
A LÍRICA ENCARCERADA – A POESIA TESTEMUNHAL DE ALEX POLARI

THE INCARCERATED LYRIC – ALEX POLARI’S TESTIMONY POETRY

Luan Piauhy¹
Cristiano Augusto da Silva²

RESUMO: O presente artigo apresenta e discute criticamente aspectos dos escritos e poemas nas obras *Inventário de cicatrizes* (1978) e *Camarim de prisioneiro* (1980), de Alex Polari de Alverga, pela perspectiva da literatura de testemunho. Para tanto, selecionamos um corpus de poemas que representam, na temática e na forma, tensões sociais e históricas a partir da experiência traumática de um sobrevivente da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985). Como diz o próprio autor em carta sua poesia é um “vômito” de quem sobreviveu a um contexto repressivo, o qual lhe exigiu novos meios configurativos diante dos impactos da tortura. Trata-se, nesse sentido, de uma produção que busca a aproximação com a sociedade de modo a lutar contra o apagamento da violência imposta pelo regime ditatorial em questão. Para tanto, utilizaremos como apoio teórico, principalmente, Benjamin e Frantz Fanon para o debate relativo à violência e Ginzburg, Salgueiro e Seligmann para a compreensão da representação e literatura de testemunho.

Palavras-chave: Alex Polari; ditadura civil-militar; literatura de testemunho; poesia.

ABSTRACT: This article presents and discuss critically some aspects of the writings and poems in the works *Inventário de cicatrizes* (1978) and *Camarim de prisioneiro* (1980), by Alex Polari de Alverga, from the perspective of testimony literature. To this end, we will discuss a corpus of poems that represent, in theme and form, social and historical tensions based on the traumatic experience of a survivor of the Brazilian civil-military dictatorship (1964-1985). As the author himself says in a letter, his poetry is a “vomit” of those who survived a repressive context, which required new configurative means in the face of the impacts of torture. In this sense, it is a production that seeks to get closer to society in order to fight against the erasure of the violence imposed by the dictatorial regime in question. For this purpose, we will use mainly Benjamin and Frantz Fanon as a theoretical support for the debate regarding violence and Ginzburg, Salgueiro and Seligmann to understand the representation and testimony literature.

Keywords: Alex Polari; military business dictatorship; poetry; testimony literature.

1 Graduado em Letras com habilitação em línguas portuguesa e inglesa e suas respectivas literaturas; Mestrando em Letras pela Universidade Estadual de Santa Cruz. E-mail: lpmoura@uesc.br

2 Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagens e Representações da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). E-mail: casilva@uesc.br

INTRODUÇÃO

A linguagem é a consciência prática. (Karl Marx)

A ascensão da noção de testemunho se deu no contexto de massacres e barbáries que assolaram o mundo a partir do século XX; deparamo-nos nesse período com diversas formas de relações sociais violentas desta época e a necessidade da escrita e escuta dos vencidos sobreviventes. Esses sobreviventes carregam consigo experiências, traumas e cicatrizes que ultrapassam a sensibilidade física. Primo Levi, por exemplo, quando escreve sobre seus traumas em *É isto um homem?* (2013), não só torna pública parte de suas memórias, mas também compartilha conosco seus traumas.

O testemunho, portanto, se constrói como possibilidade de dizer no presente àqueles que não foram permitidos falar no passado, como afirma Ginzburg (2011, p. 28): “Estudar o testemunho significa assumir que aos excluídos cabe falar, e, além disso, definir seus próprios modos de fazê-lo”.

Porém, antes de partirmos para análise dos poemas, é preciso entender que a literatura de testemunho se constitui, portanto, em uma produção escrita entre a tênue linha de discussão da ficção e do real, do factual e da invenção, da importância ética e/ou da hegemonia estética. Segundo Salgueiro:

As considerações acerca da “literatura de testemunho” envolvem questões de gênero, de valor, de saberes, que, mais uma vez, tensionam os limites entre estética e ética, entre verdade e ficção, entre realidade e representação. O debate em torno do testemunho na literatura requer acercar-se não só de estudos literários (Seligmann-Silva, 2005; Ginzburg, 2011), mas de boas doses de Filosofia (Gagnebin, 2006), Psicanálise (Caruth, 2000), Direito (Agamben, 2008), Sociologia (Bauman, 1998), História (Ricoeur, 2007) etc (2012, p. 291).

É necessário ainda, nessa produção, não só testemunhar o acontecido – e aqui levamos em considerações as diversas formas de testemunho, seja vivenciado, visto ou ouvido – mas também enfrentar os fatos, os traumas, o “real”, como bem aponta Seligmann-Silva:

Se compreendermos o “real” como trauma – como uma “perfuração” na nossa mente e como uma ferida que não se fecha – então fica mais fácil de compreender o porquê do redimensionamento da literatura diante do evento da literatura de testemunho. Não se trata apenas de “psicanalisar” a literatura, pois o testemunho, como vimos, é não apenas *superstes*, ou seja, a voz de um sobrevivente, mas também *testis*, enfrentamento (2003, p. 383).

