

## **Contextualizando a tradição crítica: proposta de leitura do poema *O Açúcar***

Adonis Nóbrega da Silva (Mestrando/UFRJ)

### **RESUMO:**

Na década de 1980, sobretudo, a crítica associou a produção de Ferreira Gullar no período pré-golpe de 1964, em linhas gerais, às formulações gerais do “Anteprojeto do manifesto do CPC” (escrito por Carlos Estevam Martins). Com isso, as composições desse período foram caracterizadas como dogmáticas e simplistas. A partir disso, o propósito desse artigo é mostrar um viés alternativo, porém não totalmente oposto ao da crítica, que pretende acrescentar à história já contada.

**Palavras-chave:** Década de 1980; CPC; Ferreira Gullar; *O Açúcar*.

### **ABSTRACT:**

In the 80s, above all, the critique associated Ferreira Gullar's production in the 1964 pre-coup, in general, the general wording of the "Anteprojeto do manifesto do CPC" (written by Carlos Estevam Martins). Thus, the compositions of this period were classified as dogmatic and simplistic. From this, the purpose of this article is to show a bias alternative, but not totally opposed to criticism, you want to add to the story ever told.

**Keywords:** 1980s; CPC; Ferreira Gullar; *O Açúcar*.

## Introdução

(...) é certo que as matrizes de reflexão a que a divergência se prende têm realidade no mapa e dimensão política, além de competirem entre si, como partes do sistema literário mundial.

ROBERTO SCHWARZ (2012)

Quem lida com crítica marxista sabe que as interpretações estão sempre em disputa.

É a própria regra do jogo.

ANDRÉ BUENO (2013)

Na virada dos anos de 1950 para os anos de 1960, após o governo de Juscelino Kubistchek, um conjunto inédito de razões e determinantes econômicas, políticas e culturais produziu um movimento de tal intensidade que fez da até então distante tomada do poder por forças “populares e progressistas” uma possibilidade palpável (CAMENIETZKI, 2006). O sentimento decorrente desse período é o que importa neste artigo, pois ele trará uma modificação profunda na perspectiva crítica, teórica e artística de Ferreira Gullar. As composições desse novo momento de sua obra, reunidas no volume *Dentro da noite veloz*, terão como principal característica o tema social. Se a geração da década de 1950 estava preocupada em investigar as possibilidades da experimentação estética da linguagem, a produção literária do início da década de 1960 teve como objetivo a conscientização política.

Já na década de 1950, Ferreira Gullar surgia como mediador entre a obra e o público: ele seria aquele que traduz a experiência estética moderna a um conjunto cada vez maior de pessoas, principalmente por meio do SDJB (Suplemento Dominical do Jornal do Brasil). Essa participação direta com o fazer e a experimentação artística, acabaria por refletir, também,

criticamente, sobre sua própria criação e a do grupo de que fez parte, gerando conhecimento, teoria e arte num único movimento (GRAMSCI, 1979).

Ao se constituir em uma espécie de “intelectual orgânico” do Neoconcretismo, Ferreira Gullar estaria não só credenciado como crítico de arte, mas, também, em sentido mais geral, como formulador da política cultural do país. A partir disso, na conjuntura brasileira do início da década de 1960, Gullar se encontrou em torno de debates intensos sobre os rumos político-econômico-culturais, que influenciaram inúmeras instituições, partidos políticos e movimentos sociais. Essa circunstância se concretizou, na área da produção artístico-cultural, na constituição de uma pedagogia estética voltada, sobretudo, para a classe média intelectualizada, desenvolvida a partir do movimento do Centro Popular de Cultura da UNE (CPC), cujo objetivo principal era a conscientização política.

O contato com o pensamento de Marx e os apelos da militância política numa época de grande efervescência fizeram com que Ferreira Gullar abraçasse esse movimento e optasse por uma “arte dirigida”<sup>1</sup> ao povo – tal como determinava a orientação do Centro. No desenvolvimento de sua obra, passa, então, a ocorrer um deslocamento da experiência literária de seu horizonte estético para o interior da prática política (VILLAÇA, 1984).

