

Suzana Maria de Abreu Ruela Fuly

LEITURA DO *POEMA SUJO* DE FERREIRA GULLAR

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
2005

Suzana Maria de Abreu Ruela Fuly

LEITURA DO *POEMA SUJO* DE FERREIRA GULLAR

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras em Literatura Brasileira.

Orientador: Prof. Dr. Murilo Marcondes de Moura

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais
2005

Dissertação intitulada *LEITURA DO POEMA SUJO* DE FERREIRA GULLAR, de autoria da mestranda SUZANA MARIA DE ABREU RUELA FULY, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Murilo Marcondes de Moura (orientador)

Prof^ª. Dr^ª. Cláudia Campos Soares - UFOP

Prof^ª. Dr^ª. Maria Cecília Bruzzi Boechat – FALE/UFMG

Prof^ª. Dra. ELIANA LOURENÇO DE LIMA REIS
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 13 de março de 2006.

À
Mamãe, Iara, Diva, Sérgio e João
Ao Pedro e Cecília

AGRADECIMENTOS

Agradeço

ao meu orientador, prof. Murilo Marcondes de Moura, por me ensinar outro modo de ver a literatura, pela amizade, estímulo e sugestões sobre a feitura deste trabalho e seriedade na avaliação do texto;

aos professores Maria Cecília Boechat, Sérgio Peixoto, Silvana, Marcus Vinícius por minha formação durante a graduação e o mestrado, pelas conversas informais e amizade, pelo incentivo;

ao professor Mário Alex Rosa por ter disponibilizado prontamente grande parte do material teórico consultado para a realização deste trabalho;

ao amigo Matheus Martins, com quem compartilhei no mestrado do estudo do mesmo poeta, por ter me ajudado, em nossas longas conversas, a compreender melhor a obra de Ferreira Gullar;

ao amigo Marcos Teixeira, pela ajuda na finalização do texto;

aos amigos, Miriam Ribeiro, Rosana Simões, Flávia Lins, Marcos Teixeira, Kaio Carmona, Lisa Carvalho, Solange Rebuzzi, Fabíola Padilha, Luís Romero, Fernando Baião, Marilene Pinal, Renata Pinal, Danielle da Silva, Ana Carolina de Freitas, Isabela de Freitas, Wormes Ferreira, Eugênia Ferreira;

aos amigos da Sexta Igreja Presbiteriana de Belo Horizonte;

à família Ruela: Hermínia, Diva, Iara, João, Sérgio e Pablo;

à família Bragança e à família Fuly.

Agradeço especialmente ao Pedro Fuly por ajudar-me nos últimos meses da elaboração da tese, pela leitura que realizou do texto, sugestões, correções e, principalmente, pelo afeto, companhia e paciência.

Agradeço a Deus por tudo.

Este trabalho recebeu apoio financeiro do CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

SUMÁRIO

A caminho do Poema sujo.....	10
Introdução.....	11
Experiência e expressão.....	12
A luta corporal.....	17
Os Poemas concretos e os Romances de cordel.....	19
Dentro da noite veloz, a caminho do Poema sujo.....	23
O Poema sujo.....	32
Roteiro de Leitura do Poema sujo.....	45
Primeira parte: linguagem, memória, corpo e resistência.....	46
Segunda parte: expansão para o mundo.....	62
Terceira parte: tempos e espaços.....	68
Quarta parte: cidades.....	77
Quinta parte: corpo vertigem.....	81
Sexta parte: velocidades	90
Sétima parte: centros.....	91
Oitava parte: as várias vozes.....	96
Nona parte: conclusão.....	98
Bibliografia Geral.....	102

RESUMO

A tese traça um roteiro de leitura do livro *Poema sujo*, uma das obras mais importantes do poeta Ferreira Gullar. Considerando a longa extensão do poema, o trabalho explora os vários temas e estruturas desenvolvidos nas nove partes do livro, procurando princípios temáticos e formais que lhe dariam uma unidade. Para sua análise foram necessários: percorrer os livros que antecederam o *Poema sujo*; delinear as circunstâncias históricas da elaboração do poema; considerar a memória pessoal do poeta, associada a cidade de São Luís do Maranhão, como fonte responsável pela maior parte das imagens, situações e reflexões evocadas no texto.

A CAMINHO DO **P**OEMA SUJO

Introdução

O *Poema sujo* de Ferreira Gullar impressiona por sua beleza e intensidade. Uma profusão de cores, cheiros, imagens, sensações, fragmentos de histórias, perguntas, reflexões existenciais e sociais se desembaraçam vertiginosamente no poema, em uma variedade também de ritmos e estruturas, e causam não apenas um, mas vários “relâmpagos na cara do leitor”. Realmente a vida jorra desse mar de palavras – um único poema de quase sessenta páginas – e cumpre o desejo do poeta de reacender “a suja luz dos perfumes da vida”, através do “clarão da lembrança”, que alimenta o gesto da criação poética e é por ele revelado. Nesse poema de forte comoção e reflexões apuradas, memória, corpo e linguagem se atravessam.

Antes, porém, de investigarmos a visão de mundo e a elaboração formal do *Poema sujo*, será interessante traçarmos resumidamente o percurso de Ferreira Gullar, a partir daquela que ele próprio considera sua primeira obra, *A luta corporal* (1954). Essa digressão se faz necessária e se revelará profícua, primeiro, porque, como — esperamos — será demonstrado, o *Poema sujo* é uma espécie de síntese da sua poética, fato aliás já apontado por Alfredo Bosi: “(...) o *Poema sujo* resume toda a poética de Ferreira Gullar, trazendo ecos das vozes juvenis e fazendo pressentir a polifonia dos motivos e formas que comporiam seus futuros poemas”¹. Segundo, porque um breve panorama da sua produção anterior nos mostrará que, a par do recolhimento de suas matrizes poéticas, há no *Poema sujo* a conquista de um olhar mais abrangente sobre o mundo. Na verdade, essa tendência já se mostra desde o livro precedente, *Dentro da noite veloz* (1962-75). É no *Poema sujo*, entretanto, que tal olhar se revela integralmente. Nele, Ferreira Gullar encontrará o tom que regerá seus livros futuros: sua poesia atenua o ímpeto vanguardista e, conseqüentemente, os procedimentos poéticos tornam-se mais

¹ Roteiro do poeta Ferreira Gullar

constantes; a linguagem torna-se mais prosaica: afinal, e sobretudo, a técnica da sincronização passa a ser adotada sistematicamente na elaboração de vários de seus poemas.

São vários os caminhos trilhados pelo poeta maranhense no início de sua carreira literária e todas as propostas ideológicas e estéticas assumidas por ele serão experimentadas até a exaustão. Avaliaremos três momentos do percurso literário de Gullar onde determinadas convicções literárias aparecem bastante acentuadas: a chamada fase metafísica, de *A luta corporal*; a etapa que reúne os *Poemas concretos* e *Neoconcretos*; e, finalmente, o período dos *Romances de cordel*. Cada etapa mencionada será avaliada em si mesma e reavaliada em seus desdobramentos. Além disso, mencionaremos alguns aspectos do livro *Dentro da noite veloz*, pois consideramos que nele já se encontra, como mencionado, o germe de idéias centrais do *Poema sujo*. Tomaremos como base crítica o estudo feito por Alcides Villaça, em sua tese de doutorado *A poesia de Ferreira Gullar*, o ensaio “Traduzir-se” de João Luiz Lafeté e o ensaio, já citado anteriormente, de Alfredo Bosi.

Experiência e expressão

Ao longo de sua trajetória, Ferreira Gullar apresenta algumas preocupações recorrentes, cuja compreensão é essencial. Façamos, sucintamente um rápido comentário sobre elas.

Em 1978, momento em que o seu livro mais recente era o *Poema sujo*, Ferreira Gullar escreve um depoimento sobre o seu percurso literário, intitulado *Uma luz do chão*. Consciente das direções variadas que sua escrita assumiu ao longo de quase 25 anos, Gullar encontra na ligação de sua poesia com a realidade o fio condutor de sua

produção, dotando-a de coerência interna. Certamente a ligação da “atividade poética” com “o mundo da vida” é um traço comum a vários escritores, sendo isso, para muitos teóricos, uma característica elementar da própria atividade poética; portanto, *a priori*, esse liame não pode ser considerado como algo que singularize nenhum autor. No entanto, o que nos importa, por ora, é entender que, mesmo sendo uma idéia muito abrangente, da leitura de sua obra depreende-se que o compromisso em dizer a realidade do homem está para Ferreira Gullar como um princípio para o esforço de criação ou mesmo sua razão de ser. Esse compromisso afigura-se como parte de sua ética como poeta e define o seu trabalho com a linguagem, possivelmente, justificando tantas mudanças formais no seu percurso literário. Sobre esse assunto destacaremos alguns comentários feitos por ele mesmo para delinear as noções nucleares da sua poética:

Não, não há nenhuma poética universal: universal é a poesia, a vida mesma. Universal é Bizuza, cuja voz se apagou com a sua garganta desfeita há anos no fundo da terra. Universal é o quintal da casa de plantas, explodindo verde no déia maranhense, longe de Paris, de Londres, de Moscou. O frango que nasce e morre ali, entre as cercas de varas. O cheiro do galinheiro, a noite que passa arrastando bilhões de astros sobre nossa vida de pouca duração. Universal porque Bizuza, amassando pimenta-do-reino numa cozinha de São Luís, pertence à Via-Láctea. E a história humana não se desenrola nos campos de batalha e nos gabinetes presidenciais. Ela se desenrola também nos quintais, entre plantas e galinhas; nas ruas de subúrbios, nas casas de jogos, nos prostíbulos, nos colégios, nas ruínas, nos namoros de esquina. Disso quis eu fazer a minha poesia, dessa matéria humilde e humilhada, e da vida obscura e injustiçada, porque o canto não pode ser traição à vida, e só é justo se o nosso canto arrasta consigo as pessoas e as coisas que não têm voz.

Assim, a revelação poética é sempre permeável às “coisas da terra”, a universalidade é extraída da experiência mais particular e cotidiana. Da “prosa da vida”, da materialidade das coisas, do corpo, da história do homem comum, das coisas pequenas e baixas, é disso que se desentranha a poesia. Sem exagerar, podemos dizer

que o chão é o horizonte da poesia de Gullar. Ainda que, em *A luta corporal*, como veremos a seguir, o poeta contemple o mundo em termos essenciais, não interessará a ele a pura abstração, mas, sim, o modo como certas idéias se desenvolvem nos fenômenos materiais ou as conseqüências dessas idéias sobre eles. De fato, na obra de Gullar, o cotidiano vai gradativamente tomando mais espaço. As experiências e as emoções poéticas mais intensas são justamente aquelas provocadas por episódios do dia-a-dia dos homens comuns. Isso será perceptível, inclusive, na linguagem dos poemas, que perderá pouco a pouco seu tom de solenidade e ganhará uma dicção mais prosaica, o que tornará as fronteiras entre prosa e poesia cada vez mais difíceis de delimitar.

Por outro lado, a atitude de conservar, a todo custo, a experiência no poema não significa abrir mão do lirismo. Cabe lembrar a lição de Manuel Bandeira, que, em seu livro autobiográfico, *Itinerário de Pasárgada*, depois de considerar-se um poeta menor, por extrair a poesia “do pobre minério” das suas “pequenas dores e ainda menores alegrias”, conclui:

(...) ao mesmo tempo compreendi, ainda antes de conhecer a lição de Mallarmé, que em literatura a poesia está nas palavras, se faz com palavras e não com idéias e sentimentos, muito embora, bem entendido, seja pela força do sentimento ou pela tensão do espírito que acodem ao poeta as combinações de palavras onde há carga de poesia.

Sentimentos e idéias são necessários para impulsionar o estado lírico, de “alumbramento”. Com ele concorda Ferreira Gullar, para quem o estado “de espanto”, disposição íntima necessária para a criação, é o ponto de partida, mas é a combinação de palavras que garante a “carga de poesia” que se deseja revelar.

Nesse sentido, uma outra feição da poética de Ferreira Gullar, também abordada por ele em *Uma luz do chão*, refere-se à sua permanente inquietude com a

linguagem como meio possível de expressão da experiência. Para ele sua escrita deve ser capaz não de “deter a vida com palavras” – então a linguagem estaria cumprindo seu papel convencional de representação –, mas de deflagrar a vida, mantendo acesas no poema sua força e vibração.

Essa idéia manifesta-se, calorosamente, no poema “Arte poética” do livro, *Na vertigem do dia*: “Não quero morrer não quero / apodrecer no poema / que o cadáver de minhas tardes / não venha feder em tua manhã feliz”. O título do poema já indica seu caráter metalingüístico e o repúdio reiterado nos mostra claramente a intenção de não deixar a vida escapar da poesia. Entretanto, prosseguindo na leitura do poema vemos que, para a experiência se preservar acesa na escrita, para que a palavra seja capaz de desencadear as “chamas” ou “a chaga” do fulgor da vida, não deve ela deixar-se seduzir pela forte tentação abstracionista, mas insistir em tentar devolver (ao leitor ou ao próprio poeta) a concretude da realidade vital: “(...) o que da noite volte / volte em chamas / ou em chaga / vertiginosamente como o jasmim / que num lampejo só / ilumina a cidade inteira”. Aliás, é significativo que a alusão direta à morte é feita sem qualquer inclinação metafísica. A “morte” apresenta-se concreta, como “cadáver”, sujeita a “apodrecer”, logo, passível de ser percebida através do sentido do olfato.

Em entrevista recente à revista *Poesia sempre* da Biblioteca Nacional, Gullar deixa entrever essa idéia, de maneira ousada e retumbante, como lhe é peculiar:

É claro que a poesia é feita com palavras, é claro que aquele negócio do Mallarmé tem sentido. Mas, ao mesmo tempo, o que o poeta quer é revelar o que a palavra guarda. Sua palavra não é a palavra do dicionário, não é o significado explícito, é outra coisa. Por exemplo quando Camões fala assim: ‘As nuvens na sua branda guerra’... Ele quer que você veja as nuvens que ao mesmo tempo são lentas, brandas e são como guerreiros... Então é preciso incendiar a palavra, consumi-la para fazer aparecer para a vida, da qual ela é o veículo e a referência.(...) A palavra resgata sensações, ou inventa.

Apesar disso, ele é constantemente assaltado pela idéia de que a revelação poética traz em si um limite, o da própria organização formal, que não consegue desmentir a natureza limitada da palavra. A inquietude se instala justamente pela consciência vigilante do poeta em perceber o caráter reducionista da transposição do estado poético em conceitos e estruturas. O trabalho formal precisa então encontrar um caminho para uma expressão capaz de burlar a insuficiência da palavra. Em momentos significativos de sua trajetória, os procedimentos estéticos adotados por Gullar, experimentados por vezes até o esgotamento, estão subordinados ao esforço de fazer a linguagem depositária da força propulsora da existência. Mas haverá sempre crises, insatisfações, questionamentos quanto às soluções encontradas.

Podemos então concluir que a tensão entre a expressão e a experiência (existencial ou social) comandará em grande medida as realizações poéticas de Ferreira Gullar, levando-o, inclusive, a um histórico de diversos experimentalismos nesse sentido. Compreendemos que diante dos vários impasses ao longo de sua carreira poética, o *Poema sujo* se apresenta como uma possível e bem realizada saída para essa tensão. Isso não quer dizer que a tensão se apazigua. A consciência poética está sempre em vigília e não permite ilusões sobre as dificuldades da criação artística. Mas é evidente o amadurecimento a visão de mundo de Ferreira Gullar que enfim encontra um tom para sua escrita, deixando de lado sua postura de camaleão. A natureza desse amadurecimento será vista em capítulo oportuno e confere ao *Poema sujo* uma qualidade excepcional. Sobre o poema adiantemos que Vinícius de Moraes, em um depoimento comovido publicado na revista *Manchete*, em 1976, expressa sua profunda emoção e surpresa ao ouvir do próprio Gullar a leitura do *Poema sujo*, na Argentina, e explica que há muito não sentia “a emoção poética” pela poesia de sua época. Para ele,

“em vista do verbo leucêmico ou verborrágico dos poetas novos, sua esterilidade ou mero tecnicismo”, Ferreira Gullar se destaca por apresentar uma “poesia simples, orgânica, crua, fecunda, emocionante”, “nascida do quintal das palavras”, uma poesia manchada de “sangue, suor e sêmen”, características valorizadas por Vinícius de Moraes que o aclama “o último grande poeta brasileiro”.

A luta corporal

Tomando inicialmente *A luta corporal*, considerado pelo próprio poeta como seu livro de estréia, temos como idéia central de seus poemas a inevitabilidade da destruição de todas as coisas. Por essa ação corrosiva e irreversível, responsabiliza-se o tempo, dando-lhe mesmo ares de personagem no drama da existência. Infiltrado em toda realidade, o tempo é dela a verdade única e essencial, posto que oculta. Implacavelmente, trabalha dentro da vida para corrompê-la. Cria-se um jogo em que a afirmação da existência das coisas, mesmo nos momentos de maior esplendor, falseia o processo de sua própria destruição. Esse jogo, para o poeta, é paradoxal, pois a fulguração das aparências, em manifestações variadas (o açúcar das pêras, a beleza da rosa), encobre e indica, ao mesmo tempo, seu consumir-se. A poesia apresenta-se como um duro processo de virar (quase literalmente) a carnadura do mundo para desmascarar a ação do tempo, mesmo que isso se revele uma tarefa fadada ao insucesso, como tão veementemente se expressa a voz poética no poema “Galo galo”: “Vê-se: o canto é inútil”. Mas o drama maior certamente está no homem que é espectador consciente da sua morte: a ele é possível avaliar o seu próprio desamparo diante do tempo irreversível e indiferente. As reações da voz poética são múltiplas e sempre intensas: perplexidade, revolta, ironia. O tempo se corporificará e será visto em vários ângulos: sob a aparência

esplendorosa e falsa das coisas, na realidade já por ele consumida, na perspectiva do morto, incorporada à linguagem. Toda a visão sobre a realidade em *A luta Corporal* mostra-se extremamente exclusivista: a voz lírica depreende da existência sua paulatina destruição.

A construção poética se redimensionará a cada movimentação desse eu e a cada nova encenação do tempo. No entanto, a expressão se mostra insuficiente pois não atinge o cerne da realidade, pelo contrário, tal qual a aparência enganadora do mundo, a linguagem também camufla a natureza das coisas: “Maçã? Sirvo-me desse nome como dum caminho para não te tocar”. O esforço toma a direção de fazer a linguagem equivaler-se à realidade.

A inovação desse livro encontra-se nos ousados procedimentos estéticos, profundamente coerentes com as tentativas para resolver, consciente da precariedade, o conflito entre o homem e o tempo, o homem e a linguagem, o tempo e a linguagem. O livro é dividido em partes e apresenta uma sucessão lógica entre elas e entre os poemas que compõem cada parte. Assim, o eu poético gradativamente adota uma série de posturas frente ao tempo na tentativa de uma intervenção na realidade pela poesia. Mas as atitudes abraçadas, em sua maioria, mostram-se insuficientes e são descartadas ao longo do livro. A solução se dará por meio de um procedimento contraditório: como construção, já que a linguagem se faz realidade ao se corporificar, mas também como destruição, pois o poema/corpo aparece decomposto, encenando o perecimento da matéria. O poema “Roçzeiral” demonstra bem essa idéia, e, certamente, é o mais audacioso em termos ideológicos e estéticos do livro. Os poemas que o sucederão seguem a mesma tendência. Após uma enxurrada de poemas decompostos, instaura-se o silêncio da linguagem, mas o drama metafísico não se resolve, continua, em contraste

com os poemas altissonantes do livro, heróicos por revelarem a ação do tempo nas coisas, ecoando em surdina.

