

Poema sujo: dois tempos, dois sujeitos num corpo lírico

Dirty poem: *two times, two subjects in a lyrical body*

Maria do Socorro Pereira de Assis

AESA/CESA-PE



Resumo: O *Poema sujo*, de Ferreira Gullar, é o corpo lírico sobre o qual especulamos a existência da voz de um sujeito histórico transsubstanciada numa linguagem que acolhe o passado e o presente no mesmo instante. Essa voz possui a aparência do real, sem sê-lo; nela há signos que atestam o objeto temporal situado, ao mesmo tempo em que o fazem eterno. No encontro do regime estético da arte proposto por Jacques Rancière, com a ideia de memória engajada – síntese teórica de proposições de Jean Paul Sartre e Paul Ricoeur – discutimos o duplo caráter desse poema que tem sido visto apenas como memorialístico, afirmando o *dasein* de uma poética de amalgamento de pensamento e linguagem.

Palavras-chave: Corpo lírico; Passado e presente; Memória; Política

Résumé: Le *Poema sujo* [Poème sale], de Ferreira Gullar, est le corps lyrique à partir duquel est spéculée l'existence de la voix d'un sujet historique transformée en un langage qui accueille en même temps le passé et le présent. Cette voix possède l'apparence du réel sans l'être, elle est porteuse de signes qui attestent de l'objet temporel tout en le rendant éternel. En partant du régime esthétique de l'art proposé par Jacques Rancière et l'idée de mémoire engagée – une synthèse théorique des propositions de Jean-Paul Sartre et Paul Ricoeur – ce travail analyse le double caractère de ce poème jusqu'alors simplement perçu comme mémorialistique, en affirmant le *dasein* d'une poétique mêlant pensée et langage.

Mots-clés: Corps lyrique; Passé et présent; Mémoire; Politique

O regime estético das artes, proposto por Jacques Rancière (2007), é o mais adequado para relacionar o engajamento literário, defendido por Jean Paul Sartre (1993), com a fusão de tempos na memória artística, discutida por Paul Ricoeur (2007). Esse regime é, antes de tudo, um “novo regime de relação com o antigo, porque transforma em princípio de artisticidade, a relação de expressão de um tempo e um estado de civilização que antes era considerada a parte não artística das obras” (RANCIÈRE, 2007, p. 36).

Tomando como referência tal princípio de artisticidade, coadunamos o objeto ao trabalho da memória poética, concebido como uma “co-presença de temporalidades heterogêneas” (idem). Assim, a ideia de ação política da arte ou de engajamento literário pode ser vista como uma possibilidade do fazer artístico e não mais como um processo de “militarização” de artistas e intelectuais trazendo à tona a questão tão insidiosa da palavra “embaralhamento”, porque ela anuncia uma confusão, e não mais um regime de regras, da relação entre

as artes e as outras experiências da vida (RANCIÈRE, 2007, p. 37).

Esse “embaralhamento” também pode dizer respeito à fusão de tempos e de sujeitos – passado e presente; histórico e lírico – que assumem novos formatos, impossibilitando a separação e distinção de um e outro. Essa noção desfaz a binaridade arte engajada *versus* lirismo puro, e passa a constituir novo *dasein* poético: uma voz que fala no texto num tempo que é constante presente.

Podemos afirmar que o *Poema sujo* (Ferreira Gullar, 2004) é um ente que vive no trânsito desses embaralhamentos. É uma obra cindida entre a ação política ou comprometimento com intervenções sociais, com a interação do objeto no corpo da linguagem. É um mundo “real” imerso no mundo artístico, mas, também pode ser o contrário.

É esse tipo de processo que buscamos verificar na leitura que empreendemos sobre o *Poema sujo*, contrariando declarações sobre ele postas, inclusive as do

próprio autor¹ que, apesar de se ver como “profundamente interagente”, afirma a predominância da intenção memorialística sem conotação histórica ou social no *Poema*. A preocupação política estaria, segundo ele, presente em outras obras, como no livro *Dentro da noite veloz*, produzido também nos anos de exílio, em 1975.

Em princípio, e com base nesse sujeito que se autodeclara “político”, é quase óbvio atribuir-lhe a designação de sujeito engajado, ou de poeta engajado ou comprometido com o momento presente. Como refere Sartre (1993, p. 89), “nenhum intelectual é neutro, e o poeta é um intelectual por associação natural”. Bem distante de tal neutralidade está esse poeta que, apesar do nível de envolvimento com a história, a sociedade e a política do Brasil, atesta sempre, pelo mistério ou alquimia da linguagem, seja na superfície do texto, seja nos vazios que este permite preencher, uma luta com o estranhamento de uma palavra ante outra. Sua lírica, ou algumas de suas obras, preenchem definições amplas e, ao mesmo tempo, seguras, a respeito do sujeito lírico de cada construção poética, e esse sujeito é diferente do autor declaradamente comprometido com a realidade.

Nem só de pensamento vivem as obras desse artista que, num passe alquímico pode estar “sem uma porta na vida” (GULLAR, 2009, p. 23) num mesmo tempo em que “vive no meio de uma população sem rosto” (SARTRE, 1993, p. 17). O amalgamento da ação à arte é o composto essencial de sua obra.

Quando declara, na obra *Dentro da noite veloz*, sua relação com a vida coletiva, o sujeito desse enunciado se deixa revelar nas linhas de sua poesia: é um sujeito histórico em sintonia com o sujeito lírico, mas, noutros momentos, pode estar em completo desacordo, dado que esses sujeitos não são a mesma “coisa”. Apenas à linguagem cabe a elevação da condição do objeto e da dispersão autoral, fazendo a intenção política ser diluída no labor artístico. Então podemos crer que mesmo numa assumida atitude política, o poeta não se deixa aprisionar na armadilha da panfletarização estética:

Meu povo, meu poema

Meu povo e meu poema crescem juntos
como cresce no fruto
a árvore nova
...
Meu povo em meu poema
se reflete
como a espiga se funde em terra fértil (p. 155).

