

Ferreira Gullar - Sobrevoos, Rasante

Artur de Vargas Giorgi¹

Resumo: Este artigo pretende armar um contato com Ferreira Gullar por meio da leitura de dois poemas: “Uma fotografia aérea”, publicado no livro *Dentro da noite veloz*, em 1975, e “Poema sujo”, escrito em 1975, em Buenos Aires, e publicado em 1976. A proposta é desencadear alguns movimentos dissímiles dentro dos próprios poemas, assim como entre eles, movimentos esses que apresentam um cenário que se distancia tanto daquele formado pelo biografismo historicista quanto do assegurado pela autonomia estética. De outra maneira, é possível dizer que da aproximação de um poema com o outro resulta o próprio espaçamento, uma situação indecidível que aponta para a complexidade contemporânea.

Palavras-chave: Ferreira Gullar, Contato, Singularidade.

Abstract: This article aims a contact with Ferreira Gullar through the reading of two poems: “Uma fotografia aérea”, published in the book *Dentro da noite veloz*, in 1975, and “Poema sujo”, written in 1975, in Buenos Aires, and published in 1976. The proposal is to unchain some dissimilar movements in the poems themselves and between them as well. These movements offer a scenery that gets some distance from the biography constructed by historical lectures and, in the same time, from the aesthetic autonomy. In other way, it is possible to say that the approximation of the poems results in the spacing itself, an undecided situation that points towards contemporary complexity.

Keywords: Ferreira Gullar, Contact, Singularity.

¹ Bacharel em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda (UNAERP-SP), licenciado em Letras – Língua Portuguesa e Literatura (UFSC) e mestre em Literatura (UFSC/CNPq). Cursa o doutorado em Teoria Literária (UFSC) com pesquisa sobre Ferreira Gullar e León Ferrari. É bolsista do CNPq. Contato: artur.vg@hotmail.com

Em 1971, clandestino em seu próprio país, após ter vivido as tensões do golpe militar de 1964, quando então era presidente do Centro Popular de Cultura (CPC), criado pela União Nacional dos Estudantes (UNE)² em 1961, e depois de ter sido perseguido, desde 1968, quando foi assinado o Ato Institucional n° 5 e a repressão à esquerda tornou-se mais intensa, um homem de nome José Ribamar Ferreira, chamado Ferreira Gullar, partiu para o exílio – Moscou, Santiago, Lima, Buenos Aires – como tantos outros que se encontravam em semelhante situação, exílio este que, no seu caso, duraria até 1977.

Dentro da noite veloz foi lançado em 1975. Trazia poemas escritos nos últimos treze anos, desde 1962, portanto. E é importante frisar: em 1975, Gullar estava em Buenos Aires, ameaçado não só pela ditadura brasileira mas também pela da Argentina, e lá, nesse mesmo ano, ele escrevia seu “Poema sujo”, publicado no Brasil em 1976, com o poeta ausente³.

Em *Traduzir-se: ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar* (2004), publicado em 1982⁴, tomando o período que se estende de *A luta corporal* (1954) a *Na vertigem do dia* (1980), João Luiz Lafetá realiza uma leitura que traça paralelos entre a realidade histórico-cultural e os posicionamentos, em relação a essa realidade, que ele encontra no trabalho do poeta. Mas, além disso, os paralelos que identifica desdobram-se, exatamente, no que ele salienta como uma característica

² Sobre a relação de Ferreira Gullar com o CPC da UNE, conferir a entrevista concedida a Carla Siqueira, em 03 de novembro de 2004, disponível em arquivo no site *Memória do Movimento Estudantil* (www.mme.org.br/) através da página “Depoimentos”.

³ Antes da publicação, fitas com a voz de Gullar lendo o longo poema circularam no Rio de Janeiro. Estas fitas foram copiadas de uma primeira, trazida de Buenos Aires por Vinicius de Moraes (GULLAR, 1998).

⁴ No volume *O nacional e o popular na cultura brasileira: artes plásticas e literatura* (São Paulo, Brasiliense, p. 57-127). Valho-me aqui da edição organizada por Antonio Arnoni Prado, em 2004, *A dimensão da noite e outros ensaios* (São Paulo, Duas cidades, Ed. 34).

marcante da poesia de Gullar: este não é apenas um “poeta-cronista”, comprometido com os acontecimentos do seu tempo; ao longo de sua produção, ele mantém principalmente um constante questionamento do “eu” – o que se vê, segundo Lafetá, em suas diferentes “fases”, em suas rupturas com os movimentos e por meio de soluções diversas, na tensão de uma exploração da subjetividade –, questionamento este que move / é movido pela necessidade de uma definição de identidades: pessoal, cultural, nacional⁵.

⁵ “Dos textos escritos durante a fase mais repressiva da ditadura, se não podemos dizer que eles reflitam as correntes literárias da época (mas essas foram tão pobres...), podemos entretanto dizer que eles, a seu modo, refletem a atmosfera brasileira daqueles anos. Lá estão *representados* o golpe de 1964, com seu cortejo de ilusões perdidas, a guerra do Vietnã, a guerrilha boliviana do Che, a sucessão de exílios. E sobretudo está ali o clima da vida intelectual de então, em poemas como ‘Agosto 1964’, ‘O prisioneiro’, ‘Exílio’, ‘Por você por mim’, ‘Dentro da noite veloz’, e ainda outros, que tematizam momentos de esperança ou desencanto, às vezes de raiva e amargura, mas sempre guardando a perspectiva do futuro. Essa linha ampla e complexa, que *revela o poeta amadurecido* buscando uma cada vez maior compreensão das coisas e dos fatos, terá prosseguimento no último livro, intitulado *Na vertigem do dia* (1980), que forma com os dois anteriores um *conjunto bastante homogêneo*, do ponto de vista temático-estilístico.