É, portanto, a literatura de testemunho uma produção discursiva bastante densa e complexa, pois envolve em sua construção literária questões éticas, políticas, jurídicas, estéticas, sociológicas, históricas etc. Nos ateremos ainda, neste trabalho, ao campo literário e, obviamente, histórico – pois estamos convencidos que não existe um sem o outro – para

compreendermos os escritos de Alex Polari, enquanto testemunho de um período violento do nosso país, como foi a ditadura de 1964 a 1985. É destas noções de testemunho que partimos aqui em nosso trabalho.

No Brasil, tivemos ao longo do século XX obras de testemunho produzidas antes do Golpe de 1964 como *Memórias do cárcere* (1953), de Graciliano Ramos, porém é a partir da implantação do regime autoritário civil-militar, mais precisamente, a partir da segunda metade da década de setenta, que a presença da literatura de testemunho ganha força, como por exemplo, *O que é isso companheiro?* (1979), de Fernando Gabeira; *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós (1977); *Você vai voltar pra mim e outros ontos* (2014), de Bernardo Kucinski; *Inventário de cicatrizes* (1978) e *Camarim de prisioneiro* (1980), de Alex Polari. Iremos, pois, nos ater a estas duas obras.

Alex Polari de Alverga nasceu em João Pessoa e fez parte, durante a ditadura, da organização clandestina de esquerda VPR (Vanguarda Popular Revolucionária), tendo sido um dos responsáveis pelo sequestro do embaixador alemão Ehrenfried Von Holleben, no Rio de Janeiro. Sobre isso, em depoimento para a Comissão de Verdade e Justiça, no dia 12 de setembro de 2014, o ex- militante diz:

Eu era do grupo armado e tinha uma especialidade em veículos. Era um bom abalroador de veículos, tanto que foi a minha função nos dois sequestros, estava ligado com motorista. Participava do grupo de ação de frente (BRASIL, 2014, p. 134).

Polari, portanto, foi não só vítima e resistente às violências mais agudas de um período ditatorial, que tinha como prática comum a tortura e a execução, mas ainda fora a própria violência como ato de tentativa de libertação, de explosão da ditadura decidindo ser a história em atos. Sobre o período em que passou na cadeia e os momentos de tortura, ele revela:

É difícil descrever o terror, o sofrimento e as humilhações que me foram infligidas durante 54 dias ininterruptos. As formas mais usuais de tortura foram os choques elétricos em diversas partes do corpo (incluindo a língua e os órgãos genitais), espancamento, afogamentos, simulação de fuzilamento, privação de alimento, de água e de sono. Além disso, fui submetido a injeções de pentotal sódico (soro de verdade), interrogatório durante as madrugadas, passeios de carros encapuzados, ameaças de retaliação a familiares e todos os tipos de pressão e tortura psicológica (BRASIL, 2014, p. 134).

Os traumas relatados à Comissão da Verdade em 2014 já estavam tematizados e representados, no campo da poesia de testemunho, nas duas obras, *Inventário de cicatrizes* (1978) e *Camarim de prisioneiro* (1980).

Ambos os títulos se caracterizam por explícitas contradições, pois, no caso de seu primeiro livro, um inventário é algo colecionável, uma lista de bens pessoais, no entanto, um

inventário de cicatrizes, de traumas, não é algo que faz sentido em manter vivo na memória, muito menos em organizar de modo sistemático.

No caso do segundo livro, o efeito de estranhamento advém do fato de que, quando pensamos em um camarim, logo nos remetemos a um espaço reservado, tranquilo, organizado para que o artista se prepare para sua apresentação, porém, o adjunto adnominal (*de prisioneiro*) nos remete à condição terrível deste “artista”. Seu camarim, portanto, é seu cativeiro.

Voltando a *Camarim de prisioneiro*, Polari apresenta, no prefácio, elementos muito importantes para pensarmos a literatura e a poesia de testemunho:

Esse era o livro que ia fechar o ciclo de minha prisão [...] Daí veio a idéia do título e da divisão em “atos” [...] Dividi os textos em cinco atos, que vão desde lembranças esparsas (Construção do Personagem), passa pelo aprendizado e reflexão sobre a prisão (Laboratório, Ensaio Geral) e termina nas projeções e fantasias da saída (Próxima Estréia e Entrada em Cena) (POLARI, 1980, p. 11).