¹ Em entrevista a nós concedida, em 2009, no Rio de Janeiro, o poeta Ferreira Gullar declara que o *Poema sujo* é memorialístico, mas sem nenhuma conotação política. Ele afirma que outras de suas obras são políticas, mas “essa não”. Grande parte dos críticos e pesquisadores da obra de Gullar, como Otto Maria Carpeaux (1980) e Tito Damazo (2006) insistem na inclinação nítida do engajamento político do *Poema*.

A bomba suja

Introduzo na poesia
A palavra diarreia.
Não pela palavra fria
Mas pelo que ela semeia.

Quem fala em flor não diz tudo.
Quem me fala em dor diz demais.
O poeta se torna mudo
sem as palavras reais.
[...] (p. 156).

Não é necessário um grande esforço para atingir os sentidos dos poemas citados (fragmentos), pois os motivos estão, desde o primeiro verso, postos. Isso não isenta ou isola o texto de sua capacidade sedutora e misteriosa. Não se trata de dizer meramente o dito, mas de efetuar a fusão tanto quanto possível do pensamento e da linguagem, sem desmerecer ou atribuir preponderância a esta ou àquele. Quando o sujeito lírico desses poemas eleva sua voz para absorver a do seu povo, atribui à poesia uma relação intrínseca com a exterioridade do mundo: “Meu povo é meu poema” e “Introduzo na poesia a palavra diarreia” são dois versos importantes que dizem não somente da transgressão da linguagem, mas dizem, sobretudo, da transgressão temática vigente. Não é difícil imaginar que a palavra diarreia não corporifique nenhuma sonoridade ou ritmicidade; tampouco é fácil admitir a qualidade estética de uma declaração tão contundente como esta que o poeta aponta: “meu povo é meu poema”. Ainda assim a beleza, que é fruto do depreendimento e arrebatamento da relação texto/leitor, é singular nos versos que esse sujeito lírico vai dispendo em sua poesia. A imagem de “poema” carrega uma significância semântica que pode, num primeiro instante, dizer do “ornamento” da linguagem ou do teor refratário que esta linguagem pode carregar. Uma distância e, ao mesmo tempo, uma profundidade se colocam na relação entre as palavras “povo” e “poema”: a primeira é quase literal; a segunda é diáfana, como um enfeite ou como um motivo transcendente da palavra. “Povo” aparece como a palavra primitiva; como um objeto que, distanciado pela suspensão alquímica, se junta a “poema” para singularizar-se e ressignificar-se. Os significados incipientes desaparecem na junção dos termos que provocam a elaboração da imagem que já não reproduz apenas significados, mas, pela distância gerada na junção quase equivocada dos termos, abre espaços para a inferência de outros sentidos.

Mesmo sendo Gullar um poeta comprometido com o seu momento presente e, ao mesmo tempo, com o momento histórico do seu país – e isso era muito mais uma necessidade dos sujeitos que viam na arte uma forma de luta – o sujeito lírico desse poema tem, na sua “inconsciência lírica”, a necessidade de permitir ao

objeto que transgrida a ele próprio e que se altere para se distanciar da forma primitiva.

É por questões como essa que podemos evocar o que Rancière (2007) destaca no “regime estético da arte”. É possível relacionar o regime estético às “revoluções modernistas”, nas quais o artista tinha um compromisso de mudar aquilo que estava “estável”, ou seja, de certo modo, os modernistas tinham uma missão a cumprir. Revoga-se tal caráter e dá-se à “cena primitiva” duas novas direções: a primeira, como ponto de partida; a outra, como um processo de separação do elemento original. Esse movimento foi chamado por Lyotard (1996, p. 73) de “distância fundadora entre a ideia e toda representação sensível”. Revoga-se, ao mesmo tempo, toda função que foi tomada, de modo exasperado, como próprias da arte, num mesmo momento em que não é mais possível “limitar ou prever” as mudanças e consequências que a arte pode desencadear. Assim, uma arte completamente engajada poderia correr riscos de ficar à deriva de um “papel”, mesmo que fosse o mais digno de todos; uma arte comprometida de modo explícito com problemáticas políticas pode correr o risco da vulgarização e da panfletagem. A busca pelo bom senso ou pelo meio termo é o anúncio do nosso propósito neste momento.

Quando o sujeito lírico do poema *Bomba suja* (*Dentro da noite veloz*, 1999), como que a analisar o próprio trabalho como poeta, afirma que “quem fala em flor não diz tudo/Quem me fala em dor diz demais” está fazendo a mediação necessária ao trabalho com a linguagem, ao um “bom termo” das palavras: nem tanto tão sentimental, nem tanto tão amargo ou irônico. Há uma “medida” para o labor poético, que deve afastar-se tanto quanto possível do pensamento, ou do objeto, e, ao mesmo tempo, deve afastar-se de igual modo do ornamento exagerado na linguagem.

O lirismo de Gullar nunca foi “puro”, como afirma Davi Arrigucci Jr. (2002, p. 47), pois sem prejuízo da mais alta densidade poética, sempre esteve mesclado de drama, reflexão e pensamento. Estas três características estão presentes no *Poema sujo*, mesmo quando o autor, contraditoriamente, declara que o poema está “desligado” da questão política. De modo quase involuntário, revivendo memórias, o coletivo sobrepõe-se ao individual e, numa profusão de imagens, dispersas num imaginário dolente, desaba sobre a caneta do eu lírico que não “freia” o impulso, antes “permite-lhe” a forma. Arrigucci, falando sobre o lirismo drummondiano, alcança uma definição que abrange a lírica de Gullar de modo muito próprio:

A forma reflexiva que a lírica assume compreende o desempenho que o pensamento desencadeia dentro dela, pois define a atitude básica do sujeito lírico, interferindo na relação que este mantém com o mundo exterior, ao mesmo tempo em que cava mais fundo na própria subjetividade: o resultado desse processo é o

adensamento do lirismo pelo esforço meditativo, que casa um esquema de ideias à expressão dos sentimentos (ARRIGUCCI, 2002, p. 49).