“Esse paralelismo rudimentar basta para nos mostrar a ligação que existe entre a obra poética de Gullar e a história recente do país. No entanto, serve apenas para explicar seu aspecto mais superficial e para situar-nos diante da sucessão de estilos que ela apresenta; *não nos leva à compreensão interna das várias passagens nem à motivação dessas. Porque Ferreira Gullar não é apenas (como um repórter) um poeta preocupado em perseguir os acontecimentos e em retratá-los. Se ele faz isso, se ele busca esta sintonia constante, é porque obedece a alguma necessidade profunda que certamente estará inscrita em seus poemas e que – descoberta – nos dará a chave para entendê-los melhor*” (LAFETÁ, 2004, p. 122-123, grifos meus). João Luiz Lafetá segue em busca dessa chave que permita desvendar as necessidades do poeta e as motivações dos poemas, na trajetória ascendente de um Gullar que “amadurece”. E, encontrando, enfim, a “homogeneidade do conjunto”, agora do ponto de vista “interno”, afirma, sobre o “Poema sujo”, a respeito da síntese da relação antes tensa entre subjetividade e objetividade, relação que marca, segundo ele, a obra de Gullar: “E nesse caso creio que o processo se completa: a procura de si mesmo (que é o primeiro nível do texto) se dá dentro de uma realidade cultural (os hábitos de vida em São Luís do Maranhão) e acaba por nos oferecer a imagem de pelo menos uma parcela da sociedade brasileira. Ou seja: a *identidade pessoal* revela-se como uma *identidade cultural*, inserida dentro de uma mais ampla *identidade nacional*” (2004, p. 207, grifado no original).

Se seguirmos com o pensamento do crítico, poderíamos afirmar que a dureza dos anos da ditadura tem na poética de Gullar uma função “benéfica” (assim como o exílio, apesar de tudo, guardaria a sua parcela “positiva” para aqueles que sofrem a sua experiência, esta sempre, *a priori*, segundo essa dialética, “negativa” ou “traumática”⁶). Afinal, se “o peso da propaganda política mata a arte”, como afirma Lafetá (2004, p. 199) em relação às produções do CPC e dos poemas de cordel, após o golpe de 64 o poeta inicia uma nova etapa, dentro ainda de sua orientação “participante”, mas que se constitui como “um verdadeiro retorno à poesia” (2004, p. 199). Assim, “As composições dessa época, reunidas no volume *Dentro da noite veloz*”, continua ele, “têm como principal característica a procura de um equilíbrio entre a expressão dos sentimentos subjetivos e a comunicação da visão de mundo” (2004, p. 199)⁷. E mais adiante encontramos uma sentença em que esse equilíbrio – identificado por Lafetá em poemas como “Maio 1964” e “Agosto 1964” – parece ser atribuído, pelo próprio crítico, como na moral cristã, apenas por meio do pagamento de uma pena, espécie de redenção de uma “falta” cometida (a morte da arte pela política), o que conseqüentemente impossibilitará, daí para frente, a “ingenuidade” e o “otimismo excessivo” (2004, p. 206) que guiavam a panfletagem cepecista do poeta: “Penso que a diferença entre o engajamento pós-1964 e o anterior nasce, em boa parte, da própria experiência da derrota” (2004, p. 206).

⁶ Esta parece ser a inclinação de Edward Said: “While it perhaps seems peculiar to speak of the pleasures of exile, there are some positive things to be said for a few of its conditions. Seeing ‘the entire world as a foreign land’ makes possible originality of vision. Most people are principally aware of one culture, one setting, one home; exiles are aware of at least two, and this plurality of vision gives rise to an awareness of simultaneous dimensions, an awareness that – to borrow a phrase from music – is *contrapuntal*” (2000, p. 186).

⁷ Assim como no “Poema sujo” “parecem ter sido superadas as angústias de *A luta corporal*, a objetividade dos poemas concretos e neoconcretos, e o *desvio* populista do cordel: pelo mergulho na memória e na infância, o poeta consegue fazer emergir um quadro que é ao mesmo tempo seu (individual) e brasileiro (social), buscando uma linguagem que *equilibre rigorosamente* a liberdade individualista da expressão e a necessidade socializante da comunicação” (LAFETÁ, 2004, p. 121-122, grifos meus).

No entanto, João Luiz Lafeté – assim como Aracy Amaral, num contexto mais amplo – apresenta um ponto sobre o qual é difícil discordar: a repressão da ditadura foi minando os esforços mais explícitos da esquerda intelectual e artística, que parece ter se voltado, cada vez mais, para outras “especulações” – não ligadas a partidos políticos, mas ainda potencialmente críticas e ligadas à polarização que frequentemente se estabelece entre arte e política⁸:

Nesses anos, a poesia explicitamente política quase desapareceu, alijada pela repressão que se desencadeia sobre a luta armada e sobre toda a esquerda. Talvez por isso não seja possível situar Ferreira Gullar dentro de qualquer movimento mais amplo da época. Enquanto tudo acontecia, ele vivia no exílio, dentro ou fora do Brasil, a sua “noite veloz”. Nos primeiros tempos, antes do Ato 5, sua participação política se dá principalmente no teatro, no grupo Opinião, de forma muito ativa. E alguns poemas de resistência surgiram ainda nas páginas da *Revista Civilização Brasileira*, no contexto de oposição à ditadura, num espírito que mantinha sem dúvida pontos de contato com a canção de protesto. Mas como se pode ver hoje, tratava-se de afinidade apenas aparente: na verdade, o poeta começava a modificar outra vez sua técnica e sua concepção de poesia, abandonando o discurso simplificado e didático dos tempos do CPC, e adotando uma postura reflexiva, mais densa, nada propagandista, vazada numa linguagem em que o tom direto e coloquial coloria-se de emoção profunda e de participação afetiva, pessoal, nos acontecimentos políticos (2004, p. 120-121).

⁸ Escreve Aracy Amaral: “Impossibilitados de qualquer crítica aberta do sistema com a implantação do Ato Institucional n° 5, a censura e a autocensura se impõem nos meios artísticos. E à retração do artista plástico em termos de participação política em qualquer nível, mais do que em qualquer época, corresponderia, no âmbito do mercado, o surgimento de uma intensificação das atividades comerciais paralelas ao ilusório ‘milagre brasileiro’. [...] O dado político, na obra da maior parte dos artistas de inícios e meados dos anos 70, é quase nulo, embora a presença crítica, através da metáfora, seja evidente [em Antônio Henrique Amaral, Cildo Meirelles, Antônio Manuel, Humberto Espíndola etc.]. Não se trata, contudo, nestas duas últimas décadas, de um alinhamento, a partir de uma opção do artista, como ocorrera em fins de 40 e primeira metade da década de 50, em relação a um partido político, ou mesmo de uma atuação intensa (como a que ocorrera com elementos do teatro em inícios de 60), porém de ‘comentários’ do artista em relação a eventos de seu tempo” (2003, p. 336-337).

