

Francisco Antônio Ferreira Tito Damazo

Ferreira Gullar: Uma Poética do Sujo



1910000764



Francisco Antônio Ferreira Tito Damazo

FERREIRA GULLAR: UMA POÉTICA DO SUJO

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Literatura Brasileira, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, da Universidade Estadual Paulista (UNESP), para a obtenção do Grau de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Rogério Chociay



764/98

São José do Rio Preto
1997

Sumário

1.	INTRODUÇÃO	1
2.	O POEMA	15
2.1.	Uma reminiscência crítico-subjetiva	16
2.2.	A estilística do sujeito	41
2.3.	O contributo da intertextualidade	65
2.4.	Os procedimentos da linguagem	93
3.	CONCLUSÃO	102
4.	BIBLIOGRAFIA	106
4.1.	Obra poética do Autor	106
4.2.	Estudos sobre o Autor	106
4.3.	Sobre a Teoria do Texto Poético	107

Resumo

A poesia de Ferreira Gullar, de há muito, vem merecendo um estudo mais sistematizado e mais aprofundado. É inegável sua importância, hoje, na literatura nacional, nas demais literaturas em Língua Portuguesa e mesmo na literatura internacional, da qual tem alcançado traduções e algum estudo.

Entretanto, salvo alguns ensaios, o que se tem a respeito dela são breves comentários publicados em forma de artigos em suplementos literários de um ou outro grande jornal do país.

Posto que não convém nesse instante buscar as causas desse fato, a verdade é que a poesia de Ferreira Gullar não tem merecido, até agora, a devida atenção dos estudos acadêmicos. Embora atendo-se na análise de **Poema Sujo**, este nosso estudo, quer nos parecer, inicia um trabalho dessa natureza.

De conformidade com os pontos que se têm ocupado com a poesia de Ferreira Gullar, entendemos que **Poema Sujo** é sua obra poética maior. Nela, ele atinge a depuração de seu estilo poético: a poética do "sujo", que neste trabalho procuramos demonstrar. Por paradoxal que possa parecer, essa poética do "sujo" é a poesia de Gullar escoimada de suas "impurezas", tanto retóricas quanto ideológicas. A polifonia e o polifônico são o substrato

fundamental de seu feitio, resultando numa obra cuja originalidade e grandeza consistem precisamente na conjugação de elementos poéticos heterogêneos.

Palavras-Chave

Ferreira Gullar - Poesia; Pós-Modernismo; Poema Sujo; Polifonossemia poética.

Abstract

The poetry of Ferreira Gullar, for long, has been deserving a more systematized and profound study. It's importance in the National Literature, as well as in the other Literatures in the Portuguese Language, and even in the International Literature, where it has achieved some translations and study, is undeniable nowadays.

However, except for some essays, what is seen are brief comments published as articles in literary supplements in one or other important newspaper in the country.

But, it is not convenient at this moment to search for the reasons of this fact, the truth is that the poetry of Ferreira Gullar hasn't been receiving, up to now, the attention it deserves in academic studies.

Although keeping to the analysis of Poema Sujo, this study, as it seems, begins a work of this nature.

Agreeing with those few who have worked on Ferreira Gullar's poetry, we understand that Poema Sujo is his greatest poetical piece of work. In it, he reaches the cleansing of his poetical style: the style of "the dirty", which here we tried to demonstrate. Paradoxical as it might seem, this poetical style of "the dirty" is the poetry of Gullar expurgated from its impurities, rhetorical and



ideological as well. The polyphony and the multiple forms are the fundamental substratum of his writings, resulting in a work whose originality and greatness consist precisely in the conjugation of the heterogeneous poetical elements.

Key-Words

Ferreira Gullar - Poetry; Post-Modernism; Poema Sujo; poetical polyphonosemantics.

1 Introdução

Poema Sujo (1991)¹, obra poética de Ferreira Gullar, publicada em 1975, foi acolhido pela crítica como o que de melhor se publicara no gênero naquela década até então.

A poesia brasileira vinha de um período, a década de 60, marcado de obsessões pelo experimentalismo: o Concretismo, que no final de 50 se insurgira como a primeira voz contrária ao, para ele, obsoletismo do verso enquanto unidade rítmico-formal; o Neoconcretismo, como uma dissidência imediata, recusa o reducionismo da palavra posta na condição de objeto gráfico programável no espaço, conforme postulavam os concretistas; o Poema-práxis vem em seguida teorizando em defesa de uma poesia concentrada em sua função semântica e pragmática. E, na seqüência da cadeia dessa fase experimentalista, o Poema-processo também se apresenta como uma proposta radicalmente inovadora, por julgar-se mais consentâneo com a contemporaneidade, cujo contexto histórico é norteador pelo domínio do consumo: na era da sociedade do consumo, o poema para consumo.

Processo: auto-superação do poema que se gasta conforme suas probabilidades vão sendo exploradas e que envelhece quando é sobrepujada por outro poema que o admita e exceda. (1972, p.266)

Conquanto isso tudo acontecesse, a poesia, arraigada em seus princípios fundamentais, seguia seu curso. Bastante enriquecida com as inovações, tanto formais, quanto temáticas, que o Modernismo, desde 22 a 45, lhe consignara, não sofrera maiores

¹ As citações do **Poema Sujo**, feitas aqui, são todas extraídas dessa edição de **Toda Poesia**.

abalos frente à incessante e vertiginosa sucessão de proposições poéticas mudancistas.

Ao contrário, prosseguiu seu destino sem ignorar tais propostas e isolar-se do que lhe dizia respeito. A fatura de seus consagrados criadores não se deixou sucumbir pelo grande fluxo da experimentação em voga, nem o rechaçou peremptoriamente. Fora acolhendo as inovações que positivamente transformavam a linguagem poética.

Tais criadores eram nossos grandes poetas, alguns poucos surgidos no limiar do Modernismo; a grande maioria, entretanto, a partir de 30 e 45. Carlos Drummond de Andrade, enquanto os movimentos de vanguarda surgiam e se insurgiam uns contra os outros, publicara, em 1962, **Lição de Coisas**, em 1973, **As Impurezas do Branco**, duas obras divulgadas durante o período de que estamos tratando e que, não obstante mantenham a essencialidade dos princípios integradores da poesia, trazem em si nítidas assimilações de algumas das inovações estatuídas pelas vanguardas em andamento. **Educação pela Pedra**, 1966, de João Cabral de Melo Neto, **Convergência**, 1970, de Murilo Mendes e **Jeremias sem Chorar**, 1964, de Cassiano Ricardo são outros exemplos semelhantes. Não nos esquecendo ainda de Manuel Bandeira, que, modernista de primeira hora, também não se eximiu de empregar as resultantes das inovações das vanguardas em seus últimos livros.

Como é sabido, as décadas de 60 e 70 também foram períodos nos quais a sociedade brasileira viveu sob um sistema político intensamente repressor, vedadas as liberdades de um modo geral, mas principalmente a liberdade de expressão. E a par dos experimentalismos havidos como de vanguarda, os quais substancialmente ativeram-se na questão da linguagem poética centrada no significante e na estrutura poemática, talvez em função justamente desse contexto desfavorável, subsistiram também pelo menos dois movimentos que funcionaram, conscientemente ou não, como contrapontos deles: o Tropicalismo e o que se pode



denominar de *poesia participante*.

O Tropicalismo foi um movimento destacadamente musical, conquanto em outras linguagens artísticas sejam notórios seus caracteres. Basta que citeamos as composições pictóricas de Hélio Oiticica com seus Parangolés, por exemplo. A amplitude e o sincretismo desse movimento foram muito intensos, como também breve.

/Mas o que importa aqui ressaltar no Tropicalismo é a capacidade que teve de conjugar a música popular e o texto poético experimental e, no seu tempo, participante. As letras de suas canções são reais textos poéticos experimentais com ressonâncias concretistas e oswaldianas. É o que se pode notar no que diz Augusto de Campos (1968, p.150-1) em um de seus vários textos a esse respeito:

Tropicália, a primeira faixa do LP, é também a nossa primeira música Pau-Brasil, homenagem inconsciente a Oswald de Andrade, de quem Caetano ainda não tinha conhecimento, quando a escreveu. Pau-Brasil: “Contra a argúcia naturalista: a síntese. Contra a cópia: a invenção e a surpresa”. Alguns estruturalóides falaram em “alienação” a propósito de **Alegria, Alegria**. O que eles não entenderam é que **Alegria, Alegria** não descreve, “escreve”, como diria José Lino Grünwald. Lá, como aqui, em **Tropicália**, há uma presentificação da realidade brasileira – não a sua cópia – através da colagem criativa de eventos, citações, rótulos e insígnias do contexto. É uma operação típica daquilo que Lévi-Strauss denomina de bricolage intelectual: a construção de um conjunto estrutural não com uma técnica estereotipada, mas com uma técnica empírica, sobre um inventário de resíduos e fragmentos de acontecimento. Em suma, embora ainda se utilize de linguagem discursiva, Caetano não a usa linearmente, mas numa montagem de “fatos e nomes”, numa justaposição de frases-feitas ou numa superposição de estilhaços sonoros. Essa linguagem – que é a linguagem própria da poesia – não entra, é claro, na cabeça dos que querem reduzir tudo a esquemas, perdão, a “estruturas” quadradas e **slogans** bífidos, do tipo alienação/participação, ainda que, por uma estranha ironia, Caetano seja um dos nossos compositores mais “participantes”, como comprova este disco.

A *poesia participante*, ao que nos parece, sem se configurar em



grupos organizados, portanto mais dependente das individualidades de cada poeta, difundiu-se predominantemente no nível do significado, vez que de cunho crítico-social em relação à sociedade brasileira, sem, contudo, desconsiderar os aspectos formais da linguagem. Thiago de Melo, Moacir Félix e Affonso Romano de Sant'Anna são alguns exemplos desse caso.

Foi mais ou menos nessa conjuntura que surgiu a poesia de Ferreira Gullar. Publicamente sua obra inaugura-se na década de 50 com a difusão de **A Luta Corporal** (1954). Portanto, poeta cuja formação, como se pode constatar, está arraigada nas concepções literárias do Modernismo de 22, de 30 e da denominada geração de 45.

No entanto, a inquietude e inconformismo de Gullar não lhe permitiram acomodar-se facilmente com um estilo e forma de expressão, como de certo modo ocorreu com João Cabral. Sua tensão poética parece ter sido mais explosiva, por isso mais polêmica e mutável.

Desde sua primeira obra, **A Luta Corporal**, 1954, são notórios os indícios dessa mutabilidade. Num procedimento poético marcadamente em estilo surrealista, sua linguagem ziguezagueia de um verso e estrofes tradicionais para o verso livre, passando pelo poema em prosa e desaguando em uma poesia prenunciadoramente concretista.

Mas, como se observou, certamente a inquietação poética de Gullar permite-lhe apenas uma efêmera experimentação nas lides do Concretismo/Neoconcretismo. Não mais que um ano bastou-lhe para rejeitar a "linha puramente experimental como uma poética exclusiva e substitutiva à poesia tradicional, ou seja, ao verso fonossemântico, mutável, sim, permeável ao novo, mas insubstituível enquanto linguagem poética feita com palavras, como queria o próprio Mallarmé, tão cultuado pelos concretistas e também como o dissera Drummond em seu "A procura da poesia":



Penetra surdamente no reino das palavras

Lá estão os poemas que esperam ser escritos.

Já em **Dentro da Noite Veloz**, 1975, obra que antecede imediatamente a **Poema Sujo**, e também subsequente imediatamente a **Poemas concretos/neoconcretos**, Gullar apresenta uma poesia inscrita sob o signo de uma nova concepção estética. Participante é termo precário para conceituá-la. Há, isto sim, em manifesta reação ao, se não absoluto, grande alheamento e descomprometimento da poesia de vanguarda com a vida social do seu tempo, uma poesia inteiramente flectida para o momento histórico a que está circunscrita. Diríamos mesmo que **Dentro da Noite Veloz** propõe-se a reinstaurar a poética da denúncia social com uma poesia comprometida com a liberdade e a integridade humana, enfim, uma poesia política. Política, não prosélita, tampouco descurada de seu outro compromisso não menos fundamental que é o estético, ou seja, a poesia enquanto criação artística cuja essência é a palavra.

Há pelo menos cinco poemas na obra -- "Meu povo, meu poema", "Não há vagas", "Boato", "Poema", "A poesia" -- com os quais, metalinguisticamente, o poeta expõe sua compreensão acerca da função da poesia, enquanto a vai concebendo.

Em "Meu povo, meu poema", com o qual abre a obra, declara-se, como se em profissão de fé, o lugar da poesia:

Meu povo e meu poema crescem juntos
como cresce no fruto
a árvore nova

No povo meu poema vai nascendo
como no canavial
nasce verde o açúcar



No povo meu poema está maduro
como o sol
na garganta do futuro

Meu povo em meu poema
se reflete
como a espiga se funde em terra fértil

Ao povo seu poema aqui devolvo
menos como quem canta
do que planta (p. 152)

Em “Boato” e “A poesia” o poeta reitera essa sua concepção acerca da função da poesia ao mesmo tempo que explicita sua crítica “à renitente poética de vanguarda”. Lê-se em “Boato”:

Espalharam por aí que o poema
é uma máquina
ou um diadema
que o poema
repele tudo que nos fale à pele
e mesmo a pele
de Hiroxima
que o poema só aceita
a palavra perfeita
ou rarefeita
ou quando muito aceita a palavra neutra
pois quem faz o poema é um poeta
e quem lê o poema um hermeneuta.

Mas como, gente,



se estamos em janeiro de 1967
e é de tarde
e alguns fios brancos já me surgem no pentelho?
Como ser neutro se acabou de chover e a terra cheira
e o asfalto cheira
e as árvores estão lavadas com suas folhas
e seus galhos
existindo?

Como ser neutro, fazer
um poema neutro
se há uma ditadura no país
e eu estou infeliz?

Ora eu sei muito bem que a poesia
não muda (logo) o mundo.
Mas é por isso mesmo que se faz poesia:
porque falta alegria.
E quando há alegria
se quer mais alegria! (p.180-1)

Nessa mesma linha conceptiva e crítica se elabora "A poesia":

Onde está
a poesia? Indaga-se
por toda parte. E a poesia
vai à esquina comprar jornal.

Cientistas esquartejam Púchkin e Baudelaire.
Exegetas desmontam a máquina da linguagem.
A poesia ri.

Baixa-se uma portaria: é proibido
misturar o poema com Ipanema.



O poeta depõe no inquérito:
meu poema é puro, flor
sem haste, juro!
Não tem passado nem futuro.
Não sabe a fel nem sabe a mel:
é de papel.
Não é como a açucena
que efêmera
passa.
E não está sujeito a traça
pois tem a proteção do inseticida.
Creia,
o meu poema está infenso à vida.
Claro, a vida é suja, a vida é dura.

(...)

Poesia - deter a vida com palavra?

Não - libertá-la,

fazê-la voz em fogo em nossa voz. Po-

esia - falar

o dia

acendê-lo do pó

abri-lo

como carne em cada sílaba, de-

flagrá-lo

como bala em cada não

como arma em cada mão

E súbito da calçada sobe

e explode

junto ao meu rosto o pás-

saro? o pás-

?

Como chamá-lo? Pombo? Bomba? Prombo? Como?



Ele

bicava o chão há pouco
era um pombo mas
súbito explode
em ajas brulhos zules bulha zalas
e foge!
como chamá-lo? Pombo? Não:
poesia
paixão
revolução (p. 210-211-212)

Referindo-se a essa nova tomada de posição poética de Ferreira Gullar, Santiago Kovadloff (1979, p.215), ensaísta, poeta e tradutor argentino, no ensaio **Ferreira Gullar: O Fogo Solidário**, com o qual obteve o segundo prêmio do concurso de ensaios da Universidade Nacional Autônoma do México em 1978, diz que "Dentro da noite veloz constitui, com efeito, uma tentativa de alcançar a vida cotidiana, suas manifestações, seus elementos, já não a partir de premissas filosóficas idealistas, mas de uma plataforma conceitual integralmente inspirada na descoberta dos conflitos sociais, na compreensão do homem como ser inserido numa trama de acontecimentos políticos e psicológicos de importância essencial na configuração de sua natureza histórica."