Esse caminho ou esquema de ideias à expressão do pensamento já foi percorrido pelos românticos há muito tempo, nos séculos XVIII e XIX. O processamento desse esquema por poetas modernos, como Ferreira Gullar, é bem diferente. A reflexão, que espelha na consciência o movimento do pensamento, refletindo-se a si mesma, se une ao sentimento e à sua expressão poética, e determina a configuração formal do poema, e isto é muito distinto daquele feito dos primeiros românticos e da poesia meditativa que inventaram.

Quando Sérgio Buarque de Holanda escreveu o prefácio de *Toda poesia* (2004), deu conta desse movimento de amalgamento entre o sujeito íntimo, de voz interior, e o sujeito da voz pública, coletiva. O autor admite que esse processo é factível na obra de Gullar, adiantando que isso também ocorre em *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa (1978). O processo de poetificação da linguagem é sorvido por uma verve social que eleva, de imediato, o coletivo para a esfera do transcendente. Se os “rumores” de *Grande sertão* transformam o universo do sertão de Minas Gerais em universo do humano, implica dizer que, embora o narrador-poeta Guimarães Rosa e o poeta-narrador Ferreira Gullar se esforcem no afastamento pela linguagem do objeto referido, isso não isola o tom coletivo a que o narrador e/ou o poeta aludem. Assim também a narrativa se transforma em poesia e a poesia em narrativa, posto que referem, de modo difuso, como acontece na linguagem poética utilizada pelos dois autores citados, uma ação coletiva oriunda da experiência de observação individual, que pode implicar também o adentramento do individual no plano coletivo.

Os sujeitos líricos de *Dentro da noite veloz* e de *Poema sujo*, respectivamente publicados em 1975 e 1976, por alguns traços se assemelham, especialmente no que diz respeito aos “rumores” que as duas obras provocam. A primeira, pela relação explícita com a realidade; a segunda, pelo uso provocativo de uma linguagem pouco recomendável para o texto poético. É essa linguagem que atualmente nos leva a considerar o caráter também político da obra, assinalado por aquilo que havia do lado de fora do poema.²

² “Nós vivíamos numa época intensamente política, lutando contra uma ditadura. Então, uma pessoa como eu que era engajado na luta política e declaradamente contra o regime... Evidentemente que tudo o que aconteceu comigo tinha ligações políticas, mas... O *Poema sujo*, trazido para o Brasil pelo Vinicius, gravado com a minha voz, despertou nas pessoas uma solidariedade maior. Amigos, leitores, as pessoas que gostavam... O poema, pela sua repercussão, pela comunicabilidade que ele conseguiu, também. Criou uma situação que inclui na atitude de muita gente de querer que eu voltasse, de tomar providência, de botar nota em jornal, de fazer declarações. Então, tudo isso me estimulou, inclusive, a correr o risco de voltar, sabendo que consequências poderia ter, mas o poema me deu o respaldo para eu voltar”. Cf. Entrevista concedida em 2009, p. 232-233.

Não desprezamos a ideia de que o lado de fora do *Poema*³ seja um “ponto/origem” (RICOEUR, 2007, p. 154) e, ao mesmo tempo, um reflexo das sugestões do lado de dentro do *Poema*. O próprio Ferreira Gullar admite que esses reflexos influenciaram ou determinaram tudo o que diz respeito ao seu retorno do exílio, no Chile, mas admite que ele mesmo não teve nenhuma intenção política naquele momento, afirmando que as circunstâncias é que eram políticas, e não o seu *Poema*.

A respeito da linguagem, procuramos relacionar a discussão tomando como referência a poesia de Stéphane Mallarmé. A busca das palavras começa com uma desordem que, no dizer deste poeta, pode ser chamada de “balbucios” (MALLARMÉ, 1991, p. 1094). É assim que se inicia o movimento poético de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (idem, p. 1101).

Tomadas as devidas proporções temporais e estéticas, o sujeito poético do *Poema sujo*, tentando acomodar as imagens que açoitam sua memória, plana sobre a tábua de palavras, nomes, frases, para depois sequenciá-las num processo sintático que beira, num primeiro momento, o caos. Assim vão as imagens, de acordo com o “degradê agostiniano” (apud RICOEUR, 2007, p. 77), encontrando seu lugar no momento da construção poética. Esse fenômeno é devido ao fato de que um poeta tem sempre o compromisso com a vida estética da obra, antes de quaisquer outros compromissos. Cabe dizer que o excesso de engajamento pode comprometer o valor estético da obra, intransitando seu percurso por tempos afora; situando-lhe num momento estático da história. O *Poema sujo* encontra o “seu lugar”, e, ao mesmo tempo em que “sinaliza” para um tempo determinado, assegura as condições estéticas de permanência de uma obra, que são sempre percebidas no processamento da linguagem. Características como ritmo, sonoridade, profundidade das metáforas e símbolos, permanecerão e poderão ser atualizadas em tempos outros, de acordo com os sentidos que leitores de diferentes épocas possam inferir. Isso significa que o período histórico e social aludido no *Poema* possa ser reelaborado e compreendido em épocas distintas daquela em que fora construído.