Indiscutivelmente, *A luta corporal* é um livro instigante, porém, como o crítico Alcides Villaça já apontou, há uma postura adolescente nessa revolta assumida pela subjetividade lírica. O curioso, como aponta o crítico, é que a revolta revela um desejo profundo de uma outra ordem no mundo, de uma verdade absoluta, de uma realidade mais plena. A visão do mundo fica, portanto, reduzida a dois extremos opostos: à mazela sem saída da realidade em decomposição ou ao seu ideal, relacionado ao desejo de permanência das coisas, este, por sinal, inatingível.

O livro seguinte *O vil metal*, escrito entre 1954 a 1960, aproxima-se muito de *A luta corporal*. Imagens, temas e elaboração formal se repetem, mas nesse livro perde-se o ímpeto heróico (ímpeto de herói trágico, já que seu projeto é fracassado) de querer interferir na realidade, assumindo uma postura mais contemplativa e, algumas vezes, irônica. O livro não tem a estrutura de projeto como em *A luta corporal* e apresenta uma dispersão maior de temas, não se concentrando apenas nos motivos que envolvem o tempo, a linguagem e o corpo. Alguns poemas já trazem formulações poéticas próximas às propostas do Movimento Concretista.

Os Poemas concretos e os Romances de cordel

Há, ainda, dois momentos importantes nesse mapeamento da escrita de Gullar: sua participação, na década de 50, no Movimento Concretista e no Neoconcretismo, e, logo a seguir, no início da década de 60, sua adesão à poesia social, com os *Romances de cordel*. Espantosamente são propostas literárias bastante diferentes tanto em sua visão de mundo quanto no aspecto formal. A primeira incorpora traços

urbanos, ao ver a poesia como algo inserido nos ritmos e valores da cidade, e desenvolve-se dentro de uma técnica sofisticada, enquanto a outra procura vínculos com o meio rural, revelando a dura realidade do homem do campo, promovendo uma poesia mais linear e pedagógica, de estrutura simplificada e popular. O curioso é que, a despeito dessas diferenças, essas propostas compartilham de afinidades ao deslocarem a voz poética dos dramas subjetivos do homem para uma exposição objetiva dos materiais da vida (a palavra-coisa) e dos movimentos históricos (a expectativa de uma revolução social). A elisão quase completa da interioridade do homem certamente é problemática na poesia, mas para Ferreira Gullar essas etapas ajudaram o poeta a superar a tendência destrutiva de *A luta corporal*. Vejamos essas tendências separadamente.

Ferreira Gullar apresenta uma concepção literária declaradamente resistente à tendência formalista e abstracionista da sua época (geração de 45), perceptível já no seu livro *A luta corporal*, mas a relação com a sua geração não será inicialmente tão bem resolvida. Neste livro, os poemas iniciais, os “Sete poemas portugueses”, poderiam ser aproximados aos poemas da geração de 45, mas eles já revelam uma inquietação e um desejo de romper com o viés neoparnasiano e neo-simbolista da literatura dessa época. Os demais poemas de *A luta corporal* não apenas destoarão do formalismo, mas fomentarão uma crítica feroz contra “o poético refinado, contra o requinte literário” e não faltarão para isso inúmeros impropérios lançados à linguagem elevada e asséptica da poesia, alguns bastante pesados. Contudo, apesar de reagir contra a dicção retórica dessa geração, o poeta acaba, em muitos momentos, assimilando um discurso eloquente próximo ao que ele critica. João Luiz Lafetá, em seu ensaio “Traduzir-se”, comenta essa incoerência. O crítico faz um balanço discernindo o que é inovador na poesia de Gullar

em *A luta corporal* – os aspectos realmente diferentes de seus poemas, em vista de seus contemporâneos – e o que permanecerá, em sua escrita, das características de sua época:

Em que inova? Isso é fácil de explicar: na agressividade que se obtém através de termos pesados ou chulos, no desprezo da suavidade, na compreensão de que a poesia pode não ser requinte, pode ser também grossura proposital. Inova na medida justamente em que constrói, como poema, um antipoema, anti-sublime, contra o estilo alto. Em que permanece? No retórico, na oratória levada ao limite extremo do jogo da palavra sonora quase sem sentido, “na nobreza expressional que impede a linguagem comezinha” – como diria Mário de Andrade.

De qualquer forma o passo seguinte, já anunciado nos poemas do livro anterior, será dado rumo ao Concretismo. É interessante entendermos que, para ele, muito mais do que uma influência de época, suas afinidades com o tecnicismo poético obedeciam a uma necessidade de resolver impasses internos à sua obra. O radicalismo de *A luta corporal* levou-o ao silêncio quase niilista, atenuado em *O vil metal*. Era necessário, então, recuperar a importância da palavra e se desvencilhar de um subjetivismo saturado da condição desagregadora do mundo. Mas, por outro lado, a supressão da experiência e a valorização de mecanismos matemáticos na composição do poema, idéias pregadas pelo Movimento Concretista, incomodaram bastante Gullar, levando-o a assumir uma postura de recusa à teoria do movimento, ao qual, por um curto período de tempo, se filiou.

A reavaliação do Concretismo será feita de forma sistemática por Gullar no “Manifesto da poesia neoconcreta”. Não será do nosso interesse investigar detidamente as afinidades e diferenças entre os movimentos. Basta observarmos que há a retomada das “significações existenciais, emotivas e afetivas” pela poesia neoconcreta contra o racionalismo supostamente mecânico do Concretismo e, ainda, o retorno à condição temporal da palavra em detrimento do privilégio da sua organização espacial. Essas

idéias encontram-se no “Manifesto da poesia Neoconcreta” e serão desdobradas pelo poeta na *Teoria do não objeto* e nas realizações do livro-poema e do poema enterrado.

A contrapartida aos procedimentos vanguardistas virá com a entrada de Ferreira Gullar ao CPC (Centro Popular de Cultura), no início da década de 60. Atendendo aos reclames do contexto histórico, o poeta escreve os *Romances de cordel* visando uma possível intervenção na realidade social, uma vez que, sua poesia pretendia revelar os problemas do povo brasileiro e ensinar o caminho para a revolução. Nessa guinada, o poeta conseguiu sair da preocupação excessiva com os meios estruturais da poesia, porém simplificou muito a elaboração artística para atender à função didática que sua literatura passou a ter.

Se esses dois movimentos, em seu conjunto, permitiram ao poeta expandir o seu olhar, a perda é significativa, considerando-os isoladamente, já que em ambos, há um reducionismo na poesia que, ou se configura exclusivamente formalista, ou exclusivamente política. Alfredo Bosi faz um comentário importante sobre esse assunto:

Para romper com o subjetivismo da sua estação poética inicial, em que ressoa ainda muito daquele existencialismo selvagem deflagrado na Europa durante o pós-guerra, Ferreira Gullar conheceu e praticou duas opções, que o tempo provou mutuamente exclusivas: a objectualidade material (a poesia gráfica, a arte coisa, máquina de sons e letras) e objetividade no nível dos temas, que impõe um tipo de verso político-pedagógico. Gullar tentou as duas saídas escrevendo textos neoconcretos e romances de cordel, mas ambas as soluções se revelaram becos onde fazia sua morada a consciência reificante ou a consciência infeliz. E a busca teve que continuar.

Aproveitando o final do comentário de Alfredo Bosi, veremos para qual direção orientou-se essa busca.

Dentro da noite veloz, a caminho do Poema sujo

Os poemas de *Dentro da noite veloz* foram escritos entre 1966 a 1975. Ainda vigora neste livro o compromisso em fazer poesia social, mas há, agora, uma retomada de dois elementos essenciais à poesia, suprimidos nos *Romances de Cordel*: a subjetividade do eu-lírico e a elaboração mais cuidadosa do verso, elementos ainda subordinados aos interesses ideológicos do poeta.

No poema “No corpo”, por exemplo, ao falar da escrita poética, há a questão incômoda do valor de escrever poemas sobre experiências do passado: “De que vale tentar reconstruir com palavras / o que o verão levou / entre nuvens e risos / junto com o jornal velho pelos ares?”, Considerando o tom social do livro, escrever poesia sobre experiências de alcance apenas individual poderia parecer uma traição aos sofrimentos e expectativas coletivos, pois o que resta dessas sensações passadas é apenas a iluminação da lembrança dentro do corpo do sujeito: “o sonho na boca / o incêndio na cama / o apelo na noite / agora são apenas esta / contração (este clarão) / de maxilar dentro do rosto.” Há nesta época histórica um sentimento coral de esperança criado por uma expectativa de revolução social. O compromisso da poesia é com esse tempo, contribuir para essa mudança. A conclusão desse poema, ”a poesia é o presente”, aproxima-se do final do poema “Mãos dadas” do livro *Sentimento do Mundo* de Carlos Drummond de Andrade: “O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, / a vida presente” (O livro de Drummond é 1940, bem anterior ao livro de Gullar, mas ambas as obras se aproximam pelo diálogo que travam com o contexto histórico e pela responsabilidade que os poetas tomam para si em dar à poesia uma função política).

Faremos ainda três considerações críticas sobre a idéia exposta nesse poema de Gullar. A primeira delas é que a memória pessoal, como mostrará o *Poema sujo*, não é uma traição aos interesses coletivos. Pelo contrário, ao afirmar o seu passado, o eu poético reconstruirá a sua identidade e a sua liberdade em atitude de resistência à opressão do autoritarismo, seja do governo, seja do sistema econômico.

Em segundo lugar, o poema é uma enumeração de momentos intensos desse passado que formam a história pessoal do sujeito, ou seja, há uma subjetividade latente e oculta dentro do corpo do poeta. Se por ora é preciso considerá-la apenas como manifestação pessoal e não matéria de poesia, o poema sobre esse passado já está se realizando.

Por fim, o poema pode ser interpretado de outra maneira, retirando a ênfase do apelo social. A dúvida sobre o valor de escrever a poesia sobre o passado pode ser vista como uma manifestação da consciência de que é impossível retornar a ele. No poema “Praia do Caju”, essa idéia é o seu mote e se resume nos versos: “o que passou passou/ e não há força/ capaz de mudar isso”. Se é impossível acender de novo “o lume/ que na carne das horas se perdeu” então, voltando ao poema “No corpo”, o que adiantaria cultivar o passado se é impraticável ao homem se transferir para ele? (aqui possivelmente a visão política se aplica: não podemos mudar o passado nem alojarmos nele, devemos, por isso, trabalhar no presente para mudanças futuras). Mas o poema apresenta uma saída ao dizer que a lembrança é uma manifestação do corpo do sujeito, “contração (este clarão) / de maxilar dentro do corpo”, isto é, é possível ao homem reacender o passado “defunto” na sua própria carne, pois, o passado, apesar de ter a marca do acontecido, daquilo que não pode retornar, não está totalmente morto porque, no indivíduo, a lembrança é produzida e manifestada pelo corpo, organismo vivo, que

casa”. Para nós o que interessa é a postura afirmativa, disponível para a vida, dessa voz poética. Há uma superação do desgosto pelo mundo que se deteriora pela ação do tempo, mote do livro *A luta corporal*. Os tempos metafísico e histórico continuam problemáticos, entretanto, o olhar valoriza agora a vida como forma de resistência aos transtornos da realidade. Em *Dentro da noite veloz*, o mundo seria transformado a partir da luta comum. No *Poema sujo*, a resposta de Ferreira Gullar à condição do exílio, não é de desistência, pelo contrário, o poeta propõe saltar “para dentro da vida”, afirmando-a, em uma resolução que privilegia uma dimensão mais pessoal e íntima. Em *Uma luz do chão*, Gullar associa precisamente o “sujo” e a “esperança”:

A minha experiência de poeta é (...) uma entre muitas outras. Não é e não pretende ser uma experiência exemplar. Confunde-se com a vida de muitas outras pessoas e, em certa medida, com a vida de minha cidade, de meu país, de minha época. É inevitavelmente uma parte minúscula destes dias vertiginosos e freqüentemente cruéis que vivemos. Talvez por isso não seja uma poesia doce e alada mas áspera e suja, que não se quer valer de nenhuma ilusão mas que, sob a noite e lama, não renuncie à esperança, uma mínima esperança.

No livro *Dentro da noite veloz*, o compromisso ideológico de Ferreira Gullar é forte e atuante. Entretanto, um volume significativo de poemas desse livro ultrapassa o horizonte meramente político. Vários poemas integram as preocupações sociais à complexidade do mundo e da interioridade do sujeito poético, ou seja, perdem o caráter partidário e, por isso, reducionista, para se abrir a uma possibilidade maior de significações líricas.

É o caso do poema “Ao nível do fogo”, em que, ao lado de considerações sobre a realidade histórica, a atenção nitidamente se dirige e se expande para outros aspectos da existência. Como veremos, o poema “Ao nível do fogo” (p. 228/229) a tal

ponto antecipa idéias importantes do *Poema sujo*, que podemos até dizer que aquele funcionará como uma espécie de metonímia deste:

falo
 e por muitos incêndios ao meu redor
 no incêndio do mar às minhas costas
 (ou a lembrança)
 no alto incêndio das nuvens sobre as cidades
 no incêndio das frutas na mesa de jantar

que por toda parte lavra
 evidente e oculto
 esse fogo
 feito seda na carne da mulher
 fome no coração do povo
 branco no pão

e por dentro e por fora me trabalha
 como um sistema de sóis vivos ou mortos
 que irrompem feito relâmpagos
 dos olores velhos
 em cujas cinzas dormiam
 ou risos que voltam a iluminar
 a vida, entre bater de talheres e de pratos
 passos na sala e o desamparo
 do coração que é um ramo de flor
 dentro de uma bolsa
 a viajar pela cidade

Ao nível do fogo e
 E entre fogos (em Santiago
 do Chile, em
 Buenos Aires, em)
 falo
 à beira da morte
 como os vegetais
 com seu motor de água
 como as aves
 movidas a vento,
 como a noite (ou a esperança)
 com suas hélices
 de hidrogênio

É interessante observarmos que a data de “Ao nível do fogo”, 1974, é muito próxima à do *Poema sujo*, 1976, e ambos foram escritos em Buenos Aires. Como ainda

será visto com maiores detalhes, Ferreira Gullar vivia um momento complicado de seu exílio. Cada vez sentia-se mais encurralado, pois a ditadura se espalhava gradativamente nos países da América Latina, por onde ele se refugiava. Provavelmente a feitura desse poema, como a do *Poema sujo*, tenha nascido de um sentimento de desgaste, mas, ao mesmo tempo de esperança de manter-se vivo. A voz presente em “Ao nível do fogo”, diante do perigo da morte, busca situar a sua vida, desenhar a sua identidade, afiançar a sua voz, como nestes versos em que situa a sua fala não apenas em termos geográficos, mas também existenciais : “Ao nível do fogo / e entre fogos (em Santiago / do Chile, em / Buenos Aires, em) / falo à beira da morte”. Sabemos que os aspectos biográficos e históricos não são absolutamente suficientes para esclarecer a realização do poema, mas é difícil não recorrer a eles, uma vez que eles ecoam incisivamente na escrita de Gullar nesta época. Importa-nos entender que a poesia transfigura a experiência pessoal de Gullar, repondo-a dentro da estrutura poética e, ultrapassa o dado pessoal (que possui uma importância nuclear) para alcançar o drama humano e o drama histórico.

Alcides Villaça, em *A poesia de Ferreira Gullar*, no capítulo destinado ao livro *Dentro da noite veloz*, explica que o fogo em seus correlativos semânticos – “o incêndio”, “o fulgor”, “o facho” – funciona como uma das imagens nucleares da poética de Gullar e assume significações diferentes ao longo de sua obra. No livro *Dentro da noite veloz*, essa imagem geralmente se contrapõe a uma situação de fechamento e escuridão. O fogo quer irromper de dentro das coisas, de determinadas situações, de dentro do sujeito. Poderíamos pensar que essa escuridão ou fechamento, na obra de Gullar em geral e neste poema em particular, é a expressão para o drama que a sociedade e o próprio autor viviam neste período. Tornou-se lugar-comum associar o contexto de falta de liberdade imposto pela ditadura e o exílio à trevas ou como noite

escura, uma vez que são formas de opressão, mas conflitos como a guerrilha na Bolívia (com a morte de Che Guevara) e a guerra do Vietnã. Somem-se a isso várias outras formas de violência a invadir o cotidiano percebido pelo sujeito poético, como a miséria, a desigualdade social, promovidas pelo capitalismo, sobretudo, em sua forma mais agressiva: o imperialismo norte-americano. A imagem do fogo, em meio à escuridão, moral, social, econômica, política, pode ser interpretada como a pulsão da vida que quer ser preservada, a integridade do sujeito que resiste a esse tempo de crise, ou, ainda, significar a esperança que cada uma guarda dentro de si e que poderá desembocar em um futuro mais livre e realizador.

De fato a imagem do fogo sugere a pulsão da vida, em seu caráter físico e afetivo, mas também, de acordo com Alcides Villaça, ela se refere à revelação poética – que pressupõe a consciência crítica e a organização da experiência do sujeito por meio da linguagem. Por esse último aspecto, compreende-se que a poesia, por oferecer compreensão da realidade, revelando-lhe um sentido oculto, substancialmente positivo, está ligada à lucidez, contraponto importante às trevas (sejam elas da ignorância ou da violência). Em alguns poemas de Gullar há a fusão dessas duas propriedades do fogo, a queima e a iluminação: a vida fulgura dentro do homem e a linguagem poética deseja traduzir essa queima.

No poema “Ao nível do fogo”, a interseção dessas propriedades é incisiva. O eu-lírico, ao afirmar a sua voz, “falo”, está afirmando a própria vida, como se estivesse dizendo: “vivo”. A fala é, no poema, uma manifestação da linguagem, uma referência à escrita poética, mas, sobretudo, ela é um facho da existência do sujeito que, em meio à opressão do mundo, do silêncio, diante do perigo da morte, da reclusão, da clandestinidade, resiste pulsando, não quer se calar.

Conforme já mencionamos várias vezes, a partir de alguns poemas do livro *Dentro da noite veloz*, Ferreira Gullar passa a ter uma visão mais abrangente da realidade. Nesta nova fase, o mundo perde seu caráter apenas metafísico como em *A luta corporal*, ou fortemente tecnicista como na fase do *Concretismo*, ou somente político, como nos *Romances de cordel*. O mundo manifesta-se agora como a reunião de elementos diversos, de naturezas diferentes, de tempos variáveis, de velocidades múltiplas. As fases anteriores, pelas quais passaram sua poesia, ajudaram a construir esse olhar mais inclusivo sobre a realidade. Simplificando a questão, de *A luta Corporal* permanecem as reflexões sobre o tempo; do *Concretismo*, o rigor formal; dos *Romances de cordel*, a adesão social, revelando a versatilidade da escrita do poeta em sua abertura para a complexidade do mundo.