Sabendo disso, partiremos para algumas considerações iniciais sobre o testemunho, as suas produções acerca dos escritos poéticos no Brasil e conseqüentemente os escritos polarianos, suas memórias, seus aprendizados e reflexões em cárcere e as projeções, fantasias, mas principalmente as violências de uma vida que versou entre a resistência e a existência em um período nefasto da história do Brasil.

1. CAMARIM DE PRISIONEIRO (1980)

A literatura de testemunho tem ganhado cada vez mais campo de pesquisa no Brasil, porém é perceptível que as pesquisas se voltam muito mais ao campo narrativo que ao poético. Em um dos livros brasileiros mais importantes sobre o testemunho (*História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*), não há nenhum trabalho acerca poesia testemunhal. Para Salgueiro tal situação se deve por alguns motivos:

A força narrativa brasileira (autobiográfica ou não) de testemunho, que sobretudo via alegoria, perscrutou as entranhas das máquinas de poder e extermínio de nosso governo ditatorial; a peculiaridade do discurso lírico, que, altamente subjetivo, iria de encontro ao pressuposto básico do testemunho, ou seja, a estreita cumplicidade entre (a) aquele que fala – a testemunha e/ou sobrevivente; (b) aquilo de que se fala – a violência, a catástrofe, o evento-limite; e (c) a coletividade representada – vítimas e oprimidos (2011, p. 11).

A discussão do testemunho no campo da poesia ainda é incipiente no Brasil, e necessita de uma longa trilha de pesquisa e produção científica. Logo em suas primeiras páginas, *Camarim de prisioneiro* apresenta uma imagem do que seria uma claquete de cinema; amarrado a esta, uma rosa. Ao observar essa claquete de forma mais atenciosa percebemos que,

na verdade, trata-se de uma navalha que dá forma a essa claquete. O “luz, câmera e ação” do livro é feito a partir desta navalha:

Clakete
(A campainha anunciou próxima entrada em cena.)

Tirei a maquilagem
Os sapatos gigantesco
o carmim das faces.

Fiquei nu
sem disfarces
frente ao espelho
cheio de luzes.

Aí esqueci o que tinha vindo fazer nesse livro
tarde demais
todos descobriram quem eu era (POLARI, 1980, p. 14).

Portanto, com o uso fundamental imagético do claquete/navalha na abertura do livro, o poeta antes de tudo se despe, tira a máscara do rosto, suas roupas, “sem disfarces”, pois, a partir de agora, o público irá conhecê-lo em seus traumas, em sua dor. É um mecanismo também de busca por empatia do leitor. Não há desaviso aqui, do título ao ponto final, tudo em *Camarim de prisioneiro* parece minuciosamente construído para superação da apreensão da realidade imediata, ou seja, sem mediações, de um período nefasto através da escrita do poeta.

Há algo interessante também no segundo verso do primeiro parágrafo quando se diz que tirou “Os sapatos gigantesco”. Se buscarmos a referência de quem utiliza sapatos grandes e maquiagem lembraremos de cara da figura do palhaço. Uma possível leitura é que Alex Polari sente a necessidade de aposentar, logo nas primeiras páginas do livro, a figura do palhaço de si, aqui no sentido figurativo do termo. É o ato de falar que o faz deixar de ser esse personagem circense tradicional.

O livro vai, então, sendo construindo num modo multifacetado por meio de uma pluralidade de gêneros, cuja base são sempre suas poesias. Por exemplo, Polari apresenta *fotografias* de sua infância, da prisão, de si próprio, de amigos desaparecidos, como Stuart Angel; junto ao material visual, há *cartas pessoais*, *cartas públicas* a jornais, *anotações*, *desenhos*. Este conjunto tão variado de gêneros, por assim dizer, destoa da literatura de testemunho de seus pares de resistência à ditadura.

Toda essa pluralidade não desempenha na obra uma função ilustrativa, exemplar, argumentativa em termos racionais. Quanto mais o livro é lido e as memórias vão se aprofundando no fosso dos traumas, mais as imagens vão criando sentidos em torno e a partir dos traumas da prisão. Trata-se de textos, no sentido amplo, que lembram o leitor de que não se está diante de ficção com vistas ao deleite.

Percebemos na obra, portanto, um cuidado em criar uma linguagem estética fora dos referenciais estabelecidos no campo da arte tradicional ou moderna; além disso, e também por isso, vemos uma atitude ética do autor para com suas experiências traumáticas e outras vítimas da ditadura.

Em *Camarim de prisioneiro* (1980), há um texto intitulado “Lançamento do Inventário de cicatrizes” que trata de seu primeiro livro de poesia, lançado dois anos antes, portanto, em 1978:

Quanto a técnicas, estilos etc., isso permanece para mim como algo secundário, sem qualquer importância (...). Esses poemas são, em certa medida, vômitos. Evocam clandestinidade, a tortura, a morte e a prisão. Tudo, absolutamente tudo neles, é vivência real, daí serem diretos e descritivos. Servem também para reter uma memória essencial, de outra maneira fadada a se diluir. Por via das dúvidas fica registrado na forma de poema (POLARI, 1980, p. 48, grifos nossos).