No início da década de 1960, Ferreira Gullar se vê diante dessa nova experiência. Nesse cenário, rico em embates e conflitos estético-ideológicos, o autor participou da reformulação da noção de “cultura popular”. Não à toa, na primeira linha, do primeiro parágrafo, da primeira página do livro *Cultura posta em questão*, o autor, marcando a posição do movimento diante desta noção, definiu-a como um fenômeno novo no contexto histórico brasileiro (GULLAR, 1965). O livro é terminado em janeiro de 1963, como o autor registra no próprio texto, e, de acordo com o próprio Gullar, segundo presidente do CPC do Rio de Janeiro depois de Carlos Estevam Martins, sem o conhecimento do texto de seu antecessor. E redige este livro veemente e momentoso com a paixão que o caracteriza.

Em momento de conscientização por parte do intelectual, do artista, do povo em geral numa perspectiva de refazer o Brasil a partir de uma nova ótica, simultaneamente, esse livro é, para o artista que chega da experiência neoconcreta, uma revisão de sua função dentro da sociedade. Bem vistas as coisas, atitude similar à auto-análise formulada por Mário de Andrade em 1942, quando de sua conferência “O movimento modernista”.

Diante disso, compreender as composições elaboradas nesse momento histórico implica em considerar tanto o sentimento de “esperança”, quanto a profunda convicção na singularidade do processo histórico em voga, a partir dos quais Ferreira Gullar tentará, por meio de antigos

(reelaborados) e novos recursos, traduzir o sentimento dessa “vanguarda cultural” para a conscientização do povo.

## A Consolidação do consenso

Nos anos que sucederam os acontecimentos da década de 1960, no entanto, a crítica procurou entender e organizar melhor os fatos para melhor entender o passado do país, e, ao fazê-lo, desconsiderou as especificidades desse momento histórico. Na década de 1980, sobretudo, a literatura que procurou revisar a produção artístico-cultural do CPC caracterizou-a, em linhas gerais, como dogmática e simplista. Numa perspectiva mais ampla, os estudos desse período estão vinculados ao momento histórico de “revisão” das atividades estratégicas do Partido Comunista Brasileiro – PCB – seja em decorrência do golpe militar, seja por ocasião do processo de redemocratização da sociedade brasileira e, conseqüentemente, pela emergência do pluripartidarismo político no Brasil. Portanto, qualquer atitude interpretada pelos autores da década em questão como resquício de uma suposta inércia do PCB, em particular, e da esquerda, em geral, diante das mudanças estruturais da sociedade, foi questionada. E, a partir disso, os estudos pautaram-se pela necessidade de revisar o passado recente da história política do Brasil.

Foi quando Ferreira Gullar, vinculado artisticamente ao CPC (por sua vez, influenciado pelas referências estéticas do Realismo Socialista), teoricamente ao Instituto Superior de Estudos Brasileiros – ISEB – e ideologicamente ao PCB passou a integrar, como alvo, o conjunto de ativistas que sofreram inúmeras críticas relacionadas às opções adotadas no campo da cultura e da política. Em geral, tanto o debate quanto a produção artístico-cultural vinculada às diretrizes estéticas e ideológicas daquele movimento foram indistintamente caracterizados como dogmáticos e panfletários, ora reflexo do “Anteprojeto do manifesto do CPC” (MARTINS, 1979), ora produto da articulação entre populismo e nacionalismo. E como representativos desses estudos podem-se citar o ensaio intitulado *Seminário II* (CHAUÍ, 1984) e o livro *Impressões de viagem* (HOLLANDA, 1981).

Da mesma maneira, no momento em questão, muitos artigos e livros foram publicados sobre o conteúdo social da obra de Ferreira Gullar na década de 1960. Entre eles, podem-se apontar como mais representativos a tese de doutorado *A poesia de Ferreira Gullar* (VILLAÇA, 1984) e o ensaio *Traduzir-se* (LAFETÁ, 1982). No entanto, estes os trabalhos seguiram as linhas analíticas daqueles, nos quais as vozes dissonantes que compunham a

esquerda do período pré-golpe de 1964, que discutiram exaustivamente o engajamento artístico, a cultura popular e a função social da arte, foram reduzidas a um caráter homogêneo, via de regra associado integralmente ao “Manifesto” de Carlos Estevam Martins. E nesse processo de transformação pelo qual passou a sociedade brasileira os debates, as divergências, as contradições internas e as diferentes posturas dos participantes do Centro Popular de Cultura da UNE foram desconsideradas, resultando, em linhas gerais, numa perspectiva de análise que generalizou, de modo unilateral, as relações entre a elaboração teórica e a produção artística, à esquerda, da época. Criou-se uma tradição crítica em torno da qual a produção do CPC passou a ser vista como um bloco monolítico. E, conseqüentemente, a produção artística de Ferreira Gullar foi reduzida às conformações da atuação desse movimento, sendo deixada de lado a sua especificidade.