Em termos linearmente históricos – se quiséssemos sustentar essa correspondência – é como se, após a perda do entusiasmo com a modernização e o desenvolvimento, que foi acompanhado de perto pelas experiências concretas⁹, também se perdesse o entusiasmo com a preocupação social e a conscientização, que vinha acompanhado pela “arte popular” e a participação fortemente engajada. Afinal, veio o golpe, veio a ditadura, desiludindo essas expressões; mas é exatamente assim que a poesia de Gullar, segundo a leitura de Lafetá, consegue verdadeiramente “retornar”: pela “derrota”, equilibrando o engajamento, isto é, não pendendo de maneira alguma para o didatismo, a simplificação, a propaganda. De modo que a poesia assim seria – insisto – a própria síntese, superação da adversidade.

Mas talvez seja possível ler as coisas de outro modo. Suspendendo a função “cronista” do poeta e a necessidade das demarcações identitárias. Suspendendo a obrigatória superação (pela síntese ou por uma escolha finalmente inequívoca) do dilema arte/política, pureza/participação. Como se outra resolução – irresoluta – pudesse ser dada apontando para outros percursos e outras marcas da cultura. Então aproveito essa impossibilidade, mencionada por Lafetá, de situar Ferreira Gullar dentro de um movimento mais amplo e proponho um sobrevoo e um rasante, breves, para tentar deslocar, ao menos um pouco, o poeta e dois dos seus poemas, entre risco de extermínio e possibilidade de existência.

Sobrevoo

Gullar inscreve em “Uma fotografia aérea”, poema em cinco momentos de *Dentro da noite veloz*, de 1975, a imagem de um avião

⁹ “Toda a teoria modernizadora que ele [o Concretismo] contém possui relações estreitas com o mundo racional da indústria, da produção em massa de objetos para o consumo; e a equivalência que ele estabelece entre o poema e a produção material de signos revela o desejo de enraizar-se numa realidade atual, presente à nossa volta” (LAFETÁ, 2004, p. 162).

que “às três e dez de uma tarde / há trinta anos / fotografou” (2008, p. 213) São Luís do Maranhão. E com essa imagem, uma voz que ressoa em todo o poema da seguinte maneira: “Eu devo ter ouvido aquela tarde / um avião passar sobre a cidade”; “eu devo ter ouvido / aquela tarde”; “eu devo ter ouvido no meu quarto / um barulho cortar outros barulhos”; “devo ter ouvido / (sem ouvir) / o ronco do motor enquanto lia”; “eu devo ter ouvido esse avião” (GULLAR, 2008, p. 210-213)...

Esse “eu”, que deveria ter ouvido o avião, há trinta anos, é agora um “eu” tateante, que parece querer se convencer do que (não) conservou daquele tempo, quando rente à cidade. O avião não o viu, não o veria; assim como ainda agora, enquanto seu rosto sobrepõe “sem barulho / essa fotografia aérea” (GULLAR, 2008, p. 213), ele mesmo não se vê. Pois desse lugar que é em ambos os casos o alto, vertical – primeiro o avião, depois o olhar sobre a imagem –, só se pode ver a heterogeneidade: do avião o olhar acompanha a superfície que passa, e sobre a terra o homem está presente em sua ausência: são os vestígios deixados na superfície que o denunciam. Nesse sentido, de dentro do avião não se poderia ver “o homem”; tal identidade escapa mesmo ao instrumento mais minucioso, que do alto capta apenas indícios, como escreve o piloto de guerra Saint-Exupéry em 1942:

La terre est vide.

Il n'est plus d'homme quand on observe de dix kilomètres de distance. Les démarches de l'homme ne se lisent plus à cette échelle. Nos appareils photo à long foyer nous servent ici de microscope. Il faut le microscope pour saisir, non l'homme – il échappe encore à cet instrument – mais les signes de sa présence, les routes, les canaux, les convois, les chalands. L'homme enseme une lamelle de microscope. Je suis un savant glacial, et leur guerre n'est plus, pour moi, qu'une étude de laboratoire (1982, p. 297).

De dentro do avião o olhar encontra a passagem do homem, isto é, o trânsito que é o próprio da sua essência (o inapropriável), sua

existência¹⁰; e assim não se vê “o homem”, que se põe (se *expõe*) atravessado, espaçado, abrindo a condição de “um homem”, singularmente, condição de uma forma de vida ser colocada em jogo, possível em sua pluralidade¹¹.

Mas assim é a imagem do sobrevoo: potencializa um desfazimento dos ideais identitários enquanto, simultaneamente, está marcada pela guerra, que através de seus dispositivos mais precisos (cl clinicamente, poderia ser dito) busca reconstituir a ruptura para manter a guerra, isto é, busca o homem em sua identidade, inteiro em si mesmo, para ser incorporado na igualdade ou aniquilado na diferença. E a guerra, segundo Paul Virilio, “consiste menos em obter vitórias *materiais* (territoriais, econômicas...) do que em apropriar-se da *imaterialidade* dos campos de percepção” (1993, p. 15); de modo que é possível afirmar que a relação entre o imaginário da vista aérea e as formas contemporâneas de dominação se inicia ainda com os pés no chão, antes das guerras mundiais, e antes mesmo da aviação¹².

¹⁰ Baseio-me em Jean-Luc Nancy, que retoma o pensamento a respeito do existir/ek-sistir (a partir de Heidegger) em diversos trabalhos. Cito de *Infinita finitud* o seguinte trecho: “A esto se le llama *existir*. Existir transita la esencia (su ‘propria’): la atraviesa, la transporta fuera de sí (pero no habrá habido un ‘adentro’), y para empezar, y por ejemplo, deporta la esencia de su generalidad y de su idealidad hasta este estatuto barroco, paradójico, de ‘esencia singular’ (o de *infima species*) que Leibniz quería reconocerle a la individualidad (conversión o convulsión de un pensamiento de la esencia en pensamiento de la finitud). El singular como esencia es la esencia existida, ek-sistida, expulsada de la esencia misma, desenquistada de la esencialidad, y ello, una vez más, antes de que el quiste se haya formado” (NANCY, 2003a, p. 57).

¹¹ Afirma Nancy em *Cosmos basileus*: “Existir no se hace solo, si es que puede decirse así. Es el *ser* el que está solo, al menos en todos los sentidos comunes que se pueden dar al ser. Pero la existencia no es otra cosa que el ser expuesto, es decir, sacado de su simple identidad consigo mismo y de su pura posición, expuesto al surgimiento, a la creación, por tanto, al afuera, a la exterioridad, a la multiplicidad, a la alteridad y a la alteración. (En un cierto sentido, seguramente, no es más que el ser expuesto al ser mismo, a su propio ‘ser’, y también, en consecuencia, el ser expuesto en tanto que ser: la exposición como esencia del ser.)” (2003b, p. 147).