A citação, embora breve, oferece um pouco das diversas e agudas reflexões de Polari sobre sua produção, o contexto, sua situação em relação ao que chamamos de literatura e seus valores, em suma, trata-se de questões muito importantes para a discussão acerca da poesia e da literatura de testemunho.

A primeira imagem que salta é considera seus poemas muito mais como vômitos do que textos, pois foram escritos a partir de uma reação do corpo a ações violentas do Estado Brasileiro que lhe causaram mal psicológica e fisicamente. Há, logo de início, um corte, uma delimitação clara entre motivações literárias (assentadas dentro da literatura moderna desde o século XIX (as experiências do sujeito, a singularidade dos sentimentos, o olhar reflexivo sobre o mundo, a solidão na multidão, a sensação de deslocamento) e as motivações advindas da destruição do corpo e do aparelho psíquico causadas pela tortura.

Nesse sentido, a metáfora do vômito se conecta em *Inventário de cicatrizes*, carregado de valores éticos ante questionamentos sobre a hegemonia de uma ideologia literária estetiizante como, por exemplo, a analogia ao ato de regurgitar, símbolo da necessidade de colocar para fora a dor, as memórias e o sofrimento (SALGUEIRO, 2012, p. 296). O militante, que se torna poeta, evidencia a necessidade de testemunhar, manter as memórias que não poderão em nenhuma hipótese ser apagadas de sua consciência, inconsciência e de seu corpo.

Esse senso ético em tensão com o estético é um valor não universal, pois as experiências traumáticas coletivas (ditaduras, genocídios, guerras, perseguições políticas etc) são singulares, cada indivíduo “lida” de um modo com seus impactos terríveis. Tal individualidade é marca fundamental da literatura de testemunho como bem podemos observar no poema “Tarefas Poéticas” (1980), breve composição que lembra um epigrama³:

3 Fôrma literária antiga que sofreu ressignificações durante a história. Na antiga Grécia era utilizada como inscrição em túmulos, estátuas etc. Essas inscrições poderiam ser em prosa ou verso com lembranças e memórias de grandes feitos, vitórias. Mais tarde se tornou mais curto e conciso e ressignificado com uma abrangência nos temas abordados, como o culto à liberdade, o ódio aos tiranos etc. Para os latinos o epigrama fora ressignificado de forma ainda mais sátira. Ao longo dos anos a estrutura que mais se repete para o epigrama é, no geral, dividido em duas secções, o nó que visa incitar a curiosidade e o deselance que a satisfaz (MOISÉS, 1974, p. 190-1).

Tarefas Poéticas

Não se trata de embelezar a vida

trata-se de aprofundar o fosso (POLARI, 1980, p. 41).

O caráter sintético do dístico pode ser entendido aqui não como falta, mas como alta concentração reflexiva, dado seu nó no primeiro verso, iniciado com uma negação e que se conclui com uma proposta afirmativa, há dois lados do movimento dialético, portanto, a tese e a antítese. A síntese fica em aberto para o público.

Importante destacar que o verbo tratar, repetido nos dois versos, é o cerne de todo o poema. Seu caráter rápido, cortante, seco, nitidamente remete à poesia oswaldiana dos poemas-minuto, dos poemas-piada, bem como à poesia marginal de Leminski, Leila Mícolis, Cacaso, Chacal, Ana Cristina César, no entanto, o foco do poeta é uma atitude política de cada sujeito: não apagar, pela alienação de uma suposta beleza, as contradições da vida, mas, sim, aprofundar o fosso, metáfora que, semelhante ao vômito, também causa impacto pelo sinal de mal estar.

Ou seja, para Polari, a função da poesia é muito mais um fator de resistência, uma arma de luta, ou ainda de denúncia contra as injustiças e mazelas de uma sociedade fundada na exploração do homem pelo homem, portanto, muito mais para se “aprofundar o fosso”, do que necessariamente emoldurar somente na banalidade de um senso estético entre o belo e o sublime.

A poesia, segundo a visão de Polari, não guarda relação com três linhas de força bem definidas na literatura ocidental, pois foge da concepção horaciana⁴, clássica de poesia, foge também de uma voz central que “exprime um estado de alma e o traduz por meio de orações” (ROSENFELD, 1994 p.22), ideia tão cara à poesia romântica, bem como à negatividade, à fragmentação e obscuridade da linguagem da produção poética da primeira metade do século XX (FRIEDRICH, 1978, p. 15-16).

