

## FERREIRA GULLAR: IMAGENS DO EXÍLIO

*Rosane Pires Batista*

**RESUMO:** O presente artigo realiza uma análise do livro *Rabo de Foguete: os anos de exílio*, escrito por Ferreira Gullar em 1998, 20 anos após sua experiência no exílio. Por meio da rememoração, o poeta traz a tona uma época na qual a violência era alçada pelo Estado autoritário, e muitos brasileiros pertencentes a diferentes grupos sociais revolucionários viram-se obrigados a rumar para outros países, com o intuito de escaparem das prisões, torturas e mortes. A narrativa construída no livro evidencia a memória traumática do sobrevivente da ditadura militar brasileira e, nas filigranas dessa leitura, surgem lampejos do processo de modernização no Brasil, implantado durante o regime militar.

**PALAVRAS-CHAVE:** memória; literatura; exílio; ditadura militar; modernização

**ABSTRACT:** This paper analyzes the book *Rabo de Foguete* by Ferreira Gullar (1998). This book was written 20 years after his exile experience. The poet depicts the violence employed by the Authoritarian State against the Brazilian political militancy from different social groups and their need to embrace the exile in order to escape from political persecution. As a matter of fact, this book narrates the traumatic memory of a survivor of military dictatorship as well as states the modernization process held during this regrettable period in Brazil.

**KEYWORDS:** memory; literature; exile; military dictatorship; modernization

**RÉSUMÉ:** Cet article fournit une analyse du livre “Rabo de Foguete: os anos de exílio”, écrit par Ferreira Gullar en 1998, 20 ans après son expérience en exil. Par le souvenir, le poète met en évidence un moment où la violence a été levée par l’État autoritaire, et de nombreux Brésiliens appartiennent à différents groupes sociaux révolutionnaires ont été contraints de naviguer vers d’autres pays, afin d’échapper à la prison, la torture et La mort. Le récit construit dans le livre met en lumière la mémoire traumatique de la survie

de la dictature militaire brésilienne, et en filigrane dans cette lecture, il ya un aperçu du processus de modernisation au Brésil, mis en œuvre pendant le régime militaire.

**MOTS-CLÉ:** mémoire; littérature, exil; dictature militaire; modernisation

A minha pátria é como se não fosse, é íntima  
Doçura e vontade de chorar; uma criança dormindo  
É minha pátria. Por isso, no exílio  
Assistindo dormir meu filho  
Choro de saudades de minha pátria  
Se me perguntam o que é minha pátria, direi:  
Não sei. De fato, não sei  
Como, por que e quando a minha pátria

Mas sei que a minha pátria é a luz, o sal e a água  
Que elaboram e liquefazem a minha mágoa  
Em longas lágrimas amargas [...].  
*Vinicius de Moraes.*

[...] Mas não importa. A vida não é o que deveria ter sido e sim o que foi. Cada um de nós é a sua própria história real e imaginária.  
*Ferreira Gullar*

A repressão imposta durante a ditadura militar no Brasil deixou marcas significativas na vida de algumas pessoas. Muitos foram obrigados a deixar o país na tentativa de escapar à perseguição política. O Golpe Militar<sup>1</sup> de 64

---

<sup>1</sup> Segundo Carlos Fico (2004, p. 113) o golpe de 64 foi resultado de um conjunto de fatores, tais como “as transformações estruturais do capitalismo brasileiro, a fragilidade institucional do país, as incertezas que marcaram o governo de João Goulart, a propaganda política do Ipes, o ânimo golpista dos conspiradores, especialmente dos militares”. Estes fatores permitiram a realização do golpe e a instauração de um regime autoritário no Brasil. Vale ainda acrescentar a influência norte-americana na constituição e consolidação do Golpe Militar no país, pois o golpe permitiu ao Brasil uma dependência ao mercado externo, tendo fortalecido os produtos primários de exportação.

apresenta um duplo sentido: por um lado, tem-se um Estado como agente modernizador que impõe uma transformação racionalizada da sociedade e, por outro, há uma avassaladora repressão política que se dá por meio de censura, prisões, assassinatos e exílios (ORTIZ, 1994, p. 159). Muito embora esse período tenha sido caracterizado por um significativo e diversificado florescimento cultural no país,

o meio cultural também sofreu perseguição direta, tanto pela censura (mais branda entre 1964 e 1968, absoluta após essa data), que impedia a livre-manifestação das idéias e das artes, como pela representação física configurada em prisões e torturas. Por um motivo ou outro, muitos artistas viram-se forçados ao exílio (RIDENTI, 1993, p. 74).

Tal como o trecho acima evidencia, inúmeras pessoas foram obrigadas a deixar o Brasil nesse período, de modo que a violência com que o exílio atravessou suas vidas afigurou-se como uma experiência comum.

