

A Poesia de Resistência à Ditadura Militar (1964-1985): Algumas Reflexões

Cristiano Jutgla

Universidade Estadual de Santa Cruz

Abstract: The article examines some issues related to the critical reception of the poetry of resistance to the Brazilian military dictatorship (1964-1985). It offers some reflections on the characteristics of this body of poetry as well as on methodological for the analysis of this material.

Keywords: poetry, military dictatorship, testimony

Resumo: O artigo analisa alguns problemas da recepção crítica da poesia de resistência à ditadura militar brasileira (1964-1985). Em seguida, propomos algumas reflexões sobre as características dessa produção poética contemporânea, além de revisões metodológicas que se fazem necessárias nos modos de análise desse material.

Palavras-chave: poesia, ditadura militar, testemunho

Die Liebe konnte nicht bestehen

Es kam zu grosse Kält:

Wie sollen die Bäumchen blühen

Wenn so viel Schnee drauf fällt?

[O frio chegou sem avisar

O amor não podia existir:

Como podem as flores brotar

Com tanta neve lá fora a cair?]

Bertolt Brecht

A poesia de resistência ao regime militar, instalado no Brasil com o golpe de estado de 1º de abril de 1964, tem sido negligenciada nos debates acadêmicos. Ao consultarmos a fortuna crítica da produção poética contemporânea, observamos logo de início uma consagração de determinadas tendências, em especial, a poesia marginal e o concretismo. Mas quando se trata de poesia política, sua abordagem é, em geral, apressada. A razão alegada para a atitude seria um suposto *déficit* expressivo, considerados *esteticamente* sem efeito sobre o leitor hodierno, porque os poemas foram feitos sob o calor da hora, ou seja, dependentes do contexto histórico.

A ideia de poemas políticos como sinônimo de falta de qualidade aparece já em 1979, em texto de Armando Freitas Filho sobre a produção surgida dos Centros Populares de Cultura CPC do início dos anos 60. Segundo o crítico, a demagogia poética ocorre a partir da guinada de Ferreira Gullar naquele período, quando o poeta se afastara do neoconcretismo e passara a realizar um trabalho de forte cunho popular:

Os poetas da [editora] Civilização Brasileira, apoiados na ideologia populista dos CPCs, usavam outro jargão à la Sartre; se diziam “engajados”, isto é: acreditavam eles que o produto cultural deveria ser popularizado, mesmo se isso representasse um rebaixamento estético. O sinal verde e legitimador dessa última tendência tinha sido dado por um poeta maior: Ferreira Gullar, autor de *A luta corporal* (1954) e referência obrigatória da poesia brasileira contemporânea, vinha de publicar, numa edição universitária da UNE, em 1962, *João Boa-Morte, cabra marcado para morrer*, onde, como os recursos “pobres” da literatura de cordel, abordava diretamente os problemas do camponês [...].

Na verdade, Gullar [...] realizava uma manobra tática que, no seu caso, particular, resultava num recomeço, a partir do marco zero, de um necessário movimento de reescrita mais objetivo e contundente sobre a realidade política de então. Estrategicamente falando, significou uma marcha a ré na produção poética daqueles dias. Poetas menos dotados começaram a realizar uma poesia demagógica e diluída, plena de dós de peito, onde comisseração social e incompetência poética geravam um produto que, ao contrário das intenções, pois ao que parece se realizava de encomenda, não era oportuno, mas oportunista; por isso mesmo essa poesia perdia todo o seu gume, e na ânsia de não deixar passar o bonde ou o bode da história, os seus poetas desandaram a falar como matracas pelo povo, tematizando-o academicamente de cima para baixo, e não levando em conta os exemplos maiores, as conquistas efetivas, em nível de linguagem de, por exemplo, Drummond (*Sentimento do mundo*, 1940; *A rosa do povo*, 1945) e João Cabral (*O cão sem plumas*, 1950; *O rio*, 1953; *Morte e vida Severina*, 1955) [...]. (Freitas Filho 2005: 163-4)

No entanto, o julgamento sumário de Freitas Filho acerca da produção política entre 60 e 80 vem sendo, nos últimos anos, objeto de revisões acuradas como demonstram, por exemplo, os estudos de Bezerra (2004) e Salgueiro (2006a), (2006b). Com a redemocratização, permanece a poesia de resistência desconhecida, contudo, dos leitores em geral bem como dos leitores especializados, por razões diversas, as quais vão do baixo apelo comercial do produto, até edições raras e esgotadas que não despertam perspectivas de grandes tiragens, caso de obras como o fundamental e belíssimo *Inventário de cicatrizes* (1978), de Alex Polari, em edição artesanal, de frágil encadernação, bancada pelo Comitê Brasileiro de Anistia e Teatro Ruth Escobar.

Nesse sentido, perguntamos: quando o leitor brasileiro pós ditadura terá a chance de ler tais poemas? Quando reedições serão feitas? Quando elas surgem, aparecem em editoras de grande porte? Houve publicação dos poemas manuscritos? Temos à venda uma “simples” antologia da poesia de resistência? A resposta, até onde pudemos levantar, é não a todas as perguntas.¹

Se a poesia de resistência não tem recebido atenção, uma brecha se abre, no entanto, com a prosa de resistência, uma vez que a literatura de testemunho brasileira foi e tem sido protagonista de um interesse nos meios editoriais e acadêmicos (Costa 2012, 2011; Hardman *et alii* 2012), como prova o fenômeno, nos anos 80, um grande público lia essa produção, casos de *O que é isso, Companheiro?* (1979), de Fernando Gabeira, *Os carbonários* (1980), de Alfredo Sirkis, e já em tempos de redemocratização, *Memórias do esquecimento* (1999), de Flávio Tavares. Sem falarmos nas recentes produções cinematográficas realizadas a partir de livros de testemunho, como o filme homônimo baseado no livro de Gabeira, direção de Bruno Barreto (1997) e, mais recentemente, *O dia em que meus pais saíram de férias*, direção de Cao Hamburger (2006) e baseado no livro de Tavares.

O campo de debates criado pelas pesquisas sobre literatura de testemunho criou condições para o estudo da poesia de resistência sob esta perspectiva como indicam os recentes trabalhos de Salgueiro (2010, 2007, 2006a, 2006b, 2002) e Bezerra (2004) mencionados acima, os quais rebatem, por meio de intensa análise textual a ideia de inexpressividade e datação da poesia de resistência, forçando à revisão as leituras consagradas da poesia brasileira contemporânea. Aos estudos citados, devemos somar os

estudos de Vieira (2011, 2006), que, ao discutirem a historicidade da poesia dos anos 70, recuperam tensões e a expressividade daquela produção literária.

Exposta brevemente a situação da poesia resistência, lançamos como hipótese de trabalho a tese de que a poesia de resistência se constitui em um testemunho histórico, como um todo, mas, com diversos textos de grande qualidade *estética*.