Nesse novo olhar, cada elemento que compõe o mundo percebido, longe de excluir os demais, passa a com eles se relacionar. Dessa interação constitui-se amplo sistema, plural e simultâneo. Assim, cada aspecto que compõe o real possui uma existência própria, uma autonomia, e cada ser particular aproxima-se ou mesmo atravessa outros aspectos do mundo. Nesse último caso, pressupõe-se não apenas um contato exterior das coisas, mas, como por exemplo, acontece com o homem, também uma interiorização da realidade. Essas mútuas aproximações entre as coisas contribuem para o sentido de cada uma delas. O sentido da realidade passa a ser também relação do seres, que criam vários pequenos núcleos que também se influenciam.

A essa percepção da existência como variada e simultânea corresponde, no plano formal, o procedimento sincronizador como técnica poética. Segundo Villaça, a sincronização é uma elaboração ambiciosa pois organiza o múltiplo sem recair na facilidade da homogeneização. A riqueza da realidade, que o poeta quer preservar, está

nessa variedade das coisas, na integração de elementos diferentes, que, não obstante as aproximações e influências mútuas, não perdem as suas particularidades. Por isso a enumeração torna-se um recurso tão usado pelo poeta, como observou o crítico, porque ela permite a acumulação de imagens sem fundi-las, isto é, uma imagem não perde sua singularidade com a sua aproximação a outras imagens. A expressão poética se desdobra em várias direções para captar tanto o detalhe que particulariza uma determinada realidade quanto o sentido geral das coisas. Há um movimento de deslizar das coisas pequenas para as altas, do menor para o maior, do dentro para o fora e vice-versa, sem perder os elementos intermediários.

Partindo do pressuposto dessa nova visão, a questão recai para a postura do homem frente a esse complexo mundo. Em “Ao nível do fogo”, o poeta está situado dentro de uma realidade múltipla onde outros fogos estão simultaneamente pulsando: há a apreensão das coisas altas e baixas, sublimes e cotidianas, sujas e limpas. Os tempos passado e presente se encontram, assim como os vários espaços geográficos. E tudo converge para o sujeito que no poema torna-se o núcleo desta teia. O homem é aquele que, portanto, não apenas participa da complexidade do mundo, mas vai também regê-la a partir do seu interior. O poeta sabe, e mostrará isso claramente no *Poema sujo*, que o seu ponto de vista é apenas um entre tantos outros que compõem a realidade, mas principalmente mostrará que o gesto de orquestrar a realidade não é tão simples, pois o interior e o exterior são espaços cambiantes: ao mesmo tempo em que o homem está contido no mundo, o mundo estará também contido no homem, ao menos como abstração (representação mental), mas também — aspecto que é muito importante na poética de Gullar — como memória orgânica, ou seja, como lembrança que é carregada e manifestada pelo próprio corpo do sujeito. No poema “Ao nível do fogo”, há um

levantamento das coisas que estão pulsando em torno do sujeito, mas importa entender que elas também atravessam o seu íntimo como podemos compreender nesses versos: “que por dentro e por fora me trabalha / como um sistema de sóis vivos ou mortos”. A relação do sujeito com seu mundo se dá tanto em uma dimensão exterior quanto íntima, mas essa implicação não se dá de maneira passiva, porque como o verso afirma, há uma ação transformadora das coisas no homem. O seu trabalho dinamiza suas influências no sujeito.

O Poema sujo

Como vimos, a percepção de mundo que admite e valoriza a multiplicidade e a simultaneidade e o procedimento poético sincronizador, que lhe corresponde, foram adquiridos através de um longo processo pelo qual passou a obra de Ferreira Gullar. Veremos agora como o *Poema sujo* repropõe esse novo olhar e como essa organização interferirá na composição do poema. Para isso situemos inicialmente sua escrita no contexto histórico e levantemos suas características nucleares.

Ferreira Gullar escreveu o *Poema sujo* entre maio e agosto de 1975, quando vivia de forma clandestina em Buenos Aires. Era, com certeza, um período bastante conturbado para o poeta que, desde 1971, encontrava-se exilado do Brasil por questões políticas. Acusado pelo governo militar de subversivo por pertencer ao Partido Comunista Brasileiro, foi, de repente, obrigado a afastar-se de sua família, amigos e emprego para esconder-se da perseguição promovida pela ditadura. Percorreu, por isso, vários países: URSS, Chile, Peru e, finalmente, Argentina, onde sentiu-se completamente esgotado pela tensão de ser preso ou morto a qualquer instante, situação ainda mais agravada por uma enorme crise familiar. Em uma entrevista ao *Caderno de*

Literatura Brasileira, Ferreira Gullar esclarece esse momento e mostra como os aspectos biográficos são reveladores da escrita do seu livro:

O Poema sujo foi escrito quando a ditadura tinha se instalado na Argentina. Meus amigos desapareciam, ou eram presos, ou fugiam. O meu passaporte estava cancelado pelo Itamarati. Senti o cerco se fechando. Quem sabe estaria chegando ao final. Pensei: “Vou ter que escrever essa coisa final, o testemunho final. Eu vou ter que escrever isso”. Então fui escrever esse poema, que era a experiência da vida toda, não era só um poema do exílio, mas um poema da memória, da perda, da recomposição do mundo perdido e do amor à vida. Escrevi esse poema como um poema limite.

O *Poema sujo* é definido por Ferreira Gullar como “testemunho final” e “poema limite”. Realmente ele é uma espécie de último olhar sobre o mundo e sobre sua própria vida, a manifestação de uma vontade de síntese da própria existência. No entanto, não se deve considerá-lo um texto que, escrito a partir do desencanto do mundo, da desesperança, contenha tão-somente a aceitação resignada da idéia da morte, do fim. Pelo contrário, ele é sobretudo um poema “do amor a vida”. O poeta, diante das inúmeras perdas, do afastamento das pessoas e lugares queridos, tenta recompor e dar sentido integral àquilo que se apresenta em grande medida desmantelado. Existe, no *Poema sujo*, uma espécie de projeto de arte como sublimação, isto é, Ferreira Gullar, ao elevar a força da vida em sua poesia, buscava uma atitude de resistência contra os transtornos operados por sua atualidade histórica. Essa busca é a resposta do poema ao que podemos chamar de experiência de esfacelamento do presente, ou seja, a impossibilidade de se encontrar um significado pleno e reconfortador na vida cotidiana. Segundo o comentário de Ferreira Gullar, transcrito abaixo, essa intensa “vontade de viver” repercutirá dentro de si mesmo por quase quatro meses nos quais, “exausto e iluminado”, transformava, tudo em motivo de poesia:

(...) eu “sabia”. Desde os momentos mais intensos até os mais

banais, das pessoas às coisas, das plantas aos bichos, tudo água, lama, noite estrelada, fome, esperma, sonho, humilhações, tudo agora era matéria poética.

Um dos aspectos, talvez, mais relevantes da construção do *Poema sujo* é o uso insistente de imagens do passado vivido por Ferreira Gullar em São Luís do Maranhão – onde morou até os 21 anos, quando, então, mudou-se para o Rio de Janeiro. O poema é recheado de imagens da infância e da adolescência do escritor que, para ele representam sua vida em força maior:

Agora a gravidade e urgência da situação não apenas mudavam minha relação com o passado como me impeliram para o meu meio natural de expressão – o poema. Não se tratava, porém, de simplesmente evocar a infância e a cidade distante. Queria resgatar a vida vivida (um modo talvez de sentir-me vivo), descer nos labirintos do tempo, talvez quem sabe para encontrar amparo no solo afetivo da terra natal. Não queria fazer um discurso acerca do passado mas torná-lo presente outra vez, matéria viva do poema, da fala, da existência.

Assim, não se pode escapar à conclusão de que o *Poema sujo* é, portanto, um poema de memória. No entanto, nota-se que nele a memória não significa apenas acúmulo de registros de experiências passadas. No comentário acima de Gullar, é digno de menção que ele não evoca o passado – aquilo que inevitavelmente traz a marca do “acontecido”, do que não pode retornar – como algo que está morto. O indivíduo traz a lembrança para dentro do seu presente, fazendo com que ela mais uma vez alimente sua vida interior e possa emergir como “matéria viva do poema”. Não se volta ao passado, é ele que se presentifica, como forma de permitir que a “vida vivida”, em suas diversas manifestações – de afeto, emoções, expectativas, descobertas, proteção, amparo, rebeldia – ganhe novas forças e revitalize no presente a existência e a produção poética do autor.

Na passagem transcrita abaixo (p. 235), vê-se que objetos do passado são convidados a acompanhar o sujeito lírico em suas viagens pela clandestinidade (uma explicação mais detalhada desses versos será oportunamente desenvolvida no próximo capítulo):

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 facho-corpo sem chama,
 ou dentro de um ônibus
 ou no bojo de um Boeing 707 acima do Atlântico
 acima do arco-íris
 perfeitamente fora
 do rigor cronológico
 sonhando

Garfos enferrujados facas cegas cadeiras furadas mesas gastas
 balcões de quitanda pedras da Rua da Alegria beirais de casas
 cobertos de limo muros de musgos palavras ditas à mesa do
 jantar,

 voais comigo
 sobre continentes e mares
 E também rastejais comigo
 pelos túneis das noites clandestinas
 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

Como se vê, no poema a memória está aliada ao presente, o passado funcionando como compensação para a vida atual, uma compensação que poderia parecer ingênua ou saudosista, mas que não é, porque ela atua como forma de recuperar a identidade e resistir. Diante da impossibilidade de percorrer os espaços geográficos reais – pois o encurralamento é absoluto – Ferreira Gullar percorre o espaço de seu próprio corpo, procurando em si mesmo a integridade da vida. É imprescindível ressaltar que a memória é tratada em duas dimensões: uma abstrata e outra corporal.

Como já explicado, para Ferreira Gullar, a memória – assim como o pensamento, a palavra e a própria vida – é produzida pelo corpo e, em grande medida, as lembranças são não só evocadas, mas **provocadas** pelas sensações físicas (cheiros, gostos, sons). Assim, a memória está intimamente vinculada ao funcionamento do corpo e nele encontra sua origem. Por outro lado, a memória é substancialmente abstrata e, como tal, capaz de se expandir independentemente de seus limites físicos. A carne se faz verbo.

Recuperar a força da vida experienciada na infância/adolescência e potencializá-la no presente é reencontrar a liberdade do homem. É também resistência ao cerceamento político e à ameaça de violência física, fazendo emergir justamente aquela parte de si ainda infensa a qualquer controle, buscando a intensidade da vida entranhada em seu próprio corpo.

Sobre a forma como o sujeito poético é assaltado pelas lembranças pessoais, percebemos que o *Poema sujo* procura simular a descontinuidade temporal da memória. As imagens, sensações, sentimentos e episódios da vida pregressa se desdobram dentro de um fluxo de associações. Há no poema uma impressão constante de desordem, mais forte no início, onde não se vêem nexos causais ou cronológicos. Todavia, em uma leitura mais atenta, é possível delinear uma organização dos vários fragmentos a partir do desenvolvimento de uma série de reflexões feitas. Por mais que o *Poema sujo* seja construído a partir da técnica da livre associação, característica tipicamente usada para mimetizar o fluxo de consciência, o procedimento não será o de uma escrita automática. As associações são conduzidas a partir do desenvolvimento de certos raciocínios estabelecidos dentro do fluxo do pensamento. Na verdade, as reminiscências do passado produzem permanentes digressões que, ao justaporem realidades de diferentes ordens, permitem aproximações dos módulos que compõem o

Poema sujo. Por outro lado, não só a experiência motiva o pensamento, mas também as predisposições analíticas e críticas do poeta no presente submetem os “lampejos” do passado (para usar uma expressão do próprio Gullar) a uma escrita que preza o desenvolvimento intelectual de seu conteúdo. Ao longo do poema, a vertiginosidade dos versos iniciais cede a uma composição simétrica final: a última parte do poema, que é a sua conclusão, toma a dicção de uma sentença.

Para o crítico Alcides Villaça, a junção do tempo passado com o tempo presente no *Poema sujo* produz a manifestação de dois pontos de vistas: um ingênuo, associado à infância e adolescência do escritor, e um crítico, associado ao presente. Esses dois olhares estruturam o poema. Em alguns versos detecta-se uma alternância entre os retalhos das experiências do passado e as reflexões existenciais, sociais, históricas e metalingüísticas, igualmente retalhadas, realizadas pelo poeta maduro, mostrando um distanciamento entre a realidade desses dois tempos. No entanto, de acordo com Villaça, o aparecimento dessas duas perspectivas não se dá apenas como alternância. Em vários trechos existe uma completa conjunção do olhar e da vivência do presente com o olhar e a vivência do passado. Isso faz o crítico concluir que não apenas o poeta presentifica seu passado, reconhecendo-o dentro de si e tranfigurando-o na linguagem da poesia, mas que também, as imagens do passado, de sua infância e adolescência terão a marca de um outro tempo, uma vez que, elas não aparecerão de maneira incólume, mas marcadas pela subjetividade lírica e pelo esforço empreendido na formalização poética do ser adulto. Citemos o comentário feito por Alcides Villaça:

“É a partir dessa visão dupla, dessa coexistência de dois sujeitos poéticos que se estrutura o Poema sujo. O que vejo como marca básica do poema, portanto, é o diálogo entre o homem maduro (com sua linguagem, com sua consciência, com sua visão política) e o menino e adolescente que esse homem foi (com sua cidade, com suas impressões, com seus sentimentos).

O menino está no homem, certamente, como todo o passado ao incluir no presente de cada um; mas aqui, na linguagem da poesia, também o homem está no menino, como visão criadora e formalizadora do próprio passado”

A postura de recusa à negatividade do mundo, manifestada pela elevação do passado, impregna também o espaço evocado no texto: São Luís do Maranhão. Não se deve esquecer que o poeta estava na Argentina e impedido de retornar de forma segura ao país natal. O *Poema sujo*, desse ponto de vista, é uma espécie de “Canção do Exílio”. Não se vale do ufanismo romântico de um Gonçalves Dias, pois aspectos negativos da cidade são continuamente ressaltados, como a denúncia da má condição de vida dos moradores da Baixinha (bairro pobre de São Luís) ou a insatisfação do adolescente com as restrições que a vida ali lhe impunha. Tampouco utiliza a ironia paródica, a exemplo do que fizeram alguns poetas modernistas (não há no poema a recusa explícita à tradição). A resposta ao afastamento imposto vem com a idéia de que o lugar de origem está selado no homem – em suas lembranças, no seu sentimento, na sua visão de mundo, na sua fisionomia – e por mais que exista a distância, ela é superada pela força da memória que se extrai do corpo. A esse título, vejam-se os versos finais do *Poema sujo* que proclamam: “A cidade está no homem / que está em outra cidade”.

São Luís do Maranhão está dentro de Ferreira Gullar e a recomposição do universo da cidade, da natureza, dos fatos da família preserva nele a identidade que certamente estava conturbada, dada à circunstância do afastamento do Brasil. A evocação que faz da cidade ganha, em certos trechos do poema, um tom emocionado em que cidade e poeta se confundem e se integram, como nos versos abaixo (p.275), com os quais se inicia a quinta parte:

Ah, minha cidade verde
 minha úmida cidade
 constantemente batida de muitos ventos
 rumorejando teus dias à entrada do mar
 minha cidade sonora
 esferas de ventania
 rolando loucas por cima dos mirantes
 e dos campos de futebol
 verdes verdes verdes verdes
 ah sombras rumorejante
 que arrasto por outras ruas

Desce profundo o relâmpago
 de tuas águas em meu corpo,
 desce tão fundo e tão amplo
 e eu me pareço tão pouco
 pra tantas mortes e vidas
 que se desdobram
 no escuro das claridades,
 na minha nuca,
 no meu cotovelo, na minha arcada dentária
 no túmulo da minha boca
 palco de ressurreições
 inesperadas
 (minha cidade
 canora)
 de trevas que já não sei
 se são tuas se são minhas
 mas nalgum ponto do corpo (do teu? do meu
 corpo)
 lampeja
 o jasmim
 ainda que sujo de pouca alegria reinante
 naquela rua vazia
 cheia de sombras e folhas

A aproximação do poeta com sua cidade se dá nesses versos de forma absoluta. A repetição do pronome “minha” particulariza o espaço, tornando-o pessoal e atrelado às suas relações afetivas. O poeta toma posse de São Luis a partir de características de sua natureza, o verde, a umidade, o barulho do mar, a ventania, que, pelas sensações causadas no sujeito, estabelecem com ele um vínculo corporal. Dentro do seu corpo o poeta reconhece a São Luis de sua infância e adolescência. Esse passado,

guardado em seu corpo, ele pôde carregar por outras localidades: “ah sombras rumorejantes / que arrasto por outras ruas”; percebe o clarão de sua lembrança escoando dentro dele: “Desce profundo o relâmpago / de tuas águas em meu corpo”; ressuscita o passado, “palco de ressurreições inesperadas”. A fusão entre a cidade e o poeta se realiza de maneira incisiva, formando mesmo uma espécie de amálgama, tanto que ele admite não poder distinguir entre o que é específico de cada um: “(minha cidade / canora) / de trevas que já não sei / se são tuas ou se são minhas / mas nalgum ponto do corpo (do / teu? Do meu/corpo) / lampeja / o jasmim.”

Nada mais ilustrativo de que “a cidade está no homem / que está em outra cidade”. O tom um pouco didático desses versos, que se distingue do restante do poema – mais vibrante e vertiginoso – funciona como uma espécie de sentença, aparentemente simples, que concentra a complexidade de todos os versos anteriores. Eles evidenciam a relação dialética entre o homem e sua cidade de origem e explicitam o princípio estruturador da maior parte das imagens do *Poema sujo*. Segundo o crítico Alcides Villaça, cujo estudo vem conduzindo a maioria de nossas reflexões, a idéia de que “uma coisa está em outra” confere ao *Poema sujo* uma unidade. Nesse sentido, dentre as várias imagens do poema recuperadas pelo crítico em sua tese para demonstrar essa idéia, não há dúvida que os versos do final do *Poema sujo* são de decisiva importância, pois sugerem o drama biográfico de Ferreira Gullar – desencadeador da composição da obra – e principalmente conduzem a uma maneira específica de ver os aspectos mais variados da existência. Vejamos, para desenvolvermos melhor essa idéia, outros versos dessa conclusão (p. 290/291):

O homem está na cidade
como uma coisa está em outra
e a cidade está no homem
que está em outra cidade

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

a cidade não está no homem
do mesmo modo que em suas
quitandas praças e ruas

Esses versos traduzem não apenas a inclusão de uma existência dentro da outra, mas explicita que o modo como acontece a relação entre o que está dentro com o seu continente varia para cada situação: “cada coisa está em outra / de sua própria maneira”. No *Poema sujo*, entretanto, segundo Villaça, as imagens parecem obedecer a um mesmo sentido: o que está contido quer irromper daquilo que o contém. São as formigas saindo da parede, a água pulsando de dentro das torneiras, a vida por debaixo da lama, a cidade em movimento, expandindo-se de dentro do poeta, a voz do poeta que quer vencer o silêncio da clandestinidade, a lembrança esforçando-se para sair do esquecimento. O que está dentro deseja expandir-se para além daquilo que o limita, como do corpo do poeta irrompe a sua memória e a escrita do *Poema sujo*. Assim, esse movimento unifica as dimensões morais, existenciais, sociais, históricas e mesmo metalingüísticas tratadas no poema através de tantas imagens e sugestões do passado.