A força motriz de “Tarefas poéticas” não é mais a subjetividade do indivíduo ou a beleza da natureza nem, muito menos, sua forma polida, ou, ainda, o bom senso, pelo contrário, ele se constitui pelas contradições do mundo real, a dor, o fosso, o ético. De tal forma, o testemunho polariano também não se encaixa na concepção romântica do séc. XIX, que, segundo Rosenfeld é concebida como:

Idealmente pura, não há a oposição sujeito-objeto. O sujeito como que abarca o mundo, a alma cantante ocupa, por assim dizer, todo o campo. O mundo, surgindo como conteúdo desta consciência lírica, é completamente subjetivado (1994, p.27).

4 De acordo com Horácio, em *A arte poética*, a escrita da poesia ideal perpassa pelo bom senso. O autor diz: “Quem aprendeu os seus deveres para com a pátria e para com os amigos, com que amor devemos amar o pai, o irmão, o hóspede, qual a obrigação dum senador, qual a dum juiz, qual o papel do general mandado à guerra, esse sabe com segurança dar a cada personagem a conveniente caracterização (1997, p. 64).”

A lírica polariana é o vômito, avesso da pureza de que trata Rosenfeld, pois o mundo não é subjetivado, pelo contrário, a objetividade dos traumas e desse fosso é colocado em evidência em cada verso de seus poemas. A inspiração poética aqui não é a ordem social, mas a desordem que fomenta cada experiência do seu objeto ético.

Polari produz uma diversidade de poemas que causam choque no leitor, pois não há tempo para delongas num momento de clandestinidade. Assim como as ações políticas de resistência, os poemas têm de ser diretos e impactantes, com um possível alongamento em versos de maior tensionamento.

A simetria de sílabas nos dois versos também chama atenção e nos reloca a discussão acerca da revisão da noção de estético diante do engajamento ético da voz lírica. As duas estrofes, compostas por decassílabos criam um efeito de organização, de reflexão serena, com o intuito de se pensar estratégias de ação contra o autoritarismo: “Não- se- tra- ta- de **em- be- le- zar- a- vi-da**//tra- ta-se- de- a- **pro- fun- dar- o- fo- sso**”.

A organização rítmica dos decassílabos, com acentos na terceira, sexta e nona sílaba, evidencia-se no próprio contraste histórico. Ou seja, há uma tensa relação dialética entre o cuidado com a linguagem e o tema e contexto do poema, no caso, “o fosso” político em que o país se encontrava. Há ainda, no poema supracitado, um outro par contraditório interessante entre os dois versos, visto que o primeiro é uma negação da função da poesia (“não se trata de embelezar a vida”), o que cria uma tensão, pois há uma afirmação que vai contra noções edulcorantes da poesia.

Tanto assim que o segundo verso apresenta o desenlace para esta tensão. Ficamos sabendo qual é, pois, a real tarefa da poesia: “trata-se de aprofundar o fosso”. Sem conectivos, um verso se contrapõe ao outro sem uso de adversativa para tal, fazendo com que não se perca o ritmo sintético, porém significativo do poema.

Se pensarmos que nos anos de chumbo a censura e a perseguição a artistas e intelectuais eram comuns, os quais eram considerados “subversivos da ordem” ou “terroristas”, os poemas curtos de Polari se relacionam com essa ligeireza necessária, sem perder a profundidade crítica, ácida e lírica da poesia, e muitas vezes a ironia, tal qual os haicais de Paulo Leminski (2013, p. 105), como por exemplo, “Ameixas/ ame-as/ ou deixe-as”, que dialoga criticamente com o lema do governo Médici “Brasil, ame-o ou deixe-o”.

A presença da ironia não é algo comum quando se trata da literatura de testemunho, por motivos óbvios. A expressão de um trauma, de uma tragédia – aqui no sentido mais histórico e social da palavra – não se harmoniza com humor, seja ele irônico ou não, tanto em uma literatura narrada, quanto num testemunho lírico, como é o caso aqui:

Quando se estuda o testemunho na literatura, ocorre um certo sequestro da lírica, mas ainda mais o sequestro absoluto do humor. As razões são evidentes: dor e humor só rimam na linguagem, não na vida real, histórica, concreta, cotidiana (SALGUEIRO, 2017, p. 117).

Polari, portanto, não só vai na contramão desse sequestro lírico comum à literatura de testemunho, visto que seus livros, como já ressaltamos, apresentam uma diversidade de

gêneros, formas e temas, mas também apresenta doses de humor e ironia em seus testemunhos frequentemente, algo que também não é habitual no testemunho.

