

“Senta-se à mesa e escreve”: engajamento e subjetividade na poética de Juan Gelman

Lucas Feitosa Diniz*

<https://orcid.org/0000-0001-5696-443X>

Resumo: Desestabilizando a costumeira associação entre o gênero lírico e a expressão de uma subjetividade, a poesia do século XX é marcada por um processo de despersonalização, que tem na chamada “poesia engajada” um de seus pináculos. A partir do caso do poeta argentino Juan Gelman (1930- 2014), pretendeu-se investigar como tal poesia – antilírica por antonomásia – torna-se mais marcada pelo aspecto engajado quanto menos esse aspecto transpareça no plano ideológico do texto e quanto mais a subjetividade do eu-lírico se manifeste no poema – um aparente paradoxo tornado possível através do movimento dialético entre o texto e a sociedade.

Palavras-chave: Poesia engajada. Poesia latino-americana. Juan Gelman.

“He sits at the table and writes”:
commitment and subjectivity in Juan Gelman’s poetry

Abstract: Against the usual association of poetry to the expression of a certain subjectivity, twentieth century’s poetry has passed through a process of depersonalization, especially in the so-called “committed poetry”. From the case of the Argentine poet Juan Gelman (1930-2014), we aimed at investigating as said poetry, anti-lyric by its very definition, becomes more committed the less that commitment appears on the text and the more subjective the text is – an apparent paradox made possible through the dialectic movement between text and society.

Keywords: Committed poetry. Latin America poetry. Juan Gelman.

“Se sienta a la mesa y escribe”:
compromiso y subjetividad em la poética de Juan Gelman

Resumen: Cuestionando la asociación del género lírico a la expresión de una subjetividad, la poesía del siglo veinte sufrió un proceso de “despersonalización”, especialmente en la llamada “poesía social”. A partir del caso del poeta argentino Juan Gelman (1930-2014), intentamos investigar como tal poesía, antilírica por antonomasia, se vuelve más social y política lo menos

* Secretaria de Educação e Esportes de Pernambuco. Graduado em Letras – Português/Inglês e suas Literaturas pela Universidade Federal Rural de Pernambuco, Pós-graduado em Metodologia do Ensino em Língua Portuguesa e Língua Inglesa pela Faculdade da Região Serrana e Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Pernambuco. Professor pela Secretaria de Educação e Esportes de Pernambuco. E-mail: dinizlucasf@gmail.com.



tales aspectos aparecen en el texto y lo más que el aspecto subjetivo emerja de el – una aparente paradoja hecha posible a través del movimiento dialéctico entre texto y sociedad.

Palabras llave: Poesía social. Poesía latinoamericana. Juan Gelman.

1

O uso amplamente difundido da expressão “subjetividade lírica” – conjugando os dois vocábulos como se ambos se retroalimentassem – ignora que a associação do gênero lírico a uma individualidade determinada é um fenômeno relativamente recente e, sob certa perspectiva, até mesmo datado. Tal visão era inconcebível para a mélica, fenômeno literário do mundo grego arcaico, que originou o que em nossos tempos chamamos de lírica (Santos, 2017; Rocha, 2012; Santos e Brandão, 1983); a mélica grega se considerava expressão de uma coletividade, e, quando um *eu* aparecia nesse tipo de composição, era sempre plural (*nós*), público e paradigmático, designando uma personificação do pensamento compartilhado pela comunidade (Santos, 2017).

É na obra de Francesco Petrarca, já no século XIII, que o *eu-lírico* subjetivo fala de si pela primeira vez (Carpeaux, 2008) – e, quando o faz, está sempre referenciando o eu empírico-biográfico-confessional do autor. Noções como as de “autoria” e “originalidade”, inconcebíveis na mélica grega, começam com Petrarca a tomar a forma com a qual se consolidaram no século XVII, e, que, de certo modo, ainda conservam no senso comum: o sujeito lírico seria um sujeito ético, comprometido com a verdade de si mesmo. Esse processo de individualização culminou na ideia de *gênio* do Romantismo, em fins do século XVIII e início do século XIX, que reverbera até hoje, tal a sua associação à lírica, no imaginário coletivo.