A idéia de que “uma coisa está em outra” atinge também a estrutura do poema, não se reportando apenas às suas imagens. Apontamos que as reflexões desenvolvidas organizam os fragmentos da memória no *Poema sujo*. É interessante observarmos que os vários assuntos tratados ao longo da escrita relacionam-se por meio do movimento descrito acima, isto é, um tema nasce de outro tema, como por exemplo, o tema da memória conduzirá ao tema da linguagem, este por sua vez faz nascer as reflexões sobre o corpo e, assim, sucessivamente ou mesmo simultaneamente, uma vez

que, as idéias estarão todas correlacionadas. Desta maneira, as fronteiras entre os fragmentos do poema se diluem, por ser cada pedaço do poema o desdobramento de outro.

Como foi visto, o *Poema sujo* faz referência a dois tempos (passado e presente), a dois espaços (São Luis do Maranhão e Buenos Aires). Estrutura-se sob duas perspectivas: a ingênua e a crítica. Elabora-se dentro de um momento de opressão e esgotamento, no entanto, possui um sentido maior de afirmação da vida. Recupera traços da biografia do poeta e transfigura-os a partir da feitura da poesia. Alia o que lhe é íntimo com os aspectos sociais e históricos de seu tempo. E as imagens e idéias obedecem à organização de estar uma coisa dentro da outra. Notemos, todavia, que o poema não se esgota nessas características. Na tentativa de revelar a existência, o poema se espalha em vários outros tempos, espaços, vozes, reflexões, experiências e formas. O *Poema sujo* mimetiza, como foi exposto ao tratarmos da visão de mundo do poema “Ao nível do fogo”, a complexidade da realidade. Aqui é importante ressaltar que o olhar de Ferreira Gullar abrange a variedade e simultaneidade das coisas do mundo e o procedimento adotado para a organização de tal olhar será o da sincronização que permite valorizar a singularidade dos elementos percebidos e, ao mesmo tempo, alcançar uma dimensão global da experiência.

Ferreira Gullar, em passagem importante de *Rabo de foguete: os anos de exílio*, associa o modo de construção do *Poema sujo* com análogo ao de uma sinfonia, por sua longa extensão por sua longa extensão e por ser dividido em vários movimentos. A designação não se tornou adequada apenas pelas características apontadas pelo poeta, mas também pela idéia de que a sinfonia é composta a partir da reunião de várias vozes, fato que somente reafirma a natureza múltipla do *Poema sujo* e a tarefa do poeta em

valorizar e orquestrar as várias realidades que formam a sua existência. Essa orquestração será realizada em seu íntimo para depois se objetivar na escrita. Tudo passa pelo prisma da subjetividade e o que a escrita faz é tentar reproduzir a interioridade do poeta, a fusão entre a realidade exterior e o seu íntimo.

Por fim, resta considerar que o *Poema sujo* é essencialmente lírico, pois seu material é extraído da memória, parte da subjetividade humana. Mesmo que haja em muitos fragmentos o tom narrativo, eles estarão a serviço de uma origem subjetiva que irá regê-las. No entanto, o tamanho do poema aparentemente contraria um dos princípios importantes da lírica quanto a sua brevidade. O crítico Anatol Rosenfeld, em um capítulo de seu livro sobre o teatro épico, comenta sobre o gênero lírico:

A lírica tende a ser a plasmação imediata das vivências intensas de um Eu no encontro com o mundo, sem que interponham eventos distendidos no tempo (como na épica e na dramática). A manifestação verbal “imediata” de uma emoção ou de um sentimento é o ponto de partida da Lírica. Daí segue, quase necessariamente, a relativa brevidade do poema lírico. A isso se liga, como traço estilístico importante, a extrema intensidade expressiva que não poderia ser mantida através de uma organização literária muito ampla.

Na verdade, o *Poema sujo* apenas aparentemente se distancia das características apresentadas acima, pois ele, a despeito de sua unidade tanto temática quanto estrutural já tratada anteriormente, é composto por vários universos poéticos. No próprio corpo do poema é possível perceber a sua divisão em nove movimentos. Mas também no transcurso de cada parte é possível ver passagens que teriam a autonomia de pequenas poesias. Inclusive, os múltiplos universos poéticos incluem uma diversidade de ritmos e formas, criados pelos recuos da palavra nos versos, pelas pausas, pela ausência de pontuação convencional, pela presença de parágrafos, pelas oscilações entre versos metrificados e versos livres. Com a finalidade de investigarmos mais

detidamente a realização do *Poema sujo*, analisaremos as nove partes que o compõe, obedecendo a determinadas pausas (espaços em branco e mudanças de páginas) evidenciadas no próprio corpo do texto.

ROTEIRO DE LEITURA DO *POEMA SUJO*

Primeira parte: linguagem, memória, corpo e resistência

Há, simultaneamente, no começo do *Poema sujo*, a tentativa de reencontrar o passado mais remoto do sujeito poético, reconstituindo uma espécie de cosmogonia pessoal, e a encenação do esforço do poeta para dar forma, através da escrita, às lembranças evocadas, sendo que essa última idéia dará a esse início uma feição inequivocamente metalingüística. Desta forma, como veremos, o início do poema coincide com uma espécie de gênese, tanto do poema, quanto do poeta. Vejamos sua abertura (p. 233):

turvo turvo
a turva
mão do sopro
contra o muro
escuro
menos menos
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:coisa alguma
e tudo
(ou quase)
um bicho que o universo fabrica e vem sonhando desde as entranhas
azul
era o gato
azul
era o galo
azul
o cavalo
azul
teu cu

Esses primeiros versos se mostram bastante intrincados. O que fica em evidência, em uma primeira leitura, é o jogo plástico e sonoro. O poema cria, em suas imagens, uma dinâmica em que algo turvo, associado a uma idéia de dureza, resistência, fechamento, cede, gradativamente, à claridade, à leveza, a uma abertura. A precária

pontuação sugere simultaneidade, idéia que se reforça pela ausência da oração verbal, que só aparecerá no 15º verso. O poema vai-se organizando, pouco a pouco, em versos polimétricos, criando com isso um ritmo regular. O efeito sonoro, bastante encantatório, é conquistado através do emprego de assonâncias, aliterações, rimas e repetições de palavras. Em seguida a esse movimento, aparece a cor azul caracterizando alguns animais – galo, gato e cavalo. A sonoridade nesse trecho lembra uma brincadeira infantil, uma espécie de parlenda. Com os versos finais, “azul / teu cu”, tanto o campo semântico quanto o sonoro são quebrados e o poema se orienta para uma dimensão mais baixa e irreverente, ainda que mantenha certa infantilidade. De forma abrangente, é possível detectarmos jogos de contrastes entre o escuro e o claro, o fechamento e a abertura, a dureza e a leveza, o ingênuo e o grotesco. Percebe-se também que esses pólos não são bem definidos, havendo mesmo alguma ambigüidade e permissividade entre eles, como, por exemplo, nos versos “escuro / mais que escuro: / claro”, ou, ainda, na presença de expressões de incerteza a mitigar a polarização: “coisa alguma / e tudo / (ou quase)”. Na verdade, a transformação de um elemento no seu contrário – ou, até mesmo, a coincidência dos opostos – já bastaria para nos indicar que o início do poema pretende ser homólogo ao início (mitológico) do universo, ou seja, ao tempo anterior à diferenciação da unidade. O adjetivo “turvo” reiterado reforça a imagem do caos primordial, enquanto “a mão do sopro” nos remete ao “espírito de Deus que pairava sobre as águas”. O ato criador se manifesta no 15º verso, no “bicho que o universo fabrica”, um bicho que seria o próprio homem. No entanto, o sentido dessa passagem não se esgota assim tão facilmente.

Em uma entrevista, Ferreira Gullar afirma que gostaria de iniciar o *Poema sujo* atingindo o estado mais longe que sua memória podia alcançar: “ali onde não

existe nada, é tudo impreciso”. Em um depoimento mais amplo sobre como escreveu o *Poema sujo*, já citado nesse estudo, Gullar comenta: “O poema deve começar antes de mim, pensei, começar antes do verbo”, e logo em seguida menciona que, ao escrever as primeiras linhas do poema, ele encontrou o seu eixo central:

Encontrado o umbigo do poema, ele foi ganhando corpo. Escrevi cinco páginas e parei. Estava exausto e iluminado, sabia que uma ampla aventura se iniciava, penetrara enfim a dimensão onde se acumulara a riqueza incalculável e imprevisível do vivido. O fascinante é que essa riqueza, que estava dentro de mim – e está dentro de todos – parecia agora acessível à expressão.

Esses comentários nos ajudam a entender mais um pouco dessa abertura e o que acontecerá em seguida no poema. A intenção de Gullar, na escrita do *Poema sujo*, como foi dito por ele, era desencadear a “riqueza incalculável e imprevisível do vivido”, que ele reconhece estar dentro dele, ou seja, elaborar o poema a partir das suas lembranças pessoais. Tendo em vista esse propósito, os primeiros versos representam o estágio primordial da memória e, por isso, as imagens do passado estão ainda informes, manifestam-se de maneira imprecisa. Esse momento, que o poeta assinala como “anterior ao verbo”, pode ser interpretado como um estado de plena inconsciência do sujeito, em sua pulsão irracional e instintiva. Desta forma, a própria experiência se manifesta de modo caótico, anterior ao ato criador e organizador da linguagem. Essa idéia justifica a aparente ausência de sentido desse começo. Entretanto, não podemos nos esquecer que há um processo onde o poeta procura vencer este caos inicial e dar forma ao magma disforme em que se encontram suas experiências passadas. Assim sendo, é perceptível a encenação do empenho do poeta em desencadear as suas lembranças, tornar claro, o turvo passado. Essa leitura elucida o sentido do processo a que se submetem as primeiras imagens do poema.

Mas é preciso notar que, no *Poema sujo*, o ato de vasculhar a memória e trazê-la à luz da consciência está estritamente relacionado com a escrita do poema. Como o crítico Alcides Villaça demonstrou em sua tese, é compreensível nesses versos o esforço do poeta para desentranhar do seu próprio corpo a “matéria viva e madura do poema”. Assim, o poeta escava a si mesmo – outra idéia da leitura feita por Villaça – para reaver o seu passado e elevá-lo como matéria prima de sua poesia. Contra a resistência do corpo, metaforicamente expresso pela palavra “muro”, têm-se “a mão do sopra”, a intervenção criadora do poeta, que submete os fragmentos da memória aos ritmos e estruturas do poema. A nitidez gradativamente conquistada expressa a lucidez da consciência que vai ganhando espaço, associada à elaboração da poesia. O caos é pouco a pouco domado pela linguagem poética, que procura evitar a redução e simplificação da experiência. Em suma, simultaneamente, temos, nos versos inaugurais, a origem mais remota das lembranças do poeta, de onde brotará um universo criado pelas recordações, e o nascimento da poesia, que disciplinará este material, animando a sua complexidade.

Reforçando essa idéia, novamente temos o 15º verso, que introduz a imagem do sujeito poético e explica o movimento inicial do *Poema sujo*. O poeta caracteriza-se como “um bicho que o universo fabrica e vem sonhando desde as entranhas”. Aqui há a referência explícita sobre a origem do homem: um ser fabricado pelo universo e, portanto, enredado com o mundo. Esse pensamento já estava em alguns poemas do livro *Dentro da noite veloz*, que definiam o homem como um ser atravessado pelas várias coisas que compõem a realidade, sendo ele um eixo que regeria o mundo de seu interior. Entretanto, por mais que ele se reconheça parte do universo, dele se distingue, o que

proporciona o nascimento de sua individualidade e, inclusive, possibilita a criação de outra realidade: “e vem sonhando desde as entranhas”.

Alcides Villaça possui uma outra leitura deste verso que amplia a idéia apresentada. O crítico interpreta o verso em questão como uma referência a uma das prováveis acepções da sujeira a que se refere o poema. Para o crítico, o sujo abarca a natureza (o mangue, o rio Anil, a lama – elementos da paisagem de São Luís do Maranhão), o social (a pobreza, a exploração, a injusta distribuição), a decomposições das coisas (da banana, por exemplo), a moral (os dramas familiares, os dramas da pobreza), a sujeira do corpo, com seus cheiros, excrementos, sua dimensão sexual, que não quer se calar, a sujeira da vida por sua mistura e complexidade. Mas como afirma Villaça: “todas estas dimensões do sujo dependem, para sua expressão, de um gesto inicial, doloroso: o empenho em uma verdadeira defecação de sentimentos represados. Na leitura de Alcides Villaça, a realidade estaria dentro do corpo do sujeito, em suas” “entranhas”. Não seria o homem que estaria entranhado no mundo e se destacaria dele, mas o mundo é que estaria entranhado no interior do homem. O verso faz, deste modo, uma referência ao esforço de extrair o material poético do corpo do sujeito. Esse material desentranhado caracteriza-se como desejo, sensações, sentimentos, instinto. Contudo, é necessário reiterar que, através da escrita, passará pelo filtro do pensamento e da linguagem poética:

“A matéria é por certo suja no que fraudava ao controle da pura lucidez e de seus discursos iluminados; mas uma vez exposta é viva e limitada, submete-se às instâncias do ritmo e da linguagem, e vai aos poucos organizando-se em compassos da memória.”

Vencido esse esforço inicial, o poema se espraia em uma série de fragmentos da experiência e que suscitarão vários questionamentos. Estabelece-se, de

saída, no *Poema sujo*, a dupla face da voz poética: a que deseja reaver uma gama de objetos, pessoas, situações, impressões, apresentando um conjunto de imagem e sensações recuperadas pela força da memória, e a voz que seleciona essas imagens a fim de apreender delas reflexões existenciais, sociais, históricas e metalingüísticas. Serão contemplados os desdobramentos desse esforço inicial e alguns questionamentos importantes surgirão a partir desse centro. Trabalharemos quatro temas que consideramos fundamentais: a natureza da memória, a importância da linguagem para traduzir a experiência, o sentido de resistência dessa obra e, por fim, o aspecto corpóreo da poesia de Ferreira Gullar. É fundamental destacar que todas essas idéias estão associadas entre si e, para explicá-las com mais detalhes, faremos um recorte de alguns fragmentos para a análise e a interpretação da primeira parte do *Poema sujo*

Aparentemente, nessa primeira parte, as idéias se apresentam de maneira esgarçada. É como se por detrás da evidente fragmentação do poema subsistisse a própria fragmentariedade da memória. A despeito dessa simulação, existe, sim, uma estrutura definida e uma organização das idéias, aliás, exigências intrínsecas da linguagem poética. Cria-se assim uma tensão entre a estrutura adotada e a complexidade da realidade que se deseja representar. O poeta tende a um esforço de harmonização, de tentar estabelecer uma correspondência entre a estrutura do poema e a flexibilidade da manifestação da memória.

Na continuação desta primeira parte, o poema enumera pormenores desconexos de vários episódios do passado. A partir desses fragmentos, o poema desdobra-se em várias reflexões que culminam em algumas perguntas, como por exemplo, “Que importa um nome?”, “se apagaram para sempre / ou não?” ou “Mas que

é o corpo?”. As respostas serão buscadas dentro da própria experiência, o que exige do poeta um novo mergulho nos fatos recolhidos pela memória.

Podemos inferir do comentário acima um comportamento estrutural importante dessa parte do *Poema sujo*. Notamos que as imagens do passado aparecem na forma de pequenos módulos narrativos ou serão enumeradas. Tanto a narrativa quanto a enumeração podem aparecer na forma de versos ou formando pequenos blocos, como por exemplo neste trecho (p. 236):

Como se não bastasse o pouco dinheiro, a lâmpada fraca,
o perfume ordinário, o amor escasso, as goteiras no inverno.
E as formigas brotando aos milhões negras como golfadas de
dentro da parede (como se aquilo fosse a essência da casa)

Como já foi dito, dessas imagens se desprenderão alguns questionamentos, como por exemplo, seguem-se à passagem citada acima as seguintes perguntas, “Que faço entre coisas?”, “de que me defendo?”. A resposta virá a partir de um retorno ao amálgama da experiência. Esse procedimento de expor o passado, fazer reflexões e retornar ao passado para fundamentar seu pensamento demonstra que as reflexões da voz lírica originam-se dos aspectos concretos da vida e o eu-lírico retorna a experiência para concretamente compreender o mundo, revelando os vínculos materiais do próprio pensamento. Em outras palavras, o poeta não almeja conceitos puros no seu poema, mas definições que são extraídas do turbilhão do mundo e orientadas para ele. Averiguemos alguns núcleos desta primeira parte.

Depois de encenar o nascimento da poesia e o seu reencontro com o passado, o eu lírico experimenta sua descida ao chão e às coisas impuras, apresentando sua infância e adolescência destituídas de idealizações. Logo a seguir aos versos desconcertantes “azul / teu cu”, que encerram os versos inaugurais dessa primeira parte, o leitor depara-se com o retrato da iniciação amorosa/sexual do eu poético. Na escolha

das imagens sensuais e sexuais, já é possível vislumbrar o procedimento sincronizador do poeta que capta, ao mesmo tempo, o alto e o baixo, o sublime e o grotesco, como, por exemplo, a “bocetinha” e a “boca” ou “os cheiros de flor” e a “bosta de porco”:

tua gengiva igual a tua bocetinha que parecia sorrir entre as folhas de banana entre os cheiros de flor e bosta de porco aberta como uma boca do corpo (não como a tua boca de palavras) como uma entrada para eu não sabia tu não sabias fazer girar a vida com seu montão de estrelas e oceano entrando-nos em ti

Significativamente, a cena não é reconstituída de forma integral. Da experiência, são retomados alguns detalhes que permaneceram na memória do sujeito, por sua importância e, principalmente, por sua força sensorial. No *Poema sujo*, o repertório dos fragmentos do passado está especialmente ligado às sensações do corpo: cheiros, sons, cores. Os pedaços da vida são retomados em função das sensações que despertam. Neste trecho, fica relegada a segundo plano, ao menos inicialmente, a elaboração intelectual do vivido. A experiência sexual é, por exemplo, apreendida sobretudo por seus estímulos físicos. O verso, “como uma boca do corpo (não como a tua boca de palavras)”, nos dá uma boa síntese dessa idéia ao fazer a contraposição entre o sensível e o verbal, na qual se sobressai o primeiro.

Partindo da evocação e dando primazia aos aspectos sensíveis daquilo que é evocado, o poema se abre a uma série de questionamentos e reflexões, possibilitando, em um segundo momento, a elaboração intelectual. Nesse sentido, ao recordar-se do episódio da iniciação sexual, o poeta esquece o nome da menina que estava com ele. Vários nomes são enumerados na tentativa do sujeito lembrar-se do que foi esquecido e são todos descartados. Movido por uma espécie de perplexidade, o poeta pondera algumas idéias. A primeira idéia encontra-se na natureza da própria memória que

admite as falhas do esquecimento. De acordo com o poema, vários elementos do passado se perdem em decorrência da passagem do tempo, como por exemplo nessa passagem (p. 235):

quanta coisa se perde
 nesta vida
 Como se perdeu o que eles falavam ali
 mastigando
 misturando feijão com farinha e nacos de carne assada
 e diziam coisas tão reais como a toalha bordada
 ou a tosse da tia no quarto
 e o cheiro do sol morrendo na platibanda em frente à nossa
 janela
 tão reais que
 se apagaram para sempre
 Ou não?