2. INVENTÁRIO DE CICATRIZES (1978)

O humor mencionado na parte anterior se manifesta como forma de resistência, de não rendição por completo ao trauma também em *Inventário de cicatrizes*. Ao descrever uma situação tensa como a resistência à ditadura militar, Polari a faz em tom debochado:

Dia da Partida

Aí eu virei para mamãe
naquele fatídico outubro de 1969
e com dezenove anos na cara
uma mala e um 38 no sovaco,
disse: Velha,
a barra pesou, saiba que te gosto
mas que estás por fora
da situação. Não estou mais nessa
de passeata, grupo de estudo e panfletinho
tou assaltando banco, sacumé?
Esses trecos da pesada
que sai nos jornais todos os dias.
Caiu um cara e a polícia pode bater aí
qualquer hora, até qualquer dia,
dê um beijo no velho
diz pra ele que pode ficar tranquilo
eu me cuido
e cuide bem da Rosa.

Depois houve os desmaios
as lamentações de praxe
a fiz cheirar amoníaco
com o olho grudado no relógio
dei a última mijada
e saí pelo calçadão do Leme afora
com uma zoeira desgraçada na cabeça
e a alma cheia de predisposições heroicas.

Tava entardecendo (1979, p. 16).

Este “fatídico outubro de 1969” a que se refere Polari diz respeito ao período de maior repressão contra a sociedade civil nos anos da ditadura. No dia 25 daquele mês, Emilio Garrastazu Médici fora eleito presidente do Brasil por uma junta militar provisória que governava o país desde o afastamento do então ex-presidente Costa e Silva, devido a um derrame ocorrido dois meses antes.

Se pensarmos que esse deboche e humor são apresentados em chave escatológica (o vômito) por uma testemunha dos anos de chumbo, o poema fica ainda mais carregado de sentidos. Como visto na definição de Seligmann-Silva, o testemunho polariano é *superstes*, ele sofreu a violência e a expressa no mesmo tempo histórico em que a vive.

Em carta publicada no *Jornal do Brasil*, Polari rebate um artigo publicado dias antes naquele periódico. Assinado por um tal Sr. Heribaldo, o texto traz enfática defesa do regime militar. A clareza e a objetividade do ex-militante não deixam dúvidas de sua consciência sobre as barbaridades dos governos autoritários bem como da capacidade de trânsito de Polari entre gêneros discursivos diversos:

Caro senhor, eu sou uma dessas pessoas que num determinado momento participou de uma oposição armada contra uma ditadura que explorava, degradava e oprimia o povo, torturava e matava seus opositores presos. Na época, o caminho que escolhi foi esse e não está aqui em discussão se ele era certo ou errado. Para isso, militei na clandestinidade, fui preso, torturado, condenado a mais de 70 anos de prisão e vi alguns dos meus companheiros e amigos serem assassinados na tortura (POLARI, 1980, p. 55).

A utilização de uma linguagem direta é indício da possibilidade real da luta armada, a qual é explanada ao outro de forma direta. A revelação de assalto a bancos – uma das táticas da resistência à ditadura militar – é uma arma de ressignificação de todo trauma vivenciado por Polari no poema “Dia da Partida” como podemos observar no trecho: “[...] não estou mais nessa/ de passeata, grupo de estudo e panfletinho/ tou assaltando banco, sacumé?”. Sobre isso, é necessário ainda ter consciência que:

Se no poema o militante tem 19 anos, na lembrança livresca (em 1978) o poeta já possui quase 30. A linguagem coloquial, oralizante, bem ao espírito dos poetas marginais desbundados, e livres, comparece em peso: “al”, “barra”, “tou”, “sacumé”, “trecos”, “mijada”, “zoeira”, “tava”. A “alma cheia de predisposições heroicas” lembra o Galileu de Brecht, quando o protagonista diz: “Triste a terra que precisa de heróis” (SALGUEIRO, 2017, p. 119).

O poema data de um período em que o autor se encontrava encarcerado, essa ressignificação se torna ainda mais latente. A testemunha, a lírica e a história se entrelaçam para dar corpo à narrativa de Alex Polari em seus livros, essa pororoca de riquezas entre o real e o ficcional arrastam qualquer dúvida sobre a testemunha do autor e a substitui por um desejo utópico de mudança e carrega “a alma [também do leitor] cheia de predisposições heroicas.”

Essa “predisposição heroica” é evidenciada a partir do momento que o teor testemunhal – seja na lírica ou na prosa – nos obriga a enfrentar o trauma vivenciado por quem o diz. O testemunho portanto:

Exige uma concepção da linguagem como campo associado ao trauma. A escrita não é aqui lugar dedicado ao ócio ou ao comportamento lúdico, mas ao contato com o sofrimento e seus fundamentos, por mais que sejam, muitas vezes obscuros e repugnantes (GINZBURG, 2011, p. 23).

