

A ESCRITA EM PROFUSÃO NA POESIA TESTEMUNHAL DE MACIEL DE AGUIAR

MARCELO FERRAZ*

RESUMO

O artigo faz uma apresentação crítica da poesia de Maciel de Aguiar, situando a sua obra no período de maior truculência do regime militar brasileiro. Observamos que os seus poemas apresentam traços em comum com outras obras que assumiram papel de resistência à ditadura – como o caráter testemunhal e a denúncia das atrocidades cometidas pela repressão política – mas, por outro lado, ela chama atenção por sua dimensão monumental, rompendo com a tendência à fragmentação, visível em vários de seus contemporâneos com mesma inclinação política e estética. Desse modo, discutimos como o poeta formula uma “escrita em profusão” que busca criar um quadro totalizante da vida no país durante o regime militar, em seus diversos aspectos e contradições.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira; Ditadura Militar; Maciel de Aguiar; Testemunho; Resistência.

Em seu incontornável livro *Os afogados e os sobreviventes* (2004 [1986]), Primo Levi afirma que “aqueles que experimentaram o encarceramento (e, muito mais em geral, todos os indivíduos que atravessaram experiências severas) se dividem em duas categorias bem distintas, com poucas gradações intermediárias: os que calam e os que falam” (Levi, 2004, p. 127). Embora me pareça importante contrapor que as “gradações intermediárias” talvez não sejam assim tão escassas como indica o autor italiano, acredito que essa áspera dicotomia revela um traço decisivo na relação dos sobreviventes com a linguagem, isto é, com a (im)possibilidade de ordenação e verbalização do horror vivido.

Muitos sobreviventes falam e/ou escrevem de modo obstinado, como se a reconexão com o mundo, após a experiência traumática, dependesse crucialmente

* Professor Adjunto da Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia, Brasil. Bolsista Produtividade em pesquisa do CNPq. E-mail: marcelo2867@ufg.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2641-1794>

da elaboração, via palavra, desse evento doloroso. Para estes, testemunhar se torna um imperativo vital e esse testemunho responde, ainda nas pegadas do pensamento de Primo Levi, a diversas forças simultâneas: éticas, psíquicas, estéticas, políticas. É compromisso com a memória da catástrofe vivenciada – para que o mal sofrido não se repita ou seja ignorado; é matéria de denúncia e “prova” passível de ser considerada em tribunal ou no esclarecimento da História; é compromisso moral com os mortos que não podem mais falar; é necessidade subjetiva de quem narra; purgação da dor ou mesmo vingança contra os algozes.

Tantos outros sobreviventes deparam-se com um incômodo quase intransponível ao tentar relatar a experiência dolorosa e preferem se resguardar no silêncio, evitando retomar, em palavras, a ofensa sofrida. Silenciar não equivale, obviamente, a esquecer, perdoar ou se libertar da memória da ofensa, mas constitui também uma estratégia de sobrevivência. Nesse sentido, as tensões entre falar e calar trazem para a esfera pública questões complexas nos processos históricos vinculados à justiça de transição. Em que medida o silêncio, imposto ou estimulado por políticas de esquecimento, pode converter-se em recalque, colocando em risco a transmissão simbólica do passado? Até que ponto esse silêncio deve ser tomado como resultado direto da ausência de uma escuta, daquele que não vai embora e escuta a narrativa espinhosa do sobrevivente (Gagnebin, 2014)? Por outro lado, quais os riscos da insistência cultural na projeção de eventos traumáticos redundar numa forma outra de esquecimento, latente na monumentalização paralisante e banalizadora do passado? E, ainda, podemos sondar o que há de silêncio no testemunho de quem fala – lembrando que “a dificuldade tem a ver com a própria estrutura do testemunho” (Agamben, 2008, p. 20) – e de grave denúncia no silêncio de quem cala.

Se todo testemunho é resultado de uma simultânea e paradoxal urgência e impossibilidade de representar o real – isto é, parte de uma “necessidade premente de narrar a experiência vivida” e da “percepção da insuficiência da linguagem diante dos fatos” (Seligmann-Silva, 2003, p. 46) – a maneira como cada obra singular pende com mais vigor para um dos lados (da necessidade e da impossibilidade) resultará na utilização de procedimentos formais próprios e estimulará reflexões distintas sobre o seu caráter histórico, artístico e político.

Nos numerosos casos em que o sobrevivente recorre a procedimentos típicos da escrita literária para formular esse testemunho, a problemática tende a ganhar contornos particularmente dramáticos. A opção de registrar a experiência através de um poema ou de uma narrativa atravessada por marcas romanescas pode ser tomada, à primeira vista, como uma quebra do silêncio. E, de fato, por mais aporética que seja essa escrita, por mais que ela se aproxime de um não-dizer – ciente de que, em última instância, todo testemunho é o registro de uma impossibilidade de testemunhar (Agamben, 2008, p. 47-48) –, sua manifestação já traz em si uma resposta que nega o silêncio total, que se abre para a transmissão, mesmo que de sua própria ruína.