O próprio Ferreira Gullar, em entrevista concedida ao ensaísta citado, afirma:

Meu desespero consistia em que toda essa riqueza de que me apercebia desfilava diante de meus olhos como uma película sem que eu fosse capaz de mergulhar nela. Compreendi que deveria confundir-me com a vida a qualquer preço, coisa que até aí tinha evitado. É o velho problema de sempre: a arte dá-nos o essencial, mas exclui a vida. A vida, em troca, nos arrasta em seu caudal e nos dilapida em atos e fatos superficiais. Optei: tinha que entrar na batalha da vida, sujar as mãos, arriscar-me a perder-me com os outros para tentar encontrar-me como expressão de muitos. A profissão de profeta, de mago ou de

gênio não me agrada. Odeio todas as formas de mistificação. Sou um homem comum, como meu pai, minha mãe, meus irmãos e amigos da infância. Nunca me rodeou qualquer halo de divindade. Em compensação a vida ainda, ainda que muitas vezes dura e cruel, foi sempre fascinante. Dela nasce minha poesia (o grifo é nosso); do real e do comum, das coisas banais da luz suja e verdadeira que há nas coisas e nas pessoas. Daí nasce meu compromisso social: da necessidade de dizer a verdade, de encontrar para mim e para os outros uma felicidade real e não um sonho. A poesia e o engano são incompatíveis. No mundo em que vivemos há exploração e cinismo e sobretudo a crueldade dos que insistem em manter privilégios à custa da felicidade dos outros. (1979, p.213)

Como se vê, estamos diante de uma explícita manifestação de poética nova a ser implementada. Uma poética em que o subjetivismo poético, não menos explícito, como quis dizer Santiago Kovadloff, escoimado do vazo idealista e metafísico, assume convictamente o outro, reveste-se do solidário. E nesse sentido trava funda oposição com a estéril objetividade puramente formal dos movimentos experimentalistas cristalizados aos quais tributara Gullar um período de sua criação poética.

Posto que assim seja, poderíamos mesmo dizer que Dentro da noite veloz inaugura ou repropõe uma ruptura com a poética da poesia ensimesmada, esquecida em si mesma e esquecida de que à sua volta gira um mundo social, humano, em cuja existência a linguagem tem papel decisivo e que a poesia, sob pena de condenar-se ao ostracismo e à indiferença da sociedade, não pode, pois, ignorá-la, nem tampouco a ela querer sobrepor-se ou dela isolar-se.

Lendo Dentro da Noite Veloz, temos a sensação de que estamos diante de um novo movimento modernista propondo a ruptura com um neoparnasianismo ortodoxo acomodadamente empertigado. Uma poesia reintroduzindo em si a linguagem do cotidiano, do prosaico, tomando da vida humana, de seus caracteres sociais, filosóficos, psicológicos, seus temas em versos livres ou não, soltos em andamentos

muitos diversos cujos efeitos são ritmos múltiplos e dissonantes.

Contudo, essa é uma ruptura que não impõe uma abolição pura e simples dos elementos formais como fizera principalmente o Modernismo de 22. O que a poesia de Ferreira Gullar parece propor é a reassunção ao poético da necessária condição de que, em poesia pelo menos, a forma e o conteúdo têm o mesmo grau de importância. Ou seja, como disse de outro modo José Guilherme Merquior (1972, p.3), aplicando o que ensinara Roman Jakobson:

A poesia é o tipo de mensagem lingüística em que o significante é tão visível quanto o significado, isto é, em que a carne das palavras é tão importante quanto o seu sentido. # (X)

É ainda em Merquior que se pode buscar uma definição de poema que vem ao encontro da interpretação de **Poema Sujo** aqui desenvolvida:

"Poema é uma espécie de mensagem verbal fortemente regida, quanto ao funcionamento da linguagem, pela projeção do princípio de equivalência do plano da seleção das palavras para o plano de sua seqüência na frase. Esta mensagem consiste na imitação de estados de ânimo (stasis), e tem por finalidade a transmissão direta, por meio de estímulos não puramente intelectuais, de um conhecimento especial acerca de aspectos da existência considerados de interesse permanente para a humanidade" (1972, p.12).

Poema Sujo, surgido nesse ponto, acontece como o lugar poético incansavelmente buscado em toda a trajetória da poesia de Gullar até então percorrida. O poema, tal como é composto, inaugura uma espécie de poética do sujo, à medida que assim se vai construindo.



Tem-se aí uma espécie de delírio lúcido em que o poeta consolida, em longo poema, sua visão poética de mundo e do próprio fazer poético. O "eu poemático", que até "**Dentro da noite veloz**" explicita sua angústia com relação à função e ao papel da poesia, em **Poema Sujo** estabelece a realização, como já se disse, de uma poética que se consolida: a poética do sujo.

E esse sujo parece se dar pelo seu avesso, já que na leitura da obra se constata uma poesia desvestida de quaisquer preconceitos literários então vigentes, onde certamente reside o sujo literal.

O despreconceituoso incide sobremaneira na concepção formal teorizada numa poética, tanto implícita, quanto explícita, do autor ao longo de vinte e cinco anos que vem desde **A Luta Corporal** (1950). Quanto ao "lugar" da poesia, o pensamento poético vai depurando em direção de um comprometimento com a vida, especialmente a do homem em sociedade, fator que norteia Poema Sujo, consolidando essa dimensão conteudística indispensável para a razão da poesia, segundo esse mesmo pensamento poético.

Nosso intento, neste trabalho, é justamente explicitar as componentes conformadoras do que deliberamos denominar "uma poética do sujo". Para isso, não elegemos apenas um único método teórico. A exemplo do que se constata no próprio poema, recorremos às várias teorias estéticas e poéticas existentes, notadamente porque a multiplicidade é no poema a atitude maior de sua fatura, o que obriga o analista a seguir pela mesma trilha.

Não obstante, cremos que a vertente desta análise são os postulados de **A Estrutura da Linguagem Poética**, de Jean Cohen (1974). Nessa obra, Cohen fundamenta sua teoria poética nos preceitos estabelecidos pela Linguística saussuriana e seus adeptos, observando, assim, a inter-relação entre nível fônico (significante) e nível semântico (significado). Vale dizer, pois, que o poema é

linguagem. Acrescenta, entretanto, que essa linguagem não se orienta pelo seu lado previsível, ou seja, o da comunicação pura, simples e imediata. Sua orientação é a da anormalidade, isto é, a do desvio. Isso o remete para a questão do estilo. O objeto poético fundamenta-se na peculiaridade do estilo característico do ato criador, o qual não se sujeita rigorosamente aos preceitos normais da língua. O desvio é, pois, traço caracterizador da linguagem poética, especialmente da poética contemporânea.

Considerando o aspecto fônico do poema, Cohen estabelece que o verso, que é **versus**, conquanto tenha sofrido ao longo de sua história vários experimentos, persiste fundamentalmente como o processo peculiar da poetização. E seus elementos constitutivos, o metro, o ritmo, a assonância, a rima, a aliteração, embora tenham, conseqüentemente, sofrido também os mesmos percalços, se mantêm essencialmente como tais. Para ele, exercendo um princípio primordial de sua natureza, o verso, elemento do poema, quebra, o que vai configurando neste o desvio caracterizador, o paralelismo fonossemântico, marca indelével da prosa. O verso, diz ainda, antiprosa, "na linha das diferenças semânticas, adapta toda uma série de semelhanças fônicas; é como tal que ele é verso" (1974, p.81).

Ao tratar do nível semântico ("a predicação, a determinação e a coordenação"), Cohen, obviamente na esteira do princípio de que o desvio é o caráter fundamental da linguagem poética, diz que a metáfora, desvio que se estabelece no nível paradigmático da língua, é a figura maior, a marca indelével do poema. Para ele, a estratégia poética é justamente a mudança do sentido sedimentado. Tanto que o objetivo de toda poesia, diz, é "obter uma mutação da língua que é (...) ao mesmo tempo uma metamorfose mental" (1974, p. 95). Entende que há um mecanismo de linguagem que comporta dois tempos: o primeiro é negativo, o segundo positivo. A negação constitui-se como violação sistemática do código da linguagem, porque cada figura se especifica como infração a uma das regras que compõem esse código; é uma forma de patologia da linguagem. O positivo é que a poesia só destrói a

linguagem corrente para reconstruí-la num plano superior. Justamente por isso, ele afirma também que se o poema infringe o código da fala é para que a língua restabeleça-o, transformando-se.



2 O POEMA

Poema Sujo ocupa cinquenta e seis páginas da 5a. Edição de **Toda Poesia**, publicada pela José Olympio em 1991. É um poema-obra que se realiza em vertiginoso fluxo de memória fazendo fluir convulsivamente em linguagem poética lembranças de um período da vida passada do eu poemático, conectando-o em subjetivo processo de relação causa/efeito com o seu então presente.

Neste sentido, o poema vai brotando "como as formigas brotando aos milhões negras como golfadas de dentro da parede (como se aquilo fosse a essência da casa)" (Gullar, 1991, p. 221).

Não obstante isso, a composição do poema não se deixa perder ao sabor de uma recordação desgovernada. Se à recordação se permite e mesmo recorre abundantemente, não o faz o eu poemático a despeito de quaisquer norteamientos. Constitui-se num estilo plural, se assim se pode dizer. Há uma evidente demonstração de consciência de que a forma está a serviço da emoção estética. Um poema polifônico e polifórmico, talvez seja a imagem mais adequada para caracterizar esse fluxo reminiscente de uma memória que se corporifica em poesia. Sua estrutura, conseqüentemente, organiza-se como se um verdadeiro sistema, cujo todo, embora bem acabado, seja a resultante de um conglomerado de elementos constitutivos heterogêneos, os responsáveis pelo sujo de que o poema se vê impregnado. E eles se configuram, como se passará a ver, dos mais variados níveis, tanto no plano da expressão, quanto no plano do conteúdo.

2.1 Uma reminiscência crítico-subjetiva

O poema é construído por meio de uma linguagem altamente subjetiva que vai escavando, num processo de reminiscência, um tempo e espaço empíricos em que vivera o eu poemático. Com eles paralelamente e em inter-relações caminham o tempo e o espaço de seu presente. Em Buenos Ayres, "às quatro horas desta tarde/ de 22 de maio de 1975/trinta anos depois", ele se recorda da São Luís de sua infância: "Que importa um nome a esta hora do anoitecer em São Luís/ do Maranhão à mesa do jantar sob uma luz de febre...". Esta recordação se faz num fluxo de consciência vertiginoso do começo ao fim, uma dinamicidade cujo traço marcante está evidenciado na fluidez da linguagem desimpedida ainda mais pela quase ausência absoluta dos sinais de pontuação. O poema brota como "as formigas brotando aos milhões negras como golfadas de/ dentro da parede (como se aquilo fosse a essência da casa)".

Conquanto seja visceralmente lírico, o poema segue todo o tempo pela trilha da reflexão. O profundo animismo suscitado por uma São Luís revivescida serve de base para que o eu poemático reflita acerca daquele mundo de forma crítica, conduzindo-se, porém, ou se deixando conduzir, pelos meandros da essencialidade da lírica. Nessa perspectiva, pode-se afirmar que **Poema Sujo** resulta da revisitação de uma realidade empírica passada e agora presentificada por uma linguagem poética de cunho altamente lírico-crítico. Um dos motivos, quer-nos parecer, dessa sua qualidade de sujo.

Estamos querendo dizer que a lírica aqui se realiza tão plenamente que se poderia tomar o poema como um de seus modelos exemplares. Ou seja, não obstante continue objeto de acesas discussões e estudos avançados que o mantêm como uma das questões mais debatidas e pesquisadas da literatura, o gênero literário

ainda se sustenta em sua clássica divisão tripartite: lírico, épico e dramático, aceitando-se como indiscutível o fato hoje de que, por determinantes razões históricas, transmutou-se a épica no denominado gênero de ficção (romance, conto, novela).

Assim sendo, Poema Sujo é tipicamente um poema lírico em que "uma voz central exprime um estado de alma e o traduz por meio de orações. Trata-se essencialmente da expressão de emoções e disposições psíquicas, muitas vezes também de concepções, reflexões e visões enquanto intensamente vividas e experimentadas" (1965, p. 10). Entanto, não resiste manter-se nessa pureza teorizada: "Quanto mais os traços líricos se salientarem, tanto menos se constituirá um mundo objetivo, independente das intensas emoções da subjetividade que se exprime. Prevalecerá a fusão da alma que canta com o mundo, **não havendo distância entre sujeito e objeto**. (1965, p.11) (o grifo é nosso). Aqui, esse envolvimento, posto que intenso, não será capaz de impedir que o eu lírico tenha hoje para o seu mundo de ontem olhos de alma clínicos. Daí a fatura desse primeiro nível do sujo. O eu poemático revive liricamente uma existência — sem, contudo, deixar de perscrutá-la agora, quando pode mirá-la e nela mirar-se. A São Luís evocada vai sendo vista por uma perspectiva de vida de seu povo simples, pobre e mediano em que se inseriam o eu poemático e sua família. Como se diante de um vídeo ou de uma fita 7 mm, os hábitos, as atitudes e as ações daquele povo e do eu poemático vão se apresentando a ele mesmo e aos espectadores (leitores). Estes, porém, vêem e sentem-nos, enquanto o poeta os dá não como vívidos, senão revividos, ainda que de maneira intensamente subjetiva, sob a ótica de sua análise.

A par das sensações do menino revividas, também são suscitadas as diferentes formas sociais de viver da sua São Luís, tão iguais às de tantas outras províncias do País. E na base da formulação desse procedimento está um dos processos fundamentais dos recursos da linguagem do poema, o qual se



vincula à essencialidade da vida, é ele a confluência dos elementos antitéticos. A estrutura do poema se consubstancia nessa dualidade imprescindível à existência. E sua presença é tão viva, que ao próprio eu poemático chama a atenção e incomoda:

"Num cofo no quintal na terra preta cresciam plantas e rosas
(como pode o perfume
nascer assim?)" (p.221).

Esse verdadeiro eixo poemático em que se estriba a construção do poema, enuncia-se na sua abertura:

turvo turvo
a turva
mão do sopro
contra o muro
escuro
menos ipenos
menos que escuro
menos que mole e duro menos que fosso e muro: menos que furo
escuro
mais que escuro:
claro (p. 218)

E se dá como suporte estrutural do poema. Tudo se alinha e se alinhava por essa espectral dualidade.



E desse modo se conduzindo, o poema opera entre o "eu" e os "outros", isto é, o indivíduo e o coletivo empíricos, situados num tempo e espaço sãoluizenses demarcados. E a perspectiva por que o eu poemático se direciona na representação desses elementos é igualmente dual. Se ao tratar do eu empírico o faz sob uma recordação em que sobrepaira predominantemente a intensa emoção do vivido, o contrário é que se observa no tratamento dado aos outros. Aí predomina a reflexão e a análise. Veja-se um exemplo:

E depois de tanto
que importa um nome?

Te cubro de flor, menina, e te dou todos os nomes do mundo:

te chamo aurora

te chamo água

te descubro nas pedras coloridas nas artistas de cinema

nas aparições do sonho

- E esta mulher a tossir dentro de casa!

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)

E todos buscavam

num sorriso num gesto

nas conversas da esquina

no coito em pé na calçada escura do Quartel

no adultério

no roubo

a decifração do enigma

- Que faço entre coisa s'?
- De que me defendo? (p.221)

É relevante notar a esta altura, ainda que a esse ponto pretendamos retornar mais pormenorizadamente, que permeia o poema toda uma atmosfera de acentuada dramaticidade a cada episódio recordado. Mas o que ainda cabe aqui destacar é a importância que, sempre se conduzindo pela dialeticidade das coisas, o poema dispensa à conformação social sãoluizense, que, também nesse aspecto, já se universalizava no seu modo de ser. Para esse mister a via escolhida é uma espécie de "filosofação" feita através de uma concepção poética em torno do que seja a tarde, o dia e a noite.

Evoluindo nesse sentido, o poema vai desdobrando-se do "eu" para o "outro". Ao concentrar suas considerações no tema "tarde", põe-se em evidência a individação do "eu empírico" a explorar com seus cinco sentidos o seu mundo natural e social:

Só tijuco e água salgada
só bagres e baiacus
areia sol vento chuva
e a velas coloridas
dos barcos da baía: (p. 227)

(...)

Que me ensinavam essas aulas
de solidão
entre coisa da natureza
e do homem?