Para observar esses processos da linguagem, tal qual propusemos a partir da obra de Mallarmé, podemos encontrar esse momento do sujeito poetante no trecho inicial do *Poema sujo*:

turvoturvo
a turva
mão do sopro
contra o muro
escuro
menosmenos
menos que escuro
menos que mole e duro menos que fosso e muro:
menos que furo
escuro
mais que escuro:
claro
como água? como pluma? claro mais que claro claro:
coisa alguma
e tudo
(ou quase)
um bicho que o universo fabrica e vem sonhando
desde as entranhas
[...] (p. 233).

O sujeito lírico, como se pode perceber, ainda tateia o trabalho com a linguagem que determinará a distância do objeto referido do mundo real, para não “apresentá-lo” ao leitor e a si mesmo como um objeto nu, desprovido do investimento que o poeta faz para dar visibilidade ao real, não como um abrupto, mas reelaborado pelo processo de produção de imagem. Nesse instante, o ritmo possui supremacia sobre o conteúdo das palavras que, no dizer de Yuri Tynianov (1982, p. 19), estão “desprovidas de conteúdo ao mais alto grau, e a partir daí, adquirem uma aparência de significação, uma ilusão de significação”. Nesse caso específico, no trecho inicial do *Poema sujo*, os sons fechados, guturais e vibrantes determinam o ritmo do *Poema* que, embora feito de versos livres e brancos, estão marcados por uma cadência comunicativa de teor igual àquele que é conferido às palavras e aos seus conteúdos significativos. À leitura audível dos versos ecoam, plenos de sentidos, os sons “tURvOtURvO/ a tURva/ mão do sOPRO/ cOntRa O mURO/ escURO/ menOsmenOs/ menOs que escURO/ menOs que mole e dUROmenOs que fOssO e mURO:/ menOs que fURO/ escURO/ mais que escURO”

Esse processo insinua em ecos guturais e fechados que uma entidade vai surgir: a nova lógica da palavra. Seu surgimento não é tranquilo, pois é “escavado” do fundo poço da memória, como refere Agostinho, nas *Confissões* (XIV, 12, 1983, p. 223), tampouco é ordenado, pelo menos não é concebido numa ordem lógica, desejável. A estrutura nova é fruto do processamento artístico, ministério de ocupação singular do animal falante, como afirmava Aristóteles (1993, p. 91), que se distancia daqueles ocupantes de atividades outras que sequer pressupõem o trabalho com a linguagem. O poeta é, então, um ser especial com habilidades e sentidos mais “depurados” para lidar com o sensível.

³ A partir dessa página, todas as vezes que citarmos a palavra poema referindo o *Poema sujo*, usaremos a grafia em itálico. Também serão citadas apenas as páginas do *Poema*, já que todos os trechos foram retirados da mesma edição: *Toda poesia*, Ed. José Olympio, 2004, São Paulo.

A partir da palavra “claro”, uma sugestão é principiada: a névoa se dissipa e anuncia sutilmente que a vertigem pode dar lugar ao pensamento, ou ainda: que a vertigem pode aprofundar o pensamento inteligível. Nada é ainda nítido, objetivo, e talvez não venha a ser, de fato, claro, sendo poesia. Nos sons tônicos e fracos, abertos de “clAro/ como ÁguA?/ como plumA?/ clAro mAis que clAro clAro: coisA AlgumA/ e tudo/ ou quAse” há um recôndito desejo de revelação, como o de abrir uma “gaveta” de segredos que insistem em não vir à tona. No “espanto do poeta”, a orquestração desse desejo está em processo de liberação, ainda que não seja total, pois, como afirma o sujeito lírico do *Poema*, é “um bicho que o universo fabrica e vem sonhando desde as entranhas” (p. 233).

Os “balbucios” que Mallarmé (1991) crê necessários para a ordenação do processo de assentamento sintático estão explícitos no primeiro trecho que citamos do *Poema sujo*, e vão, pouco a pouco, hermetificando a linguagem para que o poema se constitua e o poeta se afaste de seu modo particular de dizer o visível, posto que se trate de um sujeito lírico frente ao mundo, e não mais de um sujeito contextual, biográfico, ciente de um “mero” dilema ou fato. Entre os dois sujeitos há distinções que podem ser abissais, opositivas, paradoxais. A coincidência entre os dois eus é mesmo mera coincidência, não uma lei irrevogável.

À parte de um engajamento radical, distinto da experiência poética, e sem cair na inútil querela da oposição entre arte engajada e arte pura, o sujeito lírico do *Poema* é protagonista de um momento histórico e social que o eleva a uma condição de transcendência distinta daquela dos outros sujeitos que partilham com ele, o “comum” do mesmo momento. Nesse instante é Gullar que não se deixa levar, como em outros momentos, pelas lides do Partido (no caso dele, o Comunista) ou do Centro Popular de Cultura, que chegaram a significar um “mandado de trabalho artístico” numa determinada época⁴. Os versos de cordel são o resultado desse trabalho mais panfletário que Gullar realiza. Com o *Poema sujo*, Gullar se desfaz desse “mandado” e se apropria de outro: aquele que demanda da memória que o artista tem de seu povo, do coletivo. É de modo quase inevitável que o *Poema* sofre a “politicidade” estética, como refere Jacques Rancière (2007). Portanto, o artista é, frente a sua obra, protagonista, ou seja, um operador de linguagem e pensamento – um poeta – e não porta-voz de um segmento político qualquer. É um sujeito individuado que guarda nos novelos de suas palavras, muitas outras vozes – as da coletividade.