¹² “Foi em 1861, observando o funcionamento da roda com pás que impulsionava o navio em que viajava, que o futuro coronel Gatling se inspirou para criar a

“Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie”, afirmou Walter Benjamin em 1940, nas teses de *Sobre o conceito de história* (1994, p. 225). E é neste ponto indecível que as experiências de Marey podem ser fundamentais para o entendimento da relação entre a pesquisa do movimento e a interpretação do momento¹³; assim como para o aprofundamento dessa relação entre guerra, vista aérea e formas de percepção da realidade, com o que me detenho nos comentários de Paul Virilio:

Com a fixidez do *front*, a guerra de posição, a aviação de reconhecimento transforma-se em órgão de percepção do Alto Comando, a prótese privilegiada do estrategista caseiro do Estado-maior [sic]. É a aviação que ilumina a guerra e torna os locais visíveis [...]; mas estes olhos serão, antes de mais nada, os olhos das objetivas das primeiras *câmeras de bordo*.

metralhadora com tambor cilíndrico movida a manivela. Em 1874, o francês Jules Jansen se inspirou no revólver com tambor (patenteado em 1832) para criar seu revólver astronômico, capaz de obter fotografias em série. Servindo-se dessa idéia, Jules Étienne Marey aperfeiçoou seu fuzil cronofotográfico, que permitia focalizar e fotografar um objeto que se desloca no espaço.

“É graças às informações transmitidas pelo *Entreprenant*, o primeiro balão de observação a sobrevoar um campo de batalha, que o general Jourdan obtém a vitória de Fleurus em 1794. Em 1858, Nadar obtém suas primeiras fotografias aéreas, tiradas de dentro de um balão. Durante a guerra civil americana, as forças da União utilizam balões equipados com um telégrafo cartográfico aéreo. Logo os militares lançariam mão das mais variadas combinações: pipas equipadas com câmeras, pombos carregando pequenas máquinas fotográficas, balões com câmeras, precedendo assim ao uso intensivo da cronofotografia e do cinema em aviões de reconhecimento [...]. Em 1967 a Força Aérea americana utilizou vôos não pilotados para sobrevoar o Laos e transmitir informações aos centros da IBM instalados na Tailândia e no Vietnam do Sul. A partir de então, *não mais existe a visão direta*: em um espaço de 150 anos, o campo de tiro transformou-se em campo de filmagem, o campo de batalha tornou-se uma locação de cinema fora do alcance dos civis” (VIRILIO, 1993, p. 23-24).

¹³ “[1904] é o ano da morte de Etienne-Jules Marey, elo essencial entre a *arma automática* e a *fotografia instantânea*. [...] Marey foi o inventor do fuzil cronofotográfico, que não só precedeu à câmera dos irmãos Lumière como também descendia das armas com tambor e cano móvel, como o revólver Colt e a metralhadora Gatling, uma arma automática inventada no início da guerra de Secessão e que viria a encerrar sua carreira militar neste mesmo ano de 1904, na tomada de Port Arthur” (VIRILIO, 1993, p. 157-158).

A realidade da paisagem de guerra torna-se cinemática, pois a partir de então tudo muda, tudo se transforma, as referências desaparecem umas após as outras, tornando inúteis os mapas do Estado-Maior [sic] e os antigos relevos topográficos. Somente o obturador da objetiva pode conservar o filme dos acontecimentos, a forma momentânea da linha de frente, as sequências de sua progressiva desintegração. Novas localizações de combate, impactos de tiros de longo alcance, grau de destruição das posições: somente a fotografia instantânea pode compensar a potência das armas de uma destruição igualmente instantânea.

O que para Marey representava o cuidado de isolar as fases sucessivas de um movimento ou de um gesto, torna-se aqui o cuidado de interpretar da melhor maneira possível as sequências de uma violação, de uma súbita dissolução da paisagem que não é captada em toda sua amplitude pelas sequências fotográficas. Ainda aí existe a conjunção entre a potência da máquina de guerra moderna, o avião, e as novas performances da máquina de observação, como a fotografia aérea e o fotograma cinematográfico. Mesmo se o filme militar é feito para ser visto em uma projeção que dissimula a análise das fases do movimento em questão – deixando assim sua utilidade prática às séries fotográficas –, a situação é inversa à desencadeada pelos trabalhos de um Muybridge ou de um Marey: não mais se trata de observar um cavalo ou um homem, ou seja, um *corpo inteiro* para estudar as deformações inerentes ao seu deslocamento, *é necessário agora tentar reconstituir as linhas de ruptura das trincheiras, a infinita fragmentação de uma paisagem minada que é animada por incessantes virtualidades* (1993, p. 161).

Do alto não há só o possível distanciamento em relação à violência dos ideais humanistas em seu desdobramento contemporâneo – biopolítico – mas também o movimento de aproximação incisiva desta mesma violência que uma vez mais enxerga a suposta propriedade, a legitimidade dos ideais de humanidade, ser, verdade etc. O sobrevoo no poema é então recusa e risco. Se há a possibilidade de existência, indissociavelmente há a possibilidade de aniquilamento do próprio corpo e sua propriedade única que *é* na passagem¹⁴. Pois a pretensa

¹⁴ Em *El vestígio del arte*, Jean-Luc Nancy não se refere a “o homem”, mas ao ser como “*el que pasa*”: “*Pasa, es en el pasaje: cosa que también se llama existir. Existir: el ser pasante del ser mismo*” (2008, p. 132).

totalidade que a fotografia aérea busca abarcar pode fazer sumir “o homem”, para deixar seus indícios de vida e existência, assim como pode guiar a morte que mergulha sobre o corpo singular. Poderia ser dito: encontrar na imagem o homem inteiro é minar uma vida possível, pois neste caso o que se faz visível é a rejeição da diferença e do limiar, pelo esforço de limitar, de demarcar as fronteiras entre um e outro. Para o poeta, de outra maneira, o sobrevoo indica o invisível no visível, ou ainda, não a reconstituição do (que nunca foi) inteiro e sua aparência, mas a inscrição de uma pungência ausente, de um espaço indomesticável, de modo que em “Uma fotografia aérea” cria-se acesso para um sentido que vai contra a postura militarista que decide a vida ou a morte¹⁵:

[...]
 lá embaixo no escuro
 sonoro do capim dentro
 do verde quente
 do capim
 lá
 junto à noite da terra entre
 formigas (minha
 vida!) nos cabelos
 do ventre e morno
 do corpo por dentro na usina
 da vida
 em cada corpo em cada
 habitante
 dentro
 de cada coisa