Essa mesma escrita frequentemente acolhe a voz de quem, no âmbito das relações pessoais e da oralidade, silenciou. Muitas pessoas que não suportam falar sobre a experiência traumática escrevem sobre elas. Muitas outras escreveram intensamente em um momento específico para depois calar, como se o registro inicial fosse um tributo a ser pago ao horror, para depois se assumir o silêncio. Por outro lado, muitos sobreviventes silenciaram por muitos anos até conseguirem registrar algo sobre a experiência-limite vivida.

Esse complexo atravessamento do horror pela linguagem está presente na trajetória de Maciel de Aguiar, poeta brasileiro que proponho discutir ao longo deste artigo. Autor dos quatro portentosos volumes de poemas reunidos sob o título *Os anos de chumbo*, o escritor relata que após a anistia nunca mais escreveu um verso sequer e que hoje não relê nem aceita convites para falar sobre os poemas que escreveu naquela época, devido às recordações angustiantes que eles ainda suscitam. Dessa forma, situando o poeta no panorama da poesia de resistência à ditadura militar brasileira – que foi, em larga medida, também “poesia de testemunho”¹ – busco estabelecer uma aproximação preliminar à vasta e praticamente desconhecida obra poética de Maciel de Aguiar, pensada enquanto exemplo vibrante desse anseio de dizer tudo, até as últimas consequências, abarcando obsessivamente a vida no país sob o jugo

1 Podemos, num exercício de síntese, condensar três traços fundamentais do que entendo aqui como poesia de testemunho: 1) vínculo manifesto do poema com uma catástrofe histórica, 2) relação com o mundo e a linguagem atravessada pelo trauma e 3) nítido horizonte de atuação ética e política, especialmente na construção de uma memória crítica do horror (Cf. Ferraz, 2022).

de um regime de exceção. Sua poesia é, dessa maneira, marcada por uma escrita em profusão, na qual se enfatiza de inúmeros ângulos as mazelas que a ditadura impôs a ele mesmo, à sua geração e ao país como um todo, sendo a matéria histórica de seus versos determinante para compreendermos seu propósito literário e testemunhal.

Como não poderia deixar de ser, essa hipótese parte, antes de qualquer outra coisa, da extensão da obra: a poesia reunida em *Os Anos de Chumbo* (2005) abarca poemas escritos entre 1968 e 1978, sendo o livro composto por quatro volumes com cerca de 600 páginas cada, totalizando mais de 600 poemas ao todo. Mas não é apenas a extensão inusual que chama atenção do leitor: a abrangência temática também indica o projeto hiperbólico de incorporar poeticamente inúmeras manifestações de uma conturbada realidade de sufocamento, medo e revolta. O livro não só percorre todos os temas mais lembrados quando se fala do contexto ditatorial – tortura, prisão, exílio, desaparecimento, ufanismo, paranoia, medo, revolta – como materializa, como um incansável para-raios de seu tempo histórico, sucessivos eventos, personalidades e episódios da vida no país.

A escrita dos poemas percorre um período de praticamente dez anos de intensa criação literária, conforme registra a datação presente ao final de cada texto. Às vezes a data de dois poemas remete ao mesmo dia, reforçando o sentido de urgência que inspira a obra do autor. Aliás, tomando a inscrição da data de escrita como um elemento determinante da poesia de Aguiar, é possível ler o livro como um grande e sombrio diário dos anos de chumbo, no qual os percalços do autor fundem-se à crônica de um país em ebulição, às notícias da morte de companheiros, às buscas de mães pelos corpos dos filhos assassinados.

Os poemas de datação mais antiga apontam para o fim do ano de 1968, enquanto os mais recentes referem-se aos primeiros meses de 1978. Sua produção atravessa, assim, todo o período de maior truculência do regime militar brasileiro, sendo toda ela gestada durante a vigência do AI-5. Conforme o historiador Marcos Napolitano (2014, p. 118):

O Ato inaugurou uma nova época, na política e na cultura, demarcando um corte abrupto no grande baile revolucionário da cultura brasileira, então em pleno auge. [...] A ditadura deixou de ser “branda”, recaindo duramente sobre a parcela mais crítica da classe que ela prometia proteger e incrementar – a classe média –, sal da terra para a direita de 1964.

Maciel de Aguiar escreveu os poemas em quatro estados diferentes: Espírito Santo (onde nasceu, cresceu e vive atualmente), Minas Gerais (onde foi preso e torturado), Rio de Janeiro e São Paulo. Antes de completar vinte anos, buscando seguir a carreira de jornalista e escritor, partiu para os grandes centros do país, onde passou a ser perseguido pela sua atuação política, concentrada principalmente em panfletagens e reuniões estudantis. A maior parte dos poemas é escrita em semi-clandestinidade, “com a morte lambendo os calcanhares” (Aguiar, 2005, p. 12), alternando momentos de reclusão intensa e os perigosos deslocamentos a cada vez que um companheiro tombado poderia colocar em risco a segurança de um esconderijo. O clima geral da vida em clandestinidade é de consternação, vigília constante e revolta, sendo necessário não apenas zelar pela segurança nos aspectos mais triviais da existência, como abdicar, ainda que temporariamente, de elementos centrais da identidade para driblar as forças de repressão, como mudar de nome, alterar o corte de cabelo, obter documentos falsos e negar informações a amigos e família. Como afirma Ferreira Gullar, ao narrar o período em que foi perseguido pelo mesmo regime, a clandestinidade deixa em suspenso a vida, empurrando o sujeito, sempre “enfurnado e em sobressalto”, para uma desolação atroz (Gullar, 1998, p. 34).