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 a tarde se fazia

com faíscas de esmeril calor de forja

onde a tarde era outra

tarde (p.228,229)

Focalizando o dia, estabelece-se já um relacionamento entre o "eu" e o "outro" que se desdobra em natureza e social e que progressivamente caminha para o grande contraste com a noite vindo em seguida. Se em si mesmo o dia também é dialético e por isso contrasta situações, sua confecção, juntamente com a tarde, vai estabelecer o grande contraste com a noite, sendo que esta focaliza a fundo a questão social. O dia-natureza:

Muitos

muitos dias há num dia só

porque as coisas mesmas

os compõem

com sua carne (ou feiro

que nome tenha essa

matéria-tempo

suja ou

não)

os compõem



nos silêncios aparentes ou grossos
como colchas de flanela
ou água vertiginosamente imóvel
como
na quinta dos Medeiros, no poço
na quinta
coberto pela sombra quase pânica
das árvores
de galhos que subiam mudos
como enigmas
tudo parado
feito uma noite verde ou vegetal
e de água
muito embora em cima das árvores (p. 234)

O dia social-familiar na sua duplicidade contrastante, como de resto,
contrastante era toda a vida:

"como era dia aquele
dia
na sala de nossa casa
a mesa com a toalha as cadeiras o
assoalho muito usado
e o 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 outro
diante dos 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 (p. 234-5)

Note-se ainda aí a correlação com o dia do presente do "eu poemático". Como dissemos, ao enfocar a noite, o que conta ressaltar, sempre numa linguagem dialética em que também agora o símile é o estilo, é a questão social evidenciando a miséria e a marginalidade fortemente presentes já naquele tempo. Num processo de simultaneidade, o "eu lírico" recorda intensamente o vivido, revisita-o e mesmo o revive, mas também o analisa, indo, pois, do indivíduo para o coletivo onde se situava e a este predominantemente dá relevância e reflete quando o observa sob o domínio da noite.

Nesse ponto, a referência ao coletivo é absoluta. O enfoque poético abstém-se do "eu" e vai perpassando por aspectos do social vistos sob o signo "noite", cuja área semântica vai desdobrando-se metafórica e comparativamente. É o "eu lírico" inteiramente reflexionante a ponderar acerca da "negridão" da noite natural



associada à "negridão" da noite social, especialmente na periferia daquela São Luís em que, já àquela época, a noite era mais noite:

"Numa noite há muitas noites

mas de modo diferente (p.238)

(...)

De noite, como

a luz é pouca,

a gente tem a impressão

de que o tempo não passa

ou pelo menos não escorre

como escorre de dia: (p.239)

(...)

Mas o que mais distancia

essa noite da Baixinha

das outras

é o cheiro: melhor dizendo

o mau cheiro

que ela tem como certos animais

na sua carne de lodo (p. 242)

(...)

Dá por que na Baixinha

há duas noites metidas uma na outra: a noite

sub-urbana (sem água

encanada) que se dissipa com o sol

e a noite sub-humana
de lama
que fica
ao longo do dia
estendida
como graxa
por quilômetros de mangue (p.243)

Na verdade, a incursão feita através da passagem desses três elementos, a tarde, o dia e a noite, permite ao eu poemático trabalhar um dos aspectos essenciais do poema. Trata-se de uma temática problematizadora, inquietante a poetas, presente constantemente em muitas, antigas e atuais grandes obras: o tempo. Ao recordar sua São Luís, 30 anos depois, "às quatro horas desta tarde/ de 22 de maio de 1975" "em pleno coração/ de Buenos Aires", o eu poemático vai-se dando conta de que o tempo, que se materializa na dinâmica das coisas e dos seres, passara-se, não sendo capaz, porém, de apagar-lhe as vivas imagens da São Luís de sua infância e adolescência, as quais, agora, brotam-lhe ali, no exílio. Vale notar, quanto a esse aspecto, que, consubstanciado no tempo, o eu poemático, talvez por se deixar tomar inteiro pela profunda recordação, torna, muitas e muitas vezes, o sujeito do enunciado, textualmente considerando, em verdadeiro sujeito da enunciação, num jogo intermitente de transposição e interposição do tempo e mesmo do espaço. Diríamos que, mais do que o recurso do tempo interiorizado ou psicológico e da anacronia, nesses momentos o que se tem é o fluxo de consciência, irreprimível, que vai trazendo à tona os episódios e estes, presentificados, por sua vez deflagram o processo de reflexão.

Entendemos que os três elementos, tarde, dia e noite se configuram como motivos recorrentes e desenvolvedores desse tema. Outros motivos recorrentes à questão tempo são trabalhados pelo eu poemático. Quando passa a considerar o



discorrer da vida de Newton Ferreira, seu pai; quando percebe o tempo transcorrendo através do cotidiano da cidade, nos afazeres domésticos:

Não tem a mesma velocidade o domingo

que a sexta-feira com seu azáfama de compras
fazendo aumentar o tráfego e o consumo

(...)

Outra velocidade

tem Bizuza sentada no chão do quarto

a dobrar o lençóis lavados e passados (p.265)

(...)

É impossível dizer
em quantas velocidades diferentes
se move uma cidade

a cada instante

(sem falar nos mortos

que voam para trás)

ou mesmo uma casa

onde a velocidade da cozinha

não é igual a da sala (aparentemente imóvel

nos seus jarros e bibelôs de porcelana)

nem a do quintal

escancarado às ventanias da época (p.267)

(Não há dúvida de que o tempo é uma obsessão do eu poemático. É uma presentificação encarnada nessa recordação e memorização. Sua tessitura, via esses mecanismos, não só possibilita ao eu poemático reviver intensamente um tempo de sua vida que lhe ficou fundamentalmente marcado, senão também, tornamos a dizer, a refletir sobre ele e mesmo sobre ele teorizar, como acima demonstramos. Nesse fluxo recordante, as situações vividas, tanto pelo eu poemático como pelos outros, são, já o

dissemos, muitas vezes, retomadas e exaustivamente descritas sempre com uma propensão analítica. E esse procedimento dá ao poema uma tonalidade de caráter fortemente épico.

Diríamos que o alto lirismo do poema, advindo da vertigem loquaz de uma recordação, cujo estado anímico vaza por todos os poros das palavras, não se sustenta na pureza teórica presumida ao estilo lírico. As razões são várias. A começar pela grande variabilidade dos versos: completamente livres, no sentido literal da palavra. A diversificação é de tal ordem, que tudo se encontra, desde o popular e tradicionalíssimo redondilho maior, passando pelo verso em prosa, o verso concreto até o verso, se se poderia denominar, atomizado, porque, mais do que monossílabo, versovocabulo: um conectivo, enfim, um mero sintagma verbal, a que aqui já no referimos. Veja-se mais uma vez:

"Era a vida a explodir por todas fendas da cidade
sobre
as sombras da guerra: (p.222)
(...)
"Sozinho na tarde no planeta na história
arrastando camarão
com um cofo de palha
quê
que eu buscava ali ?"

Ainda dois outros pontos nesse sentido: todo o poema se organiza, graficamente, como se fosse uma "dança" dos versos no branco do papel. A mobilidade dos mesmos é de completa assimetria. Outro é a quase absoluta ausência dos sinais gráficos, principalmente os demarcadores de pausa. Mas ainda

aqui, nessa polifonossemia, pode-se estar observando uma atitude da lírica, pois a vertigem anímica, acima referida, acaba requerendo esse tipo de forma, de linguagem. Na lírica, como nos ensina Staiger (1993, p. 26), "metro, rima e ritmo surgem em uníssono com as frases. Não se distinguem entre si, e assim não existe forma aqui e conteúdo ali". Contudo, muito mais que essa forma "deformante", "suja" a lírica poética reinante a forte parceria de uma atitude e procedimento épico da composição.

Observemos de início a extensão do poema. "Toda composição lírica autêntica deve ser de pequeno tamanho", afirma Staiger (1993, p. 28). Estamos diante de um poema lírico cujo tamanho é de 56 páginas!

É quase indisfarçável o tom narrativo imprimido pelo eu poemático ao longo do poema. Longe da pátria -- fato semelhante ocorrera com um outro poeta conterrâneo seu há um século: Gonçalves Dias, ("Canção do Exílio"), com o qual fica subentendida uma intertextualidade --, exilado, o eu poemático vai rememorando a vida livre que a sua infância e a adolescência lhe proporcionaram em sua terra natal. A circunstância e, mais do que isso, o profundo lirismo, como tudo vai sendo repassado, conotam o apego, a saudade que brotam do reconhecimento do valor e da importância de tudo aquilo. Tão nele aquilo tudo, que ele está na cidade, e a cidade nele:

Ah, minha cidade verde

minha úmida cidade

(...)

ah sombra rumorejante

que arrasto por outras ruas

(...)

(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?) (p. 259)

(...)
O homem está na cidade
como uma coisa esta na outra
e a cidade está no homem
que está em outra cidade (p. 273)

Mas tornemos ao elemento narrativo. Acometido desse estado de ânimo, o que o eu poemático põe-se a fazer é uma recordação-narrativa percorrendo a trilha de sua trajetória, que vai da infância-adolescência em São Luís do Maranhão:

Que importa um nome a esta hora do anoitecer em São Luís
do Maranhão à mesa do jantar sob uma luz de febre entre irmãos
e pais dentro de um enigma? (p. 219)

(...)
"Sozinho naquele
desaguadouro de rio
sob o sol duro do trópico
sozinho na tarde no planeta na história



arrastando camarão
com um cofo de palha
quê
que eu buscava ali?

(...)

que perguntava eu ali
com aquele cofo nas mãos
sob o sol do Maranhão? (p.227)

até o exílio na cidade estrangeira de Buenos Aires:

dias que se vazam agora ambos em pleno coração
de Buenos Aires
às quatro horas da tarde
de 22 de maio de 1975
trinta anos depois (p. 235)

O eu poemático, vimos dizendo, não se limita a perscrutar a si mesmo, tampouco suas emoções revividas decorrem apenas de fatos e situações que se circunscrevem nele mesmo. Muitos são os momentos em que está colocado como se verdadeiro narrador de episódios, cenas, fatos vividos por seu povo, os quais nos são apresentados às vezes com detalhes. Por isso, o recurso da alternância do verbo da primeira para a terceira pessoa no pretérito imperfeito (característica da narrativa) é uma constante.



E desse modo, na marcha poemática, temos que, quando o eu poemático está em plena revivescência, completamente envolvido pelas lembranças, portanto em plena atuação lírica, a dicotomia temporal está totalmente abolida, o passado é presente, o presente é passado. Daí que nessas situações o tempo verbal é sempre o presente, não obstante, se perceba, que o episódio é passado. E um fator de linguagem caracterizador deste procedimento, embora não lhe seja exclusivo, é o recurso aos dêiticos, com o qual se vai reiterando o jogo temporal e espacial. A imediata saída deste estado anímico para a assunção do tom narrativo, com o que passa a falar dos outros, e depois deste novamente para aquele, é a espinha dorsal da estrutura poemática. E por vezes, o eu poemático, por instantes, torna a si, como se numa tentativa, sem esforço, porém, de medir o eu empírico de ontem, que vai sendo revivescido, com o de agora. Conquanto seja talvez uma citação meio longa, parece-nos importante, a título de exemplo disso tudo, o que está entre as páginas 219-220, logo no início do poema, quando o "turvo, claro/escuro", declarados pelo eu poemático na abertura do poema, já começa a obter a concreção das imagens:

Que importa um nome a esta hora do anoitecer de São Luís
do Maranhão à mesa do jantar sob uma luz de febre entre irmãos
e pais dentro de um enigma?

mas que importa um nome
debaixo deste teto de telhas encardidas vigas à mostra entre
cadeiras e mesa entre uma cristaleira e um armário diante de
garfos e facas e pratos de louças que se quebraram já

(...)

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 clarão do sol morrendo na platibanda em frente à nossa
janela
tão reais que
se apagaram para sempre
Ou não?

Não sei de que tecido é feita minha carne e essa vertigem
que me arrasta por avenidas e vaginas entre cheiros de gás
e mijo a me consumir como um facho-corpo sem chama,
ou dentro de um ônibus
ou no bojo de um Boeing 707 acima do Atlântico
acima do arco-íris
perfeitamente fora
do rigor cronológico
sonhando (p.219 e 220)

/O poema apresenta, pois, os momentos mais marcantes de uma vida adolescente vivida intensamente e agora recordada plenamente e pelos cinco sentidos. O eu poemático vai degustando esses momentos de inteira descoberta e aprendizagem. Descoberta de si mesmo, do seu corpo, do seu sexo, descoberta da natureza, da sua família, dos membros da sua família, das outras famílias, da vida diária do meio social do seu lugar, das diferenças, mais que semelhanças, sociais aí estabelecidas. E assim até



quando se dá com ele o fenômeno comum ao homem interiorano e, mais que isso, nordestino, inconformado com aquilo tudo: a emigração para o "Sul Maravilha" em busca de um outro "modus vivendi": "Vendo o que tenho e mudo/para a capital do país"(p.263).

Essa São Luís do Maranhão particularizada acaba apresentando-se, na medida em que, e do modo como, vai sendo mostrada, como uma cidadezinha qualquer, isto é, como ela, outras tantas o eram no país. Outras tantas viviam situações semelhantes, o que dá ao poema um tom mais universalizante, de feitio épico. Outro componente do traço épico é a veracidade histórica espaço-temporal alinhavada no poema. O eu poemático, "personagem-narrador" dessa história revivida e revista, ao estar sendo acometido dessa revivescência-reflexiva, encontra-se "em pleno coração de Buenos Aires, em maio de 1975, trinta anos depois", (p.235). São Luís, a cidade objeto, palco dos fatos rememorados, se nos dermos ao trabalho de observar o mosaico que vai sendo confeccionado pela vertigem lírica do eu poemático, é inteiramente descrita. Através do poema tem-se o espectro da cidade daquela época, sua situação geográfica, sua paisagem vegetal, sua condição climática, a paisagem social, com seus habitantes, os hábitos, costumes e comportamentos, as condições sócio-econômicas destes. E mesmo a sua origem: "Assim apodrece o Anil/ao leste de nossa cidade/que foi fundada pelos franceses em 1612." (p.247) Reiterando: lembramos que essa tessitura profundamente lírica daquela São Luís se faz de forma marcadamente crítica, o que coube ao poema uma alta subjetividade, mas longe de ser puramente nostálgica e saudosista, já que se faz bastante acentuada a pigmentação épica.

Assim é que se acha desprovido de razão Fernando Mendes Vianna, (1977, p.7-8) quando em "Lavando roupa suja", breve ensaio publicado no "Suplemento Literário" do jornal "Minas Gerais", afirma que **Poema Sujo** "pretende testemunhar apenas o grito de um brasileiro de cinqüenta anos com saudades de sua terra natal, a



provinciana cidade de São Luís de sua adolescência." E vê nisso e em toda a subjetividade e liberdade contida no poema um caso de neo-romantismo segundo uma classificação elaborada por Henry Lefebvre: "Embora seu maior valor de comunicação ou comunicabilidade esteja no deslavadamente geográfico saudosismo, sua implosão (e não explosão, como diriam os admiradores do "sismo" gullartiano) funciona esteticamente como um ousado exemplo de adesão à proposta de um neo-romantismo. Esse neo-romantismo ou romantismo revolucionário, como o classificou, em brilhante artigo, o pensador Henry Lefebvre (Vers un Romantisme Révolutionnaire -- La Nouvelle Revue Française -- 1 octobre 1957)".

/Afinal, em **Poema Sujo**, a saudade é um elemento conseqüente e que está muito longe de constituir-se como o fim único e último do poema e nem mesmo sequer como um motivo recorrente./ O mergulho no passado não se dá por rejeição pura e simples ao presente, mas sim como uma tentativa do eu poemático de recompor analiticamente um tipo de trajetória humana de um mundo empírico a que está vinculado. Acontece apenas que essa sondagem é "suja", porquanto não dispensa a alta liricidade executada, numa dicção explosiva, sim, e múltipla, embaralhando tendências e estilos, torpedeando receitas e cânones de linguagens poéticas.

Num estudo, que nos parece mais conseqüente e aprofundado, Luís Fernando Santos (1977, p.142), ainda que trabalhando o texto numa análise das etapas de concepção criadora, vê o **Poema sujo** "como a mais ponderável criação da lírica brasileira pós-modernista", vez que ele "representa, na poesia brasileira, uma exemplar **vitória da liricidade**". Isso, ainda segundo o citado autor, porque o poema é um "triunfo do lírico sobre o idílico":

"O **Poema Sujo** nasce desse movimento de purgação do ego lírico. Instaurando-se na medida em que se transfiguram os conteúdos histórico-vitais da biografia do eu empírico, o ego lírico, no **Poema Sujo**, se estrutura exatamente sobre o dinamismo sustentado pela sua especificidade: como não é



subsumível ao eu empírico, o pathos de que se investe é altamente mediatizado pelo seu esvaziamento original. Este pathos, geneticamente ligado ao conflito eu empírico vida, é **controlado** na instância do ego lírico. Este, liberado da paixão abstrata do eu empírico, se coloca como ordenador dela: não a padece, exercita-a; não a sofre, domina-a".