¹⁵ No procedimento militar há a pretensão do fechamento, a tentativa de exaustão do campo visual e semântico: “Esta propriedade de tornar visível o invisível – experiência que consiste em examinar indefinidamente uma determinada imagem, encontrar um sentido ao que, a primeira vista, parece um caos de forma sem significação – ou a análise manual do filme [...] estão próximas ao procedimento militar de avaliar a paisagem inimiga a partir das destruições realizadas por elementos geralmente camuflados (trincheiras, acampamentos, *bunkers*) [...]” (VIRILIO, 1993, p. 47).

clamando em cada casa
a cidade
sob o calor da tarde
quando o avião passou
[...]
em meu corpo
a clamar
 (entre zunidos
 de serras entre gritos
 na rua
 entre latidos
 de cães
 no balcão da quitanda
no açúcar já-noite das laranjas
 no sol fechado
e podre
 àquela hora
dos legumes que ficaram sem vender
no sistema de cheiros e negócios
do nosso Mercado Velho
 – o ronco do avião)
[...] (GULLAR, 2008, p. 210-212).

Tendo sido perseguido, exilado, detido, o poeta, através do “eu”, se situa no ponto que está próximo ao extermínio, mas ainda à margem, onde seu poema tem lugar enquanto gesto, esta aparição momentânea que talvez seja o sentido mesmo, a/à escuta do sentido (ressoa: “eu devo ter ouvido”¹⁶) que se abre não no “caos de forma

¹⁶ Em *A la escucha*, Jean-Luc Nancy aborda a questão da escuta como um pensamento filosófico radical, para além do signo da visão e do entendimento: “Lo sonoro [...] arrebatada la forma. No la disuelve; más bien la ensancha, le da una amplitud, un espesor y una vibración o una ondulación a la que el dibujo nunca hace otra cosa que aproximarse. Lo visual persiste aun en su desvanecimiento, lo sonoro aparece y se desvanece aun en su permanência” (2007, p. 12). E ainda: “Si ‘entender’ es comprender el sentido (ya sea en sentido figurado o en el que denominamos sentido propio: oír una sirena, a un pájaro o un tambor ya es comprender en cada ocasión, por lo menos, el esbozo de una situación, de un contexto, si no de un texto), escuchar

sem significação” que os procedimentos militares buscam evitar com a atribuição de um sentido próprio, mas na própria ausência do sentido, nessa ausência do sentido que mostra uma propriedade: o inapropriável como sentido. Um “eu” passa, e assim é:

[...]
Aqui está
num papel
a cidade que houve
(e não me ouve)
com suas águas e seus mangues
aqui está
(no papel)
uma tarde que houve
com suas ruas e casas
uma tarde
com seus espelhos
e vozes (voadas
na poeira)
uma tarde que houve numa cidade
aqui está
no papel que (se quisermos) podemos rasgar (GULLAR, 2008,
p. 215).

Rasante

“Uma fotografia aérea” e “Poema sujo” são dobras: sobrevoo e rasante. O que passou, em “Uma fotografia aérea”, e o que vem, no “Poema sujo”, são aparições de um mesmo momento, presente, mas potencialmente heterogêneo. Proliferam acontecimentos articulados entre o que já não existe (o que muda e passa no homem e na cidade) e o que ainda pode ser (a memória, a imaginação) – “Quantas tardes numa tarde!” (GULLAR, 2008, p. 244).

es estar tendido hacia un sentido posible y, en consecuencia, no inmediatamente accesible” (2007, p. 18).

O que não se vê no sobrevoo, quando o rosto do poeta está sobre “Uma fotografia aérea” – tirada “às três e dez de uma tarde / há trinta anos” (GULLAR, 2008, p. 213) –, agora, lá embaixo, no “Poema sujo” – escrito “às quatro horas desta tarde / de 22 de maio de 1975 / trinta anos depois” (GULLAR, 2008, p. 251) –, pode ser experienciado por meio deste presente compartilhado pelos poemas, no qual surge a cidade de São Luís do Maranhão com o corpo que toca/é tocado por sua matéria pungente.

No “Poema sujo”, o corpo cria ao rés-do-chão os caminhos, as palafitas, as frutas e as galinhas, os mercados e as praças, o trilho do trem e a fábrica, o capim e a hortelã, os cheiros, o sexo – os excessos do próprio corpo, com os quais ele mesmo é criado:

[...] Meu corpo
que deitado na cama vejo
como um objeto no espaço
que mede 1,70m
e que sou eu: essa coisa
deitada
[...]
meu corpo-galáxia aberto a tudo cheio
de tudo como um monturo
de trapos sujos latas velhas colchões usados sinfonias
sambas e frevos azuis
de Fra Angelico verdes de
Cézanne
matéria-sonho de Volpi
[...] (GULLAR, 2008, p. 239/240).

E agora, os pés na cidade, “entre jovens que se beijam e se esfregam / junto à cancela / no escuro / e quando o tesão é muito decidem casar” (GULLAR, 2008, p. 254-255); agora, “quando a gente acorda cedo e fica / deitado assuntando / o processo do amanhecer” (GULLAR, 2008, p. 256); agora lemos no “Poema sujo” uma alteração da visão, que deixa de ser aérea, mas aponta a seu modo, novamente, para a singularidade que escapa ao sobrevoo:

[...]
 e o quintal da Rua das Cajazeiras? O tanque
 do Caga-Osso? a Fonte do Bispo? a quitanda
 de Newton Ferreira?
 Nada disso verá
 de tão alto
 aquele hipotético passageiro da Braniff
 [...] (GULLAR, 2008, p. 272).

Para armar de outra maneira: é como se em “Uma fotografia aérea” estivéssemos diante do *studium*, diante da ausência de *punctum*, ou melhor, diante da presença dessa ausência (do seu assédio), a qual só pode ser sentida quando em contato com um “eu” que se deseja incluído nessa imagem aérea, um “eu” invisível como o restante das pungências possíveis para o seu corpo, mas impossíveis para a distância do sobrevoo; enquanto no “Poema sujo”, diferentemente, o *punctum* prolifera, disseminado na superfície da cidade¹⁷. Se o *studium* está “sempre codificado”, como diz Barthes (1984, p. 80), reduzido a uma forma de significação e controle, o *punctum* é um “suplemento”, cria ou permite adivinhar uma “espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver” (BARTHES, 1984, p. 89). (E, na violência da guerra, o que são as imagens de reconhecimento aéreo – e os voos da ESMA durante a “guerra antissubversiva”¹⁸ – senão formas de eliminar os pontos cegos, os extracampos por onde o corpo faz(-se) passagem).