No caso de Aguiar, a escrita poética foi uma maneira de preencher o tempo, criando sentido e utilidade para uma existência privada do trânsito livre pelo espaço público. Quase todos os seus poemas ficaram registrados em cópias manuscritas ou mimeografadas, com circulação restrita a poucos companheiros, por causa dos riscos da censura e o desinteresse de editoras em publicar seus versos de protesto.

Embora a ordem dos poemas no livro não seja rigorosamente cronológica, nota-se uma organização que se orienta principalmente pelo ano de escrita. Dessa maneira, um poema datado de maio pode, por exemplo, aparecer com certa frequência antes de um poema escrito em janeiro do mesmo ano, mas raramente um poema de 1975 surge antes de um poema de 1974. Minha hipótese é de que essa pequena flexibilidade na ordem cronológica visa dar ainda mais peso à inscrição histórica dos eventos, de modo que a data de escrita do poema e a data dos eventos mencionados no texto negociam entre si, tensionando os dois planos de escrita já mencionados: o de um espiralado diário íntimo de um militante em plena vida clandestina, e o do cronista que traz para os seus versos a contra-história dos anos de chumbo, desafiando a versão oficial com a denúncia das violações cometidas pelos militares no poder.

O mimeógrafo caseiro e as peripécias para esconder os poemas em lugar seguro emergem como temas importantes do livro. Há uma consciência, ora irônica ora melancólica, da impossibilidade de ser lido pelos seus contemporâneos, decorrente tanto da censura, quanto da indiferença dos leitores, em sua maioria anestesiados pelo medo ou pela ilusão do “milagre econômico”. Essa angústia de não ser lido é um tema, de certa forma, muito presente na poesia política do período, ao qual Aguiar retornará em diferentes momentos para anunciar um diálogo com um leitor futuro, hipotético, que estaria mais aberto a ouvir seu pungente testemunho poético:

Mãos de poetas que imprimem
imprimem,
imprimem,
imprimem,
nos mimeógrafo clandestinos,
o testemunho deste tempo
*para os séculos lerem
seu martírio um dia.*
Mãos proscritas que deixam
em cada página dos livros
pedaços de tantas vidas
em versos espalhados ao vento.
(Aguiar, 2005, vol. I, p. 171; grifos meus)

Vale destacar, contudo, que apesar de compartilhar o mesmo espaço e tempo e adotar os mesmos recursos materiais de publicação dos poetas da chamada “geração mimeógrafo”, seu estilo não poderia estar mais distante dos escritores “marginais” dos anos 1970. Embora explore uma dicção mais irônica em alguns poemas, Maciel de Aguiar passa evidentemente ao largo do humor, do despojamento e da verve corrosiva de seus contemporâneos “desbundados”. Também não encontramos diálogos explícitos² com poetas contemporâneos, o que

2 Refiro-me aqui a citações de outros poetas contemporâneos ou paratextos, como dedicatórias, epígrafes ou prefácios que permitam indicar uma relação do autor com outros artistas do período.

mais uma vez ressalta o insulamento da obra, ajudando, por certo, a explicar o seu completo apagamento no quadro da poesia brasileira recente.

Centenas de poemas voltam-se, como não poderia deixar de ser, para a denúncia da violência do regime contra os seus opositores, merecendo destaque a crueza com que enumera, como um inventário da vergonha, as chocantes estratégias de tortura utilizadas pelos militares:

O supliciado traz nas noites
o sonho com o algoz
como um pesadelo infame,
o alicate sobre a mesa,
o fio elétrico ligado,
a palmatória na mão,
a barra do pau-de-arara,
o alfinete sob as unhas,
o coturno nos testículos,
o zumbido nos ouvidos...
(“A lembrança do algoz”, vol. I, p. 296-298)

[...]
foi presa
e torturada,
bebeu querosene
e óleo diesel,
foi levada à solitária,
violentada várias vezes,
enfiaram-lhe rato no ânus
e baratas na vagina,
teve o sabugo das unhas
perfurado por alfinetes,
o bico dos seios arrancado
por dentes
e alicates
(“Uma só carne”. Vol. II, p. 34-36)

Também são presença constante a aflição de quem procura incansavelmente por notícias de seus entes “desaparecidos”, o registro das diversas formas de luta popular, com suas esperanças e derrotas, e o cotidiano de ufanismo alimentado pela miragem do “milagre econômico” – reiteradamente flagrado em sua hipocrisia aberrante – em contraste com a penúria vivida por aqueles que não se conformavam com as verdades proclamadas pela versão oficial dos acontecimentos imposta pelo regime:

Os jornais contam a versão
dos vencedores em gargalhadas
nas páginas permitidas;
os tipógrafos passam a noite
em claro obedecendo
às ordens do censor
que enfia o dedo no fato
(“Alucinações”, Vol. II, p. 46-49)