Dito isso, a análise que se encaminha a seguir, parte do contexto histórico do Brasil nas décadas de 60 e 70<sup>2</sup> para realizar uma leitura sobre o livro *Rabo de foguete: os anos de exílio*, publicado em 1998 por Ferreira Gullar. O intuito é compreender as conseqüências da experiência do exílio, construída a partir de suas memórias. Nesse sentido, as experiências vividas no passado não serão

---

<sup>2</sup> Um contexto marcado pelo Regime Militar, no qual o indivíduo e sua liberdade não confluíam com o projeto de modernidade implantado no Brasil. Na letra da música de Chico Buarque, cujos versos dizem: “A nossa Pátria mãe tão distraída/ Sem perceber que era subtraída/ Em tenebrosas transações”, expõe os difíceis anos que vão de 1964 a 1985, um dos períodos mais obtusos de toda história do Brasil. Dentre os inúmeros Atos Institucionais impostos pelo governo militar, o mais eficaz, intitulado AI-5, ocorreu no dia 13 de Dezembro de 1968. A partir dele, a possibilidade de negociação entre governo ditatorial e oposição estava aniquilada. Ele representou, antes, um amadurecimento da racionalidade técnica desenvolvida pelo regime militar. Nesse contexto, vale ressaltar que os artistas tiveram participação política ativa, apesar de ser pequeno o ingresso destes na esquerda armada (RIDENTI, 1993, pp. 73-75). Nesse sentido, o golpe de 64 não impediu a agitação artística e cultural no Brasil da década de 60, quadro este que se alteraria após a efetivação do AI-5.

aqui tomadas como uma representação real deste, mas como uma reconstrução a partir do tempo de sua recordação.

A esse respeito, vale lembrar que pensar o passado demanda um jogo entre esquecimento e lembrança, que ocorre de forma inconsciente e, nesse embate, o recorte do lembrado e daquilo que deve ser esquecido aparece dentro de uma relação do que tem sentido ou não para o exercício da rememoração. A memória é um trabalho de interpretação do passado, feita no presente e que nos permite pensar a relação entre indivíduo e sociedade.

Em outros termos,

“a memória não é um sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado ‘tal como foi’, e que se daria no inconsciente de cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual”. (BOSI, 1979, p. 17)

Partindo dessa concepção, o ano de 1964<sup>3</sup> adquire relevância, já que é quando Gullar se filiava ao Partido Comunista e fundava o Grupo Opinião, ao lado de Oduvaldo Viana Filho, sua esposa Thereza Aragão e outros. Nesse período, o Brasil convivia com um desenvolvimento cultural que “estava acoplado a uma série de movimentos sociais amplos – de trabalhadores urbanos e rurais, militares de baixa patente, estudantes e intelectuais – que foram quase totalmente desarticulados após o golpe” (RIDENTI, 2000, p. 121). Em dezembro de 1968, quando é decretado o AI-5, Gullar é preso na cidade do Rio de Janeiro. Entra para a clandestinidade em 1970 e, no ano seguinte, para o exílio, apenas retornando ao Brasil em 1977.

---

<sup>3</sup> O Golpe Militar de 1964 levou o Estado brasileiro a coibir a liberdade dos cidadãos. Censuras, interrogatórios, prisões e tortura daqueles considerados inimigos do Estado afiguravam-se como práticas freqüentes. Associado a este contexto nefasto, havia um pulsante desenvolvimento econômico no país, movido pelo controle das organizações de trabalhadores, pelos militares e pela abertura do mercado nacional aos investimentos estrangeiros (Ver ORTIZ, 1994 e RIDENTI, 2000).

*Rabo de Foguete* é escrito, deste modo, 20 anos após o período que Gullar viveu no exílio. A narração dos fatos traumáticos vivenciados no passado necessita de um tempo de maturação para que esse vivido possa ser explicitado. Trata-se de uma percepção diversa dos fatos, posto que distanciada, mas nem por isso menos intensa. E, nesse sentido, é relevante situar que “a palavra associa o traço visível à coisa invisível, à coisa ausente, à coisa desejada ou temida, como uma frágil passarela improvisada sobre o abismo” (CALVINO, 1990, p. 90). Palavra e memória são dois elementos íntimos na fronteira entre o dizível e o indizível, entre o que pode ser testemunhado e aquilo que fica silenciado na lembrança como sintoma de uma experiência traumática. A partir desse livro, pode-se tomar Gullar como sujeito que testemunhou e narrou a experiência do exílio, trazendo a possibilidade de uma memória da história política e cultural brasileira desse período. Nessa direção, torna-se imperioso relacioná-lo à idéia de testemunho, à luz de uma literatura que vem sendo produzida na América Latina desde os anos 60, para a qual esse conceito supõe não apenas uma discussão dos limites entre o literário, o fictício e o descritivo, mas uma ética da escritura (SELIGMANN-SILVA, 2005a, p. 85) Para Márcio Seligmann-Silva, nas abordagens sobre o conceito de testemunho

“deve-se buscar caracterizar o ‘teor testemunhal’ que marca toda obra literária, mas que aprendemos a detectar a partir da concentração desse teor na literatura e escritura do século XX. Esse teor indica diversas modalidades de relação metonímica entre o ‘real’ e a escritura. [...] Esse ‘real’ não deve ser confundido com a ‘realidade’ tal como ela era pensada e pressuposta pelo romance realista e naturalista: o ‘real’ que nos interessa aqui deve ser compreendido na chave freudiana do trauma, de um evento que justamente resiste à representação” (SELIGMANN-SILVA, 2005a, p. 85).