Como se pode notar, o que o autor percebe no poema, ao explicar a superação do idílico, é justamente uma subjetividade de natureza crítico-reflexiva, como vimos aqui apontando. A diferença está em que ele vê nessa "liricidade", isto é, numa lírica inteiramente escoimada do idílico que a deforma e a subjuga a um pessoalismo puramente sentimental, a essencialidade do lírico. Para ele, isso se dá inteiramente porque da **singularidade** do eu empírico, através de uma **refração lírica**, obtém-se a particularidade em que entra em operação o ego poético, com que se busca e se aúfere o objeto estético, enquanto percebemos um procedimento, não de essencialidade da lírica, mas sim uma profunda imbricação dela com o épico e mesmo com o dramático. Disso se pode depreender, certamente, que a complexidade da mentação do conteúdo da obra não se sustenta por um ou outro modelo de expressão ou estilo tipicizado, mas sim com um e outros, desses modelos.

Poema sujo, assim, também vinca em si nítidos traços dramáticos na somatória do mosaico estilístico que é sua estrutura. A trajetória do eu poemático, personagem da história revivida, rememorada, delineia uma evolução sustentada pela causa-efeito cujo tempo-espço se sucede de São Luís do infante-adolescente ao Rio de Janeiro do jovem-adulto, passados esses, e à presente Buenos Aires do adulto. Drama maior e particular com problema e soluções diferentes dos demais saoluisenses, com os quais, no entanto, conviveu. Mais ainda, conviveu, observou e, no instante lírico da obra, sobre eles reflete.

Desta reflexão, repontam os problemas existenciais vividos por alguns dos moradores de São Luís, os quais, dentre outros, certamente, foram os que



mais marcaram o eu poemático. A vida pacata e ajustada de Newton Ferreira, o pai, conhecido quitandeiro e ex-centro-avante da seleção maranhense:

Não seria correto dizer
que a vida de Newton Ferreira
escorria ou se gastava
entre cofos de camarões, sacas de arroz
e paneiros de farinha-d'água
naquela sua quitanda
(...)

Não seria correto porque
se alguém chegasse lá
por volta das 3 da tarde (hora
de pouco movimento) - ele meio debruçado
no balcão lendo X-9 - (p.254)
(...)

Mas de Newton Ferreira, ex-
center-forward da seleção maranhense,
que dez vezes faliu
e que era conhecido de todos na zona do comércio, (p.258)

E da composição desse painel social, em que se situa Newton Ferreira, outros dramas existenciais participam. Coletivamente apresentado, temos o dos moradores da Baixinha, bairro de periferia edificado em palafitas. A contrastante vida de penúria e miséria que ali acontece é claramente explicitada:



Mas o que mais distancia

essa noite da Baixinha

das outras

é o cheiro: melhor dizendo

o mau cheiro

que ela tem como certos animais

na sua carne de lodo

(...)

Daí porque na Baixinha

há duas noites metidas uma na outra: a noite

sub-urbana (sem água

encanada) que se dissipa com o sol

e a noite sub-humana

da lama

que fica

ao longo do dia

estendida

como graxa

por quilômetros de mangue

a noite alta

do sono (quando

os operários sonham)

e a noite baixa

do lodo embaixo

da casa (p. 242-3)

Na composição, ou talvez melhor, numa amostragem daquele painel social, o eu poemático vai, assim, agregando elementos, ora numa perspectiva individual, ora social. Isso, como já foi observado, vai particularizando os caracteres (hábitos, costumes, preconceitos, provincianismo, precariedade econômica, cultural) de uma dada cidade, num dado momento de seu tempo histórico, fato que se estende, numa dimensão universalizante, como sendo também comum, representativo, de caracteres próprios do País.

Mais dois exemplos tratados pelo poema que seguem nessa direção podem ser citados. Um, de passagem, é citado a título de comparação, e as possibilidades de revelação que não é feita, mas que fica suscitada, deixam entrever um outro drama sempre existente e vivido por alguma daquelas famílias:

um rio
não apodrece como as bananas
nem como, por exemplo,
uma perna de mulher
- (da mulher
que a gente não via
mas fedia durante toda manhã
na casa ao lado de nossa escola,
na época
da guerra) (p.246)

Outro exemplo refere-se a um caso bem caracterizador das famílias, quanto às questões afeitas às relações afetivo-amorosas, o casamento, a honra, a moral



e os bons costumes:

Camélia caiu na vida
porque ainda não existia a pílula
Pagou caro aquele amor
feito com dificuldade
detrás do jirau de roupas
em pé junto à cerca
enquanto a família dormia

(...)

Já o canário-da-terra
parou de cantar quando
numa manhã de domingo
seu Neco matou a mulher
que -- dizem -- lhe punha chifres:
a gaiola rolou no chão.
("Canivetada nas costas,
pegou bem aqui, lá nela. (p. 252 e 253)

Como se pode observar, tais fatos revividos pelo eu poemático têm como pressuposto uma dimensão mais profunda, do que a meramente factual, do acontecimento apresentado em si mesmo. Dele depreendem-se tensões de vidas configuradas em seus conflitos existenciais, cujas causas superpõem-se às suas forças e percepções, como se destinos traçados, aos quais, outro remédio não há, senão a



eles se submeterem. Traços, a nosso ver, fortemente carregados de tonalidade dramática. E essa atmosfera de tensão dramática não é casual ou circunstancial no poema. Ao contrário, ela é elemento nuclear da sua estrutura.

Cabe ressaltar que o modo dramático aqui percebido não institui no poema uma plenitude desse estilo, vez que a dominante é o lírico. Por isso sua fronteira e interposição com o épico, indo, porém, além desse ao realizar alguns fatores, como tentamos explicitar acima, com aspectos mais caracterizados do dramático.



Esta, a primeira faceta do sujo que entrevemos no poema.

A certa altura de seus **Conceitos fundamentais de poética**, Emil Staiger afirma que "uma obra exclusivamente lírica, exclusivamente épica ou exclusivamente dramática é absolutamente inconcebível; toda obra poética participa em maior ou menor escala de todos os gêneros e apenas em função de sua maior ou menor participação designamo-la lírica, épica ou dramática." (1993, p.190)

Em **Poema sujo**, entretanto, o que notamos é que o épico e o dramático não são meramente ancilares do lírico, mas sim com esse concertam a estrutura do poema e que o lírico se sobrepõe apenas enquanto dicção condutora e instauradora, enquanto ente que evoca e revivifica os fatos de memória. A verdade é que o poema se organiza de tal modo, que fica extremamente frágil e imperceptível a delimitação de um ou outro estilo. A bem dizer, o poema realiza-se acima desses conceitos demarcadamente postos, visto que seu significado visa a uma mundivivência, que vai muito além da individualidade do eu poemático. Por isso, imprescindível a conjugação dos três numa atuação simultânea. Estreita relação entre eles se dá, pois, por inteira necessidade de uma expressão poética capaz de plenamente difundir um sentimento que não se esgota na



particularidade de seu sujeito, mas sim se estende, envolvendo a vida de todo um povo, cuja simbolização se situa na população de São Luís do Maranhão do tempo e espaço vividos.

2.2 A ESTILÍSTICA DO SUJO

Certamente o fator de maior impacto em **Poema sujo** é o modo de atuação da sua linguagem. O estranhamento provocado pela configuração formal do poema é de tal ordem significativo, que em sua primeira edição veio composto em livro na forma horizontal. Quem se desse a lê-lo, tinha que ir virando as páginas como quem vê quadros de pintura em cavalete, ou álbum de fotografias, as quais contêm em sucessão cenas de uma vida passada e ali fixadas para a lembrança, ou para leituras, como certamente executa agora o epicômico.

O ritmo do poema, já o dissemos, traça-se de forma vertiginosa. O poema é um caudal cuja corrente serpeia um longo caminho tecido de fortes precipitações, abruptos estreitamentos, mas também remansos de água em descanso. Daí o seu estilo plural configurado numa linguagem polifônica e polifórmica, como já o caracterizamos. Modelando-se num Modernismo desagregador, posicionado a instituir definitivamente na poesia a linguagem do cotidiano, comunicativa e identificadora, determinado a deselitizar o poema sem empobrecê-lo com a rudeza e o simplismo de uma sublitteratura, mas, nessa linha da escavação pesquisadora, ir instaurando uma poética inovadora e mais condizente com o seu instante, -- este parece ser o estilo norteador da linguagem de **Poema Sujo**. Tanto é assim, que à sua leitura



acorem-nos logo poemas de **Paulicéia Desvairada**, de Mário de Andrade, de **Libertinagem**, de Manuel Bandeira, o "Futurismo", de Álvaro de Campos. Tudo isso, evidentemente, relido, revisto, recriado.

Na verdade, quanto ao plano da expressão, o poema se formula num reaproveitamento de estilos poéticos existentes suplantando-os justamente no instante em que os amalgama, obtendo, assim, um estilo original, novo, um estilo "sujo".

Quanto à constituição estrófica, observa-se que sua realização é completamente livre, em soluções que vão além das inovações observáveis no Romantismo e nos modernistas primeiros. Como seus versos, ela também ziguezagueia ao sabor estonteante da reminiscência crítico-subjetiva do eu poemático. Ao fluxo vertiginoso da reflexão, corresponde o vertiginoso fluxo verbal. Daí um modelo versificatório e estrófico singular.

A poeticidade, então, pode-se dizer, se instaura exatamente na confrontação do próprio poético, mais precisamente, numa solução poética desviante, já que estrofes e versos se constroem numa direção diversa do que foram e tinham sido até aquele instante.

Ainda mais, a exemplo da dialética conteudística nele observada, a que fizemos alusão, o plano da expressão corre em igual nível. Ou seja, predominantemente, o verso chega ao prosaísmo, mas mesmo aí assegura seus caracteres, não se deixando levar à prosa pura e simples. Sob esse risco, esse fio da navalha verso-prosa e prosaísmo, se constitui o plano de expressão de **Poema sujo**. Numa "libertinagem" muitíssimo maior que a "Poética" livre de Bandeira, os desvairismos andradianos, o futurismo de Álvaro de Campos, os versos, neste poema, constroem-se sem um ordenamento fixo, com dimensões que vão desde o atomismo de um "sob", um "quê" ao encomprimento de um longo "período".



O poema, obviamente, se estrutura sob a batuta do verso livre, tão livre que chega à fragmentação atomizante já apontada. Aliás, talvez seja esta a sua mais marcante característica versificatória ao lado de outra, não menos intrigante, que é aquele também já comentado zigzaguear com que o verso vai situando-se nas páginas em branco. O texto, pois, reflete a peroração vertiginosa da recordação-reflexiva observada. A componente dialética dessa mentação se faz presente no plano da expressão. O verso livre longe está de ser absoluto, uma vez que se alterna, ou, melhor diria, se associa, na composição do texto, com toda uma gama versificatória heterogênea, o que acentua no poema ainda mais sua poeticidade "suja".

Um primeiro ponto a ser tratado, quanto a esse aspecto, é o do recurso do chamado poema em prosa. Há momentos em que o discurso poético parece necessitar de um esparramamento tal, que a dicção requerida é a de um ritmo jactante e disparado, sem o recorte demarcado de pausas e retornos, assim como o é a fluência do verso. Já no começo do poema, após um andamento inicial em cruzamento entre curtos e longos, os versos soltam-se numa sucessividade imagética veloz:

tua gengiva igual a tua bucinha 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 de palavras) como uma entrada
para (p.219).

Talvez sirva melhor para configurar esse aspecto o excerto a seguir:

Era a vida a explodir por todas fendas da cidade

sob

as sombras da guerra:



a gestapo a wehrmacht a raf a feb a blitzkrieg ca-
talinas torpedeamentos a quinta-coluna os fascistas os nazistas os co-
munistas o repórter isso a discussão na quitanda o querosene o sabão
de andiroba o mercado negro o racionamento o blackout as montanhas
de metais velhos o italiano assassinado na Praça João Lisboa o cheiro
de pólvora os canhões alemães troando nas noites de tempestade por
cima da nossa casa. Stalingrado resiste.

Por meu pai que contrabandeava cigarros, por meu primo que passava
rifa, pelo tio que roubava estanho à Estrada de Ferro, por seu Neco
que fazia charutos ordinários, pelo sargento Gonzaga que tomava ti-
quira com mel de abelha e trepava com a janela aberta, (p.222)

Um fator de linguagem a esse respeito observável nos trechos citados
e em todo o poema é o emprego do *que* na função de pronome relativo. Com efeito, das
múltiplas funções exercidas pelo *que*, as de relativo e conjunção integrante são
exaustivamente as mais empregadas no poema. Um nivelamento extremado ao
prosaico e de tal modo, que desce também à oralidade mais extremada ao usá-los:

sozinho na tarde no planeta na história

arrastando camarão

com um cofo de palha

quê

que eu buscava ali? (p.227).

Ao apresentar o objeto e o método de seu trabalho, Cohen considera
que o poema em prosa é eminentemente semântico, centrando, pois, sua intenção no



significado: "Com efeito, só atua nessa face da linguagem, deixando poeticamente inexplorada a face fônica (...), os recursos semânticos bastam, por si sós, para criar a beleza procurada." (1974, p. 13)

Ainda quanto a esse assunto, pode-se ler uma abordagem pouco, ou praticamente nada conceitual, feita por Péricles Eugênio da Silva Ramos, que, além de considerações em torno do mesmo, faz referência a prosimetrias: "Em nossa poesia encontram-se ainda prosimetrias, segundo a tradição medieval do texto parte em prosa, parte em verso." (1980, p. 328). **Poema sujo**, a rigor, não se constrói dessa forma, mas, como se exeplicou acima, e poder-se-ia ainda recorrer a outras passagens, o discurso poético salta, às vezes, da "poesia fono-semântica", para dizer com Cohen, ao poema em prosa, tecendo uma expressão mais condizente e receptora do conteúdo emocional revivescente. Não nos esquecendo que isto se faz a par de outras soluções de estilo, com o que se vai constituindo essa estilística do sujo.

Não obstante se sabe que o verso livre permanece ainda uma questão poética em aberto e, de certo modo polêmica, é inegável que ele constitui, neste poema, o principal instrumento de expressão. Para Domingos Carvalho da Silva, (1989, p.100) no passado, verso livre era o das estrofes polimétricas; já no Simbolismo é considerado verso livre o que não tem nenhuma medida regular. "No Modernismo, além da medida, perde o verso livre (em muitos autores) a sintaxe poética e o poder de síntese. Torna-se freqüentemente explicativo e, portanto, prosaico."

Sobre o mesmo assunto, Rogério Chociay (1992, p.23-33), focalizando a questão em torno do que escreveram dois modernistas, que, com ela, em termos teóricos, mais se preocuparam: Bandeira e Mário de Andrade, suscita alguns postulados que vão sendo deduzidos a partir do que esses autores disseram. Segundo ele, Bandeira fundamenta toda a sua teoria do verso livre ao afirmar que no verso livre autêntico o metro deve estar de tal forma esquecido que o alexandrino mais



* ortodoxo funcione dentro dele sem virtude de verso medido". "Embora fale em "alexandrino mais ortodoxo", Bandeira quer dizer, simplesmente, que num poema em versos realmente livres não poderá pairar nenhuma suspeita de metrificação." E continua: " A solução de Bandeira, embora não explique tudo, tem base lógica: o verso livre deve ser exatamente o oposto do verso tradicional; se este é medido, aquele não pode ser; se este apresenta retorno acentuais regulares, aquele não pode apresentar; se neste as rimas são fixas, naquele devem ser livres; se este, enfim, apresenta-se dotado de um ritmo previamente planejado, aquele deve trazer sempre a característica do imprevisto, do individualmente elaborado, sem fórmulas preconcebidas." E conclui, tornando a citar Bandeira: "Ao cabo desse processo de reflexão e de prática, Bandeira declara-se imune ao metricismo: " Um número fixo de sílabas com as suas pausas cria um certo movimento rítmico, mas não é forçoso ficar no mesmo metro para manter o ritmo. Quando atentei nisso, senti-me verdadeiramente liberto da tirania métrica." Disso tudo, fica, pois, evidente que o verso livre, em realizações peculiares e inventivas, dá o tom do nível de expressão do poema.

