeira pessoa do plural –nós– contraposta à do primeiro poema –eu–, que se reversa com a terceira –ele (=eu) no poema de Mendonça Teles.

Na sexta estrofe, o poeta invoca a musa –Por isso, musa, primeiro/ veja bem o que me traz– para que possa cantar Desse Brasil por inteiro/...cantar o de Goiás, mas para isso ele vai precisar achar no tinteiro/ as artes de sataná. Esses versos lembram-nos Os Lusíadas, pela invocação à musa e a intenção de cantar sua terra natal, como Camões o seu país. Afasta-se desse pela busca das artes de sataná, opostas à presença cristã no poema do poeta português. Todavia aproxima-se novamente dele pelo uso de mito. Lá, a mitologia greco-latina, aqui, vale-se, então, de um mito, por excelência, do folclore brasileiro, o saci, que vai fundir-se ao eu lírico (ao poeta), mostrando o diálogo de essências estruturais entre os dois poetas –português e brasileiro– mas com suas peculiaridades de tempo e espaço.

[...]

A metamorfose do poeta em saci se realiza na medida em que as características do mito, artimanhas, travessuras, fundem-se, mesclam-se e confundem-se com os feitos, fatos e/ou situações da vida do poeta que aparecem ora metaforizadas, ora numa linguagem vaga, genérica ou abstrata, imbricadas a outros motivos e intertextos. Similar ao vagar de saci por campos e florestas, são as andanças do poeta por várias cidades do interior de Goiás até se estabelecer, da adolescência à idade adulta, em Goiânia, e suas viagens pela América Latina e Europa, metaforizadas pelos verbo pular e substantivo pulo:

pulando no pensamento,
deixando rabos no chão.

Pulava campos e léguas
e olhava além do espigão,
trançava as crinas das éguas,
plainava de gavião,
mudava o metro das réguas,
era a maior confusão

Nos pulos reais *pelos campos e léguas*, cidades e países, e irreais no pensamento, na imaginação, brincando com *as crinas das éguas* ou mudando *o metro das réguas*, o poeta

como o saci ou o poeta-saci é um transformador de objetos (poema) e de realidades (possíveis referenciais). Esse poder transformador do poeta, da poesia fica claro na décima estrofe. Aqui, a *sua perna ferosa* diz metonimicamente a caneta, o poeta que é capaz de

60 possui a noite e a manhã,
penetra a terra cheirosa,
muda os costumes do clã,
faz poesia, conta prosa
e exhibe o seu talismã

O poeta acha-se também presentificado no verso –*o fumo de Bela Vista*. Na palavra *fumo*, ele recupera metonimicamente o saci, ou seja, a fumaça do cachimbo de saci e, simultaneamente, pode estar se referindo a um produto, o tabaco, cultivado em sua cidade natal, Bela Vista. O *fumo*, fumaça, traz uma outra conotação, a de algo que chama a atenção, que se faz notar. Na fusão desses possíveis significados de fumo, o poeta diz a si como produtor –faz poesia– como produto e que

70 Por sua espécie e produto
foi posto na exposição.
Avaliaram-lhe o fruto
com muita imaginação
E lhe deram num viaduto
O prêmio de sedução.

O fato de ser produtor e produto *Vem daí toda a memória /de sua sorte e azar, pois foi posto na lista/ da subversão nacional*. Surge, aqui, a primeira referência mais direta da ação militar contra o poeta, que foi exonerado, em 1964, da direção do Centro de Estudos Brasileiros em Goiânia, pelo decreto AI-1 e, em 1969, estando fora, no Uruguai, é aposentado à revelia pelo decreto AI-5. Fatos que o magoam profundamente e que vão ser a dominante do segundo momento. Ainda nesse segundo momento, ele mostra como as atividades de poeta e outras provocaram as mais contraditórias reações. Se, de um lado, *Quanto mais pulo aprendia/ e ensinava no sertão*¹⁵ / *mais inimigo fazia*, mais chamava atenção sobre si. Figura, então, sua atuação como uma excrescência, *um calo*, que causava admiração dos peritos e o reconhecimento geral e acharam que tinha estilo e/ e muita força também. De outro lado, a fama do poeta incomodava aos militares e aos seus desafetos que o viam como um perigo, pois

155 Saci é bicho danado,
pula até nos convencer.
Precisa ser dedurado,
precisa um dia perder
o seu charme e ser cassado
de sua graça e poder.