E, nessa direção, ainda sob forte impacto do trauma vivido no exílio, o poeta renuncia à escrita da memória deste período. Em 1975, Paulo Freire

sugere a Gullar um texto escrito a partir de sua experiência no exílio e ele se recusa a fazê-lo, chamando atenção para o fato de que

temia, de um lado, praticar inconfiáveis que comprometessem a segurança de companheiros, e de outro, sentia-me traumatizado demais para abordar o tema. [...] Como o tempo aliviara os traumas e anulara as outrora inconvenientes implicações políticas da narrativa, pude hoje ainda que hesitante em face de certas indiscrições, contar o que vivi (GULLAR, 1998, p. 07).

Esse contar vai sendo realizado na primeira pessoa, com uma escritura que se propõe autobiográfica, mas que pode também ser lida como uma narrativa de ficção. A segunda epígrafe, destacada no presente texto, é a última frase do livro em questão. Nesta fala do autor, está explicitada uma relação contraditoriamente conflitante e harmoniosa entre um texto que se propõe autobiográfico e um texto ficcional. Real e imaginário possuem uma relação intrínseca no processo da recordação. As personagens presentes no texto são pessoas ‘reais’, enquanto outras são nomes inventados pelo próprio poeta, recurso este que lhe permite construir um jogo que não consolida a unicidade da relação autor/narrador/personagem.

O título do livro faz referência a um samba composto por João Bosco e Aldir Blanc em 1979. A composição fala de um Brasil que começa a receber os seus exilados, que sonha com o retorno à pátria por aqueles que foram obrigados a deixá-la, mas remete também à dor dos que ficaram, do desígnio infeliz dessas famílias: “Meu Brasil / que sonha / com a volta do irmão Henfil / com tanta gente que partiu / num rabo de *foguete*<sup>4</sup> / chora a nossa pátria mãe gentil / choram Marias e Clarisses no solo do Brasil / mas sei que uma dor assim pungente não há de ser / inutilmente [...]”<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Grifo meu.

<sup>5</sup> Letra da canção intitulada “O bêbado e o equilibrista” de autoria de João Bosco e Aldir Blanc.

O exílio, como uma ruptura na ordenação da história de vida de um sujeito, um desenraizamento impingido, provoca um silêncio traumatizante que necessita ser rompido para desfazer os fantasmas do passado e impedir que as relações de poder daquela época retornem como discursos legitimadores. Habermas, ao comentar os quarenta anos pós Shoah, diz que

“a história não flui mais sem coerção. Uma barricada erguida com as migalhas moralmente mal digeridas daquele período parece estancar o fluxo do tempo, parece não libertar a história da Alemanha Ocidental para o embate rítmico das vagas de recordações empalidecidas. O esquecimento ainda está sob a coerção do não-poder-esquecer: chamamos a isto de recalque. É como se aqueles doze anos se dilatasse sob a pressão de atualização sempre renovadas, ao invés de se contraírem em retrospectos cada vez mais distantes. Os presentes passados [die vergangenen Gegenwart] permanecem sinistramente atuais e mantêm as discussões mais cheias hoje que nos anos cinquenta e no início dos anos sessenta”. (HABERMAS, 1987, p. 04)

Rumar para o exílio foi a solução encontrada para algumas das pessoas que pertenciam a diferentes grupos sociais revolucionários durante a vigência da violência impingida pelo Estado autoritário desde o golpe 64. Nessa direção, destaca-se o fato de tanto o Brasil como outros países da América Latina – Chile, Argentina, Peru, etc – terem sido vítimas de catástrofes<sup>6</sup> experimentadas no século XX. Um século marcado pelo indivíduo refugiado e deslocado, cujos impactos desse processo na transformação das lembranças traumáticas em um discurso narrativo racionalizado são, ainda hoje, perceptíveis.

A narração construída em *Rabo de Foguete* é feita a partir de um tempo cronológico que vai mostrando as experiências e os sentimentos vividos durante

---

<sup>6</sup> “A palavra catástrofe vem do grego e significa literalmente virada para baixo (kata +strophé). [...] É, por definição, um evento que provoca um trauma, outra palavra grega, que quer dizer ‘ferimento’”. (NESTROVSKI; SELIGMANN-SILVA, 2000, p.08).

a clandestinidade e o exílio. O livro possui 92 capítulos, divididos em quatro partes. Os capítulos são curtos, seguindo um ritmo de prosa, o que lhe confere uma narrativa concisa e fluida.

Na primeira parte, Gullar mostra sua surpresa com um telefonema:

– É para você – disse Thereza. Interrompi a brincadeira com o gato e, ainda sorrindo, segurei o fone, sem suspeitar que a minha vida começara a virar de cabeça para baixo” (GULLAR, 1998, p. 09).

A partir daí começa uma rotina traumatizante. A sua vida passa a se desenrolar dentro de uma experiência catastrófica. Gullar é avisado que foi denunciado e, pelo fato de ser da direção estadual do PC, deve fugir, pois será preso e, possivelmente, assassinado. E continua,

no caminho para casa, refleti e me considerei vítima da inconseqüência do partido que insistira em me eleger para a direção estadual, clandestina, quando eu atuava muito bem na legalidade. Agora, enquanto todos os demais membros do comitê cultural iam poder responder ao processo normalmente, eu teria que mergulhar na clandestinidade. E isso sem nunca ter participado sequer de uma reunião da tal direção. (GULLAR, 1998, p. 10).