A diferença da poesia de resistência está no fato de sua complexa e inconstante relação com as demais forças literárias contemporâneas. Concretismo, neoconcretismo, práxis, processo, marginal, dentre outros tendências/movimentos, tem por motivadores o interesse em demarcar espaços no campo da criação e debates literários, demarcação processada, sobretudo nos anos 50 e 60, tendo por ponto de partida a interlocução crítica com a literatura moderna, em especial, o modernismo brasileiro e as vanguardas europeias. Em linhas gerais, o interesse é atualizar a criação e a crítica por meio de um “avanço” prático e teórico, de onde surgem publicações, intervenções e atos públicos com a explícita intenção de rever, negar e propor outros caminhos estéticos para a poesia brasileira. A experimentação tomará assento nos anos 70 e 80 como demonstram o surgimento dos movimentos “Poesia-práxis”, “Processo” e “Tendência”, a ponto de a linguagem verbal desaparecer em diversos momentos em nome da figuração das ideias, em uma espécie de triunfo da imagem, da figuração plenamente visual.

Correndo por fora dos debates vanguardistas, mas ciente desse imbróglio, a “poesia marginal” critica-os diretamente, em especial, o concretismo, ao tempo em que dialoga com a tradição moderna (caso da presença de Drummond e Cabral, principalmente), sem deixar também de inserir a oralidade e espontaneidade como dois traços centrais explorados por meio de *happenings*, exposições, debates, “assaltos”, dentre outras ações em praça pública.

Em suma, todas as tendências, correntes, movimentos, linhas, procuram propor, em termos de artefato, um outro *modus facendi* da poesia, anseio bem costurado e focado no espaço literário, no campo simbólico da produção cultural. Mas e as transformações de pano de fundo e de frente trazidas pela ditadura militar?

A resposta aparece em sinal trocado, pois, como demonstra sua fortuna crítica, a poesia brasileira contemporânea, mais especificamente, a produzida entre os anos 50 e 80, tem sido objeto de estudos recorrentes no país, mas não tem contemplado os poemas de

combate. O pesquisador interessado no assunto dispõe de um conjunto de bons trabalhos de referência, dos quais destacamos, por exemplo, Aguilar (2005), Nunes, (1991), Menezes (1991), Dantas/Simon (1985), Süssekind (1985), Pereira (1981), Hollanda (1980), Freitas Filho (1979).

O pesquisador também encontrará semelhante vigor na bibliografia primária da poesia brasileira contemporânea, o que pode ser comprovado no crescente número de reedições de livros e reuniões de obras completas, por exemplo, *Toda poesia* (2012), de Paulo Leminski; *Muito prazer*, de Chacal (2010), *Poesia completa* (2010), de Manoel de Barros; *Poemas* (2004), de Francisco Alvim; *Me segura qu'eu vou dar um troço* (2003), de Waly Salomão; *Jornal dobrável* (2001), de Glauco Mattoso, *Poesia reunida e inéditos*, de Ruy Espinheira Filho (1998); *Poesia reunida*, de Adélia Prado (1991), *Trevo*, de Orides Fontela (1988). Ao mesmo rol, devemos somar materiais póstumos importantes vindos a lume, casos de *Inéditos e dispersos* (1985), de Ana Cristina César, e *Torquatália* (2003), de Torquato Neto.

Voltando à fortuna crítica da poesia brasileira contemporânea, notamos, enquanto marca recorrente, uma preocupação em delinear os principais elementos expressivos da produção poética de meados do século XX à redemocratização, cujo resultado é a apresentação de um quadro das consideradas principais tendências poéticas surgidas dos anos 50 aos 80. Esse anseio da crítica por compreender a produção contemporânea aparece, por exemplo, na definição e estabelecimento de termos “poesia concreta”, “neoconcreta”, “processo”, “práxis” e “poesia marginal”, empregados de maneira corrente nos debates e estudos literários atuais.

Vejamos brevemente alguns trabalhos considerados de referência na fortuna crítica da década de 1970, portanto, de consulta compulsória a quem enveredar por esse período. Começemos com um texto de 1974, no qual Hollanda e Brito procuram apresentar o cenário da produção poética naquele momento:

As dificuldades que nos impedem de ter uma visão de conjunto da nova poesia brasileira são incontáveis. Nesta recente intensificação da nossa produção poética, parece predominar o caráter disperso e espontâneo de manifestações as mais heterogêneas, e que permanecem praticamente desconhecidas. A capitalização tem significado para os novos autores um fechamento sistemático das

possibilidades de publicação e distribuição normais. Na tentativa de superar este bloqueio que os marginaliza, tais autores são levados a soluções que por mais engenhosas são sempre limitadas. Já há quem fale de uma “geração mimeógrafo”, de uma poesia pobre, que se vale de meios os mais artesanais e improvisados de difusão, num âmbito necessariamente restrito. Há também o esquema de “consórcios”, que busca reproduzir no campo editorial o mecanismo já testado com sucesso na venda de bens duráveis de consumo. Ao lado disso começam a proliferar os planos mais variados de produção independente. Lentamente vai se criando em nossos principais centros urbanos uma espécie de circuito semi-marginal de edição e distribuição, o que é certamente uma resposta política ao conjunto de adversidades reinantes. (Hollanda/Brito 1974: 81)

Dois anos depois, Hollanda, em texto individual, daria prosseguimento ao esforço por compreender a produção poética dos anos 70. Em seu breve prefácio ao livro *26 poetas hoje* (1976), ela emprega um termo, “produção marginal”, que se tornaria um dos mais debatidos conceitos nos anos seguintes dentro e fora das universidades:

Fundamentalmente a nova poesia se caracteriza pela renovação dos impulsos desclassicizantes do modernismo e pela atualização da recusa ao convencional. Entretanto, a aparente facilidade de se fazer poesia hoje pode levar a sérios equívocos. Parte significativa da chamada produção marginal já mostra aspectos de diluição e modismo, onde a problematização séria do cotidiano ou a mescla de estilos perde sua força de elemento transformador e formativo, constituindo-se em mero registro subjetivo sem maior valor simbólico e, portanto, poético. (Hollanda 1976: 10)

Um segundo exemplo do esforço por compreender a produção poética se faz presente no ensaio de Freitas Filho, o qual nos oferta um multifacetado painel da produção brasileira. Selecionamos um trecho acerca da acirrada disputa entre tendências concretas e engajadas no período dos anos 60:

O impasse, como se vê, era radical: de um lado as vanguardas pressionadas interna e externamente por uma maior necessidade de comunicação e participação, chegando o poema-processo ao tresloucado gesto de abdicar da própria palavra em favor de signos, bolotas e triângulos, atitude esta que tinha muito a ver inconscientemente com o crescente aumento da repressão, pois acabava sendo o seu melhor “retrato”, e sem querer servia a esta última, ao trocar palavras pelos códigos, a linguagem por uma espécie de senha consentida pelo silêncio que a todos nós era imposto;

do outro, a poesia insuficiente e artificial, com as exceções de praxe, do populismo. (Freitas Filho 1979: 167-8)

O terceiro exemplo é o estudo de Pereira (1981), que analisa, com farto material de pesquisa de campo, a já consolidada “poesia marginal”. Seu trabalho dialoga com as polêmicas em torno da antologia *26 poetas hoje* (1976), organizada por Holanda, e citada anteriormente:

O objetivo mais imediato deste trabalho é a análise e discussão de um tipo de produção poética, que, ao longo dos anos 70, ficou sendo conhecida como ‘poesia marginal’. Esta produção surge exatamente na virada dos anos 60 para os 70 e traz, obviamente, as marcas do momento.