Aqui o poeta nos deixa entrever a precária situação dos intelectuais brasileiros (os sacis) dedurados durante o regime militar, sem motivos lógicos. Ao poeta, tentaram incriminá-lo, *quebrar-lhe a fuça*, impedi-lo de escrever, *corta-lhe os pés/ Mas só tinha um e era ruça/ a visão dos coronéis*, ou seja, não acharam nada para incriminá-lo. Embora tivessem tido a intenção de lhe *dar um 'banho'* (prisão tortura ou algo semelhante). Não encontraram

¹⁵ O *ensinava* é uma alusão à sua outra atividade marcante, a de professor em várias universidades no Brasil e em outros países.

nada que justificasse agressão maior que as exoneração e aposentadoria impostas. Além do mais *era ruça*, míope, *a visão dos coronéis* que não percebiam na camuflagem das palavras, como, por exemplo, *coronéis*, uma crítica ao poder militar, tão irracional e prepotente como o dos antigos coronéis. A atitude injusta e repressiva do regime militar desencadeou a raiva do poeta-saci que *ficou fulo* e deu *o seu pulo/ sumiu no mundo outra vez*. Nesse pulo ficou alguns anos fora do Brasil de 1965 a 1970, entre Uruguai e Portugal, principalmente, entre estudos e trabalho.

Os “contatos” com os AI-1 e AI-5, cujos longos braços atingiram o poeta mesmo distante, deixaram-no com muita raiva. Volta ao Brasil em 1970, *falando chulo/ dando banana proceis*. É interessante observar que os instantes que lembram as atuações agressivas do regime militar, as palavras vulgares e as do coloquial como *fuça*, *zunzum*, *pissuis* ou expressões similares como *fulo de raiva* sobressaem não só como extravasamento da raiva represada, mais ainda como uma valorização do espaço da problemática e, ao mesmo tempo, da tradição modernista pela valorização do coloquial e de um matiz de humor. Tal procedimento ocorre, ainda, nos momentos seguintes.

No segundo momento, o tema histórico na perspectiva bakhtiniana é a dominante. Nele os estilhaços da memória, recebidos da *musa da história* que *lhe pôs o tempo na mão*, são marcados por uma forte carga emocional a qual deixa transparecer o ressentimento do poeta contra a prepotência militar e a falsidade de seus sequazes. Dos versos 230 a 248, o poeta faz flashes de situações gerais e particulares com ênfase nas últimas. Essas situações se particularizam em Goiás, mais especificamente em Goiânia, que sofreu intervenção federal em 1964. E segundo Mauro Borges, governador intervencionado, desde o início “*a rede de ‘alcagüete’ estava montada e sob a coordenação de especialistas em tortura*”¹⁶ No poema os fatos ligados a torturas físicas aparecem metonimizadas nos nomes populares dos instrumentos de tortura –*no a-e-i-o-u, / o povo só tem enganos, /rabo-de arraia e tatu* (Grifo meu). Ganhavam força as agressões às liberdades individuais, as injustiças, as denúncias:

fizeram tudo o que assombra
mas ninguém soube de cor.

.....

Vi gente delatando
o colega pensador
e via de vez em quando
lei fazendo terror.

270

Entre o primeiro e o segundo momentos, há uma estrofe de mediação por meio da qual o poeta contrapõe a visão panorâmica da história de Goiás do primeiro momento a um *Mas agora* que estabelece um elo como o momento seguinte por meio de um dos produtos do Estado, o boi, que vai compor as rimas alternadas (boi/ oi/ foi), com o objetivo de colocar em relevo o tempo passado, figurado no pretérito perfeito, –foi–, ou seja, *contar como foi*, como aconteceram os desmandos militares em Goiás.