Sobre o protagonismo dessa natureza, Aristóteles (1993, p. 51) faz uma distinção que permite imediatamente a compreensão da magnitude da posição política do sujeito artista. Assim como há aqueles que, imersos em suas ocupações cotidianas, não encontram modos ou linguagem para a intervenção sobre o real, outros há que, de posse de uma capacidade tal de ação sobre o comum, descortinam-lhe a singularidade e dão a ele nova forma e novo conteúdo, agindo estes de maneira suficientemente política e artística.

De imediato, podemos afirmar que o *Poema sujo* é eminentemente político por consequência dos “ruídos” que provoca; dos entornos sobre as linhas e versos que lhe embotam um desejo de mudança, porque por si somente o *Poema* está exaurido da força política caracterizada *a priori*. Ainda afirmando que o sujeito contextual, o escritor Gullar, é um poeta engajado porque trata de referir questões em sua poética que se coadunam com o pensamento revolucionário sobre o presente, isso em si não é qualidade suficiente de arte política, mas o é em parte. Para além da linguagem e do motivo, existe a necessidade de transferir as experiências do sensível para um plano menos ordinário, cotidiano.

Aquilo que pretendia ser, segundo intenção do poeta, uma despedida da vida, um último lampejo de memória, acaba, na fruição da linguagem, por se transformar numa tentativa de transformar o passado em presente para permanecer vivo. Evidentemente, essa lógica não é derivativa da intenção autoral, mas é, antes, fruto da elaboração da linguagem acessada por leitores e plenificada, *a posteriori*, de sentidos. De certo, poucos conheciam a intenção do autor. Ela não está visível no corpo textual, ou, se está, não é suficiente em si mesma como fio teleológico.

Para Sartre (1993, p. 82), diferenciar o sujeito histórico do sujeito lírico é uma diminuição estética e política do próprio sujeito. Este autor supõe o engajamento como um desejo de se ter sempre razão, de ter sempre que convencer o leitor, sem concessões, e de o artista se fazer presente por inteiro em sua obra, independente do que possa ocorrer a essa obra e a esse artista. A possibilidade de julgamento está presente de modo inevitável para todos: artista, obra e leitor. Podemos pensar a partir dessa premissa sartreana, para conduzir o nosso raciocínio sobre a compreensão da literatura engajada, na presença do autor em toda parte, pois essa presença dá validação ao seu projeto, “arriscando-se, entretanto a ser um tanto esmagadora; um tipo de tributo à escrita” (SARTRE, 1993, p. 43), o que implica também pensar que não há, segundo Sartre, nenhuma diferença entre o que um escritor diz e o que ele é.

Comprendemos que é possível afirmar que o *Poema sujo* é um projeto artístico que atinge seu autor, mas o que caracteriza esse projeto são as conotações e implicações

⁴ O CPC – Centro Popular de Cultura – articulava intelectuais e artistas para “desempenhar fins educativos com suas artes”, e Ferreira Gullar chegou a presidir o CPC entre os anos de 1969 até 1971.

que ele demanda, pois, a partir daí, uma gama de leitores é atingida e mesmo a própria sociedade também acaba sendo alvo do *Poema*. Esse processo não é definido meramente pela vontade de quem escreve, mas também se configura na linguagem processada que advém também de um corpo lírico, de um duplo, e nas consequências – todas elas imprevisíveis – desencadeadas a partir de sua visibilidade ao público leitor.

Um lance de memória se apresenta, a ponto de insinuar o objeto e o processo sobre o qual o sujeito lírico pretende debruçar-se:

belabela
 mais que bela
 mas como era o nome dela?
 Não era Helena nem Vera
 nem Nara nem Gabriela
 nem Tereza nem Maria
 Seu nome seu nome era...
 Perdeu-se na carne fria
 Perdeu-se na confusão de tanta noite e tanto dia
 perdeu-se na profusão das coisas acontecidas
 constelações de alfabeto
 noites escritas a giz
 pastilhas de aniversário
 domingos de futebol
 enterros corsos comícios
 roleta bilhar baralho
 mudou de cara e cabelos mudou de olhos e risos
 mudou de casa
 e de tempo: mas está comigo está
 perdido comigo
 teu nome
 em alguma gaveta (p. 234).

Nesse fragmento do *Poema*, há um esforço para a construção de imagens que buscam romper o trabalho consciente; uma “escavação na memória”; a “busca por algo esquecido dentro de uma gaveta”; um prelúdio do anúncio que jamais será feito do objeto perdido. Também, e ao mesmo tempo, a metaforização do objeto e a argumentação lógica da linguagem que parecem estar avessas ao desejo consciente do sujeito contextual: são os elementos dos quais dispõe não mais o sujeito histórico, político, mas o que está em ação no processo hermenêutico, que é o sujeito lírico do *Poema*. O que se exacerba é esse sujeito poetante que deseja lembrar, através do retorno de uma memória aliada à imaginação, os nomes das coisas e do tempo e, de modo mais “evidente”, o nome de uma mulher que bem pode ser o nome da poesia ou a própria evocação da linguagem como instrumento de trabalho. Lembrar se era Helena, Vera, Nara, Gabriela, Tereza, Maria não é o cerne da questão, mas poderia sê-lo, já que o nome da própria esposa do sujeito histórico aparece: Tereza. Mas isso é um indício, não um fim; uma sugestão

sem a explícita intenção que deseja o engajamento, ou é uma conciliação entre as duas propostas; o trânsito entre o eu “ele – mesmo” e o eu lírico do *Poema*. Apenas saberemos se abriremos a “gaveta” que guarda as palavras e os nomes esquecidos na “imensidão dos vastos palácios da memória” (AGOSTINHO, XXI, 12, 1983).