Mas é preciso considerar uma outra singularidade cuja realização tem papel imprescindível para a qualidade poética do texto. Trata-se do ritmo. E este é um outro assunto cuja definição tem sido das mais polêmicas. Para Octavio Paz (1972, p.11), o ritmo é a condição essencial para a existência do poema, sem ele este não se realiza. Abrindo seu ensaio sobre verso e prosa assim se expressa o poeta e crítico mexicano:

"O ritmo não só é o elemento mais antigo e permanente da linguagem, como ainda não é difícil que seja anterior à própria fala. Em certo sentido pode-se dizer que a linguagem nasce do ritmo ou, pelo menos, que todo ritmo implica ou prefigura uma linguagem.(...) como distinguir, então, prosa e poema? Deste modo: o ritmo se dá espontaneamente em toda forma verbal, mas só no poema se manifesta plenamente. Sem ritmo, não há poema; só com o mesmo, não há prosa."



Em outra passagem do ensaio, com o propósito de demonstrar que metro e ritmo não são a mesma coisa, Paz afirma que este, a despeito de composto de medidas, acentos e pausas, palavras soltas, etc. é imagem e sentido. "Ritmo, imagem e significado se apresentam simultaneamente em uma unidade indivisível e compacta: a frase poética, o verso." (1972, p. 13)

Em **Poema sujo** a extensa rede de imagens se tece numa inter-relação dialética na ansiada busca de formular significações cujos sentidos decorrem de tensões e emoções vividas e revividas. Seu ritmo percorre essa linha do ir e vir no tempo. / O tempo reflexão/recordação, presente/passado. Como já dissemos, tudo se vai tecendo num ritmo vertiginoso, numa cadeia imagética múltiplice. Nela, o fluxo de imagens se estabelece numa constelação de figuras, em muitas das quais a originalidade acentua a qualidade poética do poema, contudo, a par, correm imagens que, tradicionalmente, seriam, por completamente antipoéticas, inadmissíveis no poema:

azul

era o gato

azul

era o galo

azul

o cavalo

azul

teu cu (p. 218)

É, evidentemente, um processo próprio dessa estilística do sujo, que vimos observando. Tomemos mais um exemplo a esse respeito:

E a noite mais tarde pronta passaria aos trambolhões

com sua carruagem negra

batendo ferros

feito um trem

pela Costela do Diabo

com seu cortejo de morcegos (p. 237)

(...)

Maria do Carmo

que entregava os peitos enormes

pros soldados chuparem

na Avenida Silva Maia

sob os oitizeiros

e deixava que eles esporrassem

entre suas coxas quentes (sem

meter) (p. 239)

A linguagem, ao mesmo tempo conduto e húmus desse pensamento, vai espelhando-o em texto que se configura em versos longos, e breves, e fragmentados, e longos, e breves... cuja contextura se sedimenta substancializada por essa polifonia/poliforme a que também já fizemos referência. Sempre se conduzindo numa vertente de imagens dicotômicas, ou por um processo dialético, o poema é um longo todo tecido fundamentalmente de antíteses e metáforas as quais, ao



mesmo tempo, asseguram e dão o tom do ritmo vertiginoso espelhado em toda a sua textura. Ritmo esse que por sua vez espelha a tensão poética suscitada pelos dois condutos fundamentais cujo antagonismo é o suporte da unidade poemática: a recordação e a reflexão. Os adjetivos claro e escuro são os dois signos iniciais que propulsionam esse processo de recordação/ reflexão de quem quer fazer uma espécie de balanço da vida e para isso torna ao passado. E, enquanto o sopesa, revive-o com certa nostalgia própria de quem se encontra exilado, como é o caso do eu poemático. O desdobramento desta oposição se faz num encadeamento exaustivo de imagens recorrentes. Os signos pertencentes ao campo semântico de cada um ora se sucedem num complexo imagético alternativo e contrastante, ora se presentificam num complexo imagético em que a antítese mais ressalta a atmosfera do sujo. Nessa multiplicidade de claro e escuro, podem-se tomar os substantivos "relâmpago" e "dia" e "noite" e "lama" como dois pares essencialmente caracterizadores das imagens representativas daquelas idéias estruturais do texto. Numa observação mais acurada do processo, pode-se chegar a concluir que "relâmpago" e seus afins, como por exemplo "fulgor", são signos que evidenciam a clareza da visão reflexiva do eu poemático nesse instante em que vai repassando o vivido. Eis uma passagem esclarecedora:

claro claro

mais que claro

raro

o relâmpago clareia os continentes passados (p.226)

Já a "tarde", o "dia" e a "noite" e seus afins firmam as situações contrastantes da vida em sociedade, particularizando o que se vivera em São Luís do Maranhão principalmente na época da Segunda Guerra e que tem uma certa homologia



com o instante de exílio do eu poemático em Buenos Aires: "dias que se vazam agora ambos em pleno coração/de Buenos Aires/às quatro horas da tarde/de 22 de maio de 1975/trinta anos depois". Esse contraste se dá com as muitas tardes numa tarde:

Quantas tardes numa tarde!

e era outra, fresca,

debaixo das árvores boas a tarde

na praia do Jenipapeiro

Ou do outro lado ainda

a tarde maior da cidade

amontoada de sobrados e mirantes

ladeiras quintais quitandas (p.229)

Com os muitos dias num só dia:

Muitos

muitos dias há num dia só

porque as coisas mesmas

os compõem (p.234)

Esses muitos dias se compõem com a "água vertiginosamente imóvel /como/na quinta do Medeiros, no poço/na quinta/coberto pela sombra quase pânica/das árvores"; "na sala de nossa casa" em que há "o riso claro de Lucinha se embalando na rede/com a morte já misturada/ na garganta", e "o dia (um dia) (que)



apodrece/envolvendo o dia/dos moradores das palafitas/e o dia do urubu/e o da lata de azeite Sol Levante/que sobre três pedras/no chão de terra batida da palhoça/onde mora Esmagado/ferve/com arroz-de-toucinho/para o almoço".

E também a noite que, por sua vez, acentua as diferenças sociais ao se fazer presente. Embora entenda que sejam muitas ("Numa noite há muitas noites"), o eu poemático admite que acabem reduzindo-se em uma só ou em duas no máximo ("E assim as muitas noites/parecem uma só/ou no máximo duas:). Deixa pressuposto que a noite primeira é geral, única, de fora de casa, "sendo a outra/a noite de dentro de casa/iluminada a luz elétrica".

Mas o grande contraste se estabelece com a noite "nas palafitas da Baixinha, à margem/ da estrada de ferro". Nessa aguda reminiscência, a noite serve como o suporte mais adequado para a evidência do "sujo social". A força expressiva da imagem tem maior realce no jogo semântico que se estabelece com as significações emanadas pelos vários semas dela decorrentes e a ela recorrentes: o escuro, o negro, a lama, a graxa, o apodrecer, etc. vão compondo o grande contraste social que o poema inscreve como sua temática maior: o sujo social, cuja permanência está viva, desde a São Luís do Maranhão de uma infância sob a guerra -- já então um dos efeitos nefastos desse sujo --, até o presente de plena maturidade em Buenos Aires, em 1975. /

Depois de diferenciar o tempo do dia com o tempo da noite e considerando que este parece imobilizar-se, fechar-se nas coisas, o eu poemático toma as palafitas da Baixinha, onde a imobilidade da noite não é a mesma que incide em toda a cidade, pois "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". E a progressão conceitual se distende num processo de decodificação incessante para a concreção dessa noite da baixinha, já que sua imagem, vigorosamente contrastante, contém o fulcro da temática central, ou seja, o sujo social permanente como



conseqüência de uma desigualdade social que já estava em pleno vigor quando o eu poemático se tornava "eu social" deste mundo: "meu corpo nascido porta-e-janela da Rua dos Prazeres/ao lado de uma padaria/sob o signo de Virgo/sob as balas do 24 BC/na revolução de 30". Tomemos um exemplo dos mais significativos desse processo, no qual o poema explicita a imagem conseqüente da cadeia decodificante da linguagem que intenta buscá-la:

Daí por que na Baixinha
há duas noites metidas uma na outra: a noite
sub-urbana (sem água
encanada) que se dissipa com o sol
e a noite sub-humana
da lama
que fica
ao longo do dia
estendida
como graxa
por quilômetros de mangue (p.243)

Note-se que o suburbano implica subumano e vice-versa e que a "noite" ali é permanente ("como graxa") mesmo ao longo do dia".

Mas tornemos aos aspectos rítmicos mais específicos, em relação aos quais podemos reafirmar que o poema se vale de praticamente todos os recursos poéticos exercidos pela poética desde sua mais remota tradição até a sua



contemporaneidade. Dissemos, e o verificamos claramente, que a base versificatória do poema é o verso livre. No entanto, como também é notoriamente perceptível, há uma recorrência, inovadora muitas vezes, à versificação tradicional, recursos, afinal, dos quais a poética, não obstante as suas mais radicais experimentações, nunca se apartou.

O início do poema já indicia um texto que não se estará submetendo, daí por diante, a nenhum cânone, senão ao seu próprio. A exploração do aspecto visual com a configuração dos versos na página em branco é visível. No branco da página, devidamente esquadrinhado, vinte versos curtos são entrecortados por três versos longos. Os curtos vão do monossílabo ao tetrassílabo. Os longos são todos compostos em dezoito sílabas métricas. O que se depreende, pois, a partir da significação lingüística, é o início de um já angustiante e vertiginoso processo de escavação da memória, buscando romper as obscuridades do tempo e reavivar o vivido. Esse rompimento é um mergulho em águas turvas e, à medida que os obstáculos se desfazem, sucessiva e vertiginosamente, as imagens vão brotando como "as formigas brotando aos milhões de dentro da parede da casa". A rapidez do fluxo tem na imagem do signo "relâmpago" e seus congêneres (fulgor, facho, clarão, jasmim) os instrumentos condutores de sua nobilidade. Reiteram-no os versos iniciadores de uma espécie de segunda parte, ou, talvez melhor, segundo segmento do poema:

claro claro

mais que claro

raro

o relâmpago clareia os continentes passados:

noite e jasmim

junto à casa (p.226)

Em seguida, há um verdadeiro disparo verbal, tônica rítmica do poema que se configurará ora em extensos versos-prosa que, repentinamente, cessam e se lhes segue o branco da página para, quase ao final, surgirem curtos versos; ora, ao contrário, os versos se iniciam curtos e repentinamente se estendem em versos-prosa e com aqueles vão alternando-se.

A verdade é que essa enorme mobilidade dos signos verbais na página em branco, numa configuração aparentemente toda desordenada e caótica, com a quase absoluta abolição dos pontos pausais, busca modelar-se, resultando uma visão gráfica a mais icônica possível, na "delirante" dicção com que o discurso poético se desempenha. Não só as pausas verbais, senão também as mentais certamente estão aí representadas nesse jogo de lacunas, extensões, encurtamentos e fragmentações com o espaço das páginas e a segmentação dos versos.

No entanto, como dissemos, os recursos métricos, rítmicos, as assonâncias, as aliteraões, as anáforas, as paronomásias, enfim, os recursos tradicionais e sempre próprios da poética estão presentes em todo o poema num amálgama estilístico que lhe acentua a condição de *sujo*. Assim é que, no início, em seguida a um esparramamento verbal em pleno verso livre, onde as imagens vão "relampagamente" se sucedendo, o ritmo se interrompe e, após longa pausa inscrita iconicamente pelo espaço em branco da página, sobrevém um resfolegar-se em versos curtos cuja cadência "mansa" imprime um ritmo de quem descansa e busca na lembrança um nome. Isso posto, torna o ritmo alucinante em versos livres com que se retoma a escavação da memória dando seqüência à vertiginosa recordação do vivido. Nota-se, então, nesse encurtamento de verso, o emprego do cavalgamento, num estilo ousadamente moderno:



eu não sabia tu
não sabias
fazer girar a vida (p.219);

o emprego da rima e da métrica em redondilhos maiores:

bela bela
mais que bela
mas como era o nome dela?
Não era Helena nem Vera
nem Nara nem Gabriela
nem Tereza nem Maria
Seu nome seu nome era...
Perdeu-se na carne fria (p.219);

a anáfora e a paronomásia:

perdeu-se na confusão de tanta noite e tanto dia
perdeu-se na profusão das coisas acontecidas (p.219).

Digna de nota é a solução paronomásica-aliterante-asonante para a obtenção da imagem decorrente do jogo fonossemântico com o verso:

corpo-facho corpo-fátuo corpo-fato (p.225)

Alguns outros exemplos do uso da aliteração: o fonema /v/ sugerindo o vento:

Apenas os índios vinham banhar-se
na praia do Jenipapeiro, apenas eles
ouviam o vento nas árvores(p.248);

o fonema /g/ sugerindo a decomposição nesta imagem insólita, para o que a assonância em /a/ também é um significativo contributo:

noutra lentidão que a do crepúsculo
que, no alto,
com sua grande engrenagem escangalhada
moía a luz .(p.265)

Ainda quanto à assonância, pode-se citar esse significativo exemplo em que a imagem de um sol causticante se revela na circularidade e arredondamento dos /oo/:

Sozinho naquele
desaguadouro de rio
sob o sol duro do trópico (p.227).



Note-se, ainda aí, a sugestiva posição da preposição "sob" sobposta a "rio".

O uso desses recursos expressivos, a que chamamos de tradicionais apenas com o propósito de diferenciá-los dos outros mais modernos, é uma constante no poema e quase sempre em soluções inovadoras, criativas. Veja-se mais um exemplo em que, particularmente, se observa esse aspecto criativo. À página 241, onde o inusitado da rima: "fantástica/Via Láctea", intensifica a grandeza da imagem:

Não obstante,
alguém que venha da rua
-tendo caminhado sob a fantástica imobilidade
da Via-Láctea -

As onomatopéias utilizadas vão igualmente pelo mesmo caminho, ou seja, desde as comuns, clichêzadas, às soluções inovadoras. Assim é que à página 226 se lê:

e que desde então segue pulsando como um relógio
num tic tac que não se ouve
(senão quando se cola o ouvido à altura do meu coração)
tic tac tic tac

E às páginas 252 e 253 ao referir-se ao canto do canário e do curió:



E os canários, nem-seu-souza,

trinavam na gaiola de prata

(...)

E desde esse santo dia

era injeção toda tarde.

(e o curió,

nem-seu-souza)

Fica, pois, constatado que, em **Poema Sujo**, como em qualquer poema bem realizado, o plano da expressão está inextrincavelmente conjugado ao plano do conteúdo. Vale então reiterar que a recordação/reflexão do poema, sob o fluxo da vertigem, estampa-se em sua própria realização formal. E as soluções estilísticas adotadas como meio necessário para espelhar as imagens que o conteúdo labora contemplam, igualmente, num mesmo patamar de importância, tanto os processos tradicionais e sempre atuais dos recursos poéticos fonossemânticos, quanto os dos recursos poéticos espaço/visuais. Perfeitamente, pois, dentro da sua conduta poética autodenominada: "poema sujo". Processos analógicos e fonológicos se imbricam e se revezam, em vez de se excluírem, na composição do texto. Espaço em branco, onomatopéias, sinais gráficos, números ("meu corpo de 1,70 m que é meu tamanho no mundo"; passasse o dia (o século/XX)/e era dia"; "sob as balas do 24 BC"; "de 22 de maio de 1975") compõem versos ou linossignos, como preferiu denominá-los Cassiano Ricardo, para os que empregou em **Jeremias sem chorar**, e esses se alternam ou se entrosam com versos em rimas, em métricas, em cavalgamento, assonantes, aliterantes, em prosa.



Já apresentamos alguns exemplos desses procedimentos que, de resto, não são esporádicos, mas sim constituintes estruturais do poema. Não obstante, ainda assim, vejamos outros casos. Note-se a expressiva solução sintática em síntese dada nesses versos, bem como a analogia criada com cavalgamento, que se lêem à página 235:

e neste caso um dia-dois

o de dentro e o de fora

da sala

À página 236 tem-se um processo aliterante e analógico em que este se efetiva com a participação da palavra formulando um verso-fragmento:

porque a poucos passos

do poço

(...)

donde vim há pouco

passa gente e carroça

ou alguém grita na janela

enquanto o pássaro cruza (possivel-
mente)

por sobre nós

Um dos sinais melódicos da prosa largamente empregados no poema são



os parênteses. Há sempre mais o que explicar ou que especificar, como se tudo o que se disse ainda seja pouco. Entretanto, em algumas dessas ocasiões a isso se agrega com mais evidência, dando ao texto, obviamente, maior poder de expressividade, o aspecto analógico em que o verso iconicamente escrito aviva a imagem do objeto presente, como se pode ler às páginas 241:

Não obstante
alguém que venha da rua
(...)
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 prestes a jorrar)

Ou então a ausência desse mesmo objeto; é o que se lê às páginas 243:

Daí por que na Baixinha
há duas noites metidas uma na outra: a noite
sub-urbana (sem água
encanada) que se dissipa com o sol.