O enfrentamento dos traumas faz presente nos poemas “Tarefas poéticas” e “Dia da partida”. Ora o autor se manifesta, às vezes, de forma menos enérgica, ora, a dor e a violência sofridas aparecem de forma mais incisiva. Vejamos “Colônia Penal Braziliensis”:

Colônia Penal Braziliensis

Desligaram as máquinas
o que restou, jogaram no fôssco
dos ossos fizeram pentes
dos corpos piruetas
dos cabelos perucas
dos pentelhos palitos
da pele roupas
e da voz agoniada e rouca
eles foram costurando cada grito e cada boca
um por um deles foram juntando
eco por eco de desespero
caco por caco de amargura
e assim eles inventaram esse silêncio (POLARI, 1980, p. 92).

O eu lírico enfrenta seus traumas e os escancara ao público para que este, talvez, também enfrente ou ao menos saiba da tortura como método prático para destruição dos que resistem: “foram costurando cada grito e cada boca/ um por um deles foram juntando/ eco por eco de desespero”. Cada verso do poema é construído em torno de imagens de aniquilamento do outro, há uma exposição contínua, ritmada de atos violentos até chegarmos ao silêncio final, a morte: “[...] e assim eles inventaram esse silêncio. / [...]”

Em “Colônia Penal Braziliensis”, Polari retoma a imagem do fosso, presente em “Tarefas poéticas” com um sentido literal, pois este é o local onde são despejados os restos mortais dos torturados após uma série de ações de tortura, as quais aparecem em verbos na terceira pessoa do pretérito perfeito, sem referência anterior explícita a quem realizou tais atos. Assim, a função de sujeito se configura como oculta em termos gramaticais, não sabemos explicita, textualmente quem os realizou. No entanto, sabemos a total responsabilidade por parte do Estado Brasileiro.

O título faz clara referência ao livro *Na colônia penal*, de Kafka, publicado pela primeira vez em 1919, que narra sobre uma máquina de tortura criada numa colônia francesa. Um explorador estrangeiro viaja até o local para conhecer o equipamento. O diálogo intertextual aponta para a presença da violência como elemento constituinte da literatura no século XX. No primeiro caso, trata-se de uma obra ficcional, em que pese nitidamente a presença de elementos históricos, como o imperialismo francês sobre outros povos (na Polinésia, por exemplo); na segunda obra, a violência é representada a partir da experiência concreta de seu autor, na verdade, a testemunha.

O poema “Colônia Penal Braziliensis” apresenta 3 grupos de paralelismos semânticos-sintáticos como núcleo de seu andamento. O primeiro vai do verso 3 ao 7: “dos ossos fizeram pentes/dos corpos piruetas/dos cabelos perucas/dos pentelhos palitos/da pele roupas”; o segundo paralelismo é composto pelos versos 8 e 13: “eles foram costurando cada grito e cada boca/[...] e assim eles inventaram esse silêncio”. Entre esses dois versos há um terceiro paralelismo, nos versos 11 e 12, que aprofunda ainda mais as ações de destruição por parte dos torturadores: eco “por eco de desespero/caco por caco de amargura”.

Por todo o poema, desenrolam-se ações capitaneadas pelo pronome “eles”: “desligaram”, “fizeram” as quais compõem um quadro de destruição (organizada, sistemática, pensada e funcional) dos presos políticos de modo que estes sejam apagados de modo a não deixarem rastros. Interessante notar que não se sabe quem é o responsável por tais ações em termos nominais. Semelhante obscuridade também ocorre na novela de Kafka.

A sistemática de destruição guarda relação com o irônico termo “braziliensis” extraído da linguagem científica, mais especificamente, da taxonomia, ao mesmo tempo em que confirma essa característica de apagamento da ditadura e da própria história brasileira de maneira pensada, criteriosa.

Se adentrarmos os elementos lexicais e fônicos do poema, veremos que as ações de violência se concretizam através de um ritmo de agonia dos corpos. Do terceiro verso até o nono, a recorrência de preposições e palavras ritmadas, com aliterações entre palavras bilabiais, cadenciam praticamente uma marcha militar em que, ao final, costura-se o silêncio à força: “dos ossos fizeram pentes/ dos corpos piruetas/ dos cabelos perucas/ dos pentelhos palitos/ da pele roupas.” Essa aliteração se desafina ao materializar-se no conteúdo do poema, pois se trata somente do “que restou” para assim “inventarem” o silêncio, o emudecimento desritmado.

Nos poemas de Polari, não é a relação do “Eu” com o mundo que está em vigência, é, pois, o inverso disso, a destruição do “Eu” pelo mundo. O corpo e suas dores são a concretude da destruição, dos versos e de seus traumas, o âmago da poesia polariana são, assim como o papel e a caneta, a carne e as dores. Por isso tratamos aqui de literatura de testemunho e não de uma ficção ou um romance tal qual no sentido tradicional ou moderno do termo. É – mais uma vez – a urgência ética em falar pelas vítimas (sobreviventes, mortas e ou desaparecidas) por meio de uma representação estranha ao campo literário estabelecido.