A extensão de cada poema atesta o fôlego amplo de sua produção, que ecoa um testemunho transbordante, renitente e avesso à concisão – lembrando que a brevidade era a tônica na lírica do período, seja a partir da lição cabralina do poema depurado e contido, seja na brevidade jocosa e crítica do poema-piada marginal. No caso de Aguiar, todos os seus poemas são de dimensões médias a longas, raramente ocupando menos de 100 versos e jamais assumindo formas breves, com menos de 30 versos. Formalmente, estruturam-se, sem exceção, em um único bloco, sem quebras de estrofes, num canto expansivo, frenético, sem margem para pausas longas ou modulações rítmicas. Há, portanto, pouca variação formal e a reiteração constante de algumas imagens e cacoetes típicos da poesia engajada – como os desfechos com palavras de ordem e a retórica inflamada – flerta, em vários momentos, com uma estética panfletária. Aliás, o próprio sujeito lírico se identifica muitas vezes, sem ironia ou cinismo, como um “poeta panfletário”.

Por outro lado, para além de certa monotonia que esse estilo impõe à leitura, as repetições e reiterações no plano temático e rítmico geram uma sensação de clausura e urgência condizentes com a atmosfera de clandestinidade que atravessa a obra. A despeito da extensão descomunal e da quantidade de temas que abarca, é como se estivéssemos

lendo sempre o mesmo poema, um interminável canto de uma geração sufocada pela violência e a penúria econômica, política, cultural e existencial. Um poema, afinal, que precisa brotar a qualquer custo, antes que as tropas da repressão batam à porta e imponham o silêncio definitivo. Quem se entregar à tarefa árdua de ler os quatro volumes de *Os anos de chumbo* encontrará este gigantesco e inconcluso poema arrancado da morte, cuja irregularidade estética encarna, de certa maneira, o roteiro de quem viu sua juventude se esvaír num contexto de autoritarismo implacável contra aqueles que cometiam o “crime de opinião” ou ousavam se erguer contra a violência do regime.

As referências literárias mais saudadas no livro evocam a tradição da poesia social brasileira, com Castro Alves e Drummond em primeiro plano. Ao primeiro, Maciel de Aguiar dedica mais de um poema e emula, explicitamente, a dicção elevada e o enaltecimento da liberdade, incluindo uma visão atenta para o preconceito racial no país³; com Drummond o tom não é tanto de exaltada homenagem, mas de inquieto diálogo intertextual, tendo um de seus momentos mais instigantes no poema “Ciranda”, que toma como epígrafe versos de “No meio do caminho” e se constitui, desde o título, como uma releitura do célebre “Quadrilha”. Nele o jogo de desencontros amorosos do poema drummondiano é reelaborado às sombras da violência de estado dos anos 1970, com seu implacável poder de distanciar pessoas por meio do exílio, da delação, da prisão e da morte:

Choro por Maria,
que chora por José,
que chora por Pedro,
que leva flores para Antônia,
que reza por Dolores,
que procura por Alberto,
que escreve para Agenor,
que suplica por Rita,
[...]
que pergunta por Dagmar,

3 Ainda nos anos 1980, Aguiar escreveria uma alentada, e também monumental, *História dos Quilombolas*, organizada em vários volumes e empenhada na luta contra o racismo.

que implora por Juliano,
que se queixa por Juvenal,
que soluça por Helena,
que chama por Elizabeth,
que lastima por Carlos,
que paga promessa por Francisco,
que lamenta por Benedito,
que acende velas para Antônia,
que roga por Frederico,
que pede ajuda a João,
que olha a fotografia de Armando,
que sente falta de Eduardo,
que leva cigarros para Jerônimo,
que quer saber notícias de Nair,
que sofre por Lourdes,
que buscar informações sobre Assis,
que manda recado a Rosália,
[...]
que tinha um retrato de Afrânio,
que sabia do endereço de Manoel,
que marcou encontro com Agenor,
que guardou as cartas de Rogério
[...]
que mandou procurar pelo cadáver de Sebastião,
que vive na província distante
e responde como se fosse Mateus:
— *Por favor, escondam meu nome
da Lista dos Desaparecidos.*

(Rio de Janeiro, 11/05/1973)

Em depurada análise deste poema no *Jornal Rascunho*, Wilberth Salgueiro (2024, s/p) chama atenção para o trecho final, demonstrando que:

o poema surpreende [...] e revela que esse último personagem, Sebastião, vive: “vive na província distante”, e seu desejo é não fazer parte dessa imensa “lista de desaparecidos”, com que os leitores, constrangidos, acabamos de tomar contato. Maior ainda é a surpresa quando nos damos conta de que o nome completo do poeta autor dos versos é: Sebastião Maciel de Aguiar. Jovem, militou contra a violência da ditadura, passando tempos na clandestinidade. Foi torturado. A data do poema — 11 de maio de 1973 —, feito em pleno governo de Médici, o mais cruel dos generais, atesta sua militância.

Esse tipo de apropriação intertextual e de autorreferência se sobressaem nos momentos de maior engenhosidade formal de *Os anos de chumbo*. Se seu estilo nega claramente qualquer valor intrínseco à experimentação em si mesma e procura uma forma “discreta”, cujos andaimes da construção artística fiquem imperceptíveis diante da mensagem que se busca transmitir, o trabalho com a forma literária não deixa de estar presente, com algumas variações rítmicas e paralelismos bastante expressivos. Esse aspecto reforça o caráter literário de seus poemas, passíveis, como toda obra, de crítica enérgica em relação ao seu valor, mas não de ser restringido ao documento histórico bruto, desprovido de dimensão estética.