Tanto em termos brasileiros quanto internacionais este período não passou em branco mas, ao contrário, testemunhou o surgimento de um intenso debate ideológico entre correntes bastante distintas, enquanto aqui e ali recrudesciam as formas de repressão política. Foi um momento de profunda frustração para setores significativos da intelectualidade e também um momento de profundos questionamentos. Foram os anos do florescimento da contracultura e da revisão de uma série de postulados do pensamento tradicional de esquerda. [...]

Era tudo isto que me interessava estudar. Ao tomar a ‘poesia marginal’ como objeto empírico de estudo (ou melhor, alguns grupos que representavam este tipo de produção), era contra este pano de fundo que eu queria apreendê-la. Fundamentalmente, o que me interessava analisar mais detidamente era o próprio debate ideológico que marcava esta virada de década e, no meu entender, esta produção poética ‘marginal’ apontava para certos elementos que eram da maior importância para a sua compreensão. (Holanda 1976: 9)

O interesse pela poesia contemporânea prosseguirá nas décadas seguintes, com dois estudos fundamentais sobre o concretismo, tendência norteadora da produção da década de 50. Vejamos dois exemplos de trabalhos realizados em tempos de redemocratização.

O primeiro realiza um balanço crítico da modernização da poesia brasileira, em especial, a produção entre meados da década de 50 até o recrudescimento do regime militar em 1969:

Por isso é importante revermos aqueles anos em que o ressurgimento das manifestações de vanguarda no Brasil ainda representava um esforço coletivo de artistas e intelectuais no sentido de alinhar a produção cultural pelas questões contemporâneas da modernização, assim atualizando (mais uma vez) o debate para intervir na perspectiva iminente de mudança, sem perder a referência da

informação internacional. Foram anos de agitação e de muitos projetos para a arte e a poesia, correspondentes à passagem dos anos 50 para os anos 60. [...] Se, no decênio de 50, a retomada do espírito vanguardista de atualização e pesquisa formal se inseria no clima de fé na construção do futuro, isto é, se a experiência formal ligava-se à ideologia da modernização, na entrada do decênio seguinte passou ela a estar ligada à ideia de revolução, ou melhor, a própria modernização dependia agora de um agente político-social efetivo. Foi o que resultou na diversificação das propostas culturais, polarizadas entre tendências nacionalistas que privilegiavam a “arte popular revolucionária” e tendências ainda fieis ao ideal construtivista da década anterior, este evidentemente já abalado pela ansiedade participante (política) que vicejava no país. (Simon 1995: 338)

Ainda no mesmo trabalho, Simon observa que no início do “milagre econômico”, com a censura em plena ação, a dicotomia entre nacionalista e vanguardista perde sua razão de ser; em seu lugar, a ideia da limitação da própria arte assume o papel de protagonista dos debates:

A partir de 1970, no curso da modernização conservadora, com a ausência de espaço político e a descrença na possibilidade de intervenção artística, em virtude da falência das utopias de transformação, o debate sobre pesquisa formal tem o sentido modificado: vale agora como metáfora de desagregação, desesperança e loucura, ou seja, se psicologiza. Formas e procedimentos conquistados pela modernidade estão disponíveis e são ecleticamente utilizados; esvaziados porém de suas funções históricas, limitam-se a negar a autonomia da forma em prol de uma maior aproximação existencial. (*idem*: 339)

O segundo estudo, publicado no início do século XXI, propõe-se a uma análise de um variado e rico corpus de poemas, a fim de mapear formas e temáticas recorrentes na poesia brasileira contemporânea dos anos 70 aos 90; como revela seu autor:

Não tenho a ilusão ou mesmo a expectativa de que eu vá dizer/escrever o que é a poesia brasileira contemporânea. Evidentemente, desde o título, esse trabalho é inalcançável – porque, no mínimo, o contemporâneo está sempre em movimento. Meu desejo quer, tão-somente, traçar amigos e interessados, um quadro parcialíssimo do que se faz em poesia no Brasil nas últimas duas, três décadas. [...]

Quanto à “escrita”: quero falar muito *dos* poemas. A chamada análise de textos está fora de moda há algum tempo, sei. O que mais se vê é a teorização (não entro aqui em valoração) que fica na “periferia” do poema: não fala dele. Sabemos, todos, dos riscos que envolvem enfrentar um texto

diretamente, o que se agrava, penso, se são textos de autores contemporâneos – como se fossem vizinhos. Mas são riscos que levam ao suor e ao prazer. (Salgueiro 2002: 13)

Os trabalhos comentados anteriormente servem de parâmetro para atestar a qualidade e a diversidade das pesquisas que compõem a fortuna crítica da poesia brasileira contemporânea, em especial, trabalhos focados no concretismo e na poesia marginal. No entanto, chama-nos a atenção uma espécie de silêncio em torno da poesia de resistência escrita e publicada durante e/ou após o fim da ditadura militar.

Até onde pudemos levantar, com exceção de artigos esparsos, o tema não tem sido objeto de trabalhos de fôlego. O mesmo pode ser dito da bibliografia primária, que, por razões expostas adiante, é de difícil acesso se comparada com o atual interesse das editorias de grande porte pelas tendências consagradas da poesia contemporânea, segundo provam as recentes reedições de livros esgotados, raros, publicações de obras completas; sem nos esquecermos das antologias que mantêm critérios de escolha canônicos dos poemas, por mais *outsiders* que pretendam ser em alguns casos de sucesso, conforme constatamos em recente trabalho.

A situação de apagamento da poesia de resistência é agravada em um momento de reavaliação dos fatos históricos e, por conseguinte, dos traumas coletivos perpetrados por vinte e um anos de ditadura militar. Nesse sentido, a poesia de combate se insere também no conjunto de discursos considerados como literatura de testemunho, e pode auxiliar na compreensão da história brasileira recente.

A produção poética de combate merece ser objeto de estudo tanto pela problematização estética que coloca, uma vez que sua configuração instaura uma revisão dos critérios de avaliação, justamente porque diversos textos de combate apresentam sintomaticamente um caráter testemunhal, por conseguinte, ético com os sobreviventes e, principalmente, com os mortos pelo regime militar. Assim, os poemas em questão instauram um ponto de inflexão nos debates, forçando o pesquisador a se valer de outros pressupostos conceituais e teóricos que não os empregados no estudo das demais tendências da produção poética contemporânea.