Essa forma construtiva, que se processa ao largo do poema como sua



base estrutural estilística, apresenta-se com um teor de densidade e concentração máximo no instante em que o eu poemático recorda-se de que, conduzido pelo pai, fizera sua primeira viagem de trem.

Ali naquelas quatro páginas, tem-se a síntese do processo estilístico de **Poema sujo**. Tudo -- rimas, aliteraões, assonâncias, onomatopéias, anáforas, versos livres e tradicionais, versos fragmentários -- amalgama-se com a plena construção em Concretismo para a transmissão da locomotiva em pleno movimento de viagem, cuja imagem evocada parece-nos concretizar-se, no instante da leitura, como sendo o próprio poema. Corrobora mais, para isso, o jogo de metáforas contrastantes, cujos significados diferentes não anulam a proximidade entre si e da locomotiva, graças à imagem de grandeza que lhes confere a forma dos objetos evocados:

e dentro da tarde a tarde-

locomotiva

que vem como um paquiderme

de aço

tarda pesada

maxilares cerrados cabeça zinindo

uma catedral que se move

envolta em vapor

bufando pânico (p. 230).

Observe-se, de passagem, a estratégica posição em verso do signo



locomotiva. Esse icônico jogo espacial -- traço marcante da estilística do poema, como já dissemos -- põe, "signicamente", a "locomotiva dentro da tarde". A locomotiva é, pois, uma das muitas tardes que vêm sendo elencadas.

E a linguagem se faz locomotiva em viagem páginas em diante. Primeiro "a explodir" pelos trilhos da página em percurso onomatopáico: tchi tchi/ trã trã trã/trã TARÃ TARÃ TARÃ/tchi tchi tchi tchi tchi/TARÃ TARÃ TARÃ TARÃ". Posta em andamento, a locomotiva, que depois vai ganhando velocidade, cuja gradação está explicitada pela sucessividade dos signos e a extensão dos versos (note-se: a vagarosidade do início no curto verso "tchi tchi", no travamento do verso "trã trã trã", para a progressão da velocidade nos extensos e destravados versos seguintes), é vista em sua plena velocidade desenvolvida em versos predominantemente redondilhos maiores, rimados e anafóricamente construídos. Agora se tem uma locomotiva deslizando, fluindo como a musicalidade desses versos propõe. Aliás, o próprio eu poemático sugere que os mesmos sejam cantados "com a música da Bachiana n. 2, Tocata de Villa-Lobos)²:

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. (p.230)

² Edu Lobo gravou em 1978 "O Trenzinho do Caipira" (Bachiana n. 2, Tocata de Villa Lobos), cantando o trecho do poema, conforme proposta do poeta. A música consta como a 5ª faixa do CD, "Edu Lobo" da coleção "Minha História", elaborado pela Polygram.



E nesse esquema, alternando redondilhos com concretismo, o trem perfaz sua viagem. Enquanto um mantém viva a imagem da locomotiva em curso, os versos concretos, o outro recorda a trajetória da viagem e as emoções vividas pelo eu poemático e seu pai. Note-se, pois, que cada estilo está aplicado àquilo que melhor se presta. Os versos concretos iconizam a locomotiva, os redondilhos, como versos tradicionais e populares que são, além de contribuírem musicalmente para o vertiginoso deslizamento da locomotiva, contam a história da viagem primeira do menino que, assim, descobre o mundo ("E como era grande o mundo") a que vai entregar-se mais tarde ao deixar a sua São Luís ("Vendo o que tenho e mudo/para a capital do país.") Reproduzamos a página 233 para obtermos mais um exemplo dessa realização estilística heterogênea vista de forma mais globalizante:

Já passamos por Rosário
por Vale-Quem-Tem, Quelru.
Passamos por Pirapemas
e por Itapicuru:
mundo de bois, siriemas,
jaçanã, pato e nhambu

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!!!

2.3 O CONTRIBUTO DA INTERTEXTUALIDADE

Observa-se, pois, que redondilhos em rima tradicional, registrando uma alusão à popularidade da viagem de trem, alternam-se com uma visão mais sofisticada e

icônica do seu percurso. Ou, visto de outro modo, poder-se-ia dizer que os redondilhos, dada a tendência do poema à amplitude do espectro imagético, “desmilinguêem-se” numa realização mais visual, ao modo concretista.

Como já afirmamos, esse absoluto livre emprego da estilística poética, em que o tradicional e o moderno recebem leituras inovadoras, e que longe estão de ser meras reutilizações, obedece a uma exigência da tensão criadora da multiplicidade de imagens mentadas no fluxo da recordação/reflexão. **Poema sujo** é Modernismo, é Geração 45, é Concretismo, é Modernidade: verso tradicional, verso livre, verso-prosa, formalismo, visualidade, linossigno. Mas é isso tudo simultaneamente, amalgamado, traduzindo-se, pois, em algo novo, verdadeiramente original, já que este resulta a partir de tudo quanto já fora. Ousaria mesmo dizer que, oswaldianamente, **Poema sujo** devora todas as experiências da poética, em especial as à moda da casa, e se inaugura numa estilística original, única e definitiva. Dizendo de outro modo, esta fatura poética não inaugura um novo estilo de época a viger. Tal qual está, esgota-se no próprio texto, tanto que o torna um poema-obra, único e definitivo, pois. Evidentemente que, como já o afirmamos, a considerar as obras que lhe sucedem, **Poema sujo** parece atingir o ponto-ômega do estilo poético de Ferreira Gullar. É a depuração de uma pesquisa poética iniciada em 1930 e que em 75 se realiza em sua obra-prima. Mas isso seria tema para um outro estudo.

2.3 O CONTRIBUTO DA INTERTEXTUALIDADE



Nessa somatória de estilos que convergem para a estilística de **Poema sujo**, também cabe destacar a ressonância de outros grandes autores cujos textos ou estilos têm traços notórios no poema. Vão desde sutis a explícitas paráfrases, as quais realçam a expressão e imagem que as evocam. Dir-se-á, portanto, que, nesse largo espectro de elementos que compõem o "sujo" do poema e que vimos deslindando, tem notória incidência a intertextualidade.

Parece-nos mesmo não ser excessivo afirmar que, em verdade, **Poema Sujo** é um substancioso exemplar deste procedimento literário, sobretudo se tomarmos intertextualidade num sentido amplo. O polifônico e polifônico a que já fizemos referência tornam a ser aqui úteis para a caracterização deste outro aspecto do "sujo".

Sabe-se que **intertextualidade** foi o termo elegido por Júlia Kristeva ao interpretar a questão do **dialogismo**, termo que Bakhtin atribui para a construção romanesca de Dostoiévski. Para ela "o dialógismo bakhtiniano designa a escritura simultaneamente como subjetividade e como comunicatividade, ou melhor, como intertextualidade." (1974, p. 67)

Ao estudar a mesma questão em seu livro **A palavra e os dias** Edward Lopes diz que "todas as acepções com que esse vocábulo, **intertextualidade**, virá a ser proferido a partir da década de 60 encontram-se já prefiguradas, em termos da própria terminologia bakhtiniana, como **multidiscursividade**, **pluridiscursividade**, **dialogismo** e **polifonia**, mais particularmente." E cita Kristeva: "No prefácio da tradução francesa de **A poética de Dostoiévski**, Kristeva definiu como segue a intertextualidade constitutiva do romance, segundo Bakhtin: "Bakhtin é um dos primeiros a substituir o recorte estático dos textos por um modelo onde a estrutura literária **não é/não está** mas se elabora em relação a uma outra estrutura [...] Cruzamento de superfícies textuais, diálogos de várias escrituras [...] **todo texto é absorção e transformação de outro texto**. No lugar da noção de



intersubjetividade instala-se a noção de intertextualidade". (1993, p.93)

Importa-nos ainda ressaltar aqui algo mais quanto aos estudos referidos acima. Numa busca de tipologia dos discursos, Kristeva retoma as denominações bakhtinianas: **discurso monológico** e **discurso dialógico**. Certamente com vistas ao romance polifônico que Bakhtin prescreveu ser a plena realização do dialogismo, diz que este último "é o: 1) do carnaval, 2) da menipéia e 3) do romance (polifônico). Em suas estruturas, a escritura lê uma outra escritura, lê-se a si mesma e se constrói numa gênese destruidora." (1974, p.77) E mais adiante, ao tratar de cada um desses elementos, sempre sob uma orientação bakhtiniana, Kristeva faz uma abordagem caracterizadora da menipéia, desde sua origem. E a certa altura diz que (na menipéia) "A palavra não teme ser difamada. Ela se emancipa de "valores" pressupostos; sem distinguir vício de virtude, e sem se distinguir deles, considera-os como domínio próprio, como uma de suas criações. [...] Gênero englobante, a menipéia constrói-se como um mosaico de citações. Compreende todos o gêneros: novelas, cartas, discursos, misturas de verso e de prosa, cuja significação estrutural é denotar as distâncias do escritor em relação a seu texto e aos textos. O pluriestilismo e a pluritonalidade da menipéia, o estatuto dialógico da palavra menipeana, explicam a impossibilidade que tiveram o classicismo e toda sociedade autoritária de se expressar num romance herdeiro da menipéia." (1974, p. 82-3)

Posto que as considerações acima, bakhtinianas ou calcadas em Bakhtin, tenham sempre por referência o romance, portanto a prosa, julgamo-las também permeáveis ao poema, principalmente em se tratando do **Poema sujo**. É bem desse modo mesmo a sua feição estilística. Seu procedimento, vê-se, é de conduta menipeica. Basta retomarmos o conjunto de seus caracteres que até aqui já apontamos. Todo ele, como demonstramos, é puro "pluriestilismo" e "pluritonalidade". Certamente por julgá-los todos, de forma individualizada, insuficientes para a representação da enorme complexidade da emoção estética, digamos assim, de que é



acometida, a natureza do eu poemático de **Poema sujo** recusa moldar-se a um ou outro e, menipeicamente, vale-se de todos. Estrutura-se, numa dimensão estilística antitética, com a recorrência a estas muitas "vozes" e, conseqüentemente, à presentificação das mesmas, isto é, destes muitos "discursos" literários. Pois, reiteremos: aí, em **Poema sujo**, "dialogam" numa estruturação estetizante, o Modernismo de 22, o verso tradicional, a poesia popular, o poema em prosa, os recursos retóricos (imagens, sonoridade) mais próprios à poesia, o concretismo e etc. E mais, a esse conjunto paradoxal agrega-se outro, a interseção (dialogismo?) lírico-épico-dramático, que já foi aqui apresentado.

Também uma outra perspectiva intertextual comporta o poema. Desta feita, numa abordagem que se pode considerar mais comum. Ou seja, a de que outras vozes literárias (textos de outros autores) se fazem ressoar, por uma natural e inevitável influência no texto em questão. A diferença em relação ao outro aspecto está em que, agora, o estilo individualizado de um outro autor ressoa, transpira, poreja, reflete no texto apresentado, ou é mesmo retomado em transformação. Mas da seguinte forma, aproximando, grosso modo, do que Kristeva denomina de "ambivalência". Em sua "A Classificação das Palavras da Narrativa", Kristeva chega à palavra "ambivalente": " Mas o autor pode se servir da palavra de outrem, para nela inserir um sentido novo, conservando sempre o sentido que a palavra já possui. Resulta daí, que a palavra adquire duas significações, que ela se torna **ambivalente**.[...] Esta categoria de palavras ambivalentes caracteriza-se pelo fato de que o autor explora a palavra de outrem, sem ferir-lhe o pensamento, para suas próprias metas; segue sua direção deixando-a sempre relativa."(1974,p.72)

Quer-se dizer que em **Poema sujo** há uma estilização, em paráfrases, de textos vários, por um lado. Por outro, percebe-se a grande presença da influência de outros autores (outras vozes) perpassando toda a obra. Esses dois procedimentos estilísticos, que entendemos dois modos de intertextualidade é que procuraremos

demonstrar a seguir.

* Antes, cremos ainda importante dizer que, certamente, a aguda consciência do processo poético e da responsabilidade do poema como uma obra de arte que deve ter um compromisso de comunicação com o seu contexto, e que longe está o poema de esgotar-se em seu esteticismo, é que levam o eu poemático a buscar nas vozes que aqui se notorizam o eixo fundamental da poesia, sobretudo a de sua língua e lugar. Como já afirmamos, na introdução, não obstante os muitos experimentalismos, a palavra poética fecunda, renovável, mas arraigada na essência do fazer poético, a eles sobrepunha-se, seguindo seu transcurso. E suas vozes maiores: Drummond, Cabral, Murilo Mendes, Bandeira, é que serão o húmus vitalizante; para dizer com o **Poema Sujo**, serão "o relâmpago (que) clareia os continentes passados". Pois, como também já observamos ao examinar a escavação poética gullariana, que tem aqui o seu ápice, para ele, como o era para essas vozes que o esteiam, ocorre com o poema exatamente o que pondera João Alexandre Barbosa (1974, p. 11,19):

Significado do poema, alvo da leitura, é, tautologicamente, o poema enquanto articulador dos espaços real e poético; significação do poema é o segmento da realidade que ele incorpora, aclara e intensifica através da nomeação lingüística.

Mesmo porque a existência do poema enquanto poema só se realiza efetivamente pela experiência de um leitor que a ela confere validade num conjunto de seres culturais que habitam um mesmo espaço de realidade histórica.

Tomemos primeiro os mecanismos de paráfrases. No trecho do poema em que a linguagem simula a viagem de trem-de-ferro do menino com o pai, nota-se uma retomada do tom e textura das cantigas de roda ou folclóricas, tanto que o próprio autor sugere: "(Para ser cantada com a música da Bachiana n.2, 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 (p.230)

A presença de "Trem de ferro", de Manuel Bandeira é bem evidente em passagens como as seguintes, do mesmo trecho:

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 (p.230)



(...)

café com pão

bolacha não

café com pão

bolacha não (p.233)

Óbvia é a presença da linguagem popular em todo o trecho, como de resto em todo o poema (como também o é no poema de Bandeira), mas a sua evidência na tessitura destes últimos versos é absoluta.

/Em esteira semelhante à daquelas cantigas, o poema se organiza muitas vezes, sendo marcante a ressonância da oralidade, apenas que agora mais afeito à estrutura da poesia popular. Eis algumas passagens. Nesta, o objeto das reflexões são os pássaros:

E eu nunca pensara antes que havia

uma história dos pássaros

(...)

o galo-de-campina

parecia um oficial

em uniforme de gala;

o anum era um empregado

da limpeza pública;

o urubu, um crioulo

de fraque; o bem-te-vi,

um polícia de quepe
e apito na boca
sempre atarefado (p.250)

Nesta outra, o eu poemático está novamente voltado para si mesmo:

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 perfume
na da Saúde adoeço
na do Desterro me encontro
na da Alegria me perco
Na Rua do Carmo berro
na Rua Direita erro

e na da Aurora adormeço (p.262-3)

O tom lírico-saudosista de que se impregna o poema traz à tona, às vezes, acento de saudosismos bem conhecidos, como é o caso de "Meus oito anos", de Cassimiro de Abreu:

e o alarido das pipiras na sapotizeira

às seis da tarde

ou

no cubo de sombra e vertigem

da água

do dito poço

da dita quinta

que os anos não trazem mais

E trazem cada vez mais

por ser alarme agora em minha carne

o silêncio daquela água (p.237) (O grifo é nosso).

Por outro lado, o eminente caráter popular da ideologia e da linguagem do poema o leva também a recorrências ao adágio popular:

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 (p.238) (O grifo é nosso).

Por sua natureza reminescente e lírico-reflexiva, posto que polifônico, pluridiscursivo, ao poema não convém a freqüência da ironia. Entretanto, também a ela não deixa de recorrer. Uma que outra vez, de maneira sutil, como lhe exige o contexto, a ironia pontua. Assim é que à maneira do Drummond de **Alguma poesia** ("Mundo mundo vasto mundo,/se eu me chamasse Raimundo/seria uma rima, não seria uma solução."), no início do texto, o eu poemático ironiza a linguagem poética tradicional, com sua rimas fáceis, a qual, no entanto (eis o paradoxo, eixo dominante no poema), será um dos seus recursos freqüentes ao longo do poema. Isso se dá na suposta ânsia de reaver à memória o nome da pequena com quem tivera sua primeira experiência amorosa:

bela bela

mais que bela

mas como era o nome dela?