A sua participação na política era realizada também por meio da sua poesia. Gullar, vale lembrar, era um articulador político dentro do setor cultural. Utilizou ainda a linguagem dos cordéis para denunciar a violência no campo, e sua participação no CPC<sup>7</sup> foi marcada pelo envolvimento com os movimentos sociais e culturais de esquerda. Durante todo o livro, Gullar deixa explícito que foi ‘vítima’ de um radicalismo presente na política desenvolvida

---

<sup>7</sup> Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (UNE).

tanto pelos setores de esquerda, quanto pelos de direita no Brasil daquela época. Segundo o poeta,

o AI-5 serviu para dar razão aos setores radicais. Da mesma maneira que do nosso lado, os extremistas de esquerda, os porra louca, ajudavam a ditadura e fortaleciam dentro da ditadura os setores mais radicais [...], a linha dura prevalecia e impunha coisas como por exemplo o AI-5, que é uma vitória da ditadura dentro do Regime Militar, isso anulava na área da intelectualidade e, em termos gerais, na área política de luta contra a ditadura, de oposição à ditadura, anulava os homens à ação das pessoas mais moderadas, mais sensatas e que conduziam a luta de maneira mais ampla e democrática. (Entrevista concedida a Marcelo Ridenti em 23 de janeiro de 1996)

A naturalidade com que Thereza anuncia o telefonema, no início do livro, cujo assunto irá colocar suas vidas de cabeça para baixo, mostra um realismo irônico, anunciando assim, um dos elementos centrais da narrativa, os dissabores do exílio. Em outro fragmento, temos: “o pânico estava embutido em nossa vida e bastava uma palavra, um olhar, um telefonema para deflagrá-lo” (GULLAR, 1998, p. 10).

A possibilidade da prisão atormentava não apenas o poeta, mas toda sua família. Porque sabiam que se Gullar fosse preso como membro do partido comunista, ele seria torturado até falar e, como estava por fora dos acontecimentos do partido, não tendo o que falar seria morto: “dirigente, ou fala, ou morre. É melhor não ir lá. – E eu sou lá dirigente, porra! Esses caras me puseram na chapa só pra derrotar a ala esquerdista. Foderam com minha vida!” (Id. Ib., p. 12).

Daí em diante, começa sua saga por diversos apartamentos de parentes e amigos no Rio de Janeiro. O primeiro é o apartamento de sua sogra, local onde será possível ver os filhos e a esposa. Porém, sua estada foi breve, já que sua “presença ali implicava certo risco para ela” (Id. Ib., p. 11). Dali em diante, esconde-se na casa de vários amigos. Primeiro, com o Armando, que não

tinha vínculos com o partido, depois Léo, que era um boêmio e ex-atleta, mas que estava fora da esquerda política. Posteriormente, com a doença de Léo, Gullar segue para o apartamento de um casal de amigos, Ceres e Flávio e, por último, passa alguns meses com Vera e Zelito. O que chama atenção nesse momento, no qual o poeta descreve seus dez meses de clandestinidade no Brasil, é seu desespero em não poder contar com o apoio material dos membros do partido, e isso lhe confere uma situação de desamparo financeiro e afetivo sem precedentes. Quando estava na casa de Armando, Gullar recorda que alguns amigos comuns lhe aconselharam a deixar esse apartamento para não colocar Armando em perigo. E lembra:

fiquei chocado com essa opinião já que se tratavam de amigos íntimos, além de companheiros de partido. [...] – o que então vocês me aconselham a fazer? Se na casa de Armando, que não tem atuação política e por isso não está na mira da repressão, não devo ficar, então não posso ficar na casa de ninguém. Devo me entregar, é isso? (Id. *ib.*, p. 18).

Enquanto Gullar perambulava tentando se esconder, Thereza teve o apartamento invadido pela polícia. A filha Luciana ficou com uma arma apontada para sua cabeça, enquanto a mãe era seqüestrada pela polícia. Esse relato compõe uma descrição do tempo do terror, de um período de maior endurecimento do regime militar, tempo marcado pelo medo que embalava a vida daqueles envolvidos nesse processo. Tal como mencionado anteriormente, esse é, também, um tempo de maior produção cultural no Brasil. Apesar da censura e repressão desse período, o país passava pelo processo de construção de uma indústria cultural e cristalização do mercado de bens culturais (ORTIZ, 1994, p. 121). Havia, portanto, uma repressão que não era veiculada via meios de comunicação de massa.

Gullar, durante o período de clandestinidade ainda no Brasil, tinha muito cuidado para que as pessoas dos prédios por onde se escondia não soubessem que ele estava ali. Os porteiros eram os principais olhos da polícia, atuando como alcagüetes, pois eles avisavam a polícia sobre moradores novos.

Durante esses dez meses, Gullar tentava burlar a polícia. Enviava cartas de outros Estados para sua mulher, encaminhadas por amigos que moravam fora. Usava disfarces, quase não saía de casa, apenas para encontros com Thereza e os filhos. Convivia com o sentimento constante de privação. Thereza não sabia do paradeiro do marido. Preferia não sabê-lo, pois tinha medo de ser presa e torturada e, assim, entregar o marido.