Neste ponto, o fragmento aproxima-se, até seu penúltimo verso, da visão de mundo do livro *A luta corporal*. Esse trecho mostra, em uma constatação simples, porém, angustiante, que toda vivência é destruída pelo tempo. Dentro do curso temporal, o passado naturalmente será apagado para o sujeito. Mas, no final desta passagem, o último verso coloca em dúvida esse pensamento. Nessa outra perspectiva, continua sendo impraticável ao sujeito o retorno no tempo. Todavia, o poeta, como será mostrado ao longo do poema, reconhece a permanência das vivências passadas no corpo do sujeito. O vivido faz parte, portanto, da vida interior do homem, como abstração, mas também, como sensações do corpo.

Outro questionamento apresentado pelo trecho gira em torno do valor do nome e, por extensão, o valor da linguagem, para traduzir a experiência. O nome da menina perdeu-se no esquecimento, e a pergunta “Que importa um nome?” torna-se recorrente em várias passagens. Em outras palavras: diante de uma experiência tão complexa, como eleger uma palavra para recuperá-la, ou, ao menos, sintetizá-la? A experiência da iniciação sexual, assim como outras experiências recuperadas pela

memória, fazem convergir uma gama de sensações imagens, episódios, solução de continuidade, fantasia, pensamentos, impressões, formando um emaranhado de idéias que se manifestam ora de maneira nítida, ora obscura. O nome da menina seria apenas um detalhe insignificante dentro da vivência. Ou mesmo, realizando uma reflexão mais abrangente, um nome poderia reduzir a realidade, daria a ela uma unidade e coerência que ela não possui, fazendo-a perder sua diversidade e mobilidade. Aqui surge um dado recorrente da poética de Gullar, a tensão entre a experiência e a expressão que já foi amplamente discutida em vários trechos desta tese. O poeta, nos versos seguintes, conclui que a criação poderia suprir a falta de uma palavra esquecida: “Te cubro de flor, menina, e te dou todos os nomes do mundo”. Assim, a linguagem poética se faz adequada para espelhar a memória, pois ela se abre para a multiplicidade de sentidos, admite a estranheza, cortes e incompletudes, e resgata, em sua elaboração artística, sensações, emoções, cheiros, cores e sons.

Há um trecho bastante significativo do *Poema sujo* que reúne esses questionamentos – sobre a natureza da memória e a linguagem. Nele, há, inclusive, uma referência à condição de clandestinidade de Ferreira Gullar. Vejamos a passagem (p. 235):

Não sei de que tecido é feita a minha carne e essa vertigem
que me arrasta por avenidas e vaginas entre cheiros de gás
e mijo a me consumir como um facho-corpo sem chama,
ou dentro de um ônibus
ou no Bojo de um Boeing 707 acima do Atlântico
acima do arco-íris
perfeitamente fora
do rigor cronológico
sonhando
Garfos enferrujados facas cegas cadeiras furadas mesas gastas
balcões da 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?

O poeta situa-se em vários espaços físicos. Seu corpo percorre pulsando por “avenidas”, “vaginas”, encontra-se no “ônibus”. Os lugares são marcados pela clandestinidade e, desta feita, pelo desamparo e pelo terror. Mas, por outro lado, o homem é capaz da abstração e, por isso, pode estender-se para além do espaço físico, como o eu lírico afirma estar: “fora do rigor cronológico / sonhando”. Assim, mesmo preso ao exílio é possível ao poeta evadir-se do espaço e tempo opressor, percorrer outros espaços e tempos recorrendo à expansão do pensamento e, no caso, à expansão da memória. Na passagem citada acima, há a enumeração de imagens do passado, marcadas pelo desgaste da passagem do tempo: “Garfos enferrujados facas cegas cadeiras furadas mesas gastas balcões da quitanda pedras da Rua da Alegria beirais de casas cobertos de limo muros de musgos palavras ditas à mesa do jantar”. Desejando a companhia desses elementos, a voz do poema conclama-as a se presentificarem dentro dele, povoando sua solidão clandestina. Diante disto, a pergunta “que importa um nome” torna-se retórica por já trazer em si um certo tom de menosprezo: qual a importância de um nome ante a uma realidade maior a ser lembrada?

Uma nova série de flashes do passado segue-se no poema salientando, agora, a face problemática, negativa, da infância do poeta: a tia doente, a falta de

dinheiro, a pobreza da casa, a carência do amor. Entretanto, valendo-se da fórmula estruturadora do *Poema sujo* de que “uma coisa está em outra”, o poema mostra que, do interior da situação de escassez, a vida, em suas várias manifestações, persiste e expande-se, surgindo de lugares insuspeitados, como fica patente nestes versos:

Num cofo no quintal na terra preta cresciam plantas e rosas
(como pode o perfume
nascer assim?)

Da lama à beira das calçadas, da água dos esgotos cresciam
pés de tomates

(...)

Era a vida a explodir por todas as fendas da cidade

Com o interesse de salientar a resistência da vida em meio a um contexto de aridez, o poema recupera um momento da infância de Gullar sob o contexto histórico da Segunda Guerra Mundial. Mostra como esse fato foi sentido pelos moradores de São Luís do Maranhão. Assim, o menino do passado está entrelaçado ao seu mundo, à sociedade de São Luís, à sua família e, principalmente, o menino não se separa do poeta adulto, e, conseqüentemente, do momento presente da escrita:

Nos beirais das casas sobre as telhas cresciam capins
mais verdes que a esperança
(ou o fogo
de teus olhos)

Era a vida a explodir por todas as fendas da cidade
sob as sombras da
guerra:

a gestapo a wehrmacht a raf a feb a blitzkrieg catalinas
torpedeamentos a quinta-coluna os fascistas os nazistas os
comunistas o repórter isso a discussão na quitanda o querosene o
sabão andiroba o mercado negro o racionamento a blackout as
montanhas de metais velhos o italiano assassinado na Praça João
Lisboa o cheiro de pólvora os canhões alemães troando ns 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
 tomara tiquira com mel de abelha e trepava com a janela aberta
 pelo meu carneiro manso
 pela minha cidade azul
 pelo Brasil salve salve,
 Stalingrado resiste
 A cada nova manhã
 nas janelas nas esquinas na manchete dos jornais

Há uma gradação das imagens no espaço físico. O trecho parte de São Luís, logo a seguir, são enumeradas imagens situadas dentro da própria guerra (algumas palavras por sua sonoridade estranha soam quase como uma onomatopéia dos barulhos, explosões, estalos do combate). Aparece, em seqüência, a imagem do “repórter esso”, o intermediário entre as notícias da guerra e o Brasil, e, a partir daí, são mencionados os efeitos da guerra na sociedade maranhense, para, enfim, mostrar os lampejos da guerra sentidos pela família do poeta e por ele mesmo.

A cena é reconstituída principalmente através de substantivos encadeados sem pausas, uma vez que, a pontuação foi suprimida. O quadro da guerra é marcado pelo tumulto, violência, falta de recursos. Todavia, em meio ao fluxo de imagens negativas, a expressão “Stalingrado resiste” destaca-se por seu caráter afirmativo e, sobretudo, por direcionar o sentido poético do trecho. Se inicialmente temos apenas o resumo de imagens que compõem aquele período, o sentido da resistência da vida, simbolizado por Stalingrado – emblema da resistência contra o Nazismo, esperança de resistência para todos – diante da opressão da guerra, transcende o meramente factual. Stalingrado funciona como poesia viva desentranhada da História e une, por esse sentido maior, a guerra, os moradores de São Luís (em seus negócios clandestinos) e o poeta, em seu exílio, sugerindo a todos uma lição de esperança.

Os versos revelam que nessa fase poderia existir a poesia entranhada na vida, mas ainda faltava a Gullar o seu reconhecimento e, mesmo, uma consciência do fazer poético, como comenta nesses versos, “mundo sem voz, coisa opaca”. Mais tarde passa a valorizar a poesia da rua, como fica explícito na passagem: “Soube depois: fala humana, voz de gente, barulho escuro do corpo, intercortado de relâmpagos”. Nesses versos encontram-se aspectos importantes da poética de Gullar que consistem na extração da emoção estética do cotidiano e no aproveitamento dos falares do homem comum – esses aspectos foram conquistados durante o seu itinerário de escritor e amadurecidas na composição do *Poema sujo*. Ao invés de situar-se em um mundo completamente abstrato, de idéias perfeitas, o lirismo de seu poema encontra-se no corpo, matéria viva, em sua relação com os fatos mais prosaicos. Dentro desta perspectiva, o corpo é tema fundamental no *Poema sujo*, pois, Ferreira Gullar constata que a vida do homem depende do funcionamento do corpo e é através dele que se dá a experiência tanto interior, quanto exterior. É do corpo que também o poeta extrai sua poesia, como ficou patente no início desta parte do poema.

O poema se abre para uma frenética aventura em torno de uma definição do corpo. Em um processo de dissecá-lo, o corpo será vislumbrado no poema em sua estrutura física, sensível, existencial, psicológica e histórico-social. Mesmo que haja um esforço do poeta em dividir as dimensões do corpo, há também o trabalho de mostrar as suas relações, muitas vezes, indissociáveis. Há inicialmente a descrição da estrutura interna corpórea, indicando que a manutenção da vida depende do funcionamento do organismo, como por exemplo no verso que definem o corpo “feito de carne e osso”. Contudo, não obstante a sua materialidade, produz uma infinidade de coisas abstratas, como podemos observar, no trecho a seguir, tanto o lado material quanto abstrato:

Esse osso que não vejo, maxilares, costelas
flexível armação que me sustenta no espaço
que não me deixa desabar como um saco
vazio
que guarda as vísceras todas
funcionando
como retortas e tubos
fazendo o sangue que faz a carne e o pensamento
e as palavras
e as mentiras
e os carinhos mais doces mais sacanas
mais sentidos
para explodir como uma galáxia
de leite
no centro de tuas coxas no fundo
de tua noite ávida

Por outro lado, o corpo que mantém a vida é absolutamente frágil, oferecendo-se à instantânea possibilidade da morte.: “meu sangue feito de gases que aspiro / dos céus da cidade estrangeira / com a ajuda dos plátanos / e que pode – por um descuido – esvair-se por meu / pulso / aberto.”

O poeta passa a descrever externamente o seu corpo, “barriga, pernas, pés”. Um objeto que ocupa lugar no espaço, que lhe dá a medida de si mesmo dentro da realidade física, idéia, por exemplo, visível no verso: “meu corpo de 1,70m que é meu tamanho no mundo”. No entanto, o homem não está confinado em sua dimensão corpórea , uma vez que, através dela é possível estabelecer relações com outras coisas da realidade, fazendo-se sentir participante do cosmo: “e me faz sentir misturado / a toda essa massa de hidrogênio e hélio / que se desintegra e reintegra / sem saber por quê”.

O desenvolvimento do poema converge para uma definição da identidade do sujeito. Para isso o poeta menciona sua origem, nascimento e vínculos familiares. Desta maneira, há a intenção de delimitar as características que o tornam singular. Paralelamente a essa dimensão que o particulariza, o poeta mostra que o corpo abre-se

para o universo de influências que o ajudarão a constituir o seu conhecimento de mundo e a sua existência: “meu corpo galáxia aberto a tudo cheio / de tudo como um monturo”.

Na conclusão desse destrinchamento do corpo e, conseqüentemente, de si mesmo, o poeta traça um percurso que vai desde a nacionalidade, passa pela filiação até os dados de seu nascimento. São informações biográficas de Ferreira Gullar que aparecem nessa parte do poema de forma bastante explícita, mostrando a estreita relação da poesia com a experiência. Dessas informações sobre a origem, há um salto no tempo e o poeta se coloca no presente, exilado do Brasil pela luta a favor da classe operária. Nesse trecho, a imagem do coração pulsando, liga o presente do poeta com o passado: “pulsando há 45 anos / esse coração oculto / pulsando no meio da noite, da neve, da chuva / debaixo da capa, do paletó, da camisa / debaixo da pele, da carne, / combatente clandestino aliado da classe operária / meu coração menino”.

Neste final, o coração perde sua característica puramente física, parte do corpo responsável pelo funcionamento da vida. Marca também a individualidade do sujeito e, principalmente, ganha uma interpretação sensível por representar o sentimento de abertura do poeta para uma questão social e histórica.

É interessante notarmos que o corpo dá a dimensão da vida. No entanto, desta esfera concreta, é possível ao homem expandir-se, perceber no corpo sua identidade, estabelecer relações com o mundo exterior, elaborar o que é abstrato, criar relações afetivas, implicar-se com as dimensões históricas sociais do mundo. É dele que também se extrai a memória e a linguagem, sendo o corpo do poeta o ponto de partida do *Poema sujo*.

Segunda parte:expansão para o mundo

Na primeira parte do *Poema sujo*, a lembrança associa-se à escrita poética contrapondo-se ambas, respectivamente, ao esquecimento e ao magma informe das imagens e episódios presentes na memória. O poema exhibe nesse início o empenho do poeta para que esses últimos aspectos, representados pela palavra “turvo”, sejam suplantados pelos primeiros, metaforizados pela palavra “claro”. E, de fato, como já foi constatado, esse processo vai gradativamente ocorrendo em um sentido afirmativo, ou seja, o turvo vai sendo vencido pela lucidez tanto da consciência quanto a poesia. Nessa segunda parte, a claridade, ou seja, as lembranças e a formalização das reminiscências na escrita da poesia, instaura-se de forma mais estável e as idéias tornam-se, por isso, mais retilíneas no poema. Os versos iniciais, assim, anunciam:

claro claro
 mais que claro
 raro
 o relâmpago clareia os continentes passados:

Podemos dividir essa segunda parte do *Poema sujo* em dois segmentos. O primeiro situa-se no passado e mostra o menino que o poeta foi percorrendo os trilhos do trem, em contato com alguns indícios da modernidade em São Luís. O segundo segmento refere-se a esse mesmo passado, mas, agora, o menino realiza uma viagem de trem com o pai, inserindo-se de forma mais plena em um mundo mais amplo, regido pela máquina do capitalismo. A passagem de uma situação para a outra revelará uma mudança na maneira do menino encarar o mundo.

A primeira cena apresenta o menino sozinho percorrendo alguns lugares periféricos da sua cidade, procurando coisas para vender. A Segunda Guerra Mundial aparece como fundo histórico, mas surge como um fato distanciado dos interesses do garoto. A paisagem que se forma nesses versos é uma mistura de natureza e sinais do

mundo moderno: “os trilhos do trem”, “a fábrica”, “o óleo” mesclam-se ao “córrego”, aos “peixes”, à “lama”, à “grama”, ao “sol”. A sua errância solitária, em grande medida despreziosa, ativa no poeta adulto o desejo de compreender o seu pensamento naquele momento de sua infância: “Que me ensinavam nas aulas / de solidão / entre coisas da natureza e do homem?”. Podemos deduzir que a distância no tempo dificulta ao poeta reaver de forma plena seu passado. Mas, também, porque considera-se, quando garoto, alheio a um conhecimento mais amplo sobre o mundo, reduzido à imediatez da experiência, como, por exemplo, quando afirma sobre o sol do Maranhão:

Não era o sol de Laplace
nem a ilha geográfica:
era o sol
o sol apenas
com cheiro de lama podre
com cheiro de peixe e gente

Longe de um pensamento intelectual sobre a realidade, o garoto está imerso no mundo das sensações. O sol é percebido por sua luz, calor, e cheiro. O olhar do adulto é de estranheza e perplexidade frente a sua dificuldade de entender um momento de sua vida atenuado de reflexões sobre o drama humano. Diante, por exemplo, da usina construída naquelas paragens da cidade, o poeta esforça-se para adivinhar as indagações que poderiam ter sido feitas em sua infância:

O alto galpão de zinco
clarões de solda
operários na penumbra
paredes negras de fumo
Não era uma casa: uma casa
tem cadeiras mesas poltronas
Um templo
seria? mas
sem nichos sem altar sem santos?
Que era aquilo-uma-usina?
onde à tarde se fazia
com faíscas de esmeril calor de forja
onde a tarde era outra

tarde
que nada tinha daquela
que eu via agora distante
para além da via férrea
além do cais
além das águas do Anil, lá
cega de sol por detrás das ruínas
do Forte da Ponta d'Areia
na entrada da baía.

A imagem da usina que podia suscitar uma série de reflexões sociais, conduz indagações destituídas de consciência crítica, pois há uma dificuldade até mesmo de entender o que aquela construção seria. Entretanto, percebe-se ao meio das indagações que poderiam corresponder à fala do menino, há a interferência da visão de mundo do adulto.

Um exemplo dessa interferência está na explicação sobre a variedade de tempos existentes em uma mesma tarde. O poeta considera que, em um mesmo período do dia, não há uma uniformidade na maneira como o tempo passa para todas as coisas, coexistindo, assim, dentro de uma tarde geral, várias tardes: a tarde da usina, que é diferente da tarde para além da via férrea; essa, por sua vez, distinguiu-se da tarde da praia do Jenipapeiro; há uma outra tarde na cozinha de Bizuza e etc. Essa visão ampliada sobre o tempo, que será bastante discutida na terceira parte do *Poema sujo*, prepara a viagem de trem realizada pelo poeta em sua meninice e, anuncia o efeito dessa viagem que é, para o garoto, a aquisição de um olhar mais abrangente sobre a realidade. A viagem do menino com o seu pai ganha uma dimensão simbólica: o menino sai da inocência provinciana e entra em contato com outras cidades, deparando-se com uma modernidade mais articulada e, como conseqüência, abre-se para uma compreensão sobre o funcionamento do Sistema Capitalista. Vejamos alguns detalhes do processo pelo qual o menino passará.

No início desse segmento, o garoto se despede do seu mundo infantil. O movimento do trem representa, simultaneamente, o afastamento do lugar e do tempo da meninice (p. 245/246):

tchi tchi
 trã trã trã
 tarã TARÃ TARÃ TARÃ
 tchi tchi tchi tchi tchi
 TARÃ TARÃ TARÃ TARÃ TARÃ TARÃ

*(Para ser cantada com a música da
 Bachiana nº 3, Tocata, de Villa
 Lobos)*

lá vai o trem com o menino
 lá vai a vida a rodar
 lá vai ciranda e destino
 cidade e noite a girar
 lá vai o trem sem destino
 pro dia novo encontrar
 correndo vai pela terra
 vai pela serra
 vai pelo mar

 cantando pela serra do luar
 correndo entre as estrelas a voar
 no ar

 piuí! piuí piuí
 no ar

 piuí piuí piuí
 adeus meu grupo escolar
 adeus meu anzol de pescar
 adeus menina que eu quis amar
 que o trem me leva e nunca mais vai parar

É uma passagem extremamente bela do *Poema sujo* e foi composta para ser cantada com o acompanhamento orquestral da “Tocata” da Bachiana nº 3 (o “Trenzinho do Caipira”) de Villa Lobos , como está indicado no próprio entrecho: a sonoridade da Bachiana serviu como motivação da escrita desse segmento do poema. É interessante observarmos que o som imitativo do trem na composição de Vila Lobos é produzido pelas onomatopéias no poema de Gullar, podendo esse último ser, portanto, apenas lido.