A quase simbiose entre a lírica e a individualização operada pelo Romantismo sofre, a meados do século XIX, duas fraturas: as obras de Baudelaire e Whitman. Os referidos poetas, cada qual a seu modo, negam a possibilidade da poesia como expressão da subjetividade individual. Ao mesmo tempo em que suas obras renunciam aos signos da retórica dominantes na poesia até então – simplificando, por

consequência, as formas e a própria linguagem poética como um todo – sua atitude é de submergir-se nessa linguagem de tal modo que tornam-se, propositalmente, cada vez menos palatáveis ao leitor comum. Pensemos, por exemplo, em poemas como *Une charogne* (“Uma carniça”), das *Flores do Mal*. Ao mesmo tempo em que as formas do poema não carregam a pletora semântica/imagética da literatura clássica (que o leitor, muitas vezes, não apenas *lia*, mas *decifrava*, posto que tal produção tomava como base um arcabouço de técnicas, temas e modelos muitas vezes inacessível aos não iniciados), seu tema (a descrição de uma carniça putrefata), pode não ser tão acessível ou palatável ao leitor médio de poesia. O próprio eu-lírico do poema, manifesto no uso da primeira pessoa, pouco ou nada tem a ver com o eu-empírico de Baudelaire– diferente dos românticos, onde quase sempre eu-poético e eu-biográfico eram entendidos como um e o mesmo– e a amada a quem se dirige no poema tampouco passa de um artifício poético de interlocução.

A esse jogo da poesia moderna entre uma forma aparentemente simples e um conteúdo cada vez mais obscuro o teórico alemão Hugo Friedrich (1978) deu o nome de “tensão dissonante”. A partir de tais tensões, e de sua mobilização pelos poetas modernos, o “eu da enunciação” vai se afastar cada vez mais do “eu lírico do enunciado”, que passa a ser compreendido como uma *ficção*, um construto desde a linguagem– impossibilitando, portanto, a expressão da subjetividade. Esse processo de *despersonalização* (deslirização) atingiu seu auge no início do século XX, período em que, os movimentos agrupados sob o rótulo de *vanguardas*, levaram essa experimentação formal para o centro de sua produção poética. Esse pretense hermetismo manifesta uma atitude denunciante da incomunicação do homem moderno: a época *exige* a comunicação, mas os homens já não vislumbram *como* fazer essa comunicação possível. Daí, que o poema se encerre em si mesmo e em sua linguagem, como tentativa de fazer ecoar e de *comunicar*, apesar dessa impossibilidade.

O grande paradoxo da lírica de nossos tempos consiste, portanto, em que o mais antissocial no poema – isto é, a pretensa individualização extrema que se lhe atribui – é, na realidade o que de mais social há nele: o universal (Adorno, 2003). Ao

ir contra a sociedade moderna – ela própria uma “negação completa do lírico” (Adorno, 2003, p. 75) –, tal sociedade aparece dialeticamente no poema por oposição, uma vez que tanto o ato dador de forma quanto o material ao que se dá forma (a linguagem) são, por excelência, sociais. Por mais autocentrado ou autossuficiente que se queira fazer, o poema não nasce do vazio: é antes, de certo modo, uma forma de resposta às condições histórico-materiais que impelem à escrita. Como propôs Octavio Paz (1982, p. 226), “a palavra poética é histórica em dois sentidos complementares, inseparáveis e contraditórios: no sentido de constituir um produto social e no de ser uma condição prévia à existência de toda sociedade”. Isto é: se tampouco o poema pode evitar ser atravessado pelo espírito de seu tempo, tal disposição externa não pode impor-se sobre a organização interna do poema – antes, tal disposição, é também configurada e influenciada pela linguagem poética, num movimento de retroalimentação.

Embora aplicável a boa parcela da poesia moderna, é em uma atitude chamada de *poesia engajada, social ou comprometida* que essa formulação se torna evidente. Tal viés poético, caracterizado por “uma revisão profunda de seus valores estéticos e à ênfase no papel do escritor e na importância de uma literatura comprometida com o social e o político” (Costa, 2006, p. 136) – em oposição a uma poesia chamada “pura”, autocentrada, “arte pela arte” –, encontra na efervescência política e social da América Latina de meados do século XX, um terreno fértil para seu desenvolvimento, especialmente a partir da produção de Pablo Neruda e de César Vallejo. A partir do fim dos anos 1960 e começo dos anos 1970 – contexto em que os países da região experimentam um contexto político agitado por movimentos políticos e ditaduras militares –, a poesia e a canção engajadas assumiram uma posição de destaque no ambiente intelectual latino-americano, a partir de seu poder de penetração junto ao grande público – o que levou muitos poetas a preterir a elaboração estética em prol de uma linguagem simples e que versava sobre temas e acontecimentos da atualidade, com intuito de comunicar-se mais facilmente com as massas (Gilman, 2003). Num contexto em que a *intelligentsia* era frequentemente questionada a partir de uma oposição entre intelectual e revolucionário (prático), surge o imperativo de usar a