Em outras palavras, o pesquisador, que conta com trabalhos de referência sobre certas tendências da produção contemporânea, terá de remar contra a corrente ao estudar

a poesia de resistência, devido à falta de fortuna crítica, como destaca recente sobre o assunto:

A predominância de uma política de esquecimento tem marcado o fim de regimes autoritários como o que se instalou no Brasil de 1964 a 1985. Na realidade, o que se observa com o fim da ditadura militar, é a presença de uma espécie de amnésia social que implica o apagamento de experiências que, ao serem mantidas nos bastidores, tornam possível um certo controle sobre a forma como se interpreta esse período, permitindo a supressão de facetas da ditadura consideradas mais comprometedoras. (Bezerra 2004: 231)

Assim, podemos afirmar que a fortuna crítica consultada até o momento processa um movimento, problemático a nosso ver, de apagamento, o qual se dá, basicamente, de três maneiras.

A primeira é não reconhecer a poesia política enquanto objeto de estudo principal, para tanto se insere poesia de resistência em outras tendências, sobretudo a poesia marginal. Assim, transforma-se uma produção específica em um apêndice, em uma variante restrita no tempo e no espaço de uma linha poética do campo literário brasileiro. Por razões de risco à própria vida, compreendemos o receio durante o regime autoritário de se publicar, divulgar, vender, distribuir ou mesmo debater sobre essa produção. No entanto, passadas mais de duas décadas do final da Ditadura, o procedimento de fusão e compressão corre à larga, sem observar que, apesar da censura, foram publicados livros de poesia, muitos deles escritos com o intento de combate ao regime, por exemplo, *Inventário de cicatrizes*, de Alex Polari (1978) ou motivados pelo exílio, conforme relata Ferreira Gullar em suas memórias acerca de seu *Poema sujo* (1976).

O segundo modo é comprimi-la temporalmente entre o final dos anos 60 e meados dos anos 70. Essa maneira de apagamento da poesia resistência se vale de um confinamento temporal, demarcado entre 1964 e meados dos anos 70, mais especificamente, ao governo Médici. A drástica compressão cronológica reduz vinte e um anos de ditadura a cerca de dez e delega à poesia de combate um papel de figurante, sempre em conexão com a poesia marginal. Quanto a esse ponto, é necessário frisar que a recorrente associação da poesia resistência aos anos 70 e à poesia marginal não se sustenta, pois se trata de linhas de força que se por vezes dialogam, também por vezes se sobrepõem ou se afastam.

Ademais, as ações dos poetas marginais (publicações artesanais, venda de mão em mão, grupos literários, revistas alternativas, happenings, performances, mostras, exposições, debates, etc) não são realizadas com intenções exclusivas de crítica à Ditadura Militar, mas à situação social e econômica do país, à cultura conservadora, ao capitalismo, às modas (incluídas as literárias), às gerações anteriores de poetas, dentre outras motivações tão bem demonstradas pela generosa fortuna crítica sobre essa tendência.

Uma terceira maneira de se excluir a poesia de resistência dos debates é a afirmação generalizante de que a configuração poética desses textos é datada devido a seu caráter documental, dentre outros problemas, como bem aponta Freitas Filho, tomando como exemplo a poesia política feita pelo CPC no início dos anos 60.

No entanto, ao final desse mesmo ensaio, em que repassa a poesia dos anos 70, sem descuidar do recuo à poesia concreta, neoconcreta e práxis, Freitas Filho chama a atenção para a existência de obras de alta qualidade da “poesia de engajamento social” (p. 196-203, 2005) produzida por Affonso Ávila, Mário Chamie, Capinan, Gullar e Alex Polari, nomes de tendências diversas, mas que escrevem poesia política, sem cair no apelo fácil do panfleto, da superficialidade e do texto de ocasião.

Podemos afirmar que o interesse acadêmico sobre a poesia brasileira contemporânea, em termos de análise da linguagem expressiva, tem-se voltado mais intensamente ao concretismo e à poesia marginal e, com menor fôlego, ao neoconcretismo, à poesia práxis e a outras tendências menos prestigiadas como a poesia-processo ou a arte-correio.

Enquanto o processo de elaboração do trauma da ditadura militar não se realiza em termos coletivos, percebemos que seu silêncio se espalha por diversos setores da vida social brasileira, dos quais a literatura é um exemplo gritante. O esvaziamento da poesia política, consciente ou inconscientemente, se apresenta bastante “coerente” com o “apagamento de rastros”, característica fundamental da cultura brasileira em relação a seus impasses históricos (Hardman *et alii* 1998).

A análise de um corpus que testemunha um período traumático na história brasileira coloca-se como necessário, pois a diversidade de estratégias empregadas nos poemas indica explicitamente a existência de uma produção importante para se compreender a literatura

brasileira contemporânea, independente da censura prévia ou posterior que os textos escritos sofreram.

O caráter camuflado, disperso e inconstante dessa produção, auxiliou os poetas a sobreviverem de maneira literal e espiritual ao regime autoritário; no entanto, e contraditoriamente, em tempos democráticos, “a poesia e a música engajadas de resistência ao regime constituem um patrimônio mnemônico que, ao menos no Brasil, foi despido da sua carga política inicial.” (Seligmann-Silva 2003: 84).

O estudo da poesia de resistência se justifica por motivos interligados. O primeiro diz respeito ao ponto de inflexão estético lançado aos preceitos estabelecidos, uma vez que sua configuração heterogênea e volátil instaura uma revisão dos critérios de avaliação e convida o pesquisador a se valer de outros pressupostos conceituais e teóricos que não os empregados no estudo das demais tendências da produção poética contemporânea. Um segundo motivo, ligado ao anterior, é o caráter testemunhal dessa produção, o que pressupõe uma ação ética de seus autores para com os sobreviventes e, principalmente, com os mortos e desaparecidos pelo regime militar, dado que recupera uma função social e política tanto da poesia em questão como da própria crítica literária.

Um terceiro motivo, trazido pela compreensão crítica do corpus, é a possibilidade de divulgação dos poemas de resistência junto a gerações mais novas, o que pode ser realizado por meio de antologias em diversos volumes, contribuindo para o conhecimento de outras faces da literatura brasileira recente bem como a formação de uma cultura de Direitos Humanos no país.

No início do artigo, vimos como a fortuna crítica da poesia contemporânea apresenta trabalhos de referência, principalmente, no que diz respeito às principais tendências, programas e impasses surgidos entre os anos 50 e 80, fato que não pode ser estendido à poesia de resistência, desconsiderada como linha de força coetânea. Situação bem diversa do status conferido (para ficarmos em dois exemplos gritantes) ao concretismo, e à poesia marginal, reconhecidas, debatidas e divulgadas de modo constante pela crítica. Diante disso, observamos um primeiro desafio: levantar e estabelecer referenciais teóricos específicos de apoio à pesquisa.