Tal observação mostra-se necessária pois, como ocorre com a grande maioria dos poetas que se notabilizaram pela produção de versos de resistência durante a ditadura militar, a obra de Maciel de Aguiar encontra-se numa situação de apagamento quase absoluto no campo literário brasileiro, seguindo à procura não só de seus leitores, mas de um lugar no panorama da produção poética contemporânea. Tal dificuldade de circulação se intensifica ainda mais devido, em primeiro lugar, à opção do autor de, após o fim do regime, retornar a sua cidade de São Mateus, no Espírito Santo, onde desenvolveu carreira na área cultural, afastando-se dos grandes centros editoriais. Mas também é afetada pela especificidade de sua obra, com uma dimensão quase impensável para livros de poesia atualmente. Como tenho insistido, os quatro volumes de *Os anos de chumbo* constituem uma anomalia em um circuito que consagra, via de regra, edições magras, “lapidadas”, condizentes com um ideal bastante enviesado de “rigor” artístico. Tanto para a crítica especializada quanto para o mercado editorial, o livro torna-se ainda menos palatável do que outras poéticas engajadas dos anos 1970.

Com a verve monumental que lhe é característica, o autor começou, nos anos 1980, a publicar seus poemas em um projeto editorial que resultaria em livros menores, alcançando, ao fim, uma coleção de cerca de 80 volumes. Frustrada a ambição de concluir essa empreitada, todos os poemas recuperados pelo autor, alguns escondidos em pensões do Rio de Janeiro, outros quase ilegíveis pelas marcas do tempo, formaram, em 2005, os quatro volumes de *Os anos de chumbo*, publicados pela pequena editora Memorial, de São Mateus. Embora tenha sido finalista do prêmio Jabuti, a repercussão nacional da obra foi quase nula, seja no debate crítico em torno de seus eventuais méritos literários, ou ao menos de seu lugar na tradição da literatura de resistência, seja no âmbito da memória cultural dos anos de chumbo, debate com o qual ela sem dúvida tem muito a contribuir. Esse desinteresse nada tem de gratuito e tampouco se justifica exclusivamente pelas limitações artísticas da obra. Conforme Cristiano Augusto da Silva (2013, p. 28):

Podemos afirmar que a poesia de resistência ao regime militar, instalado no Brasil com o Golpe de Estado, tem sido negligenciada nos debates acadêmicos. [...] Quando se trata de poesia política, sua abordagem é, em geral, apressada. A razão alegada para tal abordagem seria um suposto déficit expressivo da literatura em questão, considerada esteticamente sem efeito sobre o leitor hodierno porque escrita estritamente sob o calor da hora, o que lhe conferiria um caráter efêmero, isto é, datado.

Sabemos bem que a defesa de que se publique mais, se leia mais, se discuta mais e se ensine mais o repertório literário de resistência à ditadura não se confunde com um revisionismo crítico apologético dessas poéticas – embora um estudo menos engessado de tais textos possa sim abalar a visão hegemônica que os considera, *a priori*, como documentos históricos desprovidos de valor literário. Conforme Tânia Pellegrini (2001) aponta, com outras nuances, na literatura de ficção, o fim da ditadura significou o término da censura política, de caráter conjuntural, mas não o cessar de uma censura econômica, estrutural, gestada na modernização conservadora sustentada pelo regime militar e com grande impacto no contexto pós-redemocratização. Como conclui a autora, esse apagamento faz com que a literatura hoje fique ameaçada inclusive em

“sua potencialidade de ser um canal privilegiado de contato, de difusão de ideias e de informação sobre a conjuntura, o que ela ainda conseguiu ser durante a vigência da *censura política*” (Pellegrini, 2001, p. 86, grifo da autora).

Vale completar dizendo que a tese da “datação” dessa poesia, que justificaria seu caráter menor, parece desmentida, infelizmente, pelos últimos acontecimentos políticos do país e do mundo, que trouxeram uma atualidade desconcertante para essa produção poética cujas denúncias, perplexidades e indignação expressam um sentimento que toma corpo no mundo de hoje. Afinal, como dizer, em um país como o Brasil, que temas como a tortura, o autoritarismo, a censura e o patrulhamento artístico, a demonização e perseguição do pensamento dissidente são questões de interesse apenas dos livros de História?

Com as mediações cabíveis, a poesia de testemunho elaborada nos anos 1970 – sem prejuízo de sua dimensão memorialística e de sua inscrição histórica forte – segue tendo muito a dizer, e incomodar, ao leitor de hoje, como podemos ver melhor em um poema de Maciel de Aguiar que merece ser citado na íntegra para uma leitura mais detida:

Canção dos vinte anos

*Aos marimbondos do sótão,
cúmplices de meu tempo.*

Hoje, são apenas vinte anos.
A Polícia Política bate à porta,
na rua Tavares Bastos 11, Catete.
Pela fresta da janela,
vejo em seus óculos escuros
que vieram trazer o meu presente.
Mas ninguém conhece um poeta
que escreve livros clandestinos
sem o crivo da censura,
sem anuência do poder,
sem a propaganda ufanista.