poesia como ferramenta revolucionária, que encontrará inúmeros partidários ao redor do continente.

É nesse paradigma que se inscreve a obra do argentino Juan Gelman (1930-2014). Vinculado muito jovem à militância política, “primero en las filas del Partido Comunista de su país y, luego de romper con éste a mediados de la década de 1960, en otras organizaciones revolucionarias” (Nuñez, 2001, p. 148), a produção de Gelman, está, desde sua primeira obra publicada: “Violín y otras cuestiones” (Buenos Aires, 1949-1956), imbuída desse aspecto engajado. Leiamos o trecho final do poema “*Un viejo asunto*”, que consta dessa primeira obra:

[...]

los amos les dictaron una ley:

«Queda prohibido para el extranjero,
jornalero, albañil, bracero o pobre,
pedir aumento de salario, unirse,
luchar por su camisa, el delantal,
la cuchara, el repollo, los manteles.

Tiene permiso para sufrir hambre,
golpes y lágrimas, humillaciones,
como los chinos de esta sucia tierra.
Puede olvidar de a poco que es un hombre,
y si lo recordase, hereje, bárbaro,
archívese, publíquese y devuélvase
encadenado a su lugar de origen.»

Esta es la ley, célebre por su número
odiado, maldecido, esta es la ley
4144.

Clavada está en el medio de mi pueblo.
Todavía golpea en lo más puro.
(Gelman, 2012a, p. 30-31).

Perceba-se que o eu-poético, aqui, tem um tom mais narrativo do que lírico, na acepção mais comum do termo. Contribui para isso o uso, na maior parte da extensão do poema, da terceira pessoa do plural – implicando um distanciamento, inclusive temporal, como se vê nas estrofes anteriores (a referência temporal está no verso inicial do poema: “Fue a principios de siglo” (Gelman, 2012a, p. 29). Nas primeiras estrofes, o eu-lírico faz uma oposição entre o atraso feudal das elites, donas

do capital e da vida, e o progresso da cidade. Como parte fundamental desse progresso viria ainda outro elemento: o imigrante europeu.

Durante o período mencionado no poema, configurou-se o que a historiografia argentina chama de “a grande imigração”, movimento migratório que, entre 1860 e 1930, que viu a chegada de seis milhões de europeus, das mais diversas nacionalidades à Argentina, com metade desse contingente fixando-se no país de forma definitiva. Na terceira estrofe, o eu-lírico descreve através de metáforas e metonímias (“dedos del hambre”, “lágrima seca”, “espaldas hartas” (Gelman, 2012a, p. 29)) os motivos que levaram a essa onda migratória, exaltando o trabalho e a contribuição desses imigrantes na construção do país.

O poema abre mão de uma linguagem mais elaborada e se torna quase prosaico em função de um propósito comunicativo bem definido: criticar um instrumento legal que estaria relegando essas pessoas, parte já inegável da construção da Argentina enquanto nação àqueles princípios de século, a uma posição de subcidadania. O instrumento legal que o eu-lírico ataca é a Lei 4144/1902, que versava sobre a radicação de estrangeiros em território argentino, e que só viria a ser derogada em 1958*. A voz do poeta – ele próprio descendente de imigrantes ucranianos (Nuñez, 2001) – é a voz que fala pelo povo, de dentro do *seu povo*, como marca no penúltimo verso da última estrofe (“Clavada está en el medio de *mi* pueblo” (Gelman, 2012a, p. 31, grifos nossos). O uso do pronome possessivo para se referir ao povo denota, não só uma correlação profunda entre a práxis política do autor, a função estética da linguagem e um compromisso ético a partir da escrita, que caracterizariam a poesia engajada – também marca, ainda que timidamente, a subjetividade do eu-lírico.