Contudo, tanto os debates realizados no período pré-golpe, quanto um contato mais íntimo com a obra de Ferreira Gullar evidenciam uma diversidade e uma variedade de posturas e posições acerca da arte engajada que guardam pouco da imagem retrógada, redutora e simplista legada pela crítica que se ocupou da produção desse período do autor. Ferreira Gullar, em vez de seguir estritamente o rumo do CPC, elaborou poemas únicos, que não se limitaram aos direcionamentos do Centro, e produziu, no centro de um momento conturbado, com a seriedade dos artistas conscientes, uma obra inteligível às preocupações dos intelectuais da época.

## **O posicionamento artístico de Ferreira Gullar**

A noção de “cultura popular” (GULLAR, 1965), entendida como uma das possibilidades de transformação da realidade brasileira, através da arregimentação da intelectualidade e da conscientização das classes populares, foi fundamentada, sobretudo, na ideia de “frente única”. Ou seja, artistas e intelectuais de esquerda acreditavam que essa noção – apoiada em organizações estudantis, operárias e camponesas – seria capaz de promover profundas transformações na estrutura sócio-econômica e nas relações de poder no Brasil. Com isso, uma análise das composições de Ferreira Gullar do período pré-golpe, recém-saído da experiência neoconcreta, é esclarecedora a respeito do reencontro com o popular – homem de São Luis do Maranhão que é, – quando o convidam para dirigir a Fundação Cultural de Brasília.

As composições desse novo momento artístico surgem como a síntese das experiências vividas até então. As preocupações com as possibilidades de significação a partir do espaço em

branco voltam à cena, sendo, porém, reelaboradas. Os poemas dessa época passam a apresentar como principal característica a procura de um equilíbrio entre a expressão dos sentimentos subjetivos e a comunicação da visão de mundo. A expressão artística fica mais complexa e impressiona pela facilidade com que retira do coloquialismo uma atmosfera poética densa. A experiência como vanguardista e militante é sintetizada e a poesia de caráter “participativo” é formalizada a partir de uma linguagem poética altamente elaborada.

O estilo de composição que singularizou o livro *A luta corporal*, a produção crítica e artística da década de 1950, a militância política em torno do CPC da UNE, a produção artística e teórica durante o contato com artistas e intelectuais de orientação política à esquerda e a capacidade de articular teoria, conhecimento e arte evidenciam uma produção que se enquadraria entre as raríssimas que pelo seu mero movimento constitui um espetáculo histórico-social complexo. Fato que irmana Ferreira Gullar aos interesses fundamentais do seu tempo.

### ***Dentro da noite veloz: uma proposta de entendimento***

A leitura linear de *Dentro da noite veloz* sugere que a poesia de Ferreira Gullar evolui por etapas. A cronologia dos poemas do livro contribui para a impressão e exaspera o contraste entre os horizontes dos momentos. O primeiro seria o do CPC, em que a influência de um projeto dogmático de propaganda política mataria a arte, e o segundo momento teria início logo após o golpe de 1964, constituído de um retorno à arte por uma elaboração mais refinada das formas tradicionais de poesia (LAFETÁ, 2004). E pode-se dizer que é isto, sem ser isto.

Na obra de Ferreira Gullar, de modo geral, há, de fato, uma passagem da adesão ao CPC da UNE para uma produção mais “elaborada”, todavia, essa transição não se daria como ruptura fulminante: o interesse pela arte popular se mostraria simultâneo à elaboração artística. O uso do fator social vai sendo trabalhado e ajustado na forma literária no decorrer do livro como um todo. Focando no caso em questão, não seria o caso de duas etapas de sua poesia, mas de uma tentativa artística contínua e ininterrupta de unir as duas pontas de um processo social: atraso e progresso, originalidade nativa e empréstimo estrangeiro, incorporação de realidades e questionamentos sociais relegados e vanguardismo artístico; em suma, um movimento constante de deslocar a experiência social de seu horizonte militante para o interior da prática literária. Se num primeiro momento o poema seria o instrumento da formalização estética do sujeito na realidade social, vista como processo conflituoso dos interesses de classes, o segundo resultaria num produto final da relação problemática entre o sujeito e a realidade, num produto da

depuração estética das duas fases anteriores. Dessa maneira, o desempenho artístico passaria a ser visto dentro de um desenvolvimento literário que busca nexos e saídas onde inicialmente só parecia existir desproporção cultural e descompasso na relação de classes, cujo resultado organiza as tendências, explode as coordenadas e eleva o patamar.