Na crítica brasileira, salvo engano, um dos primeiros textos a tratar especificamente do caráter de resistência da literatura é “Poesia resistência”, de Bosi, ensaio do livro *O ser e o tempo da poesia* (1977). Interessa-nos, dentre seu rico leque de temas, a discussão sobre as funções desempenhadas pela poesia ao longo da história:

O poder de nomear significava para os antigos hebreus dar às coisas a sua verdadeira natureza, ou reconhecê-la. Esse poder é o fundamento da linguagem, e, por extensão, o fundamento da poesia. [...] No entanto, sabemos todos, a poesia já não coincide com o rito e as palavras sagradas que abriam o mundo ao homem e o homem a si mesmo. (Bosi 1977: 141-2)

Tendo por contexto a Guerra Fria nos anos 70, o autor procura investigar alguns dos caminhos da poesia frente a contextos de opressão política e econômica:

A resistência tem muitas faces. Ora propõe a recuperação do sentido comunitário perdido (poesia mítica, poesia da natureza); ora a melodia dos afetos em plena defensiva (*lirismo de confissão*, que data, pelo menos, da prosa ardente de Rousseau); ora a crítica direta ou velada da desordem estabelecida (vertente da *sátira*, da *paródia*, do *epos revolucionário*, da *utopia*). (*idem*: 144-5)

O ensaio destoa do pensamento estruturalista e tecnicista implementado nas universidades brasileiras durante a década de 70, sob os auspícios da modernização conservadora do regime militar, em afinada dependência com os centros de poder econômico do então chamado Primeiro Mundo, conforme revela o crítico em recente entrevista sobre o contexto de produção de seu livro:

Em 1975, estava começando essa mudança que se chama pós-modernidade. Mas eu passei ao largo disso. Cultivava uma certa modernidade, que considero já clássica, poetas como Manuel Bandeira, Carlos Drummond, Jorge de Lima e Ungaretti na Itália. Mas essa modernidade entrou em crise, outros valores começam a ignorá-la, cria-se um clima de pós-modernidade que corresponde ao avanço da universalização da mercadoria - que os marxistas qualificam como um mal, os neoliberais como um bem, mas que é um fato. (Bosi 2000: 1)

“Poesia resistência” se mostra uma referência importante para nossa pesquisa devido ao objeto, no caso, as “respostas” da poesia ao longo da história, em tempos antigos e, mais recentemente, em condições de opressão política e econômica. Além disso, o ensaio

pode ser lido também como uma crítica à situação política do país por meios indiretos, o que não deixa de ser um ataque pesado ao momento autoritário vivido do país. Seu pensamento dialético destoa da linguagem estruturalista, tão em voga à época.

Basta vermos os contextos históricos variados, marcados por condições graves de opressão, e os concomitantes recursos presentes nos poemas a estabelecer contrapontos ao *status quo*. Elencadas e analisadas no ensaio, esses traços de combate vão compondo um mosaico da poesia e sua existência precária em situações de opressão política, econômica e ideológica. Trata-se de uma reflexão que pode oferecer conceitos, aspectos e instrumentos pertinentes à produção poética de resistência à ditadura.

As discussões apresentadas por Bosi revelam algumas especificidades da produção e circulação da poesia de resistência, as quais reaparecem, *mutatis mutandi*, no ambiente e nos motivos que, três décadas depois, levariam Ferreira Gullar a “vomitar” seu *Poema sujo* (1976). Vejamos a gênese do poema.

No ano de 1975, encontrava-se o poeta exilado na Argentina, sob a iminência de vivenciar outro golpe de Estado:

Esse estado de crescente insegurança me preocupava. Sentia-me encurralado: com o passaporte cancelado pelo Itamarati, estava impedido de ir para qualquer outro país senão aqueles que faziam fronteira com o Brasil. Mas exatamente esses eram dominados por ditaduras ferozes, aliadas da ditadura brasileira. Para aumentar a preocupação, surgiram rumores de que exilados brasileiros estavam sendo sequestrados em Buenos Aires e levados para o Brasil, com a ajuda da polícia argentina. Achei que era chegada a hora de tentar expressar num poema tudo que eu ainda necessitava expressar, antes que fosse tarde demais – o poema final.

Quando essa ideia despontou na minha cabeça, esqueci tudo o mais e entreguei-me a ela. Imaginei que o melhor caminho para realizar o poema era vomitar de uma só vez, sem ordem lógica ou sintática, todo o meu passado, tudo o que vivera, como homem e como escritor. Posto para fora esse magma, extrairia dele, depois, os temas com que construiria o poema. Tão excitado fiquei, a cabeça a mil, que só muito tarde logrei adormecer.

Na manhã seguinte, mal despertei, sentei-me à máquina de escrever: era a hora de vomitar a vida. Sim, mas como? Fiquei ali paralisado. Se a linguagem tivesse garganta, meteria o dedo nela e e provocaria o vômito verbal... Desapontado, me levantei e fui preparar um café, repetindo para mim mesmo: “o poema vai ter que sair, custe o que custar! [...]

Hoje, ao refletir sobre aqueles momentos, estou certo de que o poema me salvou: quando a vida parecia não ter sentido e todas as perspectivas estavam fechadas, inventei, através dele, um outro destino” (Gullar 1998: 237-8)

Mais adiante, o escritor conta como o poema foi divulgado aos amigos brasileiros que encontrara em Buenos Aires; a citação é longa, mas necessária por apresentar, de maneira similar ao texto de Candido, a complexa engenharia empregada para que um poema chegue a seus leitores:

A um ou outro, conforme as circunstâncias, li parte do *Poema sujo*. Lembro-me de Givaldo, companheiro de partido, enxugando disfarçadamente os olhos, ao ouvir certo trecho do poema. [...]. Mas o encontro decisivo foi com Vinícius de Moraes, na casa de [Augusto] Boal e Cecília, sua doce companheira argentina. À mesa do jantar, Boal contou que eu havia escrito um longo poema e que estava todo mundo por conhecê-lo.

– Então vamos tratar disso logo – falou Vinícius. – Gullar, você não quer ler o poema pra nós, amanhã, aqui na casa do Boal?

Depois de alguma hesitação, concordei. Na manhã seguinte, liguei para Boal:

– Vou lhe pedir uma coisa. Ao convidar as pessoas, avise a elas que se trata da leitura de um poema e de um poema longo. Se alguém cochilar durante a leitura, estou desgraçado! É que o poema era minha tábua de salvação. Temia um fiasco.

Não houve fiasco. Pelo contrário, as pessoas ouviram atentamente e se comoveram. Ao final, me abraçaram. Vinícius estava com os olhos cheios de água.

– Poetinha, você arrasou!