O diálogo entre as artes é muito presente no *Poema sujo*, e abrange não apenas a música, mas também, as influências das artes plásticas, como, por exemplo, a disposição das palavras nos versos indicando uma forma de leitura cheia de pausas e prolongamentos sonoros, substituindo, inclusive, a pontuação convencional em quase todo o poema. Nesse sentido, é interessante notarmos que, na preparação da viagem de trem, o poema vai perdendo o seu aspecto visual zigzagueante e passa a comportar-se de maneira mais uniforme, conferindo à cena uma certa velocidade e precisão. Os versos se organizam em dísticos em uma metrificação de redondilhas maiores:

saímos de casa às quatro
com as luzes da rua acesas

meu pai levava a maleta
eu levava uma sacola

rumamos por Afogados
outras ladeiras e ruas

o que pra ele era rotina
para mim era aventura

quando chegamos à gare
o trem realmente estava

ali parado esperando
muito comprido e chiava

entramos no carro os dois
eu entre alegre e assustado

meu pai (que já não existe)
me fez sentar ao seu lado

talvez mais feliz que eu
por me levar na viagem

meu pai (que já não existe)
sorria os olhos brilhando

A viagem é um momento de descobertas para o menino e satisfação para o seu pai de estar apresentando outras realidades ao seu filho. Ao passarem por tantos lugares, o menino compreende a amplitude do mundo e que as coisas existem independentes dele. O encanto da viagem, entretanto, está no fato de, ao mesmo tempo em que o menino atravessa essas outras realidades, elas passam a fazer parte do menino, alargando a sua consciência. Desse modo, o trem faz o menino emergir na vida que transcende a sua meninice, tornando-o interessado pela existência.

Mas, há o aspecto negativo da viagem, pois o trem transporta o garoto para uma realidade mais dura, comandada pela máquina do capitalista (p.248):

Café com pão
 bolacha não
 café com pão
 bolacha não
vale quem tem
 vale quem tem
 vale quem tem
vale quem tem
 nada vale
quem não tem
 nada não vale
nada vale
 quem nada
tem
 neste vale

nada
vale
nada
vale
quem
não
tem
nada
no
v
a
l
e

TCHIBUM!!!

O trecho é desenvolvido ritmicamente dentro de uma motivação sonora que sugere o ritmo do trem. As expressões “vale quem tem” e “nada vale quem não tem” e suas variações declaram uma das máximas do capitalismo ao valorizar o homem a partir dos bens materiais adquiridos por ele. A consequência sofrida pelos que não possuem “nada” no mundo orientado por esse sistema é representada como um mergulho, um afundar no vale – palavra que recebe nesse final o sentido de exclusão. O trabalho visual ajuda a enfatizar a direção tomada pelos excluídos. O poema vai se afinando gradativamente e encena uma idéia de queda, de mergulho em uma experiência de opressão social.

Assim, simultaneamente nessa segunda parte do *Poema sujo*, o trem expande a consciência do menino sobre o mundo. Nessa expansão, o menino compreende os limites impostos ao homem pelo mundo moderno.

Terceira parte: tempos e espaços

A terceira parte do *Poema sujo* pode ser dividida, como a anterior, em dois segmentos principais. No primeiro segmento, ainda que desdobrado em vários movimentos, há um tema predominante que gira em torno da idéia do tempo. Além disso, na fala poética, conjuga-se um tom reflexivo-filosófico com a denúncia social. No segundo, ainda que o tema anterior, de certa maneira, vigore, o eu lírico assume o papel de narrador de histórias de pássaros de São Luís do Maranhão e casos pitorescos da infância, concedendo ao poema uma feição anedótica.

Vista assim esquematicamente, a oposição soa mais diametral que realmente é. Na verdade, a passagem de um a outro tema não se dá de maneira abrupta. Acresce-se

que esse esquema baseia-se na diferença na linguagem, mais subjetiva inicialmente, tornando-se posteriormente mais prosaica, e na predominância de temas, não exclusividade deles. Dito isso, não há como negar que os dois segmentos são significativamente diferentes entre si. Difícil, porém, é determinar onde essa mudança ocorre.

As reflexões sobre o tempo, com as quais se abre a terceira parte, deságuam, com o rio Anil, na história dos índios timbiras da região. Tem-se então o encontro revelador com “um pássaro azul e vermelho”, ponto de partida para o inventário de pássaros, personagens e casos da infância. Em linhas muito gerais, assim se constrói a terceira parte do poema. Situar o marco divisório entre os dois segmentos na estrofe que se inicia com os versos “Exceto se encontra / pousado / um pássaro azul e vermelho” é tentador, mas seguem-se ainda várias reflexões sobre o caráter do tempo, antes de prevalecer o “anedotário”. Melhor mesmo parece ser considerar o trecho que vai do verso “Assim apodrece o Anil” (primeiro da estrofe 25 da 3ª. parte) a “os guerreiros continuam vivos” (último da estrofe 29 da 3ª. parte) como um interlúdio a realizar a passagem entre os dois segmentos principais e então teríamos poeticamente a exemplificação da idéia de que uma “uma coisa está em outra”.

“Muitos / muitos dias há num dia só”. De chofre, surge essa idéia, inaugurando-se com ela a terceira parte do *Poema sujo*. Não é a primeira vez que a vemos. De fato, na segunda parte, já encontramos a exclamação “Quantas tardes numa tarde!”, a que se segue uma exposição para ilustrar a variedade de tempos co-existentes dentro do período cronológico que se resume no único vocábulo: “tarde”. O motivo se repete e muito diferente é o tratamento que sofre. Antes, pouco mais nos é dado que a

feliz surpresa da constatação e as imagens que (supõe-se) tê-la-iam engendrado, compactadas em uma estrofe de dezessete versos. Agora, as considerações expandem-se e se aprofundam para tentar explicar a multiplicidade temporal, num período vertiginoso que vai-se findar impressionantes cento e vinte e um versos depois, abarcando quatro estrofes esgarçadas². Aquela iluminação súbita agora está a exigir uma explicação e, por isso, não é de se estranhar a proliferação de conjunções explicativas nesta parte do poema, a primeira já no terceiro verso:

Muitos
muitos dias há num dia só
 porque as coisas mesmas
os compõem
com sua carne (ou ferro
 que nome tenha essa
matéria-tempo
 suja ou
 não)

Como já foi dito, Ferreira Gullar, no *Poema sujo*, defende que não existe uma homogeneidade temporal concedida pelo tempo cronológico, pois o que convencionalmente chamamos “o tempo” não deve ser pensado como um mesmo acontecimento para todas as coisas. Ao contrário, para ele, um certo período cronológico reúne a existência simultânea de vários tempos diferentes. A explicação para isso encontra-se no repúdio à idéia de subordinação da existência a um tempo abstrato, dissociado da concretude dos elementos do mundo. De acordo com os versos citados acima, um dia é composto de vários dias, porque um dia é composto de várias coisas e cada coisa traz, elaborada em sua matéria, o seu tempo particular, ou seja, a duração de um ser ou objeto depende da sua composição física. Considerando dessa maneira, conclui-se que a duração não pode acontecer fora dos elementos do mundo,

² A idéia de compactação/esgarçamento de uma estrofe deriva não só de seu número de versos, mas principalmente da distribuição espacial deles na página.

mas deve ser influenciada ou até mesmo condicionada pela substância de que cada ser é composto (de “carne” ou “ferro”, “sujo ou não”, como especula o poema). Como as matérias do mundo são muitas e variadas, incontáveis tempos existiriam. Sendo assim, o que vulgarmente chamamos tempo cronológico, ou mesmo, histórico, para Gullar, são tempos gerais que servem para socializar, ou seja, para reunir, e não padronizar ou medir, a multiplicidade temporal.

Outra idéia colocada pelo poema consiste em cada coisa ter a sua autonomia temporal e, ao mesmo tempo, interagir com outros elementos de outros tempos. Para esclarecer melhor essas idéias, o poeta busca exemplos em sua mitologia particular. No trecho abaixo, o próprio Gullar torna-se uma referência espaço-temporal:

e era dia
 como era dia aquele
 dia
 na sala de nossa casa
 a mesa com a toalha as cadeiras o
 assoalho muito usado
 riso claro de Lucinha se embalando na rede
 com a morte já misturada
 na garganta
 sem que ninguém soubesse
 – e não importa –
 que eu debruçado no parapeito do alpendre
 via a terra preta do quintal
 e a galinha ciscando e bicando
 uma barata entre plantas
 e neste caso um dia-dois
 o de dentro e o de fora
 da sala
 um às minhas costas o outro
 diante de meus olhos
 vazando um no outro
 através de meu corpo
 dias que se vazam agora ambos em pleno coração de
 Buenos Aires
 às quatro horas desta tarde
 de 22 de maio de 1975
 trinta anos depois

Como é possível observar, o poeta coloca-se como um centro e, apesar de estar situado cronologicamente às quatro horas da tarde do dia 22 de maio de 1975, percebe em si a confluência de outros tempos. Concomitantemente, ele é atravessado pelo seu passado e por seu presente. No passado, enquanto estava na sala, “pendurado no parapeito do alpendre”, atuavam simultaneamente, o dia que existe dentro da sala, o tempo que está atrás dele e o outro que está à sua frente. Esses tempos vazam o seu corpo e misturam-se agora com os vários outros que compõem o seu presente, de clandestino em Buenos Aires. Por causa dessa mistura entre as coisas, é possível ao poeta reavivar o passado que está presentificado em sua carne, debaixo de suas unhas, indissociável de seu corpo, como afirma o poema.

E porque há essa integração torna-se difícil separar o tempo de cada elemento da realidade, o poema a esse respeito afirma: “não é possível estabelecer um limite/a cada um desses/dias de fronteiras impalpáveis.” Um urubu passando sobre o céu do Maranhão, a caminho da Camboa, segundo o poema, enlaça ao seu dia preto não só a carniça que fareja, mas também a fábrica e os moradores das palafitas por onde sobrevoa. Os moradores daquela região, por sua vez, se relacionam à lata de azeite Sol Levante, onde é feita a sua comida e, assim, continuamente. A realidade é construída por essa teia de relações entre as diferentes coisas, em uma espécie de comunhão das várias existências, contribuindo para o que seria, na visão de Gullar, a riqueza da realidade.

Durante o dia, os tempos se apresentam mais variados, porque a luz revela os detalhes do mundo. No período da noite também concentra-se a pluralidade temporal, porém, como a noite caracteriza-se pela escuridão e pela inércia, manifesta,

por isso, uma aparente igualdade no tempo dos fenômenos da existência. A passagem seguinte explica abertamente essa diferença:

Numa noite há muitas noites
 mas de modo diferente
 de como há dias
 no dia
 (especialmente nos bairros)
 onde a luz é pouca)
 porque de noite
 todos os fatos são pardos
 e a natureza fecha
 os olhos coloridos
 guarda seus bichos
 entre as pernas, põe as aves dentro dos frutos
 e imobiliza todas as águas
 embora fique urinando
 escondido
 em vários pontos da quinta
 tão suave que quase ninguém ouve as folhas de tajá

Em outra passagem o poeta afirma: “(...) as muitas noites parecem uma só/ ou no máximo duas:” O poema postula que haveria uma noite fora de casa, ligada a natureza, e a outra, a de dentro de casa, relacionada ao homem. Ambas seriam uma espécie de intervalo para a mobilidade da existência. Fato observado principalmente colocando a noite em contraste com a dinâmica do dia. Mas, ao final dessa digressão, o poeta revela que a noite vista como interrupção é apenas aparente, pois ela guarda a potência da vida que se debate em oculto dentro das coisas, na escuridão. A força existência se descortina ao romper do dia: no cantar do galo, no aparecimento da aurora, ou como mostram os versos, no desatar da água que jorra das torneiras: “Não obstante,/ alguém que venha da rua/ – tendo andado sob a fantástica imobilidade/ da Via Láctea –/ pode ter a impressão, diante daqueles corpos adormecidos,/ de que o universo morreu/ (quando de fato/ em todas as torneiras da cidade/ a manhã está preste a jorrar)”.

Comparando *A luta corporal* com essas imagens do *Poema sujo*, ocorre uma inversão na perspectiva de como o tema do tempo é tratado. Na verdade, em ambos os livros o que se desvela nas coisas é a ação destrutiva do fluir temporal, entretanto, nessa passagem do *Poema sujo* e em outras similares, ainda que o tempo continue a ser associado à decadência dos elementos do mundo, percebe-se que a ênfase está nas coisas que guardam a potencialidade da vida dentro de si. A figura da água que deseja irromper pela manhã no abrir das torneiras seria uma manifestação exemplar dessa idéia.. Lembremos que desde o livro *Dentro da noite veloz*, grande parte das imagens formuladas a partir da idéia de que “uma coisa está em outra” sugerem que aquilo que está contido deseja romper o que lhe contém, em um sentido de vencer a opressão do encurralamento (seja existencial ou político) com a latência da própria vida.

Todas essas explicações sobre o tempo desembocam nesse primeiro seguimento para uma reflexão social sobre a classe proletária de São Luís. Ela servirá como metonímia para denúncia sobre uma classe economicamente desfavorecida do Brasil. O drama da pobreza de São Luís é mostrado a partir da ressalva que é feita para a noite da Baixinha, um bairro miserável da capital maranhense. De acordo com o poema, a noite desse bairro distingue-se das outras noites da cidade por causa da pobreza extrema daquela região que se reflete na condição de vida das pessoas que ali moram. O poeta alia a temática existencial, desenvolvida até então, à denúncia das diferenças sociais promovidas pelo capitalismo. Constrói, no poema, uma série de definições esmiuçando como seria a noite na Baixinha e descreve a camada mais pobre da cidade. O poema mostra, por exemplo, que a imagem da água desatando-se da torneira, simbolizando o nascimento do dia, seria imprópria para definir a realidade da Baixinha, porque ali não possui água encanada. Elabora-se, então, uma outra imagem

mais adequada para aplicar a esse bairro: “ali/ o clarão contido sob a noite/não é/ como na cidade/o punho fechado da água dentro dos canos/ é o punho/ da vida/ fechada dentro da lama.” Interessante observarmos que, nessa nova proposição, mescla-se à escuridão da noite à escuridão da lama. Na Baixinha, as casas são de palafitas e ficam suspensas em cima da lama. O cheiro marca tudo e todos que lá se encontram, um cheiro de apodrecimento.

Dessa maneira, para o poeta, na Baixinha, existe uma noite dentro da outra: a noite aliada ao tempo (a noite sub-urbana) e a noite aliada a cor negra da lama que, mesmo que clareie o dia, permanece com sua escuridão (a noite sub-humana). A lama não é apenas um componente da paisagem, ela representa a péssima condição de vida dos seus moradores. Eles estão condenados a uma vida de privações, sem expectativas de mudanças, encurralados em uma noite permanente. Todavia, a vida ainda resiste neste lugar, mesmo que precariamente: “é o punho/ da vida/ fechada dentro da lama.”

O *Poema sujo* foi bastante questionado, na época de sua publicação, por aqueles que esperavam de Ferreira Gullar um poema mais abertamente político como resposta ao momento crônico do exílio vivido pelo poeta. Não há dúvidas que o poema se afasta muito dos *Romances de Cordel*, mas, a despeito do seu caráter marcadamente subjetivo, não deixa, como vimos acima, completamente de lado o compromisso de realizar uma denúncia das desigualdades sociais, através da literatura.. Próximo a alguns poemas de *Dentro da noite veloz*, é importante frisar, que a dimensão social no *Poema sujo* não acontece separada da dimensão íntima, nem perde a beleza das imagens líricas. Em consonância com dimensão memorialística do texto, a Baixinha aparece como lembrança pessoal do poeta. As descrições sobre elas estão impregnadas não só do dever político, mas também de comoção pessoal.

Resumindo esse segmento, de uma explicação ontológica sobre a manifestação dos vários tempos, implicando uma distinção de sua ocorrência no dia e na noite, o poema se abre para a descrição minuciosa de um espaço da cidade de São Luís, salientando seus problemas sociais, sem, contudo, deixar de lado as reflexões sobre o fluir temporal. No *Poema sujo*, a temática do tempo e a apresentação da cidade de São Luís estão absolutamente vinculadas. Admitindo a multiplicidade e simultaneidade de tempos, podemos inferir do poema uma sugestão sobre a variedade de espaços que constituem a cidade. O poema já havia indicado sutilmente essa idéia quando afirma: “que a noite não é a mesma / em todos os pontos da cidade”. Na verdade, a cidade não é a mesma em todos os lugares que a compõe. Há várias cidades dentro de uma cidade, ou seja, a cidade seria um exemplo de reunião da variedade da existência, pois nela se aglomeram inúmeras pessoas, interesses, classes sociais e econômicas, culturas, paisagens etc. Veremos que até o final do *Poema sujo* esse tema será exaustivamente desenvolvido.

O poema segue entrelaçando o tema existencial ao social na caracterização do rio Anil, elemento importante da paisagem de São Luís. Dele evidencia-se o aspecto do seu apodrecimento físico, que está ligado à precariedade do espaço social da noite proletária de São Luís, e a imagem do rio de lama é suporte para o tema da consumação das coisas pela passagem do tempo. Nesse caso, é mostrada a diferença na forma como cada coisa se degenera: as pêras, a perna de mulher, o vinagre, as bananas e o rio distinguem-se pela maneira como acontece o apodrecimento de cada um.

O rio Anil torna-se também uma ponte para a história oficial da cidade e as várias histórias que percorreram o seu cotidiano, conduzindo a poesia para um tom mais narrativo. O assunto torna-se mais prosaico. Parece que é das páginas de um livro

didático que vêm os índios que habitavam aquela parte do país e se banhavam no rio Anil. O que se segue, entretanto, é de diferente fatura. Deplora-se que o que resta deles esteja apenas na literatura e na história do Maranhão ou, para a fantasia do poeta, no colorido das penas das aves de alguns pássaros.

A partir daí, inicia-se o segundo segmento da terceira parte do *Poema sujo*, onde uma série de histórias de pássaros serve de pretexto para a recuperação de casos pitorescos de algumas pessoas de São Luís, principalmente da classe pequeno burguesa, como a história trágico-cômica de “seu” Cunha, o barbeiro da cidade, que tinha um curió na gaiola e cujas filhas só lhe haviam trazido desgostos. O crítico Alcides Villaça comenta que Gullar não apenas faz nesse trecho um inventário dos pássaros de sua cidade, mas confere a eles uma história que ajuda a investigar as várias faces de São Luís. Assim, não há apenas a lembrança desses casos, mas a tentativa de compreensão da vida a partir do ato de narrá-los. Ambos os segmentos, apesar de suas particularidades, estão envolvidos na apresentação dos vários tempos, espaços e personagens que formam a cidade de São Luís

Quarta parte: cidades

A quarta parte do *Poema sujo* repropõe a temática do tempo. Desenvolve um pouco mais a idéia de como uma determinada coisa participa de uma cadeia de situações de vários tempos diferentes e, também, como o tempo passa em distintas velocidades nos elementos do mundo. Nesse último caso, interessa como a dinâmica do fluir do tempo se dá em cada coisa.