A relação entre os momentos passaria, pois, a ser entendida dentro de suas correlações internas. Não haveria, dentro dessa perspectiva, dois momentos alheios entre si, e sim momentos que se relacionam em tal ponto que as desvantagens de um mostram-se, na realidade, como suas vantagens secretas, cuja superioridade inerente impõe os limites ao futuro desenvolvimento dessa mesma situação.

Nessa perspectiva, o sujeito-poético dos poemas reunidos no volume aqui referido coloca-se como linha de frente das principais questões sociais. De modo mais específico, mais detidamente, essa extensão das matérias versadas se constata sem dificuldade. Já o viés “participativo” no modo de lidar com elas é menos óbvio e sugeriria uma caracterização. E sendo algo constante, e considerada a relativa indiferença aos conteúdos, teria de ser descrito como uma *forma*.

Com isso, a elaboração artística é desnudada e o entendimento da composição de Ferreira Gullar passa a elucidar que, ao transpor para o estilo os comportamentos e os processos sociais que observava, o autor, ao passo em que era influenciado pelas questões cepecistas, distanciou-se das composições do Centro e elaborou uma expressão da sociedade real, que se conformava nas divisões sociais tradicionais, na qual o intelectual engajado se vê em enfrentamento direto com o seu tempo e com a categoria social a que originalmente pertence. O “artista revolucionário” deixa de ser um ideal e faz figura de problema. E isto não a despeito das orientações teóricas à esquerda, mas por causa delas.

## ***O Açúcar***

Em *Traduzir-se*, João Luiz Lafeté realiza um longo estudo sobre a obra de Ferreira Gullar. Foge ao objetivo deste artigo discutir detalhadamente os apontamentos feitos pelo autor, muito influenciado pelo clima da época em que escreveu e pelas análises do próprio Ferreira Gullar, mas, no que diz respeito ao período enfatizado neste artigo (de 1961 a 1964), cabe alguns comentários.

Se a separação em duas etapas diferentes fosse exata, estaria resolvido o problema do entendimento da obra e, com ele, grande parte da caracterização crítica. Mas, na verdade, Lafeté fundou-se numa petição de princípio, tomando como provado o que restava provar, isto é, que o

peso do comprometimento político anularia a qualidade artística de uma “primeira etapa” de poemas, concernente ao CPC e aos poemas de cordel<sup>2</sup>. A partir daí, supervalorizou algumas observações a respeito do “Poema para ser cantado”, de Paulo Mendes Campos, publicado no primeiro volume da série *Violão de Rua*<sup>3</sup>, e achou o que tencionava achar, mas não o que um cotejo objetivo teria mostrado<sup>4</sup>.

De fato, a análise dos poemas dessa “primeira etapa” faz ver que as experiências com o CPC motivaram algo de significativo na produção de Ferreira Gullar, como é o caso de *Poema Brasileiro* (escrito em 1962), em que o tema, por si só denunciativo, é ajustado ao método de composição típico dos poemas de *Violão de Rua*, como o uso da anáfora, por exemplo. No entanto, embora Ferreira Gullar tenha recebido influência direta dos intelectuais e artistas do Centro, como “a ampliação das determinações” e “a descoberta das forças históricas” (LAFETÁ, 2004, P.199), tais novidades foram repensadas a partir da elaboração de nexos com as experiências anteriores do poeta. Tendo isso em vista, pode-se dizer que o poema *O Açúcar*, escrito em 1963, é exemplar ao mostrar características que destoam como representativas dessa fase do poeta. A seguir, o poema:

### O Açúcar

O branco açúcar que adoçará meu café  
nesta manhã de Ipanema  
não foi produzido por mim  
nem surgiu dentro do açucareiro por milagre.

Vejo-o puro  
e afável ao paladar  
como beijo de moça, água  
na pele, flor  
que se dissolve na boca. Mas este açúcar  
não foi feito por mim.



Este açúcar veio  
da mercearia da esquina e tampouco o fez o Oliveira,  
dono da mercearia,

Este açúcar veio  
de uma usina de açúcar em Pernambuco  
ou no Estado do Rio  
e tampouco o fez o dono da usina.