– Foi, é?

– Esse poema é uma coisa muito séria. Quero levá-lo para o Brasil e mostrar logo pro pessoal. Não há tempo a perder.

– Não tenho cópia.

– Vamos gravar. Deixa por minha conta. Pode ser aqui em tua casa, Boal?

Na tarde seguinte, um neto de Vinícius trouxe o gravador do pai (o cônsul geral, Rodolfo) e fizemos a gravação numa fita que Vinícius levou para o Brasil. Soube depois que ele reuniu um grupo de pessoas em sua casa para ouvir o poema. Entre elas, estava o editor Ênio Silveira, que logo me escreveu pedindo os originais.

– Quero publicá-lo imediatamente.

Thereza [esposa de Gullar], que estava me visitando em Buenos Aires, levou uma cópia do poema para Ênio. Isso foi em começos de 76. Em meados desse ano, o poema estava nas livrarias.

Antes de publicado, o *Poema sujo* já se tornara conhecido de muita gente, porque a fita levada pelo Vinícius foi copiada, passando de pessoa para pessoa, que também reunia amigos em sua casa para ouvi-la. Isso gerou uma grande expectativa em torno da publicação do poema. A crítica o recebeu com elogios e a primeira edição se esgotou rapidamente. (*idem*: 241-2)

Em seu livro de memórias, Gullar relata situações de violência sistemática perpetrada por regimes autoritários instalados no Brasil, Chile e, posteriormente, Argentina; situação que, segundo o escritor, leva-o a escrever um “poema final” como meio de escape e significação para o absurdo da situação em que se encontrava. Escrever nessas condições forçava-o a pensar estratégias na criação, suporte e circulação de seu trabalho literário. A função do autor, em tal contexto, leva-o a pensar também em seus amigos, primeiros leitores, que se envolveram com o poema durante a audição no exílio e os leitores que ouviram clandestinamente a gravação no Brasil.

Desse modo, o poema de Gullar, com seu discurso em jorro, possibilita coletivamente a exposição do sofrimento, do fim das utopias, da construção de identidades diversas conforme o ambiente, e do grau de violência perpetrado pelo regime militar.

Assim, cada poema de resistência requer abordagem e metodologia singulares para se evitar que traços expressivos, que levam a efeitos importantes sobre os leitores sejam diluídos na “estilística” de uma linha, uma tendência, um movimento. O alerta se faz mais necessário ainda, uma vez que a poesia de resistência aparece tanto no interior como no exterior das linhas de força da poesia brasileira contemporânea consolidada pela crítica, tais como o concretismo, neoconcretismo, poesia marginal, etc. Podemos encontrar um poema de resistência tanto em um livro de poesia concreta quanto em um livro mimeografado de um poeta marginal. Portanto, o suporte de construção e/ou divulgação do poema são de enorme importância na sua análise.

O pesquisador deve estar atento também a outro aspecto importante, nomeadamente, à multiplicidade de suportes e meios de contato com o público, pois o sistema autor-obra-público se transforma em um sistema aberto, com fatores diversos, muitos deles à revelia do autor, como, por exemplo, a censura e suas conseqüências diversas:

Economicamente, o artista sofre na medida em que sua principal fonte de renda pode ser cortada de uma hora para a outra, ocasionando às vezes prejuízos formidáveis, como no caso das artes mais caras, o teatro e o cinema. [...]

Moralmente, sofre o artista não só pela situação estranha e incômoda que passa a ter dentro do grupo social concreto em que vive e sua família circula, como também porque, ao proibir da obra, seguem-se os vexames interrogatórios, da prisão e até mesmo a dor da tortura física. Conseguem a repressão e a censura, em alguns casos, tornar um homem são doente, um ser psicologicamente sadio em uma mente paranóica. Tudo isso, é claro, se reflete de maneira extraordinária nas obras artísticas do tempo. (Santiago 1982: 49-50)

A apresentação acima de um conjunto de aspectos diretamente ligados à poesia de resistência teve por objetivo chamar a atenção para o complexo ambiente a ser adentrado pelo pesquisador ao analisar a poesia de resistência. Por essas características contextuais de grande importância, daremos especial atenção à primeira etapa de leitura do *corpus*, no caso, o comentário.

A importância dessa prévia compreensão tem por objetivo adentrar as configurações do poema com um ampliado conjunto de questões com os quais o texto dialoga a seu modo, ou seja, quais as estratégias criadas pelo poeta diante de um ambiente autoritário, em outras palavras, quais são os caminhos da resistência do poema ao contexto.

Nesse sentido, teremos de lançar mão de recursos, conceitos, instrumentos e fontes testemunhais, não como etapa *sine qua non*, mas como fonte de grande valia na tarefa de recuperação de fatores e dados históricos que levam, em algum sentido, o escritor a produzir determinado texto enquanto ato crítico de representação diante de uma situação opressora, como visto pelos relatos de Candido acerca do poema “O medo”, de Drummond, e de Gullar sobre seu *Poema sujo*.

Os exemplos de Bosi e Candido, corroborados com o relato de Gullar, são, até onde pudemos notar, exceção à regra no panorama crítico dos anos 50 a 80, uma vez que a temática da resistência só se tornará objeto de pesquisa a partir dos anos 90 no interior de uma linha bem determinada: a literatura de testemunho, a qual nos parece mais adequada de referencial teórico para a poesia de resistência. O que viria a ser a literatura de testemunho?

Inicialmente, nos valeremos provisoriamente da definição abaixo, devido ao leque de aspectos abordados acerca do problema entre discurso literário e discurso histórico, ou, em outras palavras, entre texto e contexto de produção, entre literatura e política:

Literatura de testemunho é um conceito que, nos últimos anos, tem feito com que muitos teóricos revejam a relação entre a literatura e a “realidade”. O conceito de testemunho desloca o “real” para uma área de sombra: testemunha-se, via de regra, algo de excepcional e que exige um relato. Esse relato não é só jornalístico, reportagem, mas é marcado também pelo elemento singular do “real”. Em um extremo dessa modalidade testemunhal encontra-se a figura do mártir – no sentido de alguém que sofre uma ofensa que pode significar a morte –, termo que vem do grego *mártur* e significa testemunha ou sobrevivente (como o *superstes* latino). Devemos, no entanto, por um lado manter um conceito aberto da noção de testemunha: não só aquele que viveu um “martírio” pode testemunhar; a literatura sempre tem um teor testemunhal. E, por outro, o “real” é – em certo sentido, e sem incorrer em qualquer modalidade de relativismo – sempre traumático. Pensar sobre a literatura de testemunho implica repensar nossa visão da História – do fato histórico. [...]