Para desenvolver a primeira idéia, o poeta descreve o interior da quitanda de Newton Ferreira, situada na “esquina dos afogados/ com a Rua da Alegria”. Esse

personagem de São Luís, além de ser comerciante, é o pai de Ferreira Gullar. De acordo com o poema, em sua pequena casa comercial, vigorava um grande marasmo, pela imobilidade dos produtos destinados a venda e pela escassez de fregueses, principalmente, na parte da tarde. O poema descreve o tempo na quitanda como aquele que “não flui/ antes se amontoa/ em barras de sabão Marins/ mantas de carne-seca/ toucinho mercadorias/ todas com seus preços e/ cheiros/ ajustados no varejo”. No entanto, as mercadorias paradas na quitanda estão envolvidas em um “amplo sistema” de muito trabalho e movimento: “Parado e ao mesmo tempo e inserido/ num amplo sistema/ que envolvia os armazéns/ da Praia Grande, a Estrada de Ferro São Luís – Teresina,/ fazendas em Coroatá, Codó, plantações de arroz/ e fumo, homens que punham camarões para secar/ ao sol em Guimarães. E as próprias famílias/ da rua/ que se sentariam mais tarde à mesa do jantar.” Há o tempo do plantio, da colheita, da secagem, do armazenamento, do transporte, do comércio e do consumo dos produtos. O poema mostra que as mercadorias na venda encontrariam-se em apenas uma parte de um processo maior de produção e de mercado, e cada etapa possuiria o seu tempo particular. Há, assim, em toda essa descrição a revelação de um jogo entre a aparência da situação e sua real dinâmica, entre uma visão superficial e uma visão mais profunda do que seria um fragmento da realidade de São Luís, em suas implicações com o processo de trabalho.

O poema se direciona para mostrar que, além do emaranhado de tempos concentrados em um único fato, os tempos fluem em velocidades distintas: na quitanda o tempo retardou-se, na Avenida Gomes de Castro ele passava ruidosamente, enquanto o tempo de uma nuvem se esgarçando no ar passa em lenta velocidade. Mas não será nessa parte do poema que a questão da velocidade dos tempos nas coisas será tratada a

fundo. Como acontece com vários outros assuntos no *Poema sujo*, essa idéia foi apenas mencionada (ou lançada) em um pequeno fragmento do poema, como uma forma de antecipação, e, somente depois, ela será tratada com mais minúcia, neste caso isso ocorrerá na sexta e sétima partes do poema.

O início da quarta parte, que mostra uma pequena cena de São Luís – a quitanda de Newton Ferreira – serve como base para uma reflexão mais ampla sobre a cidade. No começo, o poema contrapõe o interior da quitanda e o que acontece fora dela. Agora permanecem as diferenças entre interior e acrescenta-se a essa idéia o contraste entre a imagem da cidade vista de cima e aquela ligada à vida de seus moradores. Essa nova abordagem se desenvolve a partir de um contraste entre um olhar geral com uma visão particular.. O poeta, por exemplo, opõe, para mostrar as diferenças, imagens associadas ao alto e ao baixo: compara a forma leve de como se desmembra uma nuvem no céu e a maneira dura de como os telhados da cidade, as casas, o interior das casas se desdobra. Daí passa a ser desenvolvida a diferença de significado dado à cidade pela mudança de perspectiva.

As várias situações descritas revelam que só poderão compreender as nuances da cidade, aqueles que participam das suas experiências cotidianas. Os que apenas tiveram um contato com sua paisagem, como o passageiro americano da Braniff que sobrevoa de avião a cidade de São Luís ou mesmo aqueles que somente percorreram suas ruas, mas que não se adentraram na história de suas casas, na intimidade das famílias, jamais poderão conhecê-la e entender o seu sentido mais profundo.

Mesmo em se tratando do poeta, ele somente poderá delinear a cidade do passado que está atrelada a suas experiências. O leitor deve compreender que, hoje,

mesmo que ele reconheça as ruas e as casas de São Luís, elas já não serão percorridas e habitadas pelas mesmas pessoas evocadas no *Poema sujo* e, por isso, não poderá ser reconhecida como a cidade da infância e adolescência de Ferreira Gullar. As passagens abaixo esclarecem bem essa idéia:

Nem mesmo andando a pé
entre aquelas duas filas de porta-e-janela,
meias-moradas de sacadas de ferro e platibandas
manchadas de caruncho
(no vermelho
entardecer)

Nem mesmo que a quitanda
exista ainda e que já sejam oito horas da noite
e se veja
pela única porta entreaberta a luz acesa
como antigamente
e haja homens conversando lá dentro
entre lambadas de cachaça
e seja o mesmo balcão
e o cheiro das mercadorias
lá não encontrarás o Gonzaga, sargento músico do exército.
Já não se falará da guerra que a guerra acabou
faz muitos anos.

Descendo ou subindo a rua,
mesmo que vás a pé,
verás que as casas são praticamente as mesmas
mas nas janelas
surgem rostos desconhecidos
como num sonho mau.

(...)

As casas, as cidades,
são apenas lugares por onde
passando
passamos

(...)

Nem a pé, nem andando de rastros,
nem colando o ouvido no chão
voltarás a ouvir nada do que ali se falou,
Do querosene, sim,
podes outra vez sentir o cheiro de trapo

e do sabão talvez
 se é que a fábrica não faliu.
 Mas de Newton Ferreira, ex-
center-forward da seleção maranhense,
 que dez vezes faliu
 e que era conhecido de todos na zona do comércio,
 não há nenhum traço
 naquele chão de mosaico verde e branco
 (inutilmente o buscarás também
 na sessão desta noite do poeira)

A cidade no entanto poderás vê-la do alto praticamente a mesma
 com suas ruas e praças
 por onde ele caminhava

A permanência da cidade em seu aspecto físico contrasta com a transitoriedade da vida ali já extinta. Os moradores se foram, enquanto os lugares, as casas, a quitanda, persistem, gerando estranheza e desilusão: “As casas/ são apenas lugares por onde/ passando/ passamos”. No entanto, como ficará patente na próxima parte do poema, é possíveis reaver a cidade, as vozes, os afetos e desafetos do passado através da memória e mantê-los viva na escrita poética.

Quinta parte: corpo vertigem

Levando em conta a aproximação do *Poema sujo* a uma sinfonia, poderíamos considerar a sua quinta parte como ponto alto da evolução harmônica do texto, uma vez que ela é intensamente evocativa e exclamativa. A linguagem é altissonante, extremamente emocionada e vibrante. Essa mudança na expressão justifica-se pela transformação da perspectiva do poeta sobre a cidade. Até então, apresentaram-se vários espaços de São Luís, mas a voz central do texto, em grande medida, posicionava-se como a de um expectador desses lugares, mantendo certo distanciamento. Nesta quinta parte, o poema concentra-se em criar um liame mais

íntimo do poeta com a sua cidade natal. Cabem-nos agora apontar os vários sentidos dessa relação.

Em termos gerais, o vínculo entre o poeta e São Luís caracteriza-se como desejo e identificação, todavia não deixam de ficar evidentes as insatisfações e ressentimentos dessa relação. Constrói-se assim um movimento dialético que, evitando a absoluta nostalgia e a análise fria e pretensamente impessoal da cidade natal, permite que ambas coexistam e se iluminem mutuamente. A visão crítica, que insiste em ressaltar as parcas condições de vida, colide com a lembrança carregada de afeto. O choque de perspectivas não destrói nenhuma delas, mas faz surgir à imagem de uma cidade complexa, ela mesma preta de contrastes, que, não raro, se interpenetram.

Nos versos desta parte, é possível notar mais de um intrincado jogo de oposições. Há o contraste entre a limitação do corpo, que, por causa de sua condição, restringe o sujeito, e a possibilidade de expansão concedida pelo próprio corpo, uma vez que, por meio da imensidão íntima que ele produz, é possível ao homem reaver o passado— o corpo, no poema, é “palco de ressurreições inesperadas”. O contraste apontado é salientado nos versos “e eu me parco tão pouco / pra tantas mortes e vidas”. Dentro do ínfimo espaço do ser humano, reúnem-se tempos distintos.

Outra oposição importante: entre luz e sombra. Outra vez, a imagem da escuridão representa o passado e a luz como a força da lembrança: o clarão/relâmpago das águas de São Luís desce profundo no poeta. A imagem do relâmpago já foi utilizada em outras passagens. Ela aponta para a iluminação poética e, aqui, representa a fulguração que os fragmentos das lembranças suscitam no interior do sujeito lírico. Desse pensamento deriva um outro igualmente importante: não apenas as lembranças iluminam o presente do poeta, mas o passado somente manifesta-se vivo porque é

animado pelo corpo que o conserva e resgata. Como memória pessoal, o passado depende do funcionamento do corpo do sujeito e, sendo assim, não pode apresentar estático, ao contrário, ele flui porque está no íntimo do ser humano e passa a compartilhar da fluidez da sua existência. A imagem da água representando o fluxo das lembranças será tão recorrente pois, o poeta, através de sua simbologia, quer assinalar o dinamismo do passado em consonância com a dinâmica da vida. Nesse sentido indicam o trecho, “desce profundo o relâmpago/ de tuas *águas* em meu corpo” (grifo nosso). A idéia contida nesses versos funciona como um mote ao longo dessa parte do poema.

Dentre tantos outros pares de opostos que se poderia citar, de especial complexidade é a oposição entre o indivíduo (poeta) e sua cidade. Para o poeta, a cidade é parte de seu corpo e outra vez vemos surgir a idéia de que uma coisa está na outra. Essa fusão, se é que assim podemos chamar tal relação, é evocada principalmente através do compartilhamento de sensações. O verde, a umidade, a sonoridade dos ventos de São Luís reacendem-se dentro dele. O escoar das lembranças evidencia que a cidade faz parte do fluxo de sua consciência, provocando sensações, mas também se poderia dizer que as impressões corporais é que alimentam o fluxo de consciência, fazendo renascer nele a cidade.

A cidade está selada no corpo do poeta de modo fundo e amplo. Difícil determinar as fronteiras entre a cidade do passado e o corpo onde a lembrança (jasmim) lampeja. Esse imbricamento suscita um movimento que mistura o que está contido com aquilo que lhe contém, ou seja, a cidade está no homem, mas ele revive, pela memória, o seu estar na cidade. Podemos afirmar que as lembranças de São Luís escoam dentro do poeta, mas, ele, simultaneamente, pela fantasia e escrita poética, permite-se espelhar-se e também ser levado por suas águas em uma entrega sensorial, sensual e afetiva.

Aqui, harmonizado com o que consideramos ser o princípio básico de construção das imagens do *Poema sujo*, a idéia de que uma coisa está em outra, interior e exterior não podem se apresentar de maneira estanque, mas deve haver momentos de confluência.

No excerto abaixo, encontramos essa idéia:

Desabam as águas servidas
me arrasto por teus esgotos
de paletó e gravata
Me levanto em teus espelhos
me vejo em rostos antigos
te vejo em meus tantos rostos
tidos perdidos partidos
refletido
irrefletido
e as margaridas vermelhas
que sobre o tanque pendiam:
desce profundo
o relâmpago de tuas águas numa
vertigem de vozes brancas ecos de leite
de cuspo morno no membro
o corpo que busca o corpo

Nessa passagem, o desatar das águas, servidas ou impuras, representa o fluxo do pensamento marcado pelas impurezas do vivido, isto é, a memória do poeta ansiosa por manter a complexidade do seu passado, mostrando simultaneamente o que há nele de belo e sujo. As águas de São Luís criam também a imagem de um espelho por onde o poeta se contempla. Nota-se, porém, nessa projeção, um jogo entre as imagens do sujeito, do espaço e do tempo. O poeta se vê na cidade do passado, como apontam os versos: “Me levanto em teus espelhos/ me vejo em rostos antigos”. Contudo ela, a cidade, está, ao mesmo tempo, refletida nele, pois ele a interiorizou: “te vejo em meus tantos rostos/ tidos perdidos partidos/ refletidos/ irrefletidos”. Gullar percebe-se múltiplo como a própria cidade que deseja apresentar.

Mesmo desejando e enaltecendo a cidade no presente, vendo na sua evocação um modo de recompor a própria identidade partida pelo exílio e solidão,

A cena mostra-se bastante erotizada. O poeta identifica-se com a cidade, extrai dela prazer, mas é um prazer clandestino. No capinzal escondido, distante da casa, da família, em comunhão sensual com a terra, com a natureza, unificando-se com a materialidade do mundo, o poeta busca em si mesmo “(...) a fonte de uma alegria/ ainda que suja e secreta”, versos que sugerem o ato sexual provavelmente solitário. Esses versos podem igualmente ser interpretados, como foi apontado na primeira parte do poema, um símbolo da origem do *Poema sujo*, uma vez que, Gullar desentranha de si mesmo, do seu corpo, a matéria da sua escrita poética.

Esse pensamento repercute na linguagem do livro. Como foi tratado na introdução desse trabalho, esse longo poema de Gullar sustenta em todas as suas partes uma dicção altamente lírica, pois origina-se do universo íntimo do poeta, onde está a memória. A linguagem em seus múltiplos ritmos e imagens é forçada a traduzir o hibridismo da experiência resgatada pelo ato de rememorar. Mas é importante salientar que, linguagem do *Poema sujo* não se especializa em um estilo sublime. Rarefeito à vida, o poema apresenta traços de coloquialidade, recorrendo várias vezes a uma linguagem vulgar. Sobre isso é digno de menção um trecho do ensaio “Gullar: a luz e seus avessos” de Alcides Villaça:

A matéria compósita da memória trazida em bruto, não tem, de fato, a feição das coisas límpidas, como não pode ser asséptica a linguagem animada pelas imagens e pelos ritmos mais emergentes. Se havia, em sentido material, a sujeira da lama podre dos mangues, das palafitas, da carniça do Matadouro, das bananas em decomposição na quitanda, das águas pútridas do rio Anil; se havia a sujeira moral das gavetas secretas da família e da sexualidade ressentida – haveria, para representar tudo, a necessidade de um estilo “impuro”, imerso na vida, sujo como a vida.

Há, portanto, um esforço de adequar a experiência e a expressão. Esforço tão caro ao poeta. Como os modernistas da primeira fase, a escolha do cotidiano como assunto de poesia é acompanhada pelo uso da linguagem do dia a dia. Ferreira Gullar toma para o *Poema sujo* ímpeto libertário dos escritores do início do século xx.

A leitura da passagem abaixo do *Poema sujo* ajuda-nos a entender a linguagem. Ela está atrelada à liberdade do poeta em percorrer a cidade e ser percorrido por ela em uma total entrega de ambas as partes:

minha cidade doída

Me reflito em suas águas
recolhidas:

no copo

d'água

no pote d'água

na tina d'água

no banho nu no banheiro

vestido com as roupas

de tuas águas

que logo me despem e descem

diligentes para o ralo

como se de antemão soubessem

para onde ir

Para onde

foram essas águas

de tantos banhos de tarde?

Rolamos com aquelas tardes

no ralo do esgoto

e rolo eu

agora

no abismo dos cheiros

que se desatam na minha

carne na tua, cidade

que me envenenas de ti,

que me arrastas pela treva

me atordoas de jasmim

que de saliva me molhas me atochas

num cu

rijo me fazes

delirar me sujas

de merda e explodo o meu sonho

em merda.

Novamente o poeta se vê refletido nas águas de São Luís e, mais uma vez, ele é levado por sua enxurrada, desagregando-se e, ao mesmo tempo, entrando em comunhão corporal com a cidade. Nessa dissolução e integração, a linguagem lírica se rebaixa para alcançar a maior a mistura completa do eu no outro. Em seqüência, dando continuidade a essa idéia, há um mapeamento das ruas da capital maranhense evidenciando as múltiplas e íntimas relações de Gullar com a cidade. O poeta para mostrar a integração multifacetária entre ele e o espaço, realiza um jogo entre os nomes das ruas e os efeitos de sua aproximação. Os encontros são um misto de ironia, rebeldia e sentimentalismo:

Sobre os jardins da cidade
urino pus. Me extravio
na Rua da Estrela, escorrego
no Beco do Precipício.
Me lavo no Ribeirão.
Mijo na fonte do Bispo.
Na Rua do Sol me cego,
na Rua da Paz me revolto
na do Comércio me nego
mas na das Hortas floresço;
na dos Prazeres soluço
na da Palma me conheço
na do Alecrim me perfumeo
na da saúde adoço
na do Desterro me encontro
na da Alegria me perco
Na Rua do Carmo berro
na Rua Direita erro
e na da Aurora adormeço

Acordo na zona. (...)

Caminhando para o final dessa quinta parte, as duas faces do poeta se mostram: a lírica e a política. Ambas seriam caracterizadas pela subversão, todavia, sua

atuação redonda conseqüências distintas. No campo da política, a retaliação, no exercício poético, o reconhecimento positivo.

Mas vem junho e me apunhala
vem julho me dilacera
setembro expõe meus despojos
pelos postes da cidade
(me recomponho mais tarde,
costuro as partes, mas os intestinos
nunca mais funcionarão direito)

Prego a subversão da ordem
poética, me pagam. Prego
a subversão da ordem política,
me enforcam junto ao campo de tênis dos ingleses
na Avenida Beira-Mar

A cidade passa a ser vista como um espaço de confinamento, lugar de revolta que gera no poeta a vontade de partir. Mesmo reconhecendo no tempo presente que o pouco que a cidade oferecia era muito, havia, no passado, uma forte insatisfação por morar em uma cidade provinciana, do norte do país. Surge daí o interesse de ir para o centro do Brasil, como testemunham os versos: “vendo o que tenho e mudo/ para a capital do país”, o que de fato acontece na história pessoal de Ferreira Gullar. O Poema sujo, dessa maneira problematiza o relacionamento do poeta com o espaço da cidade. Se ela, no presente, é motivo para a expansão íntima e poética, o poeta deixa claro que, em outro tempo, ela foi vista como espaço que restringia a experiência de Gullar. de qualquer maneira, o poeta, diferente de uma pessoa que somente sobrevoou a cidade, pode falar com propriedade de todos os aspectos que a compõem, pois ele fala da cidade por onde percorreu, que, hoje, essa mesma cidade, percorre dentro dele.

Sexta parte: velocidades

Na breve sexta parte do livro, o poeta atenta-se para alguns detalhes de São Luís e delinea as várias velocidades com que passam os dias e as coisas em uma cidade. Vários exemplos são enumerados. O poeta distingue a maneira acelerada com que o tempo passa na sexta-feira do domingo, que transcorre mais lento. Descreve as distintas velocidades com que o tempo corre em uma açucena, na maré, no crepúsculo, em Bizuza (a empregada da casa, que existia como se o tempo fosse eterno).

As velocidades distintas dos tempos justificam uma apontada na quinta parte do *Poema sujo*. Ali o poema apenas anuncia que as coisas apodrecem de modo diferente uma das outras. Aqui, a explicação para o fato encontra-se na diferenciados ritmos com que o tempo passa nos fenômenos da existência. Vejamos as afirmações do poema:

o certo é que
tendo cada coisa uma velocidade

(a do melado
escura, clara
a da água
a derramar-se)

cada coisa se afastava
desigualmente
de sua possível eternidade.