O segundo momento como o anterior pode ser subdividido em duas partes. A primeira traz flashes das ações, das conseqüências e os impactos do regime militar; a Segunda, figura a abertura política. As partes focalizam quase objetivamente o regime de exceção

¹⁶ Borges, Mauro. *Tempos idos e vividos. Minhas experiências*. Goiânia, Ed. Do Autor, 2002, p. 260.

profissionais. Os últimos versos da última estrofe figuram a falência do regime militar que, por imposição da política externa norte americana, o qual foi obrigado a abrir *a cidadela/ (brecha na casa que rui)*. E na mesma estrofe a mediação para a segunda parte, que lança flashes sobre os fatos após a abertura política. Como em outros ângulos do poema, em que a problemática particular se faz mais forte surgem termos populares ou regionais como *jinela, pissui* etc. O poeta-saci pula a *jinela da casa que rui*, na tentativa de *encontrar nela/ tudo o que sou e que fui*. É a busca do passado atropelado pelas circunstâncias históricas de 64.

Nessa segunda parte domina um eu lírico em primeira pessoa, oposto à terceira pessoa da parte anterior. O sujeito lírico, na busca de si no passado, descobre que *já era outro* e que, no espaço esvaziado pelo regime militar, não encontrou mais nada do seu passado e que não havia mais *espaço/ para o seu jeito taful*, pois

O tempo ficava escasso,
já sem oeste e sem sul,
305 e eu já sentia cansaço,
meu preto virava azul

No jogo com os pontos cardeais –*sem oeste e sem sul*– e com as cores –*meu preto virava azul*– pode-se inferir, dentre outras outras possibilidades significativas, primeiro, uma alusão a Goiás (centro *oeste*) e ao Rio de Janeiro (*su(l)deste*), espaços de origem e residência posterior (até hoje) após a aposentadoria pelo AI-5. Nas cores pode-se inferir a fase *taful* e a seguinte tanto sob o aspecto do ser como do fazer poético. O homem tornou-se mais céptico, e menos confiante e o poeta mais preocupado com a linguagem em seu despojamento formal e com os procedimentos estruturais, aproximando mais e mais o significante do significado como se observa nessa mesma obra, *Saciologia* e mais ainda em obras posteriores.

A consciência das mudanças faz com que o eu lírico se considere com o corpo *fechado/ contra balas traição* e, ao mesmo tempo, leva-o a assumir ainda mais as artimanhas do saci num jogo de ser e parecer, pois *não me suportam de lado/ finjo que sou ficção*. O poeta-saci não consegue esquecer e menos ainda perdoar, como

O povo diz em cochicho
que saci perdoa não
transforma o cabra num bicho,
340 depois lhe mete o ferrão.
Tudo feito com capricho
e na maior discrição.

Os motivos do não perdão foram a injustiça e a traição, pois ele, *Um poeta de água doce/ meio barroco e bufão* foi acusado de escrever *como se fosse / da contra-revolução*.

No último momento, o poeta retoma os diferentes motivos com modificações e acréscimos, dando ênfase ao ser poeta e ao fazer lírico. O destaque primeiro é dado à *musa da estória*, musa interiorana *de forno e fogão*, que *lhe deu amor e memória* e *lhe pôs o tempo na mão*, ou seja, permitiu-lhe que reconstituísse o tempo e espaço de sua experiência com o regime militar, mesmo que sejam apenas estilhaços tão doridos presos à memória. Assim diz o poeta: *Plantei o tempo num pingo/ no pingo plantei meus ais*. Dito de outro modo, é um tempo-espaço plasmado liricamente, na tentativa de “reconstruir” fatos como antídoto contra o veneno de golpes militares, contra as injustiças e o cerceamento das liberdades individuais e coletivas.