O poeta tenta arrancar de dentro de sua memória aquilo que lhe permite a imaginação. Esse espaço denominado por Agostinho de *distentio*⁵ é um corpo que se entrega sempre ao presente, ao instante de quem recorda, e, no caso do poeta, à recriação do mundo no momento atual, para ressignificá-lo e perpetuá-lo. Nesse processo, a realidade não aparece na poesia como tal, como mundo dado, mas pode ser objeto da recriação imagética do poeta. Isso quer dizer que não se trata mais do real, mas do real recriado, ficcional.

A essa recriação toda elaborada pelo poeta, Youri Tynianov (1982, p. 20) chama de “traços flutuantes” do objeto. Esses traços podem tornar mais ou menos intensas as evidências do “traço fundamental”, ou podem até mesmo substituí-lo, e criar uma “aparência de significação”, uma ilusão de significado. É essa relação que Tynianov propõe para a existência de vínculos entre o objeto do pensamento e as imagens da poesia.

Aquelas lembranças que a memória consegue organizar são alinhadas a outras que surgem da desorganização, para referir conceitos de Agostinho, nas *Confissões*: algumas acodem à nossa presença por mandado nosso; outras o fazem por mando próprio, sem serem convocadas (1983, *idem*, 13). O resultado desse processo tanto pode relevar os traços do objeto, como esfumará-los. Em seu exercício de memória, para “sustentar” o presente, o sujeito lírico do *Poema sujo* põe em ação esse movimento de lembranças evocadas e lembranças invasoras:

Não sei de que tecido é feita minha carne e
 [essa vertigem
 que me arrasta por avenidas e vaginas entre
 [cheiros de gás
 e mijo a me consumir como um facho-corpo sem chama,
 ou dentro de um ônibus
 ou no bojo de um Boeing 707 acima do Atlântico
 acima do arco-íris
 perfeitamente fora
 do rigor cronológico
 sonhando

⁵ A *distentio* é um termo utilizado por Santo Agostinho para dar profundidade à expressão da alma como espaço de ocupação do tempo interior. É, sobretudo, para afirmar que esse espaço refere o de “dentro” da alma, no *animu*, como sendo o mais íntimo do ser. Portanto, não são marcas nítidas que estão nesses espaços, mas traços que se inscrevem como ressonâncias de acontecimentos passados, ou seja, como imagens de imagens. A nota está referida no livro X, XXI que Paul Ricoeur cita em *A memória, a história, o esquecimento*, tradução de Alain François, Campinas: UNICAM, 2007.

Garfos enferrujados facas cegas cadeiras furadas
 [mesas gastas
 balcões de quitanda pedras da Rua da Alegria
 [[beirais de casas
 cobertos de limo muros de musgos palavras ditas
 [à mesa do
 jantar,
 voais comigo
 sobre continentes e mares
 E também rastejais comigo
 pelos túneis das noites clandestinas
 sob o céu constelado do país
 entre fulgor e lepra
 debaixo de lençóis de lama e de terror
 vos esgueirais comigo, mesas velhas,
 armários obsoletos gavetas perfumadas de passado,
 dobrais comigo as esquinas do susto
 e esperais esperais
 que o dia venha
 E depois de tanto
 que importa um nome?
 Te cubro de flor, menina, e te dou todos os nomes
 [do mundo:
 te chamo aurora
 te chamo água [...] (p. 236).

T.S. Eliot (1989, p. 43) em seu *Ensaio sobre a musicalidade da poesia*, faz uma advertência quanto ao uso de “palavras feias” pelo poeta. As palavras feias não conseguem conferir musicalidade ao poema, mas Eliot diz ao mesmo tempo que “o poema não deve ser totalmente melodioso, e feito apenas de belas palavras” (ELIOT, 1989, p. 45). Contraditoriamente, o autor reconhece que não é possível atribuir beleza a uma palavra apenas pelo aspecto sonoro, pois desse ponto de vista “todas são belas”. O problema é que as tais palavras feias não fazem boa companhia às belas palavras, e causam efeito dissonante, tanto no que respeita ao próprio som como quanto no que respeita ao sentido.

Quando o corpo lírico do *Poema sujo* faz uso de algumas palavras “feias”, remetemo-nos imediatamente ao postulado de Eliot sobre as feias e as belas palavras, e buscamos no *Poema* e em Eliot razões que justifiquem esses usos.

Na viagem em busca das lembranças, o sujeito lírico se depara com alguns nomes que lhe saltam para a confecção da imagem, como acontece nos versos que contém as expressões “vaginias entre cheiros de gás e mijo” e, mais adiante, no ajuntamento dos nomes “fulgor e lepra”. Como são intencionais ou abruptas as lembranças, os nomes também o são, e não se assentam na conformidade sonora dos versos, o que causa estranheza e repulsa⁶, mas para efeito de significação e da própria estranheza, tão efetivos na literatura, o artista lança mão,

muitas vezes, desses ajuntamentos. As palavras são como golpes que chegam à alquimia do aço para transformá-las em algo raro e precioso, não sem antes serem destruídas e desmontadas. Esse “acordo” dos versos acontece de modo livre no *Poema sujo*, e não significa que o verso livre não possa ser melodioso, mas trata-se de pensar que ele é menos susceptível à melodia.

Os dois pares “vagina e mijo / fulgor e lepra” podem dizer da crueza do momento presente e também do realismo natural de uma cidade que começava a sofrer os impactos de um crescimento desordenado e era abandonada pelos sistemas políticos e seus nefastos projetos. Essas palavras podem se referir à sujeira do Maranhão dos anos 40, sem saneamento ou qualquer tipo de estrutura física de absorção de dejetos, mas podem também significar a “sujeira” presente nas gestões políticas da época – do passado e do presente –, dois momentos vividos por dois sujeitos distintos: o histórico e o lírico; o de 1940 e o de 1976. É o próprio T. S. Eliot que vai oferecer a explicação definitiva sobre a sistemática sonora do poema quando afirma que “a música de uma palavra está num ponto de intersecção; surge da relação com as palavras que a precedem ou sucedem imediatamente, e, indefinidamente, com o resto do contexto” (ELIOT, 1989, p. 47). Além dessa relação, outro tipo se pode fazer necessário, que é a relação “do significado inicial do contexto com todos os demais significados que possua com outros contextos”, e cabe ao poeta “distribuir as mais ricas entre as mais pobres, nos lugares adequados” (idem, ibidem), para que som e significação se entrelacem de modo que a sonoridade se torne uma abstração tão grande no poema como também é o sentido.