¹⁷ “Me extravio / na Rua da Estrela, escorrego / no Beco do Precipício. / Me lavo no Ribeirão. / Mijo na Fonte do Bispo. / Na Rua do Sol me cego, / na Rua da Paz me revoltado / na do Comércio me nego / mas na das Hortas floresço; / na dos Prazeres soluço / na da Palma me conheço / na do Alecrim me perfume / na da Saúde adoço / na do Desterro me encontro / na da Alegria me perco / Na Rua do Carmo berro / na Rua Direita erro / e na da Aurora adormeço” (GULLAR, 2008, p. 278).

¹⁸ Horacio Verbitsky, em *El vuelo* (1995), narra os diálogos que manteve com o ex-capitão de corveta da ESMA Francisco Scilingo, nos quais este confessou (o primeiro oficial da Escola de Mecânica da Armada a fazê-lo) os voos que foram realizados, de 1976 a 1983, para lançar ao mar, nus e anestesiados, prisioneiros da “guerra antissubversiva”. Esses aviões podem ter sobrevoado, bem perto, a cabeça de Gullar. Ele deve tê-los ouvido.

Em “Uma fotografia aérea” alguém pode rasgar a imagem como forma de poder esburacá-la, pontuá-la, como maneira de vazá-la para além da previsibilidade do código e seu poder. E no “Poema sujo” estão esses buracos alargados, a vertigem de uma imagem longa, deslocada, tocada de perto e toda pontuada de desbordamentos, de movimentos de vida e morte. Movimentos que podem ficar mais intensos se pensarmos que em *A Câmara Clara* o rigor conceitual de um artefato se mantém flexível e brincalhão, como afirma Derrida¹⁹.

¹⁹ Refiro-me ao texto de 1981 traduzido como *Las muertes de Roland Barthes*. Nele, Derrida faz uma leitura de como os conceitos de *studium* e *punctum* se relacionam metonimicamente. Isto é, há um deslocamento entre eles, um assédio que se manifesta pela ausência mesma, de modo que não se trata de uma oposição irreduzível, mas de um contato: “Porque, sobre todo y en primer lugar, esta aparente oposición (*studium* / *punctum*) no sólo evita la prohibición sino que, por el contrario, favorece cierta *composición* entre los dos conceptos. ¿Qué debemos entender por composición? Un par de cosas que se componen en conjunto. 1) Separados por un límite infranqueable, los dos conceptos establecen entre ellos compromisos, uno con otro se componen, reconoceremos ahí, de inmediato, una operación *metonímica*, sutil, del ‘fuera del campo’, que corresponde al *punctum*, que, en su calidad de exterior al campo se compone según el campo ‘siempre codificado’ del *studium*. Le pertenece sin pertenecerle, es ilocalizable, no se inscribe jamás en la objetividad homogénea de su espacio enmarcado, pero lo habita o más bien lo asedia: ‘Es un suplemento, es lo que añadido a la foto y que no obstante ya estaba ahí’. Somos presa del poder fantasmático del suplemento, ese emplazamiento ilocalizable. Eso es precisamente lo que da lugar al espectro. ‘El *Spectator* somos nosotros, todos los que compulsamos las colecciones de fotos en los periódicos, en los libros, en los álbumes, en los archivos. Y aquel o aquella que es fotografiado es el blanco, la referencia, suerte de pequeño simulacro, de *eidolon* emitido por el objeto, que yo llamaría gustosamente el *Spectrum* de la Fotografía, porque esa palabra conserva, a través de su raíz, una relación con el ‘espectáculo’ y le añade esta cosa un tanto terrible que hay en toda fotografía: el retorno del muerto.’ Desde el momento en que cesa de oponerse al *studium* manteniéndose al mismo tiempo heterogéneo, desde el momento en que no puede siquiera distinguir entre dos lugares, dos contenidos o dos cosas, el *punctum* no se somete completamente al concepto, si entendemos por ello una determinación predicativa distinta y oponible. Ese concepto del fantasma es tan poco aprehensible, en persona,

O “Poema sujo” é então o *punctum*, os *punctums* invisíveis que alguém vê em “Uma fotografia aérea” (não) se anunciando – precisamente – na forma dessa “cidade / geograficamente / desdobrada / em si mesma / e escondida”, tal como lemos no poema de Gullar (2008, p.

como el fantasma de un concepto. Ni la vida ni la muerte, sino el asedio de uno por el otro. El *versus* de la oposición conceptual es tan inconsistente como el obturador fotográfico. ‘La Vida / la Muerte: el paradigma se reduce a un simple obturador, el que establece la separación entre la pose inicial y el papel final.’ Fantasmas: el concepto del otro en lo mismo, el *punctum* en el *studium*, la muerte completamente otra que vive en mí. Ese concepto de la fotografía, *fotografía* toda oposición conceptual, descubre en ella una relación de encantamiento que constituye quizá toda ‘lógica’ (DERRIDA, 1999, s/p). Apenas esse fragmento bastaria para expor a relação dos dois conceitos de Barthes com os poemas em questão. Mas Derrida ainda oferece um outro ponto: “Pienso en un segundo sentido de la composición. De esta manera 2) en la oposición fantasmática de dos conceptos, en la pareja S / P (*studium/ punctum*), la composición es también la música. Se abriría aquí un largo capítulo: Barthes músico. Podría colocarse, como una nota, este ejemplo analógico (para comenzar): entre los dos elementos heterogéneos S y P, puesto que la relación no es ya la exclusión simple, cuando el suplemento del *punctum* parasita el espacio asediado del *studium*, es posible decir entre paréntesis, discretamente, que el *punctum* viene a conferir su ritmo al *studium*, a escandirlo: ‘El segundo elemento viene a quebrar (o escandir) al *studium*. Esta vez no soy yo quien va a buscarlo (como he investido con mi consciencia soberana el campo del *studium*), es él quien parte de la escena, como una flecha, y viene a atravesarme. Una palabra existe en latín [...] *punctum*’. Cuando la escansión ha sido marcada, la música llega, al pie de la misma página, de otro lugar. La música es más precisamente la composición: analogía de la sonata clásica. [...] Barthes dará a entender [...] que no tratará el par de conceptos S y P como esencias venidas de un más allá del texto que está por escribirse y que autoriza cierta pertinencia filosófica general. No llevan la verdad sino al interior de una irremplazable composición musical. Son motivos. Si se les quiere trasladar a otro lugar, y es posible, útil, necesario, es preciso proceder a una trasposición analógica, y la operación no tendrá éxito más que en la medida en que otro opus, otro sistema de composición los arrastre consigo de manera también original e irremplazable. Escribe acerca de esto: ‘Habiendo distinguido en la Fotografía dos temas (puesto que, en resumen, las fotos que amo estaban construidas a la manera de una sonata clásica) podía ocuparme sucesivamente de uno y del otro’ (1999, s/p).