Ao longo do poema, antes das três últimas estrofes, o eu lírico (o ser poeta) assume a máscara de saci que pôs no cachimbo (linguagem) *sinais/ de fama, fumo e fumaça/misturados por iguais*. Sinais esses que dizem os diferentes motivos entrelaçados por iguais no poema. A *fama, fumo e fumaça* nos remetem à atuação de poeta e ao reconhecimento de sua obra por parte dos críticos e que chamaram a atenção de seus delatores. No final do poema, o poeta assume novas máscaras: a de camondongo que se transforma em *Camongo/ Camões de roça e quintais*. A última metamorfose recupera a presença do Camões de *Os Lusíadas* diluída no poema e, ao mesmo tempo, diz o título do poema e a si mesmo como um “épico menor” ou épico da modernidade, de seu tempo que

380 Com sua luta sem gongo,
com seu rio e seus rivais,
foi tirando de um porongo
alguns fuxicos orais
que alinhabei e prolongo
nesta estória de Goiás.

Os dois poemas, frutos da mesma circunstância histórica, configuram visões de modo diferentes sobre o mesmo fato, e dão ao leitor fragmentos daquele período de trevas, que foi o regime militar, assinalando os momentos de maior repressão e os de afrouxamento dela. No poema “Parrésia”, percebe-se um maior contato com os horrores do regime militar, cujas ações submeteram o eu lírico a um jogo do real, marcado pela agressividade, metonimizada, por exemplo, no *troar das botas*, ouvido da cela, e o sonho de liberdade, de diálogo com o outro, por meio de uma linguagem entre referencial e metafórica. Num tom dorido, o poeta nos faz perceber os processos de silenciamento utilizados pelos militares e, ao mesmo tempo, a força que emana do ser humano, capaz de sacrifício supremo pelos direitos maiores do homem: a liberdade e o uso palavra. O poema nos diz do desejo geral e ansiado pelo Brasil naquele período de exceção.

No poema “Camongo”, diferente do anterior, em que o eu lírico se insere no geral, figurado em um nós, o sujeito lírico se particulariza num eu ou ele, ao focalizar uma experiência pessoal do poeta, subordinando a problemática geral à particular, ou seja aquela é vista a partir desta. Também diverso do primeiro, que se enquadra na composição moderna de poema, versos livres, “Camongo” guarda a feição formal tradicional, partilhada pelo cordel, com metro e rimas, e numa linguagem densamente trabalhada por meio de intertextos diversos literários e não literários. Tal procedimento dilui, em parte, a contundência do regime militar. Todavia a musicalidade do poema, os modismos regionais e populares e a presença do saci, como máscara do poeta e outros recursos não impedem de fazer o leitor refletir sobre os problemas cruciais que atingiram o poeta, Goiás e o Brasil durante o regime militar.

Os dois poemas levam-nos, de modos diferentes, a tentar decifrar e a buscar reconstruir parte de nossa História recente, o período do regime militar. Eles não são um documento do passado, mas a reconstrução lírica, por meio da memória, de um período dorido e tenso que não pode ser esquecido por nós brasileiros.

BIBLIOGRAFÍA

- Bakhtin, Mikhail** (1995): *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo, Hucitec.
- Borges, Mauro** (2002): *Tempos idos e vividos. Minhas experiências*. Goiânia, Ed. Do Autor.
- Bosi, Alfredo** (2002): *Literatura e resistência*. São Paulo, Companhia das Letras.
- Brasil, Assis** (1975): *Os que bebem como cães*. São Paulo, Circulo do Livro.
- Costa, E. Alves da** (2003): “Salamargo” em *No caminho, com Maiakoviski/ Poesia reunida*. São Paulo, Geração Editorial.
- Huysen, Adreas** (2000): *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro, Aeroplano.
- Machado, J. Simões** (1981): *Os romances brasileiros dos anos 70/ Argumentação social e estética*. Florianópolis, UFSC.
- Martins, Luciano** (2004): *A geração do AI-5 e Maio de 68*. Rio de Janeiro, Livraria Argumento.
- Sussekind, Flora** (1985): *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
- Teles, G. Mendonça** (2003): “Sociologia goiana” em *Hora aberta* (Poemas reunidos). Petrópolis, Vozes.