Aquele que testemunha se relaciona de um modo excepcional com a linguagem: ele desfaz os lacres da linguagem que tentavam encobrir o “indizível” que a sustenta. A linguagem é antes de mais nada o traço – substituto e nunca perfeito e satisfatório – de uma falta, de uma ausência. (Seligmann-Silva 2003: 47-8)

A partir da definição acima, notamos que os pressupostos, conceitos e abordagens empregados nas pesquisas sobre testemunho vão de encontro à práxis da crítica e teoria literária de base canônica. Desse modo o olhar do investigador se desprende de certas noções estéticas, históricas e éticas, já assentadas nos debates, e passa a analisar os relatos testemunhais, como uma produção singular que, como tal, é construída por meio de configurações válidas tanto quanto as dos textos considerados literários. Em nosso caso, como discutido anteriormente, o próprio testemunho dos poetas e demais sujeitos históricos passa a ter seu lugar no processo de análise do texto como um dado central no fenômeno do poema de resistência, pois este é elaborado em virtude de uma observação e tentativa de ação nos fatos históricos.

A propósito, se a crítica canônica não considera o testemunho como literatura, a crítica testemunhal considera a ambos enquanto objetos de interesse, pois os dois supostos campos (o literário e o testemunhal) dialogam com a história, tanto assim que o mesmo

Seligmann-Silva afirma que “a literatura não pode ser pensada nem mais como um campo desligado da nossa vida cotidiana e sem efeito sobre ela – como alguns autores ainda insistem em fazer –, nem tampouco pode ser reduzida a um reflexo da história, como a teoria literária do século XX chegou a sonhar.” (*idem*: 43)

Essa revisão epistemológica, gestada pelas pesquisas sobre literatura de testemunho, surge no contexto da redemocratização do país, em especial, a partir dos anos 90, quando começa a se restabelecer, no campo civil e institucional, um ambiente mais propenso à discussão de ideias de modo mais constante no interior das universidades.

No plano dos estudos literários, perde força a ideia de que os textos produzidos durante a ditadura militar seriam mais documentais do que propriamente literários, ou seja, seriam mais históricos do que literários:

Um fator de presença constante [em parte da crítica tradicional brasileira] é a alegação, dentro da política de especialização do saber, de que a ditadura militar não é um assunto para a crítica literária. Os críticos deveriam, na linhagem que remonta, entre outros, a Afrânio Coutinho, distinguir o literário do social, e se ocupar de seu objeto de maneira autônoma (Coutinho 1975). Indo mais longe, textos literários referentes à ditadura militar estariam presos demais a seu contexto de origem, o que os destituiria de interesse artístico, havendo neles apenas valor documental. (Ginzburg 2007: 44)

Acrescentemos ainda que, além de esquivar-se do trauma coletivo dos anos de chumbo, esta concepção carrega uma noção ensimesmada de literatura, em última instância, de decadência, em íntima conexão com a *art pour l'art* do final do XIX, a qual deve se apartar de todo e qualquer contato com a realidade histórica e social. Tal posição se modifica fortemente com uma obra coletiva intitulada *Palavras da crítica* (1992), organizada por José Luis Jobim, na qual conceitos já consolidados na Teoria Literária, como “autor”, “história da literatura”, “cânone” são revistos de maneira aguda e bem fundamentada.

Passadas duas décadas e meia de redemocratização, os debates sobre as relações entre literatura e autoritarismo, tem se valido do aporte das teorias do testemunho para romper com a noção canônica de uma suposta cisão entre o mundo literário e o mundo social, como se o primeiro existisse devido a seu traço ficcional, portanto, apartado da realidade.

No caso da poesia de resistência, que tem na observação, diálogo e intervenção no real, no histórico sua fonte propulsora, o testemunho assume importância central, pois seu discurso “estranho”, inatingível de reelaboração do trauma, dilui fronteiras entre literatura e história, e tira do poema de combate a exigência de que se torne expressivo por seu caráter supostamente apenas estético, singular, como lhe vem sendo exigido desde o romantismo, ou seja, desde a modernidade burguesa.

Esta diluição ocorre porque o discurso testemunhal não é capaz de lidar apenas com o real, uma vez que no ato de sua elaboração revelam-se mecanismos tidos pela crítica literária tradicional como literários, ao mesmo tempo em que sua matéria, a realidade, se torna ficcional, porque resulta de uma elaboração sempre em aberto de seus sujeitos.

Os poemas de resistência à ditadura tem em comum o fato de darem conta da fatura formal, ou seja, da qualidade expressiva, mas o fazem não por um afastamento da história, mas porque a configuram em suas estruturas, que, por esse motivo, se apresentam tensas e em aberto para o leitor. Por esses motivos, as teorias do testemunho servirão de apoio para o trabalho de análise do corpus de pesquisa.

Nesse sentido, o conhecimento das configurações da poesia de resistência poderia, para além dos motivos discutidos anteriormente, ligados à memória sobre a ditadura militar, contribuir para a ampliação da poesia brasileira contemporânea.

Assim, não é à toa que a poesia de resistência requer alguns pressupostos metodológicos a fim de não inseri-la e defini-la, como muitas vezes é feito, em uma linha, uma tendência, um movimento, e retirar ou controlar efeitos discursivos importantes internos aos poemas, mas que são diluídos no mapeamento das estilísticas de cada movimento conforme discutido acima.

A poesia de resistência aparece tanto no interior como no exterior de todas as tendências, correntes, linhas, tais como o concretismo, neoconcretismo, poema processo dentre outras. Assim, podemos encontrar um poema político tanto em um livro de poesia concreta quanto em um livro mimeografado de um poeta marginal. Portanto, o suporte de construção e/ou divulgação do poema são de enorme importância na sua análise. Para ficarmos apenas no mais tradicional, há livros inteiros de poesia de resistência, caso de *Poema sujo* (1976), de Ferreira Gullar e *Inventário de cicatrizes* (1978), de Alex Polari, que

não são considerados pela crítica como obras pertencentes ao concretismo, ao neoconcretismo, etc, embora seus poemas em termos estruturais dialoguem com essas e outras tendências.

Em suma, o quadro brevemente esboçado sobre as condições de divulgação, recepção e debate sobre a poesia de resistência parece confirmar o quanto ainda há por se conhecer sobre os caminhos da luta contra a ditadura militar. Que a triste quadra do belo poema de Brecht não se torne um vaticínio da nevasca que insiste em recobrir a memória traumática de nossa história recente.