Este açúcar era cana  
e veio dos canaviais extensos  
que não nascem por acaso  
no regaço do vale.

Em lugares distantes, onde não há hospital  
nem escola,  
homens que não sabem ler e morrem  
aos vinte e sete anos  
plantaram e colheram a cana  
que viraria açúcar.

Em usinas escuras,  
homens de vida amarga  
e dura  
produziram este açúcar  
branco e puro

com que adoço meu café esta manhã em Ipanema.

O significado ostensivo desse poema é o mais óbvio possível, pois corresponde exatamente ao enunciado, que por sua vez não apresenta qualquer dificuldade de compreensão. Para o poema como um todo, não é preciso dicionário, salvo no caso de uma ou outra palavra, como “regaço” (verso 21), termo que, dependendo da região, é inusitado com o sentido que tem no poema, isto é, espaço ou meio interior entre montes, mais ou menos equivalente ao que se entende por “depressão”.

Nesse poema, o sujeito-poético se dirige a si mesmo e, para começar, reflete, em tom de afirmação, sobre a origem do açúcar em seu açucareiro. Descreve as sensações que do açúcar provém, para então procurar entender, no decorrer do poema, como chegou até as suas mãos. O núcleo de tensão do poema consiste, pois, na relação da situação “passiva” de ter o açúcar em mãos com a situação “ativa” de pensar a sua origem, consiste em comparar a situação inicial de aparente tranquilidade com a atual, de angústia e inquietação.

Somente no final o sujeito-poético retoma a situação inicial “em Ipanema” (verso 33), fato que retroage e expõe a origem do açúcar, encadeando a explicitação de sua *produção*. Cria imagens dos lugares de onde veio o açúcar e por onde passou, como na “usina de açúcar em Pernambuco” (verso 15), no “regaço do vale” (verso 21), ou em “lugares distantes, onde não há hospital” (verso 22), readquirindo, num tom que aumenta a reflexão gradativamente, a posição perdida.

A tonalidade geral do discurso corresponde a essa simplicidade do assunto. Há nela uma limpidez reforçada pela ordem expositiva clara e direta, com moderada disposição de elementos, como no caso de “como beijo de moça, água” (verso 7) e “na pele, flor” (verso 8). Habitado às inversões e construções metafóricas da poesia, ou mesmo aos livros anteriores do próprio autor, o leitor pode ficar meio perplexo com este discurso despojado e sem mistério, que parece entregar tudo à primeira vista. Mas nota que ele é fruto de uma contensão elaborada, não de uma tranquilidade real. Nota que o poema atenua com clareza a situação de reflexão, que é o tempo presente do enunciado, e que a limpidez serena contrasta com um implícito elemento dramático. Daí a imprecisão de revolta contida, que não grita e se traduz no aludido efeito de simplicidade.

No poema *O Açúcar*, as construções de imagens são feitas com palavras usadas no sentido mais despojadamente próprio, com *justaposições* de elementos que remetem à “disposição de espelhos” do livro *A luta corporal*. Os termos possuem remoto fundo metonímico ou metafórico, praticamente apagado pela incorporação ao uso, como nos casos de

“homens que não sabem ler e morrem” (verso 24) e “homens de vida amarga” (verso 29). Entretanto, no seu todo o poema é figurado, graças ao próprio fundo metonímico e metafórico, que pressupõe um estado do espírito relativamente ligado à realidade, da natureza da poesia, como bem nota Anatol Rosenfeld:

É perfeitamente possível que haja referência indireta a vivências reais; estas, porém, foram transfiguradas pela energia da imaginação e da linguagem poética que visam a uma expressão “mais verdadeira”, mas definitiva e mais absoluta do que outros textos. O poema não é uma “foto” e nem sequer um “retrato artístico” de estados psíquicos; exprime uma visão estilizada, altamente simbólica, de certas experiências. (ROSENFELD, 1985, p. 22).

E assim como apontou György Lukács no volume que recolhe um conjunto de textos estéticos redigidos entre 1932 e 1967:

Na elaboração teórica da teoria marxista-leninista do reflexo, a lírica foi até hoje imperdoavelmente negligenciada (...) aparecia, ao contrário, como uma autorrepresentação da interioridade subjetiva, cujas raízes remontariam aos comportamentos mágicos da sociedade primitiva. (...) Mas cabe afirmar com ênfase que a lírica – no sentido indicado pela estética marxista em geral – é, tanto quanto a épica e o drama, um reflexo da realidade objetiva que existe independentemente de nossa consciência. (LUKÁCS, 2011, p. 245).