3. CONCLUSÃO

Os poemas “Dia da Partida”, de *Inventário de cicatrizes*, “Clakete”, “Tarefas Poéticas”, “Colônia Penal Braziliensis”, de *Camarim de prisioneiro*, se configuram como poemas de testemunho, posto que são escritos devido a experiências traumáticas da ditadura brasileira, marcadas pelo iminente receio da morte.

Portanto, a poesia polariana é carregada desses traumas. Com o objetivo sempre de aprofundar as contradições e cisões desse período, a poesia aqui tem um caráter muito mais ético que a casualidade estética da arte pela arte. A poesia testemunhal nos desloca para uma nova concepção lírica, muito mais objetiva que subjetiva, mais coletiva que individual, mais violenta que pacífica. Essa lírica engajada fora da ordem burguesa é o traço forte da construção estética polariana, pois é também traço forte da realidade objetiva do seu tempo histórico.

O período da ditadura civil-militar no Brasil (1964-1985) foi mais um dos vários momentos de nossa história nos quais a violência, já presente em nossa formação social, é institucionalizada, de tal forma que já não se consegue mais exercer de forma natural a violência normalizada da sociedade dos contratos, do direito e do Capital, a qual Benjamin, em sua “Crítica à Violência”, chama de violência mítica em contraponto a violência divina:

Assim como em todos os domínios Deus se opõe ao mito, a violência divina se opõe à violência mítica. E, de fato, estas são contrárias em todos os aspectos. Se a violência mítica é instauradora do direito, a violência divina é aniquiladora do direito; se a primeira estabelece, fronteiras, a segunda aniquila sem limites; se a violência mítica traz, simultaneamente, culpa e expiação, a violência divina expia a culpa; se a primeira é ameaçadora, a segunda golpeia; se a primeira é sangrenta, a divina é letal de maneira não sangrenta [...] Pois o sangue é o símbolo da mera vida. (BENJAMIN, 1986, p. 173)

Concordando com Frantz Fanon em sua obra *Os condenados da terra* (1968), compreendemos então que a formação social dos países colonizados, ou se preferirmos, de capital periférico, como o Brasil, se constitui fundamentalmente da superexploração e do que o martinicano chamou de violência atmosférica – a atmosfera não casual. Somos seres cindidos, objetivamente em nosso cotidiano, pela violência:

O mundo colonizado é um mundo cindido em dois. [...] Nas regiões coloniais, o gendarme e o soldado, por sua presença imediata, por suas intervenções diretas e frequentes, mantêm contato com o colonizado e o aconselham, a coronhadas ou com explosões de napalm, a não se mexer. Vê-se que o intermediário do poder utiliza uma linguagem de pura violência. O intermediário não torna mais leve a opressão, não dissimula a dominação. Exibe-as, manifesta-as com a boa consciência das forças da ordem. O intermediário leva a violência à casa e ao cérebro do colonizado. (FANON, 1968, p. 28);

É essa violência constitutiva de toda obra de Alex Polari. Seja da violência mítica de forma mais explícita, com o enfrentamento as torturas e os silêncios da ditadura, seja da leveza e ironia da violência divina, atmosférica, que resiste em seus poemas analisados aqui.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *Documentos de cultura, documentos de barbárie*: escritos escolhidos; seleção e apresentação Willi Bolle; tradução Celeste H.M. Ribeiro de Sousa. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1986.
- BRASIL. *Comissão Nacional da Verdade*. Brasília: CNV, 2014.
- FANON, Frantz. *Os condenados da terra*; tradução José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna (da metade do século XIX a meados do século XX)*. Tradução de Marise M. Corioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GINZBURG, Jaime. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. In: SALGUEIRO, Wilberth (Org.). *O testemunho na literatura: representações de genocídios, ditaduras e outras violências*. Vitória: EDUFES, 2011.
- LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- POLARI, Alex. *Camarim de prisioneiro*. São Paulo: Editora Global, 1980.
- POLARI, Alex. *Inventário de cicatrizes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro Pela Anistia, 1978.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- SALGUEIRO, Wilberth. Introdução. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. In: SALGUEIRO, Wilberth (Org.). *O testemunho na literatura: representações de genocídios, ditaduras e outras violências*. Vitória: EDUFES, 2011.
- SALGUEIRO, Wilberth. *O que é literatura de testemunho (e considerações em torno de Graciliano Ramos, Alex Polari e André du Rap)*. Rio de Janeiro: Matruga v.19, n.31, 2012.
- SALGUEIRO, Wilberth *Poesia brasileira: violência e testemunho, humor e resistência*. Vitória: EDUFES, 2017.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Introdução. *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Organização: Márcio Seligmann-Silva. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

TRINGALI, Dante. *A arte poética de Horácio*. São Paulo: Musa Editora, 1993.