Não era Helena nem Vera

nem Nara nem Gabriela

nem Tereza nem Maria

Seu nome seu nome era... (p.219)

Também é à Drummond de Andrade, agora de **A rosa do povo**, ("Carta a Stalingrado": "Saber que resistes./Que enquanto dormimos, comemos e trabalhamos, resistes. [...] Saber que vigias, Stalingrado") que ironiza a própria ideologia de que partilha:

Era a vida a explodir por todas as fendas da cidade

sob

as sombras da guerra:

[...]

....Stalingrado resiste.

Por meu pai que contrabandeava cigarros, por meu primo que passava rifa, pelo tio que roubava estanho à Estrada de Ferro, por seu Neco que fazia charutos ordinários, pelo sargento Gonzaga que tomava tiquira com mel de abelha e trepava com a janela aberta,

(....)

Stalingrado resiste. (p. 222)

Num dos muitos relatos sobre a vida do povo daquele seu Maranhão, passagem em que o contraste de dois fatos evidencia a diferença social, conteúdo-temático fundamental no poema, e o próprio povo, inconscientemente, alimentando o preconceito racial, que contra si mesmo é exercido, o eu poemático, mais uma vez, vale-se da ironia, agora para ressaltar o falso moralismo da burguesia reinante:

(a filha do barbeiro
fugiu com o filho
do carteiro
um mulato
que trabalhava nos Correios.
As vizinhas cochichavam:
"se tivesse fugido
com um branco
ao menos ia poder casar") (p.251)

E na estrofe subsequente segue o relato do episódio irônico:

Enquanto isso
o dr. Gonçalves Moreira mantinha na sua sala
um casal de canários belgas numa gaiola de prata
(na Avenida Beira-Mar em frente à entrada da baía)
E trouxe uma caboclinha
de suas terras em Barra do Corda
para arrumar as gavetas (lençóis
de linho branco e cheirando a alfazema)
e cuidar dos canários:
ela limpava a gaiola
e renovava a água e o alpiste
todas as manhãs (p.251)

A outra perspectiva de intertextualidade que julgamos mais indireta,

mais implícita é a forte e mesmo nítida sensação de que se é tomado, na leitura de **Poema sujo**, da presença da voz poética de Carlos Drummond de Andrade e de João Cabral de Melo Neto em todo o poema. Não é imitação. Longe disso. Mas é a marca do estilo ora de um, ora de outro. É a forte porosidade de um poeta-leitor especial daqueles, que sequer procura disfarçar a presença dos mesmos, aliás, que, em realidade, pouco se importa por isso. Seu fazer reside justamente na confluência dos muitos estilos e, consciente, joga com os mesmos, não menos com a inevitável influência destes dois. Mas não os repete, não os imita, recria-os, transmuta-os em um estilo novo, peculiar: o seu, o estilo "sujo" gullariano, que, a nosso ver, atinge a depuração neste **Poema sujo**.

Relativamente a esse ponto, ou seja, à "presença" de Drummond e Cabral em **Poema sujo**, parece estar de acordo Lafetá em um ensaio a respeito do autor. Comentando a evolução da poesia gullariana, constatável em **Dentro da noite veloz**(1962-1975), livro erigido sob o duro período ditatorial-militar e a par do **Tropicalismo**, "a mais forte corrente poética da época", Lafetá (1982, p.62) diz que "enquanto aos tropicalistas interessa sobretudo a linha oswaldiana, Gullar optou por uma aproximação a Drummond (que o marca muito), Manuel Bandeira e Mário de Andrade. Isso será mais visível no passo seguinte, o **Poema sujo** (1975), em que estes poetas brasileiros (e mais alguns outros, em particular João Cabral) são estilizados, imitados, às vezes parafraseados."

A voz drummondiana paira predominantemente em **Poema sujo**. Esta intersubjetividade aguda, altamente lírica, mas também reflexiva; percuciente, ao mesmo tempo que angustiantemente melancólica, desconfiada e cética, que aí pulula, vem, sem dúvida, daquele poeta maior. O lado irônico já foi demonstrado, cabe rastreamos alguns exemplos destes outros aspectos cujos acentos são palpitantes a cada passo de **Poema sujo**:



Que importa um nome a esta hora do anoitecer em São Luís
do Maranhão

(...)

mas que importa um nome (p.219)

(...)

e o clarão do sol morrendo na platibanda em frente à nossa
janela

tão reais que

se apagaram para sempre

Ou não?

(...)

Garfos enferrujados facas cegas cadeiras furadas mesas gastas

(...)

voais comigo

sobre continentes e mares (p.220)

(...)

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?

(...)

- E esta mulher a tossir dentro de casa!

(...)

num sorriso num gesto

nas conversas da esquina

no coito em pé na calçada escura do Quartel

no adultério

no roubo

a decifração do enigma

- Que faço entre coisas?

- De que me defendo?

Num cofo no quintal na terra preta cresciam plantas e rosas

(como pode o perfume

nascer assim?) (p.221)

Não,

não cate e falar de aranha

se penso na cidade se desdobrando em seus

telhados e torres de igrejas

sob um sol duro (p.255)

(...)

Ah, minha cidade verde

minha úmida cidade

(...)

minha cidade canora (p.259)

Não obstante longa, a relação de exemplos que acima apresentamos tem o propósito de chamar a atenção para a amplitude da presença da voz drummondiana. O irônico, o patético-crítico, a dúvida mordaz, o ceticismo, os quais estão presentes em todo o Drummond, mas principalmente em **Sentimento de mundo** (1940), **A rosa do povo** (1945), **Claro enigma** (1951) e **Fazendeiro do ar & Poesia até agora** (1953). É toda uma linguagem poética que se percebe impregnada da influência daquele modelo que nela ressoa. Mas também não há nenhuma dúvida quanto à sua originalidade. Nenhum vestígio sequer de qualquer imitação, tampouco se trata de epigonia. A poesia de Gullar é um redimensionamento do Modernismo, principalmente do de Mário de Andrade, do de Manuel Bandeira, que ressoaram em Drummond, em Cabral, os quais, agora, aqui, por sua vez, ressoam. Enfim, este procedimento responde ao que disse Kristeva e que já acima ficou citado: "[...] todo texto é absorção e transformação de outro texto. No lugar da noção de intersubjetividade instala-se a noção de intertextualidade". (1974, p.64).

Não se pode perder de vista que é pelo prisma do sujo, que vimos depreendendo da obra, que está inserido também, obviamente, o mecanismo da intertextualidade, ora sendo observado. Tanto assim é que, se, por um lado, nessa estilização gullariana se nota toda aquela impregnação drummondiana, menos verdade não é que, por outro, a presença da voz cabralina se acentua igualmente vigorosa. Fato, pois, que também corrobora com o pluralismo estilístico desta fatura poemática, o qual, cabe mais uma vez lembrar, se configura fundamentalmente sob o eixo de uma

linguagem altamente antitética, portanto, profusão de paradoxos que se dá desde a linguagem e se irradia por todos os outros procedimentos e mecanismos da tessitura poemática.

Com efeito, a ressonância da voz de João Cabral é outra vigorosa influência poética que se constata em **Poema sujo**. Como se sabe, outro é o estilo cabralino. É uma fonte em que as águas têm outro tratamento e dela provêm fundamentalmente a intensa reflexão e o processo de descodificação que do **Poema sujo** ressumam.

Recortes de racionalidade, num breque abrupto ao lirismo avassalante, uma recorrência incessante a imagens que possam melhor instaurar a clareza conceitual buscada, os quais decalcam em várias passagens a estilização do poema, tudo isso sob a direção do símile, evidenciam a forte presença da voz poética de Cabral. Vejamos alguns exemplos. Começemos por esse nítido dialogismo com "Tecendo a manhã":

(...)

até que de galo em galo

um galo

rente a nós

explode

(no quintal)

e a torneira do tanque de lavar roupas

desanda a jorrar manhã (p.240)

A marca predominante de **Psicologia da composição**, (1947), **O cão sem plumas** (1950), **O rio** (1954) e **Uma faca só lâmina** (1956) nos trechos a seguir nos parece incontestável:

(...)

uma noite metida na outra
como a língua na boca
eu diria
como uma gaveta de armário
metida no armário (mas
embaixo: o membro na vagina)
ou como roupas pretas
sem uso dentro da gaveta
ou como uma coisa suja
(uma culpa)
dentro de uma pessoa
enfim como
uma gaveta de lama
dentro de um armário de lama, (p.243)

(...)

Resta ainda acrescentar
- pra se entender essa noite
proletária -
que um rio não apodrece do mesmo modo

que uma pêra (p.244)

(...)

não apenas porque um rio não apodrece num prato

mas porque nenhuma coisa apodrece

como outra

(nem por outra)

e mesmo

uma banana

não apodrece do mesmo modo

que muitas bananas

dentro de

uma tina (p.245)

(...)

um rio

não faz vinagre

(...)

um rio

não apodrece como as bananas

nem como, por exemplo,

uma perna de mulher

(...)

um rio não apodrece do mesmo modo que uma perna

(...)

nem do mesmo modo que um jardim

(...)

E como nenhum rio apodrece

do mesmo jeito que outro rio

assim o rio Anil

apodrecia a seu modo

naquela parte da ilha de São Luís. (p.246)

O final do poema é pura racionalidade, onde o eu poemático reflete sobre sua cidade de maneira completamente diversa do que já fizera em outros pontos do mesmo. E tanto em relação a estes quanto em relação a seu início a oposição da fatura final é muito grande. O início do poema é de alto grau de subjetividade, entregue o eu poemático ao fluxo vertiginoso de sua recordação lírica. No final, é pura reflexão, racionalidade consubstanciada em fieira de imagens sucessivas, buscando dar à sua cidade a mais clara precisão. E aí a face da linguagem poética cabralina se estampa como muita nitidez. Busquemos, através da exemplificação a presentificação destes contrastes.

A explosão inicial:

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 (p. 218)

como água? como pluma? claro mais que claro claro: coisa alguma (p.218)

(...)

Não sei de que tecido é feita minha carne e essa vertigem

que me arrasta por avenidas e vaginas entre cheiros de gás

e mijo a me consumir como um facho-corpo sem chama, (p.220)

E já muito adiante, liricamente invocando a sua cidade dos tempos de sua meninice:

Ah, minha cidade verde

minha úmida cidade

constantemente batida de muitos ventos

rumurejando teus dias à entrada do mar

minha cidade canora

(...)

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 (p.259)

E, como afirmamos, no final, a reflexão em torno da mesma cidade, mas já agora também relacionada a outra cidade, a do exílio, e o eu poemático já em plena maturidade. O processo de descodificação incessante aí é praticamente absoluto, erigido pelo não menos absolutismo da linguagem à base do símile, o que é bem próprio dessa prática de pensamento. Eis, portanto, a avassaladora influência da voz poética cabralina:

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

(...)

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 (p.273,274).

Resta ainda observar, no que diz respeito à intertextualidade, uma espécie de processo de auto-intertextualidade, vez que o poeta faz explícitas referências a temas abordados em poemas de obras anteriores. Notar-se-á que tal prática é bem um aspecto de seu estilo, sobretudo ao se ler obras posteriores, nas quais elementos desta lá estão sendo retrabalhados. Estes procedimentos, a par de outros valores literários, quer-nos parecer, igualmente contribuem para a pluralidade de que decorrem "os sujos" da obra em questão.

Refletindo acerca da manifestação da noite e focalizando-a ao acontecer no bairro da Baixinha, da São Luís de sua meninice, o eu poemático caracteriza-a como diferente da de outros lugares e para isso, dentre outras coisas, recorre à pêra, objeto já trabalhado num poema de outra obra sua (**O mar intacto**, p.16-



8). A temática é a mesma, ou seja, a incidência do tempo. Se lá a focalização se restringe ao elemento vegetal sob a causa/efeito da ação do tempo aqui o tempo, enquanto noite, polariza situações sociais diversas, em que conforto e miséria estão simultâneos sob o manto da noite, como já estiveram sob a luz do dia (" ah quantas tardes numa tarde.!"):

e daí poder dizer

que a noite na Baixinha

não passa, não

transcorre:

apodrece

Numa coisa que apodrece

- tomemos um exemplo velho:

uma pêra -

(...)

o apodrecer de uma coisa

de fato é a fabricação

de uma noite:

seja essa coisa

uma pêra num prato seja

um rio num bairro operário (p.242)

Quanto a temas, idéias, a serem retomados posteriormente, dois deles, os quais consubstanciam-se em duas das principais e incessantes temáticas de



Ferreira Gullar e, se poderia dizer, inclusive, neles estarem presentes a vozes drummondiana e cabralina, visto que na poética de ambos eles foram vitais, dois deles, dizíamos, são rearticulados ulteriormente. Essa rearticulação temática ocorre com a retomada das mesmas idéias e a reutilização dos mesmos signos verbais, como uma espécie de imagens obsessivas do universo poético gullariano.

O tempo e o questionamento da existência são essas duas temáticas fundamentais. A exemplo da imagem da pêra aqui rearticulada, as bananas sob a ação do tempo são as imagens articuladas **Na vertigem do dia**, 1980, livro subsequente a **Poema sujo**. Vejamos. Primeiramente neste último:

e mesmo
uma banana
não apodrece do mesmo modo
que muitas bananas
dentro de
uma tina
(...)
e as bananas
fermentando
trabalhando para o dono -- como disse Marx -- (p.245)

E **Na vertigem do dia**, lê-se no poema "bananas podres":

Como um relógio de ouro o podre
oculto nas frutas



sobre o balcão (ainda mel
dentro da casca que se faz água) era
ainda ouro
o turvo do açúcar
vindo do chão

e agora

ali: bananas negras

(...)

Que tem a ver o mar
com esse marulho
de águas sujas
fervendo nas bananas?
com estas vozes que falam de vizinhos,
de bundas, de cachaça?
Que tem a ver o mar com essa barulho?

Que tem a ver o mar com esse quintal? (p.292,293,294)

E se lê, da mesma obra, no poema "Bananas podres 2":

naquele canto
em sombra
da quitanda
a tarde -- o tempo

o sol da tarde --

nas bananas virava mel

(aliás

mais água

do que mel) (p.305-306)

Tornando a **Poema sujo**, vamos deparar-nos com o acionamento, novamente, de um dos mais recorrentes motivos de que se serve o eu poemático ao abordar as temáticas a que vimos nos referindo, a água:

minha cidade doída

Me reflito em tuas 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 água

que logo me despem e descem

diligentes para o ralo

como se de antemão soubessem

para onde ir

2.4 OS PROCEDIMENTOS DA LINGUAGEM

Para onde

foram essas águas

de tantos banhos de tarde? (p.261,262)

Em "Bananas podres" esse motivo se faz presente também de maneira vigorosa:

Pouco tem a ver o mar

com este banheiro de cimento

e zinco

onde o silêncio é água:

uma esmeralda

engastada no tanque

(e que

solta

se esvai pelos esgotos

por baixo da cidade) (p.294)

E em "Bananas podres 2", como era de se esperar, embora não necessariamente, esse mesmo motivo aparece tanto quanto no outro poema. Mas, se bem observarmos, é curioso notar que esses dois poemas, "Bananas podres" e "Bananas podres 2", são verdadeiras releituras sintetizadas do **Poema sujo**, vale dizer, uma inusitada forma de auto-intertextualidade.

2.4 OS PROCEDIMENTOS DA LINGUAGEM

A linguagem do poema naturalmente não se conduziria de outro modo, senão o de enviezar-se também por esta trilha do "sujo". Quer-se dizer, obviamente, que os recursos lingüísticos enveredaram-se igualmente pela pluralidade. Mas quer-se dizer também que, neste aspecto, ela, a linguagem, realiza-se como plano de expressão à mercê de conteúdos suscitados, de maneira bastante mutável, pelo sujeito enunciador e pelo sujeito do enunciado. O jogo presente/passado, complexo e intrincado, em que o presente, o vivido e revivescente projetam-se simultaneamente, implica em efeitos de linguagens diferenciadas, pois o tom altamente lírico do poema faz vir à tona, no plano de sua expressão, em revivescência, momentos vividos. Daí que a linguagem ora reflete o sujeito da enunciação, ora o sujeito do enunciado. Por isso, certamente, sua intensa variabilidade.

Pode-se dizer que o tom condutor é o da linguagem literária culta, cujo padrão, obviamente, é o do código literário modernista, e moderno. Estamos querendo dizer que a presença da oralidade, do coloquialismo, do popular deve ser considerada naturalmente.