Diante da demora do processo instaurado na II Auditoria da Marinha para apurar as atividades do Comitê Cultural do PCB, das acusações que só complicavam seu julgamento e do convite de Renato Guimarães para fazer um curso de seis meses na União Soviética, Gullar decide deixar o país.

De fato já não agüentava a condição de clandestino, vivendo sempre enfiado e em sobressalto. Já me convencera de que era praticamente impossível permanecer num lugar por muito tempo sem que o sigilo fosse rompido, a não ser que me decidisse pela clandestinidade profunda, igual àquela em que viviam Prestes e Giocondo. [...] A realidade se mostrava em toda a sua crueza: o redemoinho continuava a puxar-nos, mais e mais, para o fundo” (GULLAR, 1998, pp. 34-35).

\*\*\*

Após deixar o país, quando Gullar está em Leningrado para uma reunião do partido com os coletivos de diversos países, o secretário geral solicita às delegações dos partidos latino-americanos depoimentos a respeito do governo soviético e do Partido Comunista Soviético. A resposta dos presentes enfatiza a idéia de admiração do povo pelo governo e pelo Partido Comunista Soviético. Gullar rompe com esse discurso, dizendo:

eu, escolhido para falar pelo coletivo brasileiro, em lugar de dizer as coisas convencionais e falsas que estavam sendo ditas, preferi emitir uma opinião sincera. Disse que no Brasil o povo, por falta de informação, não distinguia entre o governo da União Soviética e o partido soviético; além do

mais, a propaganda maciça a que era submetido pela imprensa, rádio e televisão, levava-o a ter uma visão negativa do que se passava na URSS, com exceção, claro, dos setores mais politizados e esclarecidos da população. (Id. Ib., pp. 85-86).

Isso causa um grande desconforto para o coletivo brasileiro que, em seguida, responde que essa idéia não corresponde à verdade. Esse fragmento denota uma disparidade entre o olhar do poeta sobre a política brasileira e a participação do povo e também a falta de inteireza dos membros do partido. Em outros momentos do livro, fica clara uma tensão entre o poeta como opositor político diante de um radicalismo dos membros do PC, tanto no Brasil como na ex-URSS:

Se é certo que os comunistas contam com o apoio da maioria do povo brasileiro, por que o nosso partido continua na clandestinidade e nunca conseguiu eleger nenhum presidente da República nenhum governador de Estado e nunca obteve maioria nem no Congresso Nacional, nem em qualquer câmara municipal ou assembléia legislativa estadual? (Id. Ib., p. 86).

A percepção dessa disparidade evidencia o aspecto contraditório do processo de modernização realizado no Brasil. O país progredia, abria suas portas para o mercado internacional, realizava uma racionalização empresarial e uma profissionalização crescente, enquanto o poeta, assim como outras pessoas que participavam da luta política, sentiam o peso desse progresso que marcava a vida nas principais capitais do Brasil. Um progresso que impõe à experiência individual um aspecto trágico.<sup>8</sup> E, nessa perspectiva,

---

<sup>8</sup>“nenhum conhecimento dos acontecimentos culturais poderá ser concebido senão com base na significação que a realidade da vida, sempre configurada de modo individual, possui para nós em determinadas relações singulares. [...] A premissa transcendental de qualquer ciência da

Nesse momento no Brasil, a idéia do progresso estava em pauta. O país buscava se modernizar. Havia, nesse período, a abertura do mercado nacional às empresas internacionais, a indústria engendrava um novo cenário econômico e cultural, pois a indústria cultural começava a estabelecer estruturas. Mencionar o progresso, sem levar em conta todos os aspectos desse empreendimento é desconsiderar, nesse sentido, as catástrofes que marcaram o indivíduo no século XX e, nessa direção, Seligmann-Silva (2005b) chama atenção para os eventos traumáticos desse passado que ainda não foram superados.

O exílio forçado, a ruptura do trabalho regular, o afastamento da língua, a ausência da família e a perda dos mais simples prazeres da vida, impõem ao escritor um tempo da catástrofe. Uma experiência de choque que revela um despedaçamento tanto do indivíduo quanto daquilo que se pode chamar de uma *estrutura de sentimento da brasilidade romântico-revolucionária* (RIDENTI, 2000).

Ainda em Moscou, o poeta narra seu amor por Elôina, uma mulher casada que trabalhava como tradutora no Instituto Marxista-Leninista, local em que ele estudava, e onde assumira o pseudônimo Cláudio. Em um baile, promovido pelos estudantes, ela o convida para dançar e, depois, a ir até sua casa. “Tudo aquilo parecia um encantamento. Mas um encantamento real: ela estava ali diante de mim” (GULLAR, 1998, p. 99). Em vários momentos, Gullar narra cenas de amor com Elôina.