Logicamente, esta identidade não suprimiria, nem na teoria nem na prática, as diferenças fundamentais entre os gêneros literários. Igualmente, não se poderia esquecer o fato de que na poesia o processo de “reflexo”, a característica subjetiva de representar o mundo, adquire uma função de qualidade diversa, em comparação com a épica e com o drama. Diante disso, nela existiria, sob expressão direta, um sistema completo de significados indiretos, pois, no caso aqui estudado, ela reduziria homens de discurso de ação, de participação política direta, a uma condição de modesto tom reflexivo, que é simulado. O leitor entra no jogo e finge acreditar, sabendo que a simplicidade é não apenas relativa, mas altamente convencional, pois há uma contradição básica, formadora da força do poema, que resgata o pensamento de uma

situação tranqüila para a reflexão em cima de questões concretas do dia a dia. Nesse caso, vale ressaltar a importância da escolha justamente do “açúcar”, símbolo da monocultura de que se serviu a Metrópole de outrora, como elemento reflexivo para a época em questão.

Vista dessa maneira, a simplicidade da expressão corresponde à simplicidade da condição social dos que “colheram a cana” (verso 26), mas com um elemento implícito de distorção, que é a alegoria do “açúcar”, funcionando como disfarce da condição verdadeira. Assim, temos duas contradições: a primeira é o conflito entre a serenidade simples do tom e a indefensável situação real; a segunda é o conflito entre a aparente simplicidade do assunto e o refinamento efetivo do sujeito-poético do discurso. O que temos pela frente é uma simplicidade artificialmente construída, um curioso disfarce poético que enlaça todo o poema.

Nessa linha, portanto, coloca-se em questão uma valorização da poesia gullariana, que viria de mãos dadas com o desaparecimento da particularidade histórica. Seus poemas entrariam para o cânon, mas não o momento em que foram produzidos, que continuaria à parte. Sabe-se que, na atualidade, a insistência no momento histórico seria um desserviço prestado à universalidade do autor. Contudo, os esforços da consciência histórica tende a achar que a questão, vista dessa maneira, está mal posta e que não há motivo para dar-lhe a última palavra, mesmo que no estado atual seja um fato com conseqüências críticas, tanto quanto políticas e estéticas.

## Notas

<sup>1</sup> Sobre isso, conferir o texto de György Lukács “Arte livre ou arte dirigida?”, In: LUKÁCS (2010).

<sup>2</sup> Sobre essa questão, a crítica tratou, exclusivamente, de analisar esse momento da trajetória de Ferreira Gullar tendo como foco a passagem de um artista ponta-de-lança do Neoconcretismo para o escritor de literatura de cordel, fato que marcaria o início da fase participante do poeta. E, de fato, isso ocorre, porém, o cordel “João Boa-Morte, Cabra Marcado para Morrer” foi feito de encomenda para fazer parte da estrutura de uma peça de teatro, e não para ser publicado como cordel, separadamente (BRAIT, 1981). Ou seja, a rigor, o cordel continuaria sendo significativo para apontar a adesão do artista ao CPC da UNE, mas não seria exemplar para um estudo da trajetória literária do escritor.

<sup>3</sup> Os três volumes da série, números “extra” dos *Cadernos do Povo Brasileiro*, foram publicados no Rio de Janeiro, pela Civilização Brasileira, em 1962.

<sup>4</sup> A respeito disso, vale apontar que “Homem comum”, primeiro poema desse momento analisado por Lafetá, que seria um dos representantes de uma “segunda etapa”, foi escrito em Brasília, no ano de 1963 (GULLAR, 1975). Ou seja, tendo em vista a separação em etapas marcadas cronologicamente pelo autor (“A segunda tem início logo após o golpe militar de 1964, e constitui um verdadeiro retorno à poesia”; LAFETÁ, 2004, p. 199), ao poema citado caberia um lugar na primeira etapa.

## Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor W. **Correspondência: 1928-1940** (Theodor W. Adorno, Walter Benjamin). Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

\_\_\_\_\_. **Introdução à sociologia**. Trad. Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

ANDERSON, Perry. **Considerações sobre o marxismo ocidental; Nas trilhas do materialismo histórico**. Introd. Emir Sader; Trad. Isa Tavares. São Paulo: Boitempo Editorial, 20004.