A poesia de Gelman – tornado, por sua militância na escrita e fora dela, um dos expoentes, em sua geração, da chamada poesia social ou engajada, na esteira dos “mestres” Neruda e Vallejo (Campos, 2013) – é marcada pelo que Gimferrer (2012, posição 79) chamou de “relación ética del autor con la palabra poética”. É dizer, sua poética nesse primeiro momento se caracteriza por uma consciência da necessidade

* Disponível em? <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/ley-4144-285274/>. Acesso em 03 abr. 2022.

e do papel da arte na difusão dos ideais de uma revolução popular, à maneira do que se fez, por exemplo, em Cuba, com a criação e manutenção da *Casa de las Américas* (1959). Tal posição, do poeta como artífice revolucionário, aparece em poemas como “Confianzas”, da coletânea *Relaciones* (Buenos Aires, 1971-1973):

CONFIANZAS

se sienta a la mesa y escribe
 «con este poema no tomarás el poder» dice
 «con estos versos no harás la Revolución» dice
 «ni con miles de versos harás la Revolución» dice
 y más: esos versos no han de servirle para
 que peones maestros hacheros vivan mejor
 coman mejor o él mismo coma viva mejor
 ni para enamorar a una le servirán
 no ganará plata con ellos
 no entrará al cine gratis con ellos
 no le darán ropa por ellos
 no conseguirá tabaco o vino por ellos
 ni papagayos ni bufandas ni barcos
 ni toros ni paraguas conseguirá por ellos
 si por ellos fuera la lluvia lo mojará
 no alcanzará perdón o gracia por ellos
 «con este poema no tomarás el poder» dice
 «con estos versos no harás la Revolución» dice
 «ni con miles de versos harás la Revolución» disse/
 se sienta a la mesa y escribe
 (Gelman, 2012a, p. 333).

Aqui, a consciência do papel não-utilitário da poesia, no sentido pragmático do termo, se mescla com a importância dada ao próprio ato do fazer poético. O poeta “senta-se à mesa e escreve” não porque seja um gênio, no sentido romântico do termo, mas porque alguém *tem que fazê-lo*, como alguém tem que lavrar o campo ou operar as máquinas. A poesia, nesse viés engajado, é entendida como uma necessidade humana; e esse trabalho do *fazer poesia* – em sua especificidade – é também instrumento de ação e de revolução na realidade histórico-concreta. Através do aparente pessimismo e da pletora de negativas, o que o eu-poético faz nesse poema é reafirmar (através de um movimento dialético) o papel da poesia como instrumento para tornar a revolução possível – ela, é o *locus* da utopia, registro e testemunho de que é possível sonhar e lutar.

A essa dimensão utópica, viriam se somar à poética de Gelman os temas do exílio e da derrota, especialmente depois de 1976. Quem conta a história é Eduardo Galeano (2002 [1989], p. 123-124):

GELMAN

O poeta Juan Gelman escreve erguendo-se sobre suas próprias ruínas, sobre seu pó e seu lixo. Os militares argentinos, cujas atrocidades humanas teriam provocado em Hitler um irremediável complexo de inferioridade, golpearam-no onde mais dói. Em 1976, sequestraram seus filhos. Os filhos foram levados no lugar de Gelman. A filha, Nora, foi torturada e solta. O filho, Marcelo, e sua companheira, que estava grávida, foram assassinados e desaparecidos.

No lugar dele: levaram os filhos porque ele não estava. Como se faz para sobreviver a uma tragédia destas? [...]

Somo minha inquietação a de Galeano e acrescento: depois de um acontecimento tão traumático – que foi de Gelman[†] e de inúmeras outras famílias Cone Sul afora, naqueles anos de chumbo –, é ainda possível fazer poesia? E ainda mais, é ainda possível *combater* através da poesia – crer que o poema possa transcender o horror para tornar-se uma mensagem de conforto, alívio e esperança? Frente a tais acontecimentos, pode-se mesmo reler poemas como o supracomentado “Confianzas” (cf. seção anterior) numa chave mais pessimista e perguntar-se: o que, de fato, podem esses versos frente à esmagadora realidade?