Eu comecei a acariciar-lhe os cabelos, depois o rosto, e com extrema delicadeza rocei meus lábios nos seus. Ela se entregou inteiramente. Abri-lhe o casaco e os botões do vestido, introduzi a mão pelo decote e encontrei o bico de seu seio. Ela gemeu de prazer, baixinho. Ficamos assim nos acariciando e beijando até que ela se ajoelhou a minha frente

---

cultura reside, não no fato de considerarmos valiosa uma cultura determinada ou qualquer, mas sim na circunstância de sermos homens de cultura, dotados de capacidade e da vontade de assumirmos uma posição consciente face ao mundo e de lhe conferirmos um sentido” (WEBER, 1986, pp. 96-97).

e abriu minha braguilha. Senti sua mão delicada segurar-me e em seguida a umidade cálida de sua boca que me levou ao êxtase. Depois que gozei, ela ainda se demorou sugando-me. Finalmente se ergueu e lhe beijei a boca. Ela recompôs os cabelos, prendeu-os, repôs a boina na cabeça e sorriu-me, encantadora. (Id. Ib., p. 100).

Para alguns leitores, tais cenas poderiam sugerir certa exposição do autor, mas destaca-se aí um gesto testemunhal que exige a necessidade de sair do evento traumático, pois a realidade desse evento é tão avassaladora que tudo se torna desenraizado. A personagem Elôina surge como a idéia de esperança, de liberdade, de amor numa cena cotidiana de choque. A possibilidade do amor e da felicidade aparece aqui como uma tentativa de romper com um contexto de desenraizamento, de angústia, de medo e de terror. E, com o término de seu curso e sua partida obrigatória para América Latina, o poeta entra em depressão novamente. “‘Estou cada vez mais longe dela’, pensei comigo. ‘Como pode? Estou caminhando deliberadamente na direção contrária à minha felicidade!’” (Id.Ib., p. 139).

Ou ainda:

estava agora sozinho, em Roma, com meu desamparo. Não havia como fugir. Tirei os sapatos e me estiquei sob o lençol, vestido como estava. ‘Eu nunca mais vou vê-la’, disse para mim mesmo numa explosão de lágrimas e soluços. ‘Nunca mais!’ E me deixei ficar ali, inerte, finalmente rendido a minha dor, as lágrimas escorrendo-me soltas pelo rosto. [...] A sensação que me ficou não foi de perda, de uma vida que houve e se acabara, e sim a de uma ausência absoluta, como se nada – nem eu nem o mundo – houvesse jamais existido. (Id. Ib., p. 141).

A figura da mulher é uma cena freqüente na descrição do exílio. São várias amantes pelos países por onde passa e, esse jogo de intimidades que vai sendo narrado, além de ser uma faceta da literatura contemporânea,

remete-nos à questão da sexualidade como um elemento relevante dentro da literatura do testemunho. Narrar cenas eróticas permite ao autor transformar-se em outra pessoa. O lugar fora do evento traumático pode aqui ser lido como o lugar do desejo, das mulheres e das suas lembranças, pois faz parte do conceito de testemunho a idéia de lembrança, ou ainda, a capacidade de construção de uma narração não integral (SELIGMANN-SILVA, 2005a).

Após uma noite com Elôina, ele descreve: “Durante toda a viagem repetia para mim mesmo: ‘Nós nos amamos! Eu me esporrei dentro dela! Ela gozou comigo, ela gozou muito em meu pau!’” (GULLAR, 1998, p. 1998). Nessa direção, ao recolher os traços do passado por meio da lembrança dessa mulher, o poeta ostenta sua virilidade. A apresentação da sexualidade aponta para a idéia de um testemunho falocêntrico, pois “a evidência da masculinidade estaria na origem da concepção do testemunho” (Seligmann-Silva, 2005a, p. 77) e, ainda, para uma afirmação do indivíduo na sociedade, uma forma de resistência individual e política.

Ao deixar sua amante na ex-URSS e, ao chegar ao Chile, em maio de 1973, Gullar se vê diante de uma situação bastante preocupante: “todas as noites explodia uma bomba próximo ao nosso apartamento” (GULLAR, 1998, p. 151). Temos aí um relato muito próximo do jornalismo, no qual somos informados da difícil situação econômica e política daquele país e de que essa situação precária vai favorecer o surgimento do golpe: “encontrei a cidade paralisada por uma greve de transportes que só terminaria cinco meses mais tarde com a queda de Salvador Allende.”

E mais:

Começou o golpe. Allende ta falando no rádio. Entrei para ouvir. A voz de Allende era tensa. Pedia ao povo que apoiasse o governo legalmente constituído e se valesse do que tivesse à mão para enfrentar os golpistas. Fiquei assustado: pedir ao povo, desarmado, que enfrente os tanques militares? (Id. *ib.*, p. 157).

Nesse período, diante das perseguições no Chile, chega a notícia no Brasil de que o poeta havia sido fuzilado no meio da rua. Diante de todo o

caos, da falta de informação, dos amigos desaparecidos, em pleno estado de choque, ele descreve que:

certa manhã, tendo saído à procura de cigarros, cada dia mais difíceis de comprar, divisei do outro lado da rua uma mulher alta, esbelta, com lenço de seda na cabeça. Levei um susto: era Elôina! Estava de costas, mas era ela! Será possível?! [...] Uma onda de tráfego me impede de cruzar a rua. Agora ela se afasta e vai atravessar a rua transversal à nossa [...]. Enquanto a sigo, me pergunto por que, se aquela mulher é Elôina, por que não me procurou? [...] Aflito, continuo a seguir a mulher ao longo de toda aquela rua, movido pelo desejo insensato de encontrar Elôina mesmo onde não poderia estar. (Id.Ib., p. 148).