A dona da hospedaria recebe meus visitantes
com incrível amabilidade.
O antigo sobradão é revistado.
Pelos fundos ninguém pode escapar.
Os quartos são revirados,
meu guarda-roupa violado,
os homens farejam tudo,
mas ninguém sabe dar notícias
do poeta marginal,
procurado pelos esconsos.
Subo ao sótão,
converso com os marimbondos,
digo que sou de São Mateus,
que trago notícias de seus parentes
dos velhos casarões do Porto.
Vejo meus fantasmas
e decreto vinte minutos
de silêncio tumular.
Depois como os cantos das unhas,
mastigo versos na memória,
imploro ao anjo da guarda
enquanto trituro sonhos.
Meus poemas estão a salvo,
escondidos dentro do colchão,
despercebidos dos cães do demo
que farejam pela casa
interrogando as paredes.
Ninguém sabe do ocorrido,
ninguém fala mais que o necessário,
ninguém acredita que ali
esconde-se um poeta procurado.
Ouço passos na escada,
meu coração dispara.
– *O sótão é infestado.*

Ninguém nunca se atreveu...,
diz dona Glória, coitada.
Os agentes federais morrem de medo
desses inofensivos bichinhos
que passeiam em meu rosto
e se embaraçam em meus cabelos
querendo saber notícias
dos parentes distantes,
meus cúmplices nesta jornada.
A Polícia Política
finalmente se dá por vencida.
Alívio no sobradão
de uma rua sem saída.
Desço do meu esconderijo
feito gato escaldado,
agradeço aos marimbondos
que me permitiram o direito
de continuar existindo
ao menos por mais um dia
nesta Cidade Maravilhosa.
É hora de mudar de endereço,
de me esconder por uns tempos,
na Rua Taylor 11,
na Lapa,
entre bêbados,
prostitutas
e Madame Satã,
num outro mundo proscrito,
num outro casarão infestado.
A dona da hospedaria
parece que viu um fantasma.
Nada tenho que pagar.
– *Por favor, desapareça!*
– *Por favor, não volte mais!*

– *Por favor, não me comprometa!*
Estou novamente cambaleando
pelas ruas, negando que sou
o poeta panfletário
procurado pelo regime
enquanto a cidade canta
em homenagem a Carmem Miranda:
“– *Que grilo é esse,*
vou embarcar nessa onda...”,
e apressado,
como de costume,
escrevo,
escrevo,
escrevo
esta canção comemorativa,
pelas ruas da cidade
que me acolhe como a um filho
clandestino que vive em fuga.
Hoje são apenas vinte anos,
e só a Polícia Federal
se lembrou de mim.
Confesso que jamais apagarei
este acontecimento em minhas retinas...

Rio de Janeiro, 11.2.72

A leitura de “Canção dos vinte anos” vem a calhar, pois além de ilustrar os principais traços da poética de Aguiar é, a meu ver, um de seus poemas artisticamente mais interessantes. A composição formal remete, como vimos, ao estilo característico dos poemas do autor: uma única estrofe, sem rimas fixas, com amplo predomínio de versos de 7 a 10 sílabas poéticas. É muito presente o uso de anáforas (como em “**sem** o crivo da censura,/ **sem** a anuência do poder,/ **sem** a propaganda ufanista” ou em “**Ninguém** sabe do ocorrido,/ **ninguém** fala mais que o necessário,/ **ninguém**

acredita que ali”), bem como o de aliterações, bastante expressivas neste poema. No silêncio que o sujeito guarda ao se esconder da polícia, temos o sussurro das fricativas surdas – “Ouço passos na escada,/ meu coração dispara./ – O sótão é infestado [...]” –, para logo na sequência encarnar a violência ameaçadora da batida policial com uma sequência de oclusivas – “O antigo sobradão é revistado/ Pelos fundos ninguém pode escapar.[...]/ meu guarda-roupa violado”. São dignos de nota também o imbricamento entre o caráter narrativo, os traços dramáticos (com a inclusão de outras vozes e a presença ocasional de diálogos) e líricos (observados nas vacilações e angústias do poeta perseguido), projetadas no canto de uma geração perdida, sufocada pela ausência de liberdade e a violência estatal que ceifou sobretudo a vida de jovens militantes.

Carregado de marcas testemunhais, o poema aborda um dia de aniversário vivido em plena clandestinidade, decorrente da perseguição dos órgãos de repressão da ditadura militar. A datação do poema em 11 de fevereiro de 1972 o situa em um contexto autobiográfico – pois o poeta nasceu em 1952 e, de fato, completava 20 anos na data inscrita no poema – mas também sócio-histórico, já que alude ao início do carnaval daquele ano, um dos mais truculentos do regime. Assim, o sujeito lírico afirma-se enquanto “poeta marginal” e “poeta panfletário”, a escrever “livros clandestinos” que obviamente não contam com a “anuência do poder” por se negarem a ser a “propaganda ufanista” que os militares incentivavam entre os artistas.