Bibliografia

- Aguilar, Gonzalo (2005), *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*, São Paulo, Edusp.
- Alvim, Francisco (2004), *Poemas*, São Paulo, Cosac & Naify.
- Barros, Manoel de (2010), *Poesia completa*, São Paulo, Leya.
- Bosi, Alfredo (1977), *O ser e o tempo da poesia*, São Paulo, Cultrix.
- "Alfredo Bosi reflete sobre a criação poética", <<http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2000/not20000915p2609.htm>> (último acesso em 12/02/2013).
- Bezerra, Kátia Costa (2004), "Lara de Lemos: o tenso rememorar da Ditadura", *Graphos*, n. 2/1 <<http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/graphos/article/view/9537>>, (último acesso em 15 de fevereiro de 2013).
- Brecht, Bertolt (1999), *Die Gedichte Von Bertolt Brecht in einem Band*, 10. ed. Suhrkamp, Frankfurt.
- Candido, Antonio (1997), *Recortes*, São Paulo, Companhia das Letras.
- César, Ana Cristina (1985), *Inéditos e dispersos*, São Paulo, Brasiliense.
- Chacal (2010), *Muito prazer*, Rio de Janeiro, 7 Letras.
- Dantas, Vinícius/ lumna Simon (1985), "Poesia ruim, sociedade pior", *Novos estudos CEBRAP*.
- Emmerich, Wolfgang / Susanne Heil (1985), *Lyrik des Exils*, Reclam Stuttgart.
- Fanha, José, (2004) (org.), *De palavra em punho: de Fernando Pessoa ao 25 de abril*, Porto, Campo das Letras.
- Freitas Filho, Armando (2005), Anos 70: ainda sob a tempestade, in Novaes, Adauto (org.) *Anos 70: ainda sob a tempestade*, Rio de Janeiro, Senac/Aeroplano. [1979]
- Filho, Ruy Espinheira (1998), *Poesias reunidas e inéditos*, Rio de Janeiro, Record.
- Fontela, Orides (1988), *Trevo (1969-1988)*, São Paulo, Duas Cidades.
- Gabeira, Fernando (1979), *O que é isso, companheiro?*, Rio de Janeiro, Codecri.
- Ginzburg, Jaime (2007), "Memória da ditadura em Caio Fernando Abreu e Luis Fernando Veríssimo", *O eixo e a roda*, vol. 15, <http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/er_15/er15_jg.pdf> (último acesso em 12/01/2013)

- Gullar, Ferreira (2001), *Toda poesia*, Rio de Janeiro, José Olympio.
- (1998), *Rabo de foguete: os anos de exílio*, Rio de Janeiro, Revan.
- Hardman Francisco/ Márcio Seligmann-Silva / Jaime Ginzburg, (2012), *Escritas da violência*, Rio de Janeiro, 7 Letras.
- (1998) (org.), *Morte e progresso: cultura brasileira como apagamento de rastros*, São Paulo, Editora Unesp.
- Hollanda, Heloísa Buarque de (1981) *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*, 2.ed, São Paulo, Brasiliense.
- / Brito, Antônio Carlos de (1974), "Nosso verso de pé quebrado", *Argumento*, n. 3: 81-94.
- (1976), *26 poetas hoje*, Rio de Janeiro, Labor.
- Jobim, José Luis (1992) (org.), *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da Literatura*, Rio de Janeiro, Imago.
- Leminski, Paulo, (2012), *Toda poesia*, São Paulo, Companhia das Letras.
- Menezes, Philadelpho (1991), *Poética e visualidade*, Campinas, Editora da Unicamp.
- Nunes, Benedito (1991), "A recente poesia brasileira", *Novos Estudos CEBRAP*, n. 31: 171-182.
- Mattoso, Glauco (2001), *Jornal dobrável*, São Paulo, Iluminuras.
- Pereira, Carlos Alberto (1981), *Retrato de época*, Rio de Janeiro, Funarte.
- Pires, Paulo Roberto (2003), (Org.), *Torquatália: do lado de dentro*, Rio de Janeiro, Rocco.
- Polari, Alex (1978) *Inventário de cicatrizes*, São Paulo, Teatro Ruth Escobar/Comitê Brasileiro pela Anistia.
- Prado, Adélia (1991), *Poesia reunida*, São Paulo, Siciliano.
- Salgueiro, Wilberth (2010), "A poesia brasileira como testemunho da história (rastros de dor, traços de humor): a exemplo de Chacal", *Texto poético*, v. 9, < http://www.textopoetico.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=114&Itemid=31> (último acesso em 18/11/2012)
- (2002), *Forças e formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90)*, Vitória: Edufes.

- (2007), *Lira à brasileira: erótica, poética, política*, Vitória, Edufes.
- (2006), "Fratura, resistência, paródia: história e estética em três poetas no Brasil ditatorial (Ana C., Polari, Leminski)", *Literatura e autoritarismo*, n.1: 1-12.
- (2006), "Militância e humor na poesia de testemunho de Leila Míccolis, "Estudos de literatura brasileira contemporânea", Brasília, v. 27: 79-98.
- Salomão, Wally (2003), *Me segura qu'eu vou dar um troço*, Rio de Janeiro, Aeroplano.
- Santiago, Silvano (1982), Repressão e censura no campo das artes na década de 70, in *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*, Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- Sarlo, Beatriz (2007), *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo/Belo Horizonte: Companhia das Letras/editora da UFMG.
- Seligmann-Silva, Márcio (2003) *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*, Campinas, Editora da Unicamp.
- Simon, Iumna (1999), "Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século", *Novos Estudos CEBRAP*, n. 55: 27-36.
- (1995), "Esteticismo e participação: as vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969)", in Pizarro, Ana, *América Latina: palavra, literatura e cultura*, São Paulo, Memorial / Campinas, Unicamp: 337-363.
- Süssekind, Flora (1984), *Literatura e vida literária*, Rio de Janeiro, Zahar.
- Tavares, Flávio (1999), *Memórias do esquecimento*, São Paulo, Globo.
- Vieira, Beatriz de Moraes (2011), *A palavra perplexa: experiência histórica e poesia no Brasil nos anos 1970*, São Paulo, Hucitec.
- (2006), "A espiar o mundo... experiência histórica na leitura poética da geração 70", *Fênix*, v. 3: 7-12.

Cristiano Jutgla é Professor Adjunto B de Literatura Brasileira e Teoria Literária da UESC. Possui experiência na área de Literatura Brasileira e Teoria Literária, mais especificamente, literatura brasileira dos séculos XIX e XX, literatura brasileira contemporânea (poesia, prosa e literatura de testemunho) e suas relações com o autoritarismo e a violência. Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagens e Representações da UESC. Membro do Grupo de Trabalho Teoria do Texto Poético, da ANPOLL.

NOTA

¹ Cito aqui dois exemplos estrangeiros, que podem servir de referência para edições futuras. A primeira, lançada em Portugal, cobre o longo período autoritário por que passou aquele país e se intitula *De palavra em punho: de Fernando Pessoa ao 25 de abril* (Fanha 2004), a qual abarca mais de quatro décadas de produção de resistência ao salazarismo. A segunda antologia, *Lyrík des Exils* (Emmerich/ Heil 1985), publicada na Alemanha Ocidental, traz poemas de 1933 a 1945, organizados por temáticas relacionadas à lírica produzida no exílio, fato que dá dimensão do impacto de se abandonar à força sua própria terra, sob pena de ser assassinado, bem como das variadas e complexas estratégias de resistência de que lançam mão os escritores em regimes como o nazista.