Este fragmento revela o trauma como resultado da vivência de todo esse processo de terror experimentado pelo poeta e, ainda, a dificuldade em distinguir a fantasia<sup>9</sup> da realidade diante daquela derrota política e da permanente possibilidade da morte. Assim, a idéia constante de morte lhe tira o próprio sentido da vida.

Essa situação continua quando o mesmo foge para Buenos Aires e reencontra a família. Decidem viver em Lima a pedido dos filhos e, no ano seguinte, diante das péssimas condições materiais da família, partem para a capital da Argentina. Depara-se com uma relação familiar onde todos estão absolutamente mudados. Os dois filhos começam a usar drogas, a filha Luciana embarca na voga mística e, para piorar, seu filho Paulo começa a dar sinais de

---

<sup>9</sup> “Uma fantasia oscila de certo modo entre dois tempos, três momentos temporais do nosso representar. O trabalho anímico se vincula a uma impressão atual, a uma ocasião do presente que foi capaz de despertar os grandes desejos da pessoa; a partir daí, remonta-se a uma vivência anterior, infantil no mais das vezes, na qual esse desejo se realizava, e então cria uma situação referida ao futuro, que se figurabiliza como a realização de um desejo, justamente o devancio ou o fantasma, no qual estão impressas as marcas de sua origem no atual e na lembrança” (FREUD Apud ALONSO, 2000, p. 195).

que está sofrendo de esquizofrenia. Ele foge várias vezes de casa e de clínicas onde realizava tratamentos de saúde. A médica que o tratou diz que a doença é resultado da experiência de vida dos pais. Gullar, diante desse discurso, procura pesquisar o assunto tentando livrar-se da culpa. Numa das fugas de Paulo, Gullar encontra o filho preso numa delegacia:

- Quantos dias faz que você não come, meu filho?
- Desde que me prenderam.
- E quando te prenderam?
- Na mesma noite em que fugi de casa.
- É muito tempo sem comer, por isso está tão magro. Porque se negou a comer?
- Achava que eles sabiam que eu era seu filho e iam por alguma droga na comida pra eu denunciar você.
- Meu filho!” (GULLAR, 1998, p. 215).

Depois que Paulo foge de Buenos Aires e é descoberto perambulando pelo interior de São Paulo, Thereza e os outros filhos retornam para o Brasil.

Sozinho novamente, destroçado pelos acontecimentos familiares, percebera que a situação política da Argentina tomava o rumo da radicalização. Viu, ali, uma situação semelhante ao que havia acontecido no Brasil, pois essa radicalização da esquerda serviu de pretexto à fúria repressiva da direita. É nesse contexto, onde o perigo fulgura e a morte é quase certa, que ele escreve *O Poema Sujo*, utilizando a linguagem poética como possibilidade de socialização de suas lembranças. É no momento de maior choque dentro dessa experiência traumática do exílio, que este poema é construído, resultando em sua melhor expressão artística<sup>10</sup>.

A tensão entre o poeta e o político, entre o narrador e o autor, entre o real e o imaginário, é ressaltada em vários momentos da narrativa:

---

<sup>10</sup> “O fato é que com ele Gullar alcançou de grande parte da crítica uma verdadeira consagração, cujo alcance pode ser medido numa frase de Otto Maria Carpeaux: ‘O *Poema sujo* mereceria ser chamado de *Poema nacional*’.” (Villaça, 1984, p. 146). Grifo do autor.

Debruçado à janela de meu quarto, vi uma senhora passar com uma menina na calçada em frente, sob um guarda-sol azul celeste. ‘Estou mesmo em Moscou!’, disse espantado a mim mesmo. ‘Não é sonho não!’ Até aquele dia, meses após ter chegado à URSS, não me convencera de que de fato aquilo era a vida real. Agora, ao ver a senhora com a menina, às três da tarde, indo talvez para o cinema, sob um guarda-sol azul, caí na realidade. E senti um aperto no coração: que estarão fazendo a esta hora meus filhos, Thereza, meus amigos no Rio? E meu gatinho Camilo? O verão irrompeu na lembrança, a praia de Ipanema sob o sol ardente, repleta de banhistas, os amigos rindo, a cerveja gelada. Senti-me injustiçado. Por que logo eu tinha que estar no exílio? Afinal nunca havia sido um militante político, nunca pusera a política adiante da poesia e da arte. Fora levado pelas circunstâncias a participar da luta em favor das reformas sociais e depois contra a ditadura que se instalara no país. E de repente encontrava-me em Moscou numa escola internacional de formação de quadros revolucionários como se fosse meu objetivo tornar-se um profissional do partido, um líder revolucionário. Não era nada daquilo! (Id. Ib., pp. 78-79).