O medo, o desespero e a solidão do poeta (história subterrânea da ditadura) contrastam com as pessoas que, mais para o fim do poema, cantam em festa, em pleno carnaval, os versos de um dos mais populares samba-enredos daquele ano: “Alô, alô, taí, Carmem Miranda?”, da Império Serrano, em homenagem à cantora que se tornou um dos símbolos de um ideal de nacionalidade cultivado pelo regime. A apoteose da festa popular e do orgulho nacionalista formam uma antítese amarga com os versos de resistência do “poeta marginal”, sem leitores, sem direito a se juntar à massa. Diferentemente dos poemas do autor, que vive clandestinamente e não é conhecido por ninguém, sequer pelos vizinhos, a letra alegre do samba circula por todos os cantos, indiferente à violência que assola o país.

O poema também explora a cartografia do centro carioca ao incorporar logradouros (Rua Tavares Bastos, Rua Taylor), os bairros do Catete e da Lapa, com sua geografia própria e vida boêmia, além da marcação precisa do sobradão diante de

uma rua sem saída, que impede qualquer possibilidade de fuga. O episódio central da narrativa poética refere-se a uma batida policial feita no “sobradão” em que o autor vivia em clandestinidade, justamente no dia do seu aniversário de vinte anos. Para escapar da prisão, que poderia redundar em tortura e morte, ele se refugia no sótão, onde há uma infestação de marimbondos, os quais vão acabar desencorajando os militares a fazerem uma varredura no local. Desse modo, os marimbondos são decisivos para que ele escape do cerco e possa “continuar existindo/ ao menos por mais um dia/ nessa Cidade Maravilhosa”. Aos insetos do sótão o poema é dedicado, caracterizando-os com o epíteto “cúmplices de meu tempo”; tempo este que é tanto o do aniversário de vinte anos quanto o tempo histórico vivido, de ameaça e sufocamento.

Sem colocar em dúvida a provável veracidade do evento narrado, convém ler com atenção a forte carga simbólica da cena. Os marimbondos são conhecidos por formar grandes colônias, que se espalham rapidamente. Também possuem um ferrão bastante doloroso e um zunido estridente, sobretudo quando se sentem ameaçados. Esses atributos permitem estabelecer uma intrincada identificação entre o poeta e os marimbondos.

Na solidão do sótão, lugar ermo e escuro, o sujeito é acolhido e protegido pelo coletivo dos insetos, com sua inequívoca capacidade de organização e multiplicação. De forma visceral, estes passeiam pelo seu rosto e embaraçam-se em seus cabelos, enquanto os policiais, “morrendo de medo” dos “inofensivos bichinhos”, vão embora, momentaneamente derrotados. Enquanto o povo lá fora está inebriado pelo carnaval, cantando versos de exaltação do Brasil de Carmem Miranda, e a proprietária do casarão, assustada pelo risco de hospedar um subversivo, exigirá que ele se mude rápido, a imagem dos marimbondos faz cintilar a utopia política do militante contra a ditadura: ao trabalharem coletivamente e com coragem, os marimbondos, mesmo diminutos em seu tamanho, espantam os representantes da Polícia Política. A princípio inabaláveis, os militares acabarão fugindo de medo ao se defrontarem com os insetos organizados e prontos para resistir aos invasores de seu espaço. Além disso, o zunido ameaçador dos marimbondos, com sua carga incômoda e dissonante, torna-se um índice do fazer poético de resistência: inaudível nas ruas, mas subitamente redimido na identificação utópica que ocorre no sótão.

A cumplicidade entre o poeta e os marimbondos adquire uma carga ainda mais lírica quando aquele passa a dar “notícias de seus parentes/ dos velhos casarões do

Porto”. Ao contar aos marimbondos do sótão as histórias de seus parentes – isto é, dos marimbondos longínquos que o poeta, em sua infância, conhecera nos antigos casarões do Espírito Santo – são, na verdade, os marimbondos cariocas, seus protetores, que estimulam uma reconexão momentânea com seu passado e, conseqüentemente, com outros aniversários, em tempos menos penosos: “Vejo meus fantasmas/ e decreto vinte minutos/ de silêncio tumular”. A passagem fica ainda mais emotiva pela longa cadeia de aliteração de fonemas nasais (“Marimbondos”, “Mateus”, “fantasmas”, “vinte minutos”, “silêncio tumular”, “cantos das unhas”, “mastigo versos de memória”), como a reforçar a dupla carga de silêncio: do refugiado que precisa ficar quieto para não ser encontrado e o da memória que convida à introspecção num momento de súbita epifania.

Após sair ileso da batida policial, o clima não é de triunfo, mas de ironia: afinal, o que se ganha é mais um dia de vida nessa terrível “Cidade Maravilhosa”. Mais que isso, fica explícito o risco ao ter que procurar novo reduto em plena Lapa tomada pelo carnaval. A carga metalinguística do poema evidencia-se em seu desfecho, quando o ato de criação do texto que lemos é encenado dentro dele mesmo:

e apressado,
como de costume,
escrevo,
escrevo,
escrevo
esta canção comemorativa

A “pressa” é a de chegar logo a um lugar seguro, numa cidade hipercontrolada onde qualquer reconhecimento pode ser fatal; mas é também pressa de escrever, reiteradamente escrever, como salienta a repetição do verbo, numa forma de provar a si mesmo que está vivo, de registrar em palavras o horror desse tempo. A ironia que atravessa o poema aqui se mostra de forma mais corrosiva: primeiro na “canção comemorativa” pois, malgrado o alívio de ter escapado, o saldo do aniversário não deixa de ser cruel, como demonstra a ambigüidade entre o consolo de (ainda) estar vivo e o ressentimento de, voltando ao “mundo”, não ser lembrado, nem lido, nem viver sua juventude, afinal “são apenas vinte anos,/ e só a Polícia Federal/ se lembrou

de mim”. Os dois últimos versos dialogam novamente com Drummond para dar a dimensão do grandioso e do patético que se instaura no obstáculo que atravança o caminho do poeta em fuga: “Confesso que jamais apagarei/ este acontecimento em minhas retinas...”.