210), como escutamos²⁰. É o que irradia por um instante e escande o *studium*, o que “se mantiene como lo radicalmente otro que viene a duplicarlo [*doubler*], a ligarse a él, a componerse con él” (DERRIDA, 1999, s/p). *Studium, punctum*: “Uma fotografia aérea”, “Poema sujo”²¹.

Barthes pergunta-se em *A Câmara Clara*: “O que meu corpo sabe da fotografia?” (1984, p. 20). E talvez a resposta esteja propriamente nessa expropriação, nesse deslocamento para o outro de si, na *exposição*. É sempre o excesso e o distúrbio da singularidade: ser plural. E por isso o torvelinho no tempo, esta dobra: o passado e o futuro, agora²²; por isso esta distância que parece adivinhar as proximidades, no primeiro poema – o “eu” “em meu corpo / a clamar”, “como eu / passava à margem do Bacanga / em São Luís do Maranhão / no norte / do Brasil / sob as nuvens” (GULLAR, 2008, 211/212) –, e as proximidades mais imediatas que, entretanto, parecem se distanciar, no segundo²³:

²⁰ No “Poema sujo”: “A noite nos faz crer / (dada a pouca luz) / que o tempo é um troço / auditivo” (2008, p. 256).

²¹ “Si es algo más y algo menos que él mismo, disimétrico –respecto de todo y en sí mismo–, el *punctum* puede invadir el campo de *studium* al cual sin embargo, hablando rigurosamente, no pertenece. Es preciso recordar que está fuera tanto del campo como del código. Lugar de la singularidad irremplazable y del referencial único, el *punctum* irradia y, esto es lo más sorprendente, se presta a la metonimia. Así, cuando se deja arrastrar hacia esos relevos sustitutivos, lo puede invadir todo: objetos y afectos. Eso singular que no se encuentra en parte alguna *dentro* del campo, moviliza todo y por todas partes, se pluraliza” (DERRIDA, 1999, s/p).

²² A experiência de Barthes: “Sei agora que existe um outro *punctum* (um outro ‘estigma’) que não é ‘detalhe’. Esse novo *punctum*, que não é mais de forma, mas de intensidade, é o Tempo, é a ênfase dilaceradora do noema (*‘isso-foi’*), sua representação pura. [...] Leio ao mesmo tempo: *isso será* e *isso foi*; observo com horror um futuro anterior cuja aposta é a morte. Ao me dar o passado absoluto da pose (aoristo), a fotografia me diz a morte no futuro. O que me punge é a descoberta dessa equivalência. [...]. Esse *punctum*, mais ou menos apagado sob a abundância e a disparidade das fotos de atualidade, pode ser lido abertamente na fotografia histórica: nela há sempre um esmagamento do Tempo: *isso está morto* e *isso vai morrer*” (1984, p. 141-142).

²³ Interessante pensar em como se dá o contato para Nancy. No epílogo de *Noli me tangere. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo*, texto em que o filósofo realiza uma

Não sei de que tecido é feita minha carne e essa vertigem
que me arrasta por avenidas e vaginas entre cheiros de gás
e mijo a me consumir como um facho-corpo sem chama,
ou dentro de um ônibus
ou no bojo de um Boeing 707 acima do Atlântico
acima do arco-íris
perfeitamente fora
do rigor cronológico
sonhando
Garfos enferrujados facas cegas cadeiras furadas mesas gastas
balcões de quitanda pedras da Rua da Alegria beirais de casas
cobertos de limo muros de musgos palavras ditas à mesa do
jantar,
voais comigo
sobre continentes e mares
E também rastejais comigo
pelos túneis das noites clandestinas
[...] (GULLAR, 2008, 235).

análise não religiosa do cristianismo, ou ainda, uma desconstrução do cristianismo por meio do próprio cristianismo, sua “auto-desconstrução”, valendo-se do episódio do evangelho de João, há um pensamento que pode ser fundamental para esse entendimento: “Es esencial a la pintura no ser tocada. Es esencial a la imagen en general no ser tocada. Es su diferencia com la escultura; o, al menos, ésta puede ofrecerse alternativamente al ojo y a la mano, así como al caminar que da vueltas a su alrededor, aproximándose hasta tocar y alejándose para ver. Pero ¿qué es la vista sino, sin duda, un tocar diferido? Pero ¿qué es un tocar diferido sino un tocar que aguza o que destila sin reserva, hasta un exceso necesario, el punto, la punta y el instante por el que el toque se separa de lo que toca en el momento mismo en que lo toca? Sin esa separación, sin ese retroceso o esa retirada, el toque no sería ya lo que es y no haría ya lo que hace (o bien no se dejaría hacer lo que se deja hacer). Comenzaría a cosificarse en una aprehensión, en una adhesión, una unión, incluso en una aglutinación que lo agarraría en la cosa y a la cosa en él, emparejándolos y apropiándolos uno al otro, y después al uno en el otro. Habría identificación, fijación, propiedad, inmovilidad. ‘No me retengas’ equivale también a decir: ‘Tócame con un toque verdadero, retirado, no apropiador, y no identificante’. Acaríciame, no me toques” (2006a, p. 79-80).