Entre lembranças e irrupções, o sujeito lírico do *Poema sujo* vai dispendo sua intransigência com as palavras, para torná-las ainda mais plenas de sentidos. Quando opõe o par “carne e vertigem” do primeiro verso citado, aponta para a ideia de um ser que surge do desfazimento da carne para tornar-se vertigem; é uma memória que “viaja” para o passado para “devastar” as imensidões de um indivíduo que se imantará da dimensão do humano; é um “facho-corpo” que viaja de ônibus ou de avião, mas também se arrasta, “sonhando fora do rigor cronológico”. A memória voa com o poeta “sobre continentes e mares”, mas “também rasteja” com ele “pelos túneis das noites clandestinas”, e tudo isso revela um presente que quer o passado para tornar-se eterno, e reconstruir o indivíduo que, à beira da morte, busca a imortalidade somente passível de efetivação no seu coletivo.

Novamente o alumbramento poético alcança níveis mais elevados de lirismo e delicadeza da linguagem, para resolver a questão incipiente: “qual era o nome dela”? E pensamos em quem “é ela”, tensão que nos acompanha desde o primeiro momento da leitura, e à qual aludimos o nome de uma mulher ou da poesia, quiçá, de ambas.

⁶ Tito Damazo insiste na valorização do adjetivo “sujo” em sua leitura do *Poema sujo*, de Ferreira Gullar, num estudo que ele mesmo denomina *Uma Poética do sujo* (DAMAZO, 2006).

A esse drama, o corpo lírico do sujeito poeta responde, evasivo: “que importa um nome?/ te chamo de aurora / te chamo água”.

Os tons político e social do *Poema sujo* se exacerbam dentro e fora da linguagem, sintetizando dois movimentos que o poeta faz para pensar e sugerir mudanças no mundo em que vive (na mais absoluta solidão?). Esse mundo quer dialogar com outros sujeitos, pois é no seu transe poético que sinaliza para a recomposição de suas relações e do seu mundo, numa busca do passado em viagem imaginária que parte do presente:

a gestapo a wehrmacht a raf a feb a blitzkrieg
catalinas torpedamentos a quinta-coluna
os fascistas os nazistas os comunistas
o repórter Esso a discussão na quitanda a querosene
o sabão de andiroba o mercado negro
o racionamento o blackout as montanhas de
metais velhos o italiano assassinado na
Praça João Lisboa o cheiro de pólvora os canhões
alemães troando nas noites de tempestade
por cima da nossa casa. Stalingrado resiste.
Por meu pai que contrabandeava cigarros, por meu
primo que passava rifa, pelo tio que roubava estanho
à Estrada de Ferro, por seu Neco
que fazia charutos ordinários, pelo sargento Gonzaga
que tomava tiquira com mel de abelha e
trepava com a janela aberta,
pelo meu carneiro manso
por minha cidade azul
pelo Brasil salve salve,
Stalingrado resiste.
A cada nova manhã
nas janelas nas esquinas nas manchetes dos jornais
[...] (p. 237).

A predominância da linguagem prosaica sobre a linguagem poética está muito evidente, salvo pela ausência de pontuação gráfica e pelos termos que invadem a estrutura do texto, dando-lhe uma feição de livre fluxo e deslocamento das ideias, que denunciam o processamento estético. Embora o pensamento inteligível ascenda à intenção poética, esta fica marcada pelo tom informativo que é trazido pelas lembranças. Às visões do homem se acrescentam as imaginações do sujeito lírico trazidas pelo mesmo veículo (a memória) das lembranças, mas distintas em seus sentidos: ora são as movimentações da realidade que potencializam o texto, ora são as reminiscências de um menino que compõem o cenário poético, fazendo resplandecer o lirismo. O ponto/origem referido por Ricoeur (2007) está claramente definido, e determina a tensão que guiará a linguagem, o que, ao mesmo tempo, acentuará o tom sociopolítico da obra.

Um sujeito individual se coloca ao lado de um sujeito coletivo, envoltos ambos pela atmosfera do convívio familiar e pelas paisagens da cidade “azul” situada

dentro da “pátria”, e por várias revoluções políticas que ocorriam mundo afora: às entidades reais do mundo que se digladiavam pela imposição de suas ideologias, opõem-se entidades simbólicas de um mundo que beirava o quintal de casa e a rua, onde habitava o menino que sonha e recorda. Esses sonhos e essas recordações são feitos de uma matéria especial, porque não possuem relação espaço-temporal objetiva, tampouco têm uma ordem de funcionamento igual àquela dos demais sujeitos de uma comunidade. Quando Ricoeur (2007) descreve as distinções entre a fenomenologia da lembrança e a fenomenologia do fluxo temporal, aponta para dois pontos fundamentais: as lembranças mantêm suas marcas distintivas, que indicam o cerne dos objetos, mas o fluxo temporal é direcionado para uma imagem, portanto, para algo inapreensível. Não há, nesse processo que o poeta opera, uma “consciência-de”, mas o que existe é um tempo imanente do curso da consciência, e, sobre essa “temporalidade específica”, empregando aqui a expressão de Husserl (1994), o poeta está sempre e inevitavelmente situado no tempo presente, ainda que viva sobre as engrenagens do passado que não existe mais, e que ele, o poeta, revive ou vive no instante atual.