O poeta, exilado, deu a resposta a partir de sua produção. Com a palavra, o poema V da coletânea “*Bajo la lluvia ajena (notas al pie de una derrota)*”, publicada originalmente em 1980, em Roma:

V

de los deberes del exilio:

no olvidar el exilio/

combatir a la lengua que combate al exilio

[†] A filha de Marcelo Gelman e de sua companheira, María Claudia García, nasceu na prisão. Após o assassinato dos pais, a ditadura argentina entregou a criança a um casal de militares uruguaios. Ela só viria a conhecer o avô vinte anos depois (Campos, 2013).

no olvidar el exilio/o sea la tierra/
 o sea la patria o lechita o pañuelo
 donde vibrábamos/donde niñábamos/
 no olvidar las razones del exilio/
 la dictadura militar/los errores
 que cometimos por vos/contra vos/
 tierra de la que somos y nos eras
 a nuestros pies/como alba tendida/
 y vos/corazoncito que mirás
 cualquier mañana como olvido/
 no te olvides de olvidar olvidarte

(Gelman, 2012a, p. 624-625).

Apesar do eu-poético, aqui, ser um *nós* plural e paradigmático – verificável no uso dos verbos na primeira pessoa do plural – uma tímida subjetividade emerge desse eu-poético coletivo, através da associação da pátria a termos carregados de afetividade como “lechita” e “pañuelo” (verso 5), ou no vocativo “corazoncito” (verso 12) – que tanto pode referir-se ao público de quem o poeta engajado é porta-voz, como pode servir de chamamento ao próprio poeta, como lembrete e sinal: a advertência do último verso serve, inclusive, para quem o está escrevendo. Percebe-se também neste poema um certo afastamento do tom prosaico, observe-se o uso de recursos mais familiares ao gênero lírico, como os jogos de palavras em “combatir la lengua que combate” (verso 3); “tierra de la que somos y nos eras” (verso 10), “no te olvides de olvidar olvidarte” (verso 14).

A emergência, ainda que sutil, dessa subjetividade está relacionada à dor e a insuportabilidade do exílio, tema central do poema. A distância geográfica acentua a proximidade subjetiva: o ato de não esquecer o exílio, suas razões e o lugar de que se partiu, apesar dessa dor, não estabelece uma “mera oposição entre memória e esquecimento” (Seligmann-Silva, 2003, p. 388); antes, evidencia “uma simultânea necessidade de lembrar-se e a sua impossibilidade” (op. cit.). Sua atitude é sobretudo *testemunhal*, enquanto tentativa de reelaboração, através da literatura, de uma experiência que por sua própria natureza hedionda não entra na lógica da narrativa, isto é, da própria vida (Robin, 2016). Ainda assim, a poesia subsiste enquanto compreende que “trazer essa história para a realidade é fazer o ocorrido falar através do homem e de sua linguagem” (Waldman, 2003, p. 187): a subjetividade do poeta,

neste caso, acaba emergindo pela própria necessidade de elaboração de um trauma que é coletivo e particular a um tempo.

Diferentemente da maioria da poesia de tradição social ou engajada, criticada por autores como Cortázar[‡] por supostamente ser uma simples organização dramático-lírica “de un mensaje muchas veces superficial” (Cortázar, 2012, posição 35), a poesia de Gelman se enfrenta à realidade do horror através de um “infinito contralenguaje de la palabra y de la revolución” (Cortázar, 2012, posição 40). O não uso dessa contralinguagem abriria margem para a massificação de textos literariamente pobres, cujo valor seria reconhecido apenas por seu teor panfletário, privando das classes sociais menos escolarizadas uma fruição estética mais ampla e criando textos que, embora boas ferramentas de comunicação dos acontecimentos de sua época, pouco ou nada teriam a comunicar para a posteridade.

Assim, as metáforas e experimentos linguísticos de Gelman – no caso do poema “V”, evidenciadas no uso de *slashes* (/) e nas encadeações – não o tornam menos acessível, no sentido formal do termo, mas são justamente o que torna possível ao poema deixar “de ser comunicación para hacerse contacto, y Juan y su lector cesan de estar solos y recorrer separadamente ese camino que busca llevarnos hacia nosotros mismos” (Cortázar, 2012, posição 45): é dizer, permitem que o poema deixe o nível do meramente panfletário, de uma voz que fala por muitas, para incorporar-se na corrente coletiva onde está a voz do leitor. Nesse autoesquecimento, promove uma “reconciliação: a linguagem fala por si mesma apenas quando deixa de falar como algo alheio e se torna a própria voz do sujeito” (Adorno, 2003, p. 75). Através dessa subjetividade que emerge (ainda que, aqui, timidamente), o eu-poético acentua a dor causada pelo acontecimento que o motiva a escrever, com a qual o leitor pode identificar-se e, assim, aderir ao projeto político ali proposto.