Assim segue o combate entre as imagens, os corpos, os poemas²⁴.
E, no “Poema sujo”, há um “eu” que avança:

[...]
meu corpo nascido numa porta-e-janela na Rua dos Prazeres
ao lado de uma padaria
sob o signo de Virgo
sob as balas do 24° BC
na revolução de 30
e que desde então segue pulsando como um relógio
num tic tac que não se ouve
(senão quando se cola o ouvido à altura do meu coração)
tic tac tic tac
enquanto vou entre automóveis e ônibus

²⁴ Ainda Nancy, em *Guerra, derecho, soberanía – Tejne*, publicado em *Les Temps Modernes*, em junho de 1991, e depois recolhido em *Ser singular plural*, de 1996, elabora um pensamento que, aqui, dialoga com Paul Virilio, com a guerra presente no imaginário, além de servir de contrapondo ao entendimento das imagens pelo viés do “espetáculo” situacionista: “En fin, tampoco se olvidará el gusto tan claramente extendido, durante la preparación y la primera fase de la guerra, por el espectáculo de la belleza épica y de la virtud heroica. Después de todo, estas imágenes no diferirían de todas aquellas con las que se hacen las películas de guerra. No puedo, sin embargo, unirme a los críticos de la ‘sociedad del espectáculo’, que no han dejado de calificar esta guerra de ‘espectacular’ (negación simétrica a la que obraría el discurso del derecho). Porque las imágenes de guerra forman parte de la guerra –y quizá la guerra misma sea como una película, más bien que lo de que una película imite la guerra. Ante el horror y la piedad, por los que es preciso terminar, no habría guerra sin un ímpetu guerrero del imaginario. Su espectáculo está inextricablemente mezclado con la exigencia mecánica, a veces entorpecida, que hace avanzar al soldado. A los psicólogos del ejército norteamericano les ha encantado explicar (por televisión) que los *boys* no marchaban por una causa, el derecho o la democracia, sino solamente para no mostrar flaqueza ante sus compañeros. Los resortes del honor y de la gloria pertenecen ya por sí mismos al orden del ‘espectáculo’, y no se los puede desmontar mediante la simple denuncia de una edad moderna de la simulación generalizada y comercializada” (2006b, p. 128-129). E a isso é possível acrescentar: se a guerra é como um filme, isto é, uma imagem *com* (com/contra) a outra, movida pelo imaginário, facilmente a guerra toca a própria história da arte, por meio das palavras de Carl Einstein, logo no início dos seus *Aforismos metódicos*, de 1929 (muito antes, portanto, de Nancy ou Virilio): “La historia del arte es la lucha de todas las experiencias visuales, los espacios inventados y las figuraciones” (2009, p. 39).

entre vitrinas de roupas
nas livrarias
nos bares
tic tac tic tac
pulsando há 45 anos
esse coração oculto
pulsando no meio da noite, da neve, da chuva
debaixo da capa, do paletó, da camisa
debaixo da pele, da carne,
combatente clandestino aliado da classe operária
meu coração de menino
[...] (GULLAR, 2008, p. 240-241).

Neste caso, contudo, aquele que avança não o faz para mostrar-se forte e inteiro e aniquilar a diferença; aquele que avança o faz, ao contrário, movido por um desejo imprevisto e singular – não *comum* – que pode criar em meio à destruição, em meio ao próprio risco de apagamento. Ele avança, acredito, para viver a diferença, como diferença:

[...]
busca de cobre e alumínio
pelos terrenos baldios
economia de guerra?
pra mim
torresmo e cinema
[...] (GULLAR, 2008, p. 242).

Enfim, entre “Uma fotografia aérea” e o “Poema sujo” – e entre risco de extermínio e possibilidade de existência – algo é feito visível, é animado para identificar-se, sim, mas com o não-idêntico da identidade, com o desfazimento da identidade (pessoal, cultural, nacional): um espaço de ausência cavado no tempo em que a completude mesma do sujeito se ausenta, se retira (e quem sabe se apresenta como memória, isto é, como diferimento, imaginação, esquecimento), e de modo que ficam suspensas as responsabilidades e correspondências com o

que é mais imediatamente dado a ver, com o que é comunicado no presente, pois há visões, presentes. Esta a condição de uma “identidade própria”, para onde uma “identidade própria” se desloca: sendo a sua propriedade, absolutamente, ser neste deslocamento inapropriável. Entre os poemas e com eles algo é feito visível ou ressoa para identificar-se com o que se abisma em linguagem e escapa à igualdade, à síntese:

[...]
a cidade está no homem
quase como a árvore voa
no pássaro que a deixa

cada coisa está em outra
de sua própria maneira
e de maneira distinta
de como está em si mesma

a cidade não está no homem
do mesmo modo que em suas
quitandas praças e ruas
(GULLAR, 2008, p. 290-291).

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Tradução: Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

AMARAL, Aracy A. *Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil*. 3 ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história*. In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (Obras escolhidas v. 1). 7 ed. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 222-232.

DERRIDA, Jacques. *Las muertes de Roland Barthes*. Traducción: Raymundo Mier México, D. F.: Taurus, 1999. Disponível em: <<http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/barthes.htm>>. Acesso: 08 jan. 2010.

EINSTEIN, Carl. *Aforismos metódicos* [1929]. In: FLECKNER, Uwe (ed.). *El arte como revuelta. Escritos sobre las vanguardias 1912-1933*. Madrid: Lampreave & Millan, 2008, p. 39-42.

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

_____. *Toda Poesia*. 16 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

_____. *Entrevista a Carla Siqueira. Memória do Movimento Estudantil*. Disponível em: <www.mme.org.br> [página "Depoimentos"]. Acesso: 08 set. 2010.

LAFETÁ, João Luiz. *Traduzir-se: ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar*. In: PRADO, Antonio Arnoni (Org.). *A dimensão da noite e outros ensaios*. 1 ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004, p. 114-212.

NANCY, Jean-Luc. *Infinita finitud*. In : _____. *El sentido del mundo*. Traducción: Jorge Manuel Casas. Buenos Aires: La Marca, 2003(a), p. 55-59.

_____. *Cosmos basileus*. In : _____. *La creación del mundo o la mundialización*. Traducción: Pablo Perera Velamazán. Barcelona: Paidós, 2003(b), p. 145-150.

_____. *A la escucha*. Traducción: Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.

_____. *El vestigio del arte*. In: _____. *Las Musas*. Traducción: H. Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2008, p. 113-133.

_____. *Noli me tangere. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo*. Traducción: María Tabuyo y Agustín López. Madrid: Mínima Trotta, 2006(a).

_____. *Guerra, derecho, soberanía – Tejne*. In : _____. *Ser singular plural*. Traducción: Antonio Tudela Sancho. Madrid: Arena, 2006(b), p. 115-156.

SAID, Edward W. *Reflections on Exile*. In: _____. *Reflections on Exile and other essays*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 2000, p. 173-186.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. *Pilote de Guerre*. In: _____. *Oeuvres*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard, 1982.

VERBITSKY, Horacio. *El vuelo*. 2 ed. Buenos Aires: Planeta, 1995 (Espejo de la Argentina).

VIRILIO, Paul. *Guerra e Cinema*. Tradução: Paulo Roberto Pires. São Paulo: Página Aberta (Scritta Editorial), 1993.