Em suma, nas cerca de 2.500 páginas que compõem os quatro volumes de *Os anos de chumbo*, Maciel de Aguiar enfrenta a urgência de testemunhar as agruras da vida no Brasil durante os duros tempos de AI-5. Seus versos trazem uma escrita em profusão que incorpora os dilemas da juventude combativa do período, espremida entre a aventura da luta armada e a busca por novas formas de resistência. A poesia foi o caminho encontrado pelo autor para enfrentar o tempo duro que calhou viver, não necessariamente para superar os impasses do período, mas para fixá-los no que traziam de esperanças e frustrações. A tenacidade com que buscou integrar as fronteiras entre criação e vida faz de sua obra um vasto “diário do inferno”⁴, mas também uma enciclopédia lírica dos tempos de exceção, na qual gravitam diversos eventos, nomes, datas e endereços.

Diante de uma experiência histórica e pessoal marcada pela dor, o poeta capixaba definitivamente está entre os que optaram por falar/escrever como mecanismo para enfrentar o trauma. Escreveu em excesso, podem alegar os que diante de seus livros gostariam de encontrar uma poesia menos irregular e prolixa. Mas a escrita em excesso, essa profusão voraz de versos, é a maneira pela qual sua produção encontra um lugar singular na memória cultural dos anos de chumbo e, por que não, no panorama da literatura brasileira da segunda metade do século XX. Um lugar que convida a novas leituras e, amargamente, traz em si uma atualidade assustadora.

THE PROFUSION OF WRITING IN MACIEL DE AGUIAR’S TESTIMONIAL POETRY

ABSTRACT: The article makes a critical presentation of Maciel de Aguiar’s poetry, situating his work in the truculence period of the Brazilian military regime. We observe that his poems have a lot in common with other works that assumed a role of resistance against the dictatorship

4 A expressão foi usada pelo próprio poeta em conversa que tivemos durante a escrita desse artigo.

– such as the testimonial character and the denunciation of the atrocities committed by political repression – but, on the other hand, these poems show a monumental dimension, breaking with the tendency to fragmentation visible in several of his contemporaries with the same political and aesthetic inclination. In this way, we discuss how the poet formulates a testimonial poetry that seeks to create a totalizing picture of life in the country during the military regime, in its various aspects and contradictions.

KEYWORDS: Brazilian poetry; Military Dictatorship; Maciel de Aguiar; Testimony; Resistance.

LA ESCRITURA EN PROFUSIÓN EN LA LÍRICA TESTIMONIAL DE MACIEL DE AGUIAR

RESUMEN: El artículo hace una presentación crítica de la poesía de Maciel de Aguiar, situando su obra en el período de mayor truculencia del régimen militar brasileño. Observamos que sus poemas tienen rasgos en común con otras obras que asumieron un rol de resistencia a la dictadura - como el carácter testimonial y la denuncia de las atrocidades cometidas por la represión política -, sin embargo, llama la atención por su dimensión monumental, rompiendo con la tendencia a la fragmentación visible en sus contemporáneos con la misma inclinación política y estética. Así, discutimos cómo el poeta formula una “escritura en profusión” que busca crear un cuadro totalizador de la vida en el país durante el régimen militar, en sus diversos aspectos y contradicciones.

PALABRAS CLAVE: Poesía brasileña; Dictadura Militar; Maciel de Aguiar; Testimonio; Resistencia.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. Trad. Selvino Assmann. São Paulo: Boitempo, 2014.

AGUIAR, Maciel. *Os anos de chumbo*. 4 volumes. São Mateus: Memorial, 2005.

FERRAZ, Marcelo. *O testemunho poético no limiar da lírica moderna*. Goiânia: Cegraf, 2022.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2014.

GULLAR, Ferreira. *Rabo de Foguete*. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. Trad. Luiz Sérgio Henriques. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.

PELLEGRINI, Tânia. Ficção brasileira contemporânea: ainda a censura?. *Acta Scientiarum*, Vol. 23, Maringá, 2001, p. 79-86.

SALGUEIRO, Wilberth. “Ciranda, de Maciel de Aguiar” – Coluna *sob a pela das palavras*. *Jornal Rascunho*, Edição 288, abril de 2024. Disponível em <https://rascunho.com.br/colunistas/sob-a-pele-das-palavras/ciranda-de-maciel-de-aguiar/> Consultado em 17/10/2024.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org). *História Memória Literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Editora UNICAMP, 2003.

Submetido em 06 de março de 2025

Aprovado em 09 de abril de 2025

Publicado em 25 de maio de 2025