Ou
se se quer
desigualmente
a tecia

na sua própria carne escura ou clara
num transcorrer mais profundo que o da semana.

Afastar-se “desigualmente/ da sua possível eternidade” pode ser traduzido com a idéia de que cada coisa, à sua maneira, caminha para a morte, pois os elementos do mundo são formados por matérias diversos e, por isso, desgastam-se de forma distinta. Essa visão de novo aproxima o *Poema sujo* do pensamento de *A luta corporal*,

pois igualmente defende a noção de que a verdade última da existência estaria na ação destrutiva do tempo. O poeta destaca no *Poema sujo* o processo do constante morrer das coisas. O final desta parte, exemplificando essa reflexão, conclui que para se conhecer melhor uma cidade, não seria interessante ela estar vazia, pois isso caracterizaria a conclusão da vida, mas, sim, cheia de coisas e pessoas, pois revelaria toda o movimento da existência. Para utilizar-se de uma imagem concreta para dar suporte às suas divagações, o poeta descreve a cidade de Alcântara, abandonada no princípio do século x pelos falidos produtores de algodão. Vazia, restam dela apenas ruínas e silêncios: e, por isso, não há como compreender sua realidade com profundidade. Os versos abaixo mostram a perplexidade do poeta frente a Alcântara, imagem da morte:

Mas

se é espantoso pensar
 como tanta coisa sumiu, tantos
 guarda-roupas e camas e mucamas
 tantas e tantas saias, anáguas,
 sapatos dos mais variados modelos
 arrastados pelo ar junto com as nuvens,
 a isso
 responde a manhã
 que
 com suas muitas e azuis velocidades
 segue em frente
 alegre e sem memória

Os últimos versos marcam o caráter inexorável do tempo que não cessa a sua ação e, apesar de ser o agente da destruição das coisas, posiciona-se alheio ao drama que ele impõe à realidade.

Sétima parte: centros

A sétima parte do *Poema Sujo* é uma variação da parte anterior. A especulação sobre a dinâmica do fluir temporal se amplia nos vários lugares e aspectos

da cidade. Utilizando o processo da sincronização, o poema descreve a forma lenta ou veloz do mover do tempo de uma série de coisas distintas, que vão desde as mais íntimas, como o toque das mãos no sexo da mulher, às mais gerais, como a circulação de dinheiro no mercado. Vimos que a duração de cada elemento está atrelada à sua natureza químico-física. Um determinado objeto pode ser formado por diversas matérias. Como cada matéria possui velocidades diversas, a reunião de todas elas irá compor a sua velocidade geral. O poema representa esse conceito através da figura de uma pêra para, a partir dela, afirmar que São Luís é uma cidade formada por realidades de múltiplas velocidades:

como os muitos
sistemas de açúcar e álcool numa pêra,
girando
todos em diferentes ritmos
(que quase
se podem ouvir)
e compondo a velocidade geral
que a pêra é

do mesmo modo que todas essas velocidades mencionadas
compõem
(nosso rosto refletido na água do tanque)
o dia que passa
– ou passou –
na cidade de São Luís.

Em uma cidade, cada coisa não existe como objeto isolado, mas participará de uma situação maior dentro do mundo, relacionando-se com outros elementos, em mútuas influências. Essa questão será interpretada da seguinte forma pelo crítico Alcides Villaça:

“A qualificação diversificada do fluir temporal, de suas várias velocidades, prende-se à diversidade dos acontecimentos (que tem pesos diferentes), dos extratos sociais (com funções e valores diferentes) das pessoas (com afetos e interesses diferentes). É o modo de existir das coisas e dos seres que qualifica distintamente o tempo que corre – e não a ação

padronizante de uma temporalidade metafísica que determina a substância e a fenomenologia das coisas e dos seres. O efeito dessa inversão de perspectiva se dá como necessária multiplicação dos regimes de existência, numa problematização do ponto de vista poético que, para poder acompanhar toda essa pluralidade da vida, desdobra-se a si mesmo, velozmente.”

Na esteira desse raciocínio, o *Poema sujo*, a fim de abarcar a “pluralidade da vida”, torna-se um poema coral, ou melhor dizendo, sinfônico, desenvolvendo múltiplos temas e formas. Os desdobramentos do poema são muitos e já foram citados diversas vezes. O poema se espraia em figuras que deslizam do alto ao baixo, do pequeno ao maior, do que está dentro ao que está fora, do concreto ao abstrato, do particular ao conjunto maior dos fatos que ele está inserido, e vice-versa.

Desde o início dessa sétima parte o poema afirma a impossibilidade de fazer um inventário de todas as velocidades existentes em uma cidade em um único instante:

É impossível dizer
em quantas velocidades diferentes
se move uma cidade
a cada instante.

É válido dizer que, em relação à parte anterior, há aqui uma mudança de ênfase sobre o passar do tempo, redimensionando a reflexão. Na sexta parte, é assinalado especialmente o caráter destrutivo do tempo. Agora, o mover temporal é visto como pulsão da vida. Perdura a idéia de que o tempo fabricado dentro dos elementos os conduz para o seu fim, todavia, essa mesma dinâmica revela, em um outro viés, a idéia de que o correr do tempo confere à realidade a afirmação de sua existência. Em outras palavras, enquanto o tempo passa, há a existência das coisas, o tempo cessando de fluir indica o seu fim. Conciliado a essa nova visão, o poema passa utilizar as palavras “circulação” e “rotação” como sinônimas da evolução temporal. Nesse contexto, elas denotam um sentido de “motor” que impulsiona ininterruptamente a vida.

apague. Portanto, mais do que os objetos, cada homem será um centro, um eixo, que será perpassado por outros centros. No *Poema sujo*, Ferreira Gullar coloca-se como um desses centros que reúnem em si vários outros. No espaço do poema o poeta deseja traduzir a confluência dessa complexa realidade.

Oitava parte: as várias vozes

As vozes que soaram em São Luís do Maranhão são o assunto dessa parte que encerra o fluxo vertiginoso da escrita do *Poema sujo*. O motivo não é completamente novo, pois é oriundo das manifestações múltiplas do tempo e do espaço. Tantas coisas foram ditas no passado por aqueles que estavam tão próximo ao poeta, e, agora, essas vozes, silenciadas ao longo do tempo, ecoam dentro dele. Contudo, no presente, essas vozes já não são as mesmas, como não são os mesmos sentimentos e nem a postura diante dos acontecimentos da vida. É possível, como o poema vem demonstrando, recuperar, através da memória, fragmentos do passado, mas o tempo presente recriará o vivido. Assim, visão do poeta na atualidade o faz pensar não no sentido do que foi dito em sua casa paterna, mas no sentido existencial do ato de dizer. Procura, para isso, realizar, de forma breve, uma reflexão sobre a expansão e o limite da fala, ou seja, a potencialidade e as restrições características da voz.

O texto em seu curso estabelece uma alternância entre um e outro, como se para cada expansão da fala houvesse um limite ou vice-versa. Realizando uma sucinta descrição das idéias apresentadas, em primeiro lugar, a potencialidade da voz permite-a não restringir-se ao meio onde foi pronunciada, é possível a ela ecoar para outros lugares: “O que eles falavam na cozinha/ ou no alpendre do sobrado/ (na Rua do Sol)/ saía pelas janelas”. Em contrapartida seu limite encontraria-se na fragilidade de sua

duração: as vozes e os risos “(...) duram um segundo e se apagam”. Em segundo lugar, a voz seria uma expansão do corpo do sujeito que a profere, compartilhando de aspectos de sua materialidade. Mas, depois de proferida, esvai-se no silêncio, perdendo a “vibração do corpo que as gritou”.

Por fim, o poema afirma que a voz possui “uma iluminação mortal/ que é da boca em qualquer tempo”. Ela representa metonimicamente a natureza da existência humana, em seu caráter de vitalidade e degradação. Colocada essa idéia em termos particulares, o poeta afirma que as vozes do passado são a expressão do que era a vida em São Luís. A força do vivido que ele procura descobrir “minava” das palavras proferidas em seu meio familiar. Todavia, o poeta confessa, ao final dessa oitava parte, em um tom de lástima que, no passado, apesar de tantas conversas e risos, havia a distância afetiva entre todos e uma grande insatisfação com a cidade:

Ríamos, é certo,
em torno da mesa de aniversário coberta de pastilhas
de hortelã enroladas em papel de seda colorido,
ríamos, sim,
mas
era como se nenhum afeto valesse
como se não tivesse sentido rir
numa cidade tão pequena.

Esse final faz emergir uma imagem negativa do passado, o que é surpreendente, se a consideramos como a última lembrança de São Luís evocada pelo *Poema sujo* – como veremos, a nona parte possui uma característica mais universalizante de suas idéias. Atentamos, em outros momentos do poema, para o caráter ambivalente da relação do poeta com a cidade e, nesse encerramento, o aspecto do desgosto se sobressai. Colocado em contraste com o início do poema que mimetizava a cosmogonia do poeta e da escrita *Poema sujo*, esse final, encerrando o fluxo das lembranças evocadas, revela os motivos que fizeram o poeta sair da capital

maranhense. Assim, de maneira coerente, o fim do poema assinala a saída do poeta de São Luís. Desse fato podemos abstrair que a intenção do poeta, com o resgate memorialístico realizado ao longo do *Poema sujo*, em nenhum momento exprime o desejo de voltar para o passado. O desamparo do presente não se soluciona no deslocamento para São Luís, mesmo porque a cidade da infância e adolescência é tão complexa quanto à atualidade. Mas ele reconhece a intensidade da vida que irradiava de sua ensolarada cidade e a importância de rememorar encontra-se no que é possível reacender, no presente do sujeito e na escrita poética, o calor das experiências pretéritas. Para daí, sim, haver uma forma de sublimação e amparo sobre as angústias do presente.

Nona parte: conclusão

No seu livro *Rabo de Foguete*, Ferreira Gullar comenta que em um determinado período da escrita o fluxo de suas idéias cessou de repente, mas mesmo assim, sentiu que o poema ainda não havia sido concluído. Somente depois de alguns meses ele escreve as estrofes finais dando por encerrado o poema nessa nona parte. A premissa “de que uma coisa está em outra” finaliza o *Poema sujo* e anuncia sua unidade. Vejamos na íntegra essa parte:

O homem está na cidade
 Como uma coisa está em outra
 e a cidade está no homem
 que está em outra cidade

mas variados são os modos
 como uma coisa
 está em outra coisa:
 o homem, por exemplo, não está na cidade
 como uma árvore está
 em qualquer outra
 nem como uma árvore
 está em qualquer uma de suas folhas
 (mesmo rolando longe dela)

O homem não está na cidade
 como uma árvore está num livro
 quando o vento ali a folheia

a cidade está no homem
 mas não da mesma maneira
 que um pássaro está numa árvore
 não da mesma maneira que um pássaro
 (a imagem dele)
 está/va na água
 e nem da mesma maneira
 que o susto do pássaro
 está no pássaro que eu escrevo
 a cidade está no homem
 quase como a árvore voa
 no pássaro que a deixa
 cada coisa está em outra
 de sua própria maneira e de maneira distinta
 de como está em si mesma

a cidade não está no homem
 do mesmo modo que em suas
 quitandas praças e ruas.

Os versos acima desenvolvem uma teoria que sintetiza a visão de mundo que encontramos no *Poema sujo*. A estrofe inicial, um quarteto, efetua uma fórmula capaz de traduzir a base das idéias do poema. Três afirmações são feitas. A primeira delas compara, de forma simples e objetiva, o homem dentro da cidade com o estar de qualquer coisa dentro da outra. Nesse caso, a cidade é um espaço físico onde o homem se encontra. No *Poema sujo*, são assinalados os aspectos da geografia física de São Luís do Maranhão. Aparecem no texto, como elementos essenciais das lembranças do poeta, a paisagem verde, a mistura de natureza e modernidade, o clima ensolarado, as águas torrenciais, os abundantes ventos. Além das características do meio ambiente, o poema mostra a estrutura social, menciona aspectos históricos do passado – como a segunda guerra mundial – e, o convívio de Gullar com o núcleo familiar. Mais do que um

cenário, a cidade, em todos os seus aspectos, influencia o poeta em suas formação afetiva e intelectual.

A segunda afirmação contrapõe-se a anterior. Agora, o exterior é subjetivado e passa a fazer parte do universo íntimo do ser humano. Da mesma forma que o meio pode intervir na atitude, no pensamento e no sentimento do homem, o homem ao assimilar o exterior em seu íntimo, passa a fazer projeções sobre o lugar em que se encontra atribuindo-lhe sentido. Portanto, há, até então nessa formulação, uma mútua influência entre o interior e o exterior.

A terceira asseveração amplia essa visão de mundo. Acrescenta um terceiro espaço físico e problematiza a equação. O homem carrega consigo para um outro espaço a cidade em que esteve. exemplificando com a própria experiência biográfica de Ferreira Gullar, a fórmula se aplicaria no fato de que São Luís está dentro do poeta que, no período da escrita do *Poema sujo*, está em Buenos Aires. Esse novo dado da reflexão refere-se á capacidade de um determinado espaço perpetuar-se dentro do sujeito, mesmo ele não estando mais nele. O mérito para tal encontra-se na força da memória. a idéia nuclear do *Poema sujo*. Nela reside a aplicação mais geral do princípio de que uma coisa está em outra.

Espaço e memória estão conjugados nessa última afirmação. Para Gullar não é possível separar o espaço do tempo. Pensar um espaço onde se viveu uma experiência é, simultaneamente, pensar no tempo de seu acontecimento. As experiências vividas em São Luís são indissociáveis do tempo passado. No presente, é possível recuperar a cidade do pretérito porque ela, fazendo parte da subjetividade humana, foi incorporada pela memória do poeta.

Para fundamentar a argumentação dessa última idéia, o que acontece nas demais estrofes, Ferreira Gullar lança mão de uma série de comparações, retiradas da natureza. Esse trecho assemelha-se aos poemas de João Cabral de Melo Neto, poeta contemporâneo a Gullar, por apresentar uma contenção da linguagem, um teor altamente reflexivo e, sobretudo, símiles inusitados e altamente líricos. Todas as comparações propagadas mostram que são variadas as maneiras como uma coisa está em outra. Dentre elas, a que se aproxima à situação de uma cidade se preservar dentro do homem, estando ele em outro lugar, é a imagem de um pássaro que carrega para outro lugar a árvore em que pousou.

No *Poema sujo* reside um universo complexo, nascido da memória pessoal de Ferreira Gullar, em que as imagens da infância e adolescência em São Luís misturam-se reflexões sobre o tempo e o espaço e a questionamentos de ordem social. Do corpo do poeta nascem as lembranças. Dessas lembranças nascem imagens variadas que se conjugam a tantos pensamentos sobre o vivido. De um núcleo inicial formado pela primeira parte, nascem as outras, que as desdobram. A variedade de detalhes será organizada pelo processo da sincronização tendo sempre o interior do sujeito lírico o regente das relações estabelecidas.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ABRÃO, Daniel. *Ferreira Gullar: a razão poética em Muitas vozes*. São José do Rio Preto: UNESP, 2001. (Dissertação de mestrado)

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Claro enigma*. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.

_____. *Sentimento do mundo*. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.

ARRIGUCCI JR., Davi. “O silêncio e muitas vozes”, *Jornal de Resenhas, Folha de S. Paulo*, 12.06.99.

_____. “Tudo é exílio”. *Jornal de Resenhas, Folha de S. Paulo*, 14.11.98.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BARBOSA, Alaor. “Toda a poesia de Ferreira Gullar”. *Minas Gerais – Suplemento Literário*. Belo Horizonte, 25.02.83.

BOSI, Alfredo. “Roteiro do poeta Ferreira Gullar”. In: _____. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1975. pp. 525-6.

_____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

BRAIT, Beth. *Ferreira Gullar*. São Paulo: Abril Educação, 1981. (Literatura Comentada)

CAMUS, Albert. *O homem revoltado*. trad. Valerie Rumjanek. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000. 1. v.

_____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 7. ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1985.

COSTA, Cristiane. “Longa licença poética chega ao fim”. *Jornal do Brasil*, 29.05.99.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 10. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

FERRAZ, Heitor. “Ferreira Gullar: poesia necessária”. *Cult*. São Paulo: outubro de 1997.

FONSECA, Orlando. *Na vertigem da alegoria: militância poética de Ferreira Gullar*. Santa Maria: UFSM, 1997.

GULLAR, Ferreira. *Crime na flora ou Ordem e progresso*. Rio de Janeiro. Ed. José Olympio, 1986; 2. ed., 1986.

_____. *Cultura posta em questão/Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2. e 4. ed., 2002.

_____. *Rabo de foguete – Os anos de exílio*. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

_____. *Toda poesia*. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

_____. *Uma luz do chão*. Rio de Janeiro: Avenir, 1978.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. trad. Márcia de Sá Cavalcanti. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1988.

JANKÉLEVITCH, Vladimir. *La mort*. Paris: Flammarion, 1977.

LAFETÁ, João Luiz. “Traduzir-se”. In: ZILIO, Carlos, LAFETÁ, João Luiz, LEITE, Lygia Chiapinni Moraes. *O nacional e o popular na cultura brasileira – Artes plásticas e literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1982, pp. 55-127.

LEBRET, L. J. *O drama do século XX: miséria, subdesenvolvimento, inconsciência, esperança*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1963.

MARTINS, Wilson. “Um poeta político”. *Jornal do Brasil*, 17.01.81.

MARX, Karl, ENGELS, Friederich. *Sobre literatura e outras artes*. São Paulo: Global Editora, 1979.

MEDINA, Cremilda. “Caminho limpo, explode o poema sujo de Ferreira Gullar”. *Minas Gerais – Suplemento Literário*. Belo Horizonte, 09.03.85.

MONTAIGNE, Michel Eyquem de. *Ensaio*. trad. Sérgio Milliet. 2. ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília; HUCITEC, 1987. 3 v.

MORAES, Vinícius de. “Poema sujo de vida”. *revista Manchete*. Rio de Janeiro, 1976.

MOUNIER, Emmanuel. *A esperança dos desesperados – Malraux, Camus, Sartre, Bernanos*. trad. Naumi Vasconcelos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

MOURA, George. *Ferreira Gullar: entre o espanto e o poema*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 2001. (Perfis do Rio; v. 33)

NETTO, José Paulo. *O que é marxismo*. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

NUNES, Benedito. *A filosofia contemporânea*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1967. (Coleção Buriti, 18)

PILATI, Alexandre. “A representação da condição do autor periférico na poesia de Ferreira Gullar”. Belo Horizonte: ABRALIC, 2002. (manuscrito)

PIZA, Daniel. “O melhor livro de poesia da década”. *Gazeta Mercantil Fim de Semana*, São Paulo, 04.06.99.

SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. trad. Paulo Perdigão. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SECCHIN, Antônio Carlos. "A luta corporal". In: _____. *Poesia e desordem*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996. pp. 125-27.

VILLAÇA, Alcides Celso Oliveira. *A poesia de Ferreira Gullar*. (tese de doutoramento). São Paulo: Universidade de São Paulo, 1984.

_____ et alii. *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 6, setembro de 1998.