Isso posto, verifica-se em seguida que compõe a tessitura poemática uma multiplicidade de linguagens que vão sendo convenientes nessa abrangente significação do sujo. O padrão culto colore-se muitas vezes de erudição, ainda que muito suspicazmente, não obstante o predomínio da singeleza e simplicidade de linguagem. Assim é que, sempre se conduzindo pela orientação do eixo da antítese, vemos, na perspectiva do sujeito da enunciação o uso da palavra vagina à

pagina 220:



Não sei de que tecido é feita minha carne e essa vertigem
que me arrasta por avenidas e vaginas entre cheiros de gás

Isso após ter usado, pouco antes, a nosso ver numa perspectiva do
sujeito do enunciado, palavra sinônima, considerada de uso no nível da oralidade
chula:

"tua gengiva igual a tua bucinha que parecia sorrir..."(p.219)

Mas devemos ressaltar que essa demarcação entre o culto e popular,
respectivamente, com o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado longe está de
ser rígida e coerente. Afinal, trata-se de um "poema sujo". Tanto assim é que,
imediatamente aos dois versos acima citados, segue outro em que aparece uma palavra
de cunho popular: mijo:

e mijo a me consumir como um facho-corpo sem chama,(p.220)

cuja contraparte, de caráter culto, é empregada em outro ponto do poema:

rijo me fazes
delirar me sujas
de merda e explodo o meu sonho

em merda.

Sobre os jardins da cidade

urino pus. Me extravio (p.262) (o grifo é nosso).

Vale registrar, de passagem, que, no entanto, aí mesmo temos o uso da palavra merda, considerada um plebeísmo, além de **explodo**, forma verbal vetada pela norma culta, que também veta esse tipo de construção com o pronome oblíquo, no caso, **me**. Construção, aliás, como outras de natureza popular, coloquial, comuníssima no poema.

Porém ainda quanto à erudição que ao poema acomete, lê-se à página 221 a palavra coito:

no coito em pé na calçada escura do Quartel

que logo a seguir, na página 222, contrasta com o verbo trepar, empregado em sentido chulo:

...pelo sargento Gonzaga que tomava ti-

quirá com mel de abelha e trepava com a janela aberta,

É curioso notar, quanto a esse aspecto, que o eu poemático, ao referir-se ao órgão genital masculino, use tão-somente falo e membro:



corpo meu corpo-falo (p.225)

de cuspo morno no meu membro (p.260)

Entretanto, em contraste com "falo", na mesma página, assim se lê nos dois versos imediatamente anteriores:

língua no cu na boceta cavalo-de-crista chato

nos pentelhos

Como se verifica, uma "saraivada" de pura linguagem chula alternando-se com o culto/erudito. Interessante ainda notar que, numa das vezes em que se refere ao ato libidinoso, o eu poemático usa a palavra cuspo (e não cuspe ou guspe):

desce profundo

o relâmpago de tuas águas numa

vertigem de vozes brancas ecos de leite

de cuspo morno no membro

Mas, afinal, como se trata de reminiscências em que a infância e adolescência são o motivo e de um estado de maturidade eivado de angústias e dissabores, compreensível é que, num vertiginoso lirismo, tudo seja realisticamente permissível, inclusive a constância da linguagem que a gramática classifica como chula, por entendê-la grosseira, baixa, rude, isto é, **"suja"**. Razão por que a mesma transborda poema afora. Eis alguns mais dos muitos exemplos, além dos que, por um



ou outro motivo já foram citados (os grifos são nossos):

...entre os cheiros de flor e **bosta** de porco...(p.219)

língua no **cu** na **boceta** **cavalo-de-crista** **chato**

nos **pentelhos**(p.225)

e quando o **tesão** é muito decidem casar, (p.238)

e deixava que eles **esporrassem**

entre suas coxas quentes (sem

meter) (p.239)

nas coisas, na muda carne

das coisas, na **cona** da flor...(p.265)

Vê-se, pois, que o código literário de **Poema sujo** segue pelas veredas abertas pelo Modernismo, não se escoimando, entretanto, dos níveis tidos como *sujos* da linguagem popular, o que seria àquele, certamente, uma agressão fora dos limites e do bom senso que seu tempo suportava.

É fundamental, porém, não perder de vista que, dadas as circunstâncias em que se coloca o eu poemático -- sujeito do enunciado e sujeito da enunciação -- nas quais presente e passado marcham ora de permeio, ora este tornando-se aquele, a coerência de sua formulação fica evidente. O poeta recorre a esta articulação de linguagem, porque, como se percebe, a natureza do seu eu poemático está a exigir-lhe que assim seja. Pois, trata-se de um eu poemático cujo sujeito da enunciação entremostra-se entre angustiado, reflexivo e saudoso, por um lado. Por outro, um sujeito do enunciado, muitas vezes tomando as rédeas daquele, revivendo sua



condição de menino, móveis para a constância do tom percuciente no poema. Ao lado da pura expressão da oralidade, o chulo, neste caso, acaba sendo mesmo indispensável, o contexto está a exigir-lhe, e a agudeza poética não vacila em empregá-lo quando o espaço o requer.

Afinal, está pressuposto pelo poeta, agora se pode dizer, que suja fora aquela conjuntura social circunstanciada pelo poema, vivida pelo eu poemático e os outros, os quais são simbolicamente extensivos, universalizam-se, no instante em que são particularizados. Suja continua sendo a circunstância em que se encontra. Ora, sujo haveria de ser o poema que buscasse refleti-la. Logo, suja seria a linguagem, já que essa é fundamentalmente o poema.

Parece-nos que os exemplos apresentados são suficientes para demonstrar essa "linguagem suja", porque múltipla quanto aos níveis recorridos. Entanto, recorramos a mais alguns casos. Veja-se esse da página 224. Incursiona o eu poemático por uma linguagem que se pode denominar de tom culto/científico:

que me faz olhar Andrômeda, Sírius, Mercúrio

e me sentir misturado

a toda essa massa de hidrogênio e hélio

que se desintegra e reintegra

para imediatamente passar para o nível popular:

sem se saber pra quê

Corpo meu corpo corpo



que tem um nariz assim uma boca.

A linguagem popular bem no nível da oralidade é, sem dúvida, uma constante do poema. Vejamos mais alguns outros exemplos:

na quitanda ninho
de rato
cocô de gato (p. 225)

maxilares cerrados cabeça zinindo, (p.230)

junto do Matadouro/que fede (p.236)

De noite, como

a luz é pouca,

a gente tem a impressão

de que o tempo não passa (p.239)

quando a gente acorda cedo e fica

deitado assuntando (p.240)

(...)

A noite nos faz crer

(dada a pouca luz)

que o tempo é um troço

auditivo. (p.240)

764/98

Note-se que alterna indistintamente palavras, usando ora a de feítio popular, ora a de feítio culto. No exemplo a seguir isso ocorre com a palavra "feito" e o vocábulo "como":

- a brisa entortando-lhe as penas feito

um leque feito

o cocar de um guerreiro (p.249)

Logo depois, mais abaixo, vamos ler o emprego de "como", quando poderíamos também ler "feito":

pracistas como João Coelho e estivadores (p.249)

Veja-se, por fim:

pagaram um salário incrível pro Antônio José (p.252)

Seu pai, seu Cunha, o barbeiro (p.252)

E desde esse santo dia (p.253)

seu Neco matou a mulher

que - dizem - lhe punha chifres: (p.253)



Usa abutre, quando já usou, e parece que seria mais lógico que continuasse usando, urubu:

como um abutre invisível a destripá-la (p. 255)

Interessante é notar ainda o brasileirismo no uso da palavra "poeira", que nesse sentido significa cinema barato:

(inutilmente o buscarás também

na sessão desta noite do poeira) (p. 258)



3 CONCLUSÃO

A metáfora do sujo, estribando-se em sua configuração polifórmica, estabelece um polissemia que se irradia num direcionamento multifacetário. Sujo, uma vez que composto de versos heterogêneos, estrofes heterogêneas; suja em razão da confluência e combinação de estilos diversos e divergentes, desde o estilo clássico e tradicional ao modernista com seus múltiplos desdobramentos, inclusive as resultantes das experimentações de vanguardas, como o Concretismo, por exemplo. Sujo, porque impregnado, do começo ao fim, de intensa subjetividade norteando uma concepção poemática calcada na reminiscência. Suja a linguagem, descendo muitas vezes ao nível do chalo. Sujo, porque lírico fortemente maculado de épico. Também sujo, por fim, porque rememora uma vida cuja realidade social fora bastante turva. Temos, desse modo, que a poética do sujo se instaura: 1- no nível do gênero numa reminiscência crítico-subjetiva; 2- no nível do estilo e da linguagem; 3- no nível da questão social em sua larga amplitude -- temática maior do poema.

Logo, muitos são os sujos deste poema, como se procurou observar ao longo desta análise. Devemos ressaltar que certamente nela não se esgotaram as possibilidades do sujo. E mesmo algum deles foi tão-somente objeto de breves referências, caso específico do fundo temático-social pressuposto no ponto de vista assumido pelo poeta. Pois para ele, a suja situação social a que se viram, no passado, relegados o eu poemático e os outros, e que no presente se mantém, é o grande substrato, o grande referente do poema. Contexto social perversamente sujo no passado evocado numa forma poética lírica e reflexiva. Modificado, atualizado, mas preservado no presente em que o poético o passa a limpo.



Esse contexto sócio-político é lugar comum, tematicamente considerando, sem nenhuma novidade. Ao contrário, rotina de uma sociedade colonizada e dirigida por uma elite tão antiga quanto ela. Denunciá-la poeticamente também nenhuma estranheza causaria. No entanto, original e densamente estético ficou o tratamento literário que lhe foi dado e que se pôde verificar em **Poema sujo**. Desde a metaforização do particular "eu poemático"/"São Luís do Maranhão" para o geral "homem"/"Brasil" à solução dada ao plano da expressão, ou seja, uma linguagem multifacetária, o que se viu foi uma peculiar "estilística do sujo" na codificação poética de uma estrutura "sócio-política suja".

Lafetá (1982, p.241) vê exagero, quando Otto Maria Carpeaux, afirma que **Poema sujo** "mereceria ser chamado "Poema nacional", porque encarna todas as experiências, vitórias, derrotas e esperanças da vida do homem brasileiro". No entanto, é também o próprio Lafetá quem afirma:

"É curioso, inclusive, que o passo seguinte (a feitura de **Poema sujo**) seja um decidido mergulho na vivência subjetiva e na memória, pesquisa e redescoberta do tempo perdido, encontro comovido com a cidadezinha da infância --sem que por isso o **Poema sujo** deixe de ser também a descrição de um lugar e de um tempo determinados, a captação de uma concretude social, que é a vida humilde da pequena-burguesia brasileira nas suas cidades pobres. E nesse caso creio que o processo se completa: a procura de si mesmo (que é o primeiro nível do texto) se dá dentro de uma realidade cultural (os hábitos de vida em São Luís do Maranhão) e acaba por nos oferecer a imagem de pelo menos uma parcela da sociedade brasileira. Ou seja: a **identidade pessoal** revela-se como uma **identidade cultural**, inserida dentro de uma mais ampla **identidade nacional**.

A construção de **Poema sujo** nos revela ser perfeitamente possível, aos menos em literatura, considerar-se que nada permanece, nada se repete, nem se perde, mas tudo se reaproveita, se transforma e se renova. A jactante explosão de dor



de um desesperado que busca agarrar-se, numa recordação cujo ritmo é não menos alucinante, à infância e à adolescência como um forma de salvar-se, mas também uma maneira de melhor interpretar o processo social desde aí, numa espécie de leitura do tempo passado e talvez perdido, poeticamente se configura através da intersecção de formas literárias e a confluência de vários estilos. O saudosismo altamente lírico arremete o eu poemático à recordação de um tempo e espaço, que, em contraste com os de seu presente, lhe são muito benfazejos. Mas, conquanto seja em tom devaneante, o poema adquire uma performance épica, pois acaba sendo também toda a saga de um povo cujos caracteres, metaforizados, são depreensíveis ao longo de sua leitura. Entretanto, também se observa que esses caracteres vão sendo recordados em blocos, em situações particularizadas, nas quais conflitos, tensões das muitas personagens, inclusive do eu poemático e membros de sua família, ora evidenciam, ora pressupõem um conjunto de dramas vividos.

A essa complexidade de gênero corresponde um amálgama de estilo. O texto formatiza-se como um todo através de expressões originariamente heterogêneas. Versos de todo o feitio e variabilissimamente empregados, "antiversos", todos como parte desse todo resultantemente "sujo".

Nada, porém, destoia, põe a perder a obra, como buscamos demonstrar ao longo deste trabalho. Ao contrário, paradoxalmente, o resultado de toda esta "sujeira" foi uma obra límpida, porquanto, cremos ter ficado visto através da análise, atinge alto grau de literaridade, como também evidencia a depuração de uma poética que parece encontrar o seu mais alto grau. O estilo poético de Ferreira Gullar, após décadas de uma experimentação incessante e inconformada, chega ao aprimoramento e, conseqüentemente, à obra prima. No decorrer da análise, tivemos a oportunidade de dizer que, relativamente a esse último aspecto, a leitura de suas duas obras posteriores, **Na vertigem do dia**, 1980, e **Barulhos**, 1985, entrevê isso. Exceto, obviamente, o modo estilístico e, portanto, peculiar de **Poema sujo**, a linguagem poética neste



atingida ali se configura, parecendo-nos que, agora, ou por ora, ao poeta interessa apenas a elaboração do poema, o poema novo, ou o novo poema como a "novidade" a ser apresentada para a leitura. O ápice da pesquisa foi atingido em **Poema sujo**. A partir daí, pelo menos até as duas obras citadas, as quais neste momento são as últimas dadas a público, o fazer poético gullariano tem sido uma espécie de revisitação aos seus freqüentes temas e linguagem num exercício do poético congênito e irreprimível.

GULLAR, Ferreira. *Poema sujo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993. 372p.

4.2 Estudos sobre o Autor:

LAPELA, João Luiz. Tradução: ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar. In: ... (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993). P.37-133. (O Nacional e o Popular na poesia brasileira)

SANTIAGO, Kacaboni. Ferreira Gullar: o fogo solitário. Encontro com a Crítica da São Paulo. Rio de Janeiro, n. 3, p.213, maio 1979.

SANTOS, Luis Fernando. Ferreira Gullar e a superação do Idílico. Contexto, São Paulo, n. 3, p. 142, jul. 1977.

VIANA, Fernando Mendes. Lavando roupa suja. Minas Gerais, Belo Horizonte, 19 e 26 dez. 1977. Suplemento Literário, v.12, n.542, p. 2-4.



4 BIBLIOGRAFIA

4.1 Obra Poética do Autor:

GULLAR, Ferreira. *Toda poesia*. 5.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991. 375p.

4.2 Estudos sobre o Autor:

LAFETÁ, João Luiz. Traduzir-se: ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar. In: ___. *Literatura*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1983. P.57-127. (O nacional e o popular na cultura brasileira)

SANTIAGO, Kovadloff. Ferreira Gullar: o fogo solitário. *Encontros com a Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n.9, p.213, mar.1979.

SANTOS, Luís Fernando. Ferreira Gullar e a superação do idílico. *Contexto*, São Paulo, n.3, p.142, jul.1977.

VIANA, Fernando Mendes. Lavando roupa suja. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 19 e 26 fev. 1977. Suplemento Literário, v.12, n.543, p.7-8.



4.3 Sobre a Teoria do Texto Poético:

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1974.

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. *A técnica do verso em português*. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1971.

BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de pasárgada*. Rio de Janeiro: Jornal de Letras, 1954.

BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

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

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

CHOCIAIY, Rogério. *Teoria do versô*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.

_____. A presença do ritmo na linguagem corrente. *Glotta*. S.J. do Rio Preto, n.14, p.21-33, 1992.

COEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. São Paulo: Cultrix, 1974.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto 2*. São Paulo: Ática, 1995.

DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Porto Alegre: Globo, 1969.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1970.

KRISTEVA, Júlia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Coimbra: Almedina, 1975.



LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2.ed. rev. Ampl. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. 2v.

LOPES, Edward. *As palavras e os dias*. São Paulo: UNESP, Campinas: UNICAMP, 1993.

MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mimese*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

MOISÉS, Massaud, PAES, José Paulo (Org.). *Pequeno dicionário de literatura brasileira*. 2.ed. atual. Ampl. São Paulo: Cultrix, 1980.

NUNES, Benedito. *O Tempo na Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

PAZ, Octávio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

RIFFATERRE, Michael. *Estilística Estrutural*. São Paulo: Cultrix, 1973.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: São Paulo Editora, 1965.

SILVA, Domingos Carvalho da. *Uma teoria do poema*. 2.ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. 2.ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e Modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.

TEORIA da literatura: formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1971.