De repente me dei conta da estranha situação em que me encontrava. Que faço eu em Paris a esta hora da tarde? Tudo o que ocorrera até ali tinha a inconsistência de um sonho, era como se não houvesse de fato acontecido. Com um aperto no coração, lembrei de minha casa, de meus filhos, de Thereza e do meu gato siamês. Era um sentimento contraditório o que me assaltava naquele instante: sentia falta das pessoas e da minha vida, mas ao mesmo tempo a sensação era de alívio e liberdade. Um propósito perverso parecia ter se instalado dentro de mim (Id. Ib., p.50).

Ficção, relato autobiográfico, texto jornalístico, prosa, romance, mas, acima de tudo, nas entrelinhas da leitura encontra-se uma imbricação entre real e imaginário, uma narrativa pautada na lembrança do passado feita a

partir do tempo presente. Um poeta que sofre as injustiças da perseguição política, um indivíduo que busca a sobrevivência diante da clausura. Uma narrativa que embala o leitor num ritmo de distanciamento do próprio autor, no sentido de uma descrição de uma vida que parece não ser sua. Mas, sobretudo, uma escritura que depõe sobre um período histórico no Brasil que precisa ser lembrado.

Nas filigranas dessa leitura irrompe a memória da experiência traumática dos sobreviventes da ditadura militar e, nesse sentido, um testemunho<sup>11</sup> relevante para as discussões sobre este tema. Sua lembrança permite por um lado, fechar as feridas do indivíduo que vivenciou essa experiência e, por outro, impedir que novas sejam abertas.

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

A'SÁBER, Tales A. M. mimese do humano, crítica da desumanização. In: PENJON, Jacqueline; PASTA JR., José. *Littérature et modernisation au Brésil*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, [sd].

ALONSO, Sílvia Leonor. Trauma e fantasia- encontros entre imagens e conceitos: reflexões sobre temporalidade. In: BARTUCCI, Giovanna (org.). *Psicanálise, cinema e estéticas da subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

BASTOS, E. Rugai; RIDENTI, Marcelo; ROLLAND, Denis (orgs.) *Intelectuais: sociedade e política, Brasil-França*. São Paulo: Cortez, 2003.

---

<sup>11</sup> “A literatura do testemunho apresenta um modo totalmente diverso de se relacionar com o passado. A sua tese central afirma a necessidade de se partir de um determinado presente para a elaboração do testemunho. A concepção linear de tempo é substituída por uma concepção topográfica: a memória é concebida como um local de construção de uma cartografia, sendo que nesse modelo diversos pontos no mapa mnemônico entrecruzam-se, como um campo arqueológico ou em um hipertexto.”(SELIGMANN-SILVA, 2005b, p. 79). É relevante destacar que o testemunho não deve ser considerado como um gênero literário específico, mas na literatura ele aparece por meio de várias faces.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.

In:

\_\_\_\_\_. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. O narrador. \_\_\_\_\_. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. A imagem de Proust. \_\_\_\_\_. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. Sobre o conceito de história. \_\_\_\_\_. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOSI, Ecléa. Memória e sociedade. São Paulo: T. A. Queiroz, 1979.

CALVINO, Ítalo. As cidades invisíveis. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CARUTH, Cathy. Modalidades do despertar traumático. In: NESTROVSKI, A.; SELIGMANN-SILVA, M. Catástrofe e representação. São Paulo: Escuta, 2000.

GAGNEBIN, Jeanne M. História e narração em Walter Benjamin. São Paulo: Perspectiva, 1994.

GULLAR, Ferreira. Rabo de Foguete: os anos de exílio. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

\_\_\_\_\_. CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. São Paulo: Instituto Moreira Salles, set. 1998, n. 6. Semestral.

- HABERMAS, Jürgen. Nenhuma normalização do passado. *Folha de São Paulo*. São Paulo: 18 set. 1987. Folhetim.
- MORAES, Vinicius. Nova antologia poética. Seleção e Organização Antonio Cícero e Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Macio (orgs.). Catástrofe e representação: ensaios. São Paulo: Escuta, 2000.
- ORTIZ, Renato. Mundialização e cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- \_\_\_\_\_. A moderna tradição brasileira: cultura e indústria cultura / São Paulo: Brasiliense, 1994.
- RIDENTI, Marcelo. Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução à era da TV. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2000.
- \_\_\_\_\_. O fantasma da revolução brasileira. São Paulo: editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.
- SELIGMANN-SILVA, M. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. In: Projeto História, Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP, n. 30, “Guerra, império e revolução”, pp. 31-78, jun. 2005a.
- \_\_\_\_\_. O local da diferença: ensaios sobre memória, literatura e tradução. São Paulo: Ed. 34, 2005b.
- WEBER, Max. A objetividade do conhecimento nas ciências sociais. In: CONHI, Gabriel (org.). Weber. São Paulo: Ática, 1986. (coleção grandes cientistas sociais)
- VILLAÇA, Alcides C. de Oliveira. Gullar: a luz e seus avessos. CADERNOS DE LITERATURA  
BRASILEIRA. Instituto Moreira Salles. São Paulo, n. 06, set. 1998. Semestral.

\_\_\_\_\_. *A poesia de Ferreira Gullar*. 1984. Tese (Doutorado em Literatura brasileira). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

**SITES:**

Letras de músicas. Disponível em:<[www.vagalume.com.br](http://www.vagalume.com.br)>. Acesso em: 26 jun. 2007.