BRAIT, Beth. **Literatura Comentada/ Ferreira Gullar**. São Paulo: Abril Educação, 1981.

BUENO, André. **A vida negada e outros estudos**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

\_\_\_\_\_. “O sentido social da forma literária”. In: **Literatura e sociedade**: narrativa, poesia, cinema, teatro e canção popular. Org.: André Bueno. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

CAMENIETZKI, Eleonora Ziller. **Poesia e política**: a trajetória de Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: Revan, 2006.

CANDIDO, Antonio. “Dialética da Malandragem”. In: **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

\_\_\_\_\_. **Iniciação à literatura brasileira**. 6 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

\_\_\_\_\_. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 6 ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1980.

\_\_\_\_\_. **O discurso e a cidade**. 4 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CHAUÍ, Marilena. **Seminários**: considerações sobre alguns Cadernos do Povo Brasileiro e o Manifesto do CPC. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

FÉLIX, Moacyr (org.). **Violão de Rua**: poemas de Affonso Romano de Sant’Anna, Ferreira Gullar, Geir Campos et al.. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.

GRAMSCI, Antonio. **Concepção dialética da história**. Trad. Carlos Nelson Coutinho. 9 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

\_\_\_\_\_. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Trad. Carlos Nelson Coutinho. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

GULLAR, Ferreira. **Cultura posta em questão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

\_\_\_\_\_. **Dentro da noite veloz:** poemas por Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

\_\_\_\_\_. **Toda poesia:** 1950-1999. 19 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem:** CPC, vanguarda e desbunde (1960/70). Rio de Janeiro: Brasiliense, 1981.

JAMESON, Fredric. **Marxismo e Forma:** teorias dialéticas da literatura no século XX. Trad. Iumna Maria Simon (coord.); Ismail Xavier; Fernando Oliboni. São Paulo: Editora HUCITEC, 1985.

KONDER, Leandro. **A derrota da dialética:** a recepção das idéias de Marx no Brasil. 2 ed. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

LAFETÁ, João Luiz. “Traduzir-se: ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar”. In: ZILIO, Carlos e CHIAPPINI, Lígia M. L. (org.). **O nacional e o popular na cultura brasileira.** São Paulo: Brasiliense, 1982.

\_\_\_\_\_. “Traduzir-se: ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar”. In: PRADO, Antonio Arnoni (org.), **A dimensão da noite e outros ensaios.** São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.

LÖWY, Michael. **A evolução política de Lukács (1909-1929).** Trad. Heloísa Helena A. Mello, Agostinho Ferreira Martins, anexos traduzidos por Gildo Marçal Brandão. Ed. rev. São Paulo: Cortez, 1998.

LUKÁCS, György. **Arte e sociedade:** escritos estéticos (1932-1967). Trad. Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

\_\_\_\_\_. **A teoria do romance:** um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. 2 ed. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_. **Marxismo e teoria da literatura**. Trad. Carlos Nelson Coutinho. 2 ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

MARTINS, Carlos Estevam. “Anteprojeto do manifesto do CPC”. In: **Arte em Revista**. Ano 1. n 1. São Paulo: Centro de Estudos de Arte Contemporânea, 1979.

MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. **Cultura, arte e literatura**: textos escolhidos. Trad. José Paulo Netto e Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

MORAES, Dênis de. **A esquerda e o golpe de 64**. 3 ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

ROSENFELD, Anatol. “Literatura e personagem”. In: CANDIDO, Antonio. (org.). **A personagem de ficção**. 7 ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SAUNDERS, Frances Stonor. **Quem pagou a conta?**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Record, 2008.

SCHWARZ, Roberto. “Cultura e Política, 1964-1969: alguns esquemas”. In: **O Pai de Família e outros estudos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. **Martinha vs Lucrecia**: ensaios e entrevistas. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. **Um mestre na periferia do capitalismo**. 3 ed. São Paulo: Ed. 34, 1997.

VILLAÇA, Alcides. **A poesia de Ferreira Gullar**. Tese de doutorado, USP, 1984, mimeo.

\_\_\_\_\_. “Em torno do poema sujo”. Prefácio. In: **Poema sujo**. 7 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

\_\_\_\_\_. Gullar: a luz e seus avessos. **Cadernos de Literatura Brasileira**. [Rio de Janeiro: Instituto Moreira Sales], n. 6, set. 1998