É o próprio sujeito lírico quem refere, no fragmento seguinte ao que apresentamos, a ausência da poesia, que naquele momento anterior não existia, mas, para ele, aquele momento passado é o momento de hoje, do poeta do presente, que tenta justificar de modo evasivo, essa associação esquemática de uma linguagem que se organiza para referir e simultaneamente distanciar-se do ponto/origem, ou seja, dos objetos do passado, como nos versos em que diz:

Mas a poesia não existia ainda.
Plantas. Bichos, Cheiros. Roupas.
Olhos. Braços. Seios. Bocas.
Vidraça verde, jasmim.
Bicicleta no domingo.
Papagaios de papel.
Retreta na praça.
Luto.
Homem morto no mercado
sangue humano nos legumes.
Mundo sem voz, coisa opaca.
Nem Bilac nem Raimundo. Tuba de alto clangor,
lira singela?
Nem tuba nem lira grega. Soube depois:
fala humana, voz de
gente, barulho escuro do corpo, intercotado de
relâmpagos
Do corpo. Mas que é o corpo?
Meu corpo feito de carne e de osso.
[...]
fazendo o sangue que faz a carne e o pensamento
e as palavras
e as mentiras (p. 238).

Se não fosse pelo tempo verbal de “a poesia não existia ainda”, não saberíamos dizer do tempo que o poeta refere. Também associamos ao tempo verbal o fato de que todas as referências explícitas que nos chegam pelo *poema* são identificadas pelo nosso conhecimento de mundo, como ocorridas no passado. Os demais versos do trecho citado estão “desordenados” no tempo, sem nada que possa indicar ou insinuar que o sujeito lírico fala do passado ou do presente. As frases são, por excelência, coordenadas, paratáticas.

A partir dessa compreensão, conduzimo-nos pela noção de que há, nessa passagem do *Poema*, um sujeito lírico que constrói sua obra sob a égide de dois tempos: o presente e o passado, heterogêneos e simultâneos. Constrói também dois movimentos de linguagem: um enunciado do mundo real e um enunciado lírico, do mundo de “mentira”. A referência ao passado objetivo é perpassada pela alusão das sensações, como se pode verificar no uso amplo das palavras soltas “plantas, bichos, cheiros, bocas, vidraça verde” e outras, o que faz a transcendência do real como tal. Todo esse conjunto de imagens e impressões é percebido pelo sujeito do *Poema*, que via e não “se movia”, não dava voz a esse “mundo sem voz”, e não podia, ainda, dar visibilidade àquelas coisas, “coisa opaca”. Tudo ficara armazenado na memória do poeta, e o que não era ainda poesia, naquele passado, foi transformado pelo tempo presente. Esse tempo está marcado pela inserção de um sujeito efetivado através da linguagem que se torna objeto sublime, para repetir conceito kantiano (apud LYOTARD, 1996, p. 58).

Compreendemos que não são apenas os tempos que se fundem no vão da poesia, mas também os sujeitos. O corpo lírico trata de “resolver” no vão da linguagem, a absorção das vozes de um sujeito exterior que funde sua própria voz a um alarido de vozes que soam dentro e fora do *Poema sujo*.

Num processo metalinguístico, uma tentativa de autoexplicação: “corpo... que faz a carne e o pensamento/ e as palavras/ e as mentiras”. É assim, num plano também sintagmático, onde ocorre a “dissolução” dos objetos no interior do *Poema*, pois os sentidos ficaram interrompidos

na própria explicação. Como poderia haver respostas se as próprias imagens criadas avultam os sentidos e embaralham os objetos?

Referências

- AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Trad. de J. Oliveira e A. Ambrósio de Pina. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1983.
- ARISTÓTELES. *Ars poética*. Trad. de Manuel Callado Appenzeller. Lisboa: Ed. Lisboa, 1993.
- ARRIGUCCIJR, Davi. *O silêncio e muitas vozes*. São Paulo: folha de São Paulo, 2002.
- ELIOT, T. S. *Ensaio sobre a musicalidade da poesia*. Trad. de Ivan Junqueira. São Paulo: Ed. Art, 1989.
- GULLAR, Ferreira. *Toda poesia*. Rio de Janeiro: Ed José Olympio, 2004.
- HOLLANDA, Sérgio Buarque de. Prefácio. In: *Toda poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.
- HUSSERL, Edmond. *Lições para uma fenomenologia da consciência íntima do tempo*. Trad. de Pedro M.S. Alves. Lisboa: Imprensa Nacional, 1994.
- LYOTARD, Jean François. *Moralidades pós-modernas*. Trad. de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1996.
- MALLARMÉ, Stéphane. In: *Mille et cent ans de poésie française*. DELVAILLE, Bernard (org. e trad. bilíngue). Paris: Édition Robert Lafont, 1991.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Trad. de Ângela Leite Lopes. São Paulo: Ed. 34, 2007.
- RIKOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. de Alain François. Campinas: UNICAMP, 2007.
- RIKOEUR, Paul. *Teoria da interpretação*. Rio de Janeiro: Edições 70, 2001.
- ROSA, Guimarães. Grande Sertão: veredas. In: *Toda poesia* (Prefácio). Ed. José Olympio, 2004.
- SARTRE, Jean Paul. *O que é literatura?* Trad. de Maria Helenice Rodrigues da Silva. São Paulo: Ática, 1993.
- TYNIAHOV, Youri. *O discurso da poesia*. Trad. de Giovanni M. Revolvez. Coimbra: Livraria Almedina, 1982.

Recebido: 10 de maio de 2011

Aprovado: 20 de maio de 2011

Contato: socorromont@hotmail.com