Isto é, quanto mais a poesia de Gelman se distancia, em tese, do tom prosaico e combativo que marcaram o início de sua produção, mais essa combatividade da

[‡] Ele próprio um crítico ferrenho do termo “literatura engajada”, que parte da crítica teimava em atribuir à sua produção, e da própria ideia de “ênfasis o compromisso social na obra” (Cortázar, 1968, p. 213). Um texto que resume bem as posições de Cortázar sobre o tema é “Casilla del camaleón”, do livro “La vuelta al día en ochenta mundos” (Cortázar, 1968).

poesia se acentua, no movimento dialético que elaborou Adorno (2003). Isso é particularmente visível no poema abaixo, da coletânea “Com/posiciones” (Paris, 1984-1985):

EL EXPULSADO

me echaron de palacio /
no me importó /
me desterraron de mi tierra /
caminé por la tierra /
me deportaron de mi lengua /
ella me acompañó /
me apartaste de vos / y
se me apagan los huesos /
me abrasan llamas vivas /
estoy expulsado de mí /

yehuda al-harizi
(1170-1237 / toledo-provenza-palestina)
(Gelman, 2012b, p. 68- 69).

A própria coletânea onde o poema está inserido tem um *modus operandi* curioso, expresso no próprio título e justificado por Gelman no *exergo* que abre a obra: “llamo com / posiciones a los poemas que siguen porque los he com /puesto, es decir, puse cosas de mí en los textos que grandes poetas escribieron hace siglos” (Gelman, 2012b, p. 57). Nesse processo, que não é uma tradução, mas uma *transcrição*, no sentido que Haroldo de Campos (2011) dá ao termo, Gelman reconfigura a experiência do tempo: sua experiência enquanto exilado é posta em paralelo à experiência do poeta do século XII (Yehuda Al-Harizi). No poema, passado e presente confluem: a experiência do exílio é atemporal e perpassa também a subjetividade do eu-lírico, cuja experiência de exílio da pátria ou da língua torna-se um (mais dolorido) exílio de si mesmo – e que, aqui, aparece de forma muito mais marcada, não apenas linguisticamente (uso da primeira pessoa do singular), como também pela própria temática do poema *com/posto*.

Nesse sentido, mais que uma mera tradução, a *com/posição* gelmaniana é

[...] fundadora e inauguradora en la medida en que proceda a fundar e inaugurar un «ser de lenguaje» que antes de él no existía o no sabíamos o no podíamos percibir y que, en lo sucesivo, más que meramente a su poética

individual, irá unida y subsumida en la propia corriente general del lenguaje poético (Gimferre, 2012, posição 99).

É dizer: a partir desse processo de tradução e co-criação, Gelman se inscreve na corrente lírica e na tradição – sua experiência subjetiva torna-se, dialeticamente, a experiência do passado e dos seus contemporâneos: universaliza-se. Galeano (2002) resume – poeticamente – esse movimento da poesia gelmaniana:

A ARTE E O TEMPO

Quem são os meus contemporâneos? — pergunta-se Juan Gelman. Juan diz que às vezes encontra homens que têm cheiro de medo, em Buenos Aires, em Paris ou em qualquer lugar, e sente que estes homens não são seus contemporâneos. Mas existe um chinês que há milhares de anos escreveu um poema, sobre um pastor de cabras que está longe, muito longe da mulher amada e mesmo assim pode escutar, no meio da noite, no meio da neve, o rumor do pente em seus cabelos; e lendo esse poema remoto, Juan comprova que sim, que eles sim: que esse poeta, esse pastor e essa mulher são seus contemporâneos. (Galeano, 2002, p. 123).

O texto gelmaniano, apesar de configurado pelo movimento da sociedade, ganha força para além daquele momento histórico específico e consegue comunicar-se com outras experiências e subjetividades – rompendo a incomunicabilidade que é a grande dificuldade da poesia moderna. Em um movimento dialético, a *práxis* da poesia engajada que, por seu teor coletivo e pragmático, poderia ser entendida como a culminância do processo de deslirização da poesia moderna, deixa emergir a dimensão pessoal e subjetiva dos acontecimentos; a qual, por sua vez, ressignifica o teor pragmático e a experiência histórica coletiva de que a poesia engajada é porta-voz. Através do trabalho da memória, que “reinscreve o passado no presente” (Seligmann-Silva, 2003, p. 394), o passado se deixa perceber, numa espécie de retorno cíclico, como também podemos ver no poema “Regresos”, da coletânea “Valer la pena”, (México, 1996-2000):

REGRESOS

Así que has vuelto.
Como si hubiera pasado nada.
Como si el campo de concentración, no.
Como si hace 23 años
que no escucho tu voz ni te veo.
Han vuelto el oso verde, tu
sobretudo larguísimo y yo
padre de entonces.

Hemos vuelto a tu hijar incesante
 en estos hierros que nunca terminan.
 ¿Ya nunca cesarán?
 Ya nunca cesarás de cesar.
 Vuelves y vuelves
 y te tengo que explicar que estás muerto.

(Gelman, 2012b, p. 340).

A síntese conflituosa do passado e do presente, da experiência e da memória coletiva e individual, deixa marcas na linguagem. Afinal, a linguagem “testemunha essa passagem pelo evento [...] [é] sobrevivente da catástrofe e é a única que porta tanto o ocorrido como a possibilidade de trazê-lo para o nosso agora” (Seligmann-Silva, 2003, p. 397-8, adaptado). A submersão na linguagem é a maneira do eu-lírico de conviver com essa presença espectral, esse retorno eterno do acontecimento; ela é o espaço onde se pode elaborar essa que é a sua vivência, mas também a vivência de tantos outros, seus contemporâneos.

Isso é possível a partir do momento em que, para dar conta do acontecimento, “a língua [...] teve que atravessar suas próprias ausências de resposta, [...] um emudecer, atravessar os milhares de terrores e o discurso que traz a morte. [...] Atravessou e pôde novamente sair, “enriquecida” por tudo aquilo” (Celan *apud* Seligmann-Silva, 2003, p. 397). É esse “enriquecimento” da língua em função da submersão nessa corrente coletiva da lírica (Adorno, 2003) que torna possível que em poemas como “Regresos”, onde à primeira vista não há marcas de posicionamento político ou códigos prototípicos de uma poesia social, “se ha[ya] hecho palabra la realidad más concreta de estos últimos años argentinos (Cortázar, 2012 [1980], posição 26, adaptado). Tal emergência do subjetivo no caso de Gelman possibilita a leitura do panorama da “poesia engajada” em prismas diferentes do mero compromisso político, reforçando seu valor enquanto objeto estético e literário e afastando, de certo modo, o estereótipo que limita tal produção apenas a seu viés militante.

3 Considerações finais

Os poemas comentados ao longo deste trabalho, representativos de um período que compreende cerca de 40 anos da produção de Juan Gelman, sugerem que a poética do autor vai na contramão do processo de despersonalização que caracteriza a poesia contemporânea a partir das vanguardas. A presença forte da subjetividade, de um senso de conforto e de uma noção arraigada de comunidade são formas de transparência das tensões dissonantes que marcam a poesia do século XX, posto que, a sua própria existência evidencia a realidade cada vez mais alienada e individualista da pós-modernidade.

Essa individuação é percebida através da presença cada vez mais marcante, na poética gelmaniana, de uma subjetividade que emerge através do trabalho com a memória e a reelaboração da experiência histórica a partir da experiência do sujeito lírico. No entanto, tal presença não relega a segundo plano o engajamento social dessa escrita: antes, evidencia-o, sem que se torne “ideológica” (na concepção que Adorno (2003) dá ao termo) pela negação da especificidade de seu discurso. Ainda que servindo a um propósito externo – na esteira das necessidades e das correntes intelectuais-políticas de seu tempo –, a poesia gelmaniana não se esquece de sua importância específica e de sua necessidade, seja como parte integrante dessa revolução que se almeja fazer, seja como espaço de (re)elaboração das derrotas, fracassos e exílios que marcam a experiência pessoal do autor.

Em suma, os aspectos social, combativo e engajado na poesia de Juan Gelman não estão na denúncia explícita dos horrores ou num estilo que poderia, no outro extremo, chegar ao panfleto; antes, se manifesta na própria maneira de enfrentar a linguagem depois do acontecimento do horror. Contra a catástrofe, a ditadura, o exílio, a resposta que Gelman dá – através sua poesia – é “subtender esa suma de horror como un contragolpe afirmativo, creador de nueva vida” (Cortázar, 2012, posição 45). A partir dessa posição – que conjuga a elaboração poética à comunicação direta, a experiência política e a pessoal, o discurso e a ação, o intelectual e o

revolucionário –, Gelman “se à mesa e escreve”: através da poesia, pelo que foi e contra o que foi, confia e espera pelo que será. Através de sua produção, portanto, pode-se lançar novas luzes sobre a poesia de sua época, bem como sobre as produções que, em nossos dias, continuam pondo em cena a memória e a identidade social e coletiva através do compromisso com o fazer poético enquanto caminho para as revoluções que ainda se fazem necessárias.

Referências

ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: **Notas de literatura I**. Trad. e apresentação Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 65-90.

CAMPOS, Haroldo de. **Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora**. Org. Sonia Queiroz. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011.

CAMPOS, Marco Antonio. Nota introductoria. IN: CAMPOS, M. A. (org.) **Juan Gelman**: Material de Lectura. México: UNAM, 2013 [1994].

CARPEAUX, Otto Maria. In: **História da literatura ocidental**. 3 ed. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2008.

CORTÁZAR, Julio. Contra las telarañas de la costumbre (1981). In: GELMAN, Juan. **Poesía reunida**. Moro Ediciones Digitales, 2012. Livro eletrônico. 18066 posições.

CORTÁZAR, Julio. Casilla del camaleón. In: **La vuelta al día en ochenta mundos**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1968, p. 209-214.

COSTA, Adriane A. Vidal. Pablo Neruda: um poeta engajado. **História e Perspectivas**, Uberlândia (35): 133-174, Jul.Dez.2006

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GABBAY, Cynthia. **Com/posiciones**: los poemas de eliezer ben jonon: heteronimia, simbolismo y exilio. **La memoria de la dictadura**, p. 337-345, 2006.

- GALEANO, E. **O livro dos abraços**. Trad. Eric Nepomuceno. Trad. Eric Nepomuceno. 9 ed. Porto Alegre: L&PM Editores, 2002.
- GELMAN, Juan. **Poesía reunida tomo 1 (1956-1980)**. Buenos Aires: Seix Barral, 2012.
- GELMAN, Juan. **Poesía reunida tomo 2 (1982-2010)**. Buenos Aires: Seix Barral, 2012.
- GILMAN, Claudia. **Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionário em América Latina**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2003.
- GIMFERRER, Pere. **Con Juan Gelman**. In: GELMAN, Juan. **Poesía reunida**. Moro Ediciones Digitales, 2012. Livro eletrônico. 18066 posições.
- NUÑEZ, Victor Rodríguez. *Relaciones y hechos de Juan Gelman: “disparos de la belleza incesante”*. **Revista Iberoamericana**. Vol. LXVII, Núms. 194-195, Enero-Junio 2001, p. 145-159.
- PAZ, Octavio. A consagração do instante. In: **O arco e a lira**. Trad. Olga Savary. ,Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982, p. 225 – 240.
- ROBIN, Regine. **A memória saturada**. Trad. Cristiane Dias, Greciely Costa. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2016.
- ROCHA, Roosevelt. Lírica Grega Arcaica e Lírica Moderna: uma comparação. **Philia&Filia**, v. 3, n.2, 2012, p. 84-97.
- SANTOS, Andrio. Poesia lírica: problemas concernentes à definição de gênero e à subjetividade. **Littera Online**, n. 3, 2017, p. 129-144.
- SANTOS, Magda Guadalupe dos; BRANDÃO, Jacyntho Lins. Morte e Amor: a construção do humano na lírica grega arcaica. **Ensaio de Literatura e Filologia**, [S. I.], v.4, , dez. 1983,. p. 117-161.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

Recebido em 02/02/2025.

Aprovado em 16/04/2025.