

CAMPOS ELÉTRICOS: UMA LEITURA DO *POEMA SUJO*

ROSANA KOHL BINES*

ANA BARTOLO**

RESUMO

O artigo faz uma leitura do *Poema Sujo* a partir da conexão entre o relâmpago do poeta, que “clareia os continentes passados”, e a imagem fulgurante do filósofo alemão Walter Benjamin contida na sua noção de *imagem dialética*. A imagem do relâmpago é recorrente no poema e se desdobra em diferentes registros: é clarão na noite escura do passado, são as lembranças (lampejos) no corpo do poeta e é também a própria manifestação do poema. O artigo se vale desta tensão de tempos heterogêneos para refletir sobre uma noção de imagem associada à dimensão do tempo.

PALAVRAS-CHAVE: imagem poética; memória; *imagem dialética*; *Poema Sujo*; Ferreira Gullar.

“o relâmpago clareia os
continentes passados”

(*POEMA SUJO*, FERREIRA GULLAR)

I

A leitura do *Poema Sujo* desenvolvida neste artigo teve sua origem no verso que abre este texto. Mais precisamente, na conexão entre o relâmpago do poeta, que “clareia os continentes passados”, e a imagem

* Professora do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade/PUC-Rio, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.
E-mail: rkbines@gmail.com

** Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade/PUC-Rio, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.
E-mail: anitabartolo@gmail.com

fulgurante do filósofo alemão Walter Benjamin apresentada em sua noção de *imagem dialética*.

Ferreira Gullar escreveu o *Poema Sujo* em 1975, quando esteve exilado em Buenos Aires. Ele estava fora do Brasil desde 1971, impossibilitado de permanecer em um país sufocado pela ditadura militar.¹ Chegou à Argentina depois de ter passado pelas cidades de Moscou, Santiago e Peru. Estava acossado, com medo de morrer e escreveu esse poema como quem produz faíscas na memória: “era a experiência da vida toda, não era só um poema do exílio, mas um poema da memória, da perda, da recomposição do mundo perdido e do amor à vida” (GULLAR, 1998, p. 44).

O filósofo e historiador da arte francês Didi-Huberman, no livro *Sobrevivência dos Vaga-lumes*, afirma a importância de acender na escuridão lampejos na resistência contra a “luz feroz” das ditaduras: “encontrar as ressurgências inesperadas desse declínio ao fundo das imagens que aí se movem ainda, tal vaga-lumes ou astros isolados” (2011, p. 124). Nesta obra, Didi-Huberman problematiza a questão das imagens “sobreviventes” a partir, dentre outros exemplos, da resistência combativa e, depois, exaurida, de Pier Paolo Pasolini ao fascismo. Contexto que pode ser entendido à “noite” de Gullar e à sua lembrança, no *Poema Sujo*, da luz de São Luís do Maranhão, cidade em que passou a infância e a adolescência:

Trata-se nada mais nada menos, efetivamente, de repensar nosso próprio “princípio esperança” através do modo como o outrora encontra o agora para formar um clarão, um brilho, uma constelação onde se libera alguma forma para nosso próprio futuro (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 60).

Nesta citação, Didi-Huberman alude a essa potência política de resistência através da “atualização” de imagens promissoras do passado

¹ No início dos anos 60, após um período marcado por experimentalismos literários, Gullar envolve-se mais diretamente na atividade política. Assim, em 1962, entra para o Centro Popular de Cultura na UNE e em 1964 filia-se ao Partido Comunista Brasileiro. Por conta de suas atividades políticas, é alertado para o risco de permanecer no país, decide então partir para o exílio em 1971.

tendo como referência os termos em que Benjamin conceitua uma *imagem dialética*²:

Não é que o passado lance sua luz sobre o presente ou que o presente lance sua luz sobre o passado; mas a **imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é dialética na imobilidade.** Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem que salta. Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas, e o lugar onde as encontramos é a linguagem. (BENJAMIN, 2006, p. 504, grifo nosso).

Assim, para explicitar brevemente esta conexão, faremos a seguir algumas considerações sobre esta concepção benjaminiana de imagem.³ Como destacado acima, na elaboração deste conceito Benjamin define imagem em dois termos. Primeiro, escreve: “imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação” e, em seguida, de forma sintética, afirma que: “a imagem é dialética na imobilidade”. Já na citação original em alemão⁴, a expressão utilizada é *Bildist* (imagem é). Neste idioma, a etimologia da palavra já nos indica uma acepção que gostaríamos de destacar, como esclarece abaixo a filósofa Olgária Matos:

Instância intermediária entre o sensível e o inteligível, é de “imaterialidade material”. No alemão, *Bild* significa “signo prodigioso” (*Wunderzeichen*),

² Esta definição se encontra na obra inacabada de Walter Benjamin intitulada *Passagens*, no capítulo denominado “Teoria do conhecimento, teoria do progresso”. In: Benjamin, W. *Passagens*, p. 504.

³ É importante ressaltar que, neste artigo, a abordagem da noção benjaminiana de *imagem dialética* se circunscreve a alguns aspectos relacionados à metáfora do “lampejo”, não sendo nosso objetivo adentrar na amplitude das reflexões historiográficas empreendidas por Benjamin a partir desta noção.

⁴ No original em alemão: “[...] **Bild ist** dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt **blitzhaft** zu einer Konstellation zusammentritt. Mit anderen Worten: **Bild ist** Dialektik im Stillstand. [...]” (BENJAMIN apud Seligmann-Silva, p. 228)

que em sua raiz germânica *Bil* remete a uma força fora do comum, excedente a si mesma e referida a uma efetualidade mágica. (1999, p. 75).

Este sentido da palavra *Bild* se coaduna com a definição de imagem como “dialética na imobilidade”, já que nesta frase Benjamin concebe a imagem como figuração da dialética, ou seja, como aquilo que dá visibilidade a uma tensão entre elementos que escapam à nossa inteligibilidade. Sabemos que é da natureza constitutiva de uma imagem acolher em sua expressão elementos díspares sem que suas características singulares sejam neutralizadas. Desse modo, uma imagem se realiza como um campo de tensão capaz de dinamizar a interação desses elementos em múltiplas camadas de significação. Nessa oscilação, produzida na interação dos elementos que constituem uma imagem, se instaura um campo dialético que estimula o pensamento a partir de uma conjunção em que comparecem o sensível e inteligível. A “imobilidade” da imagem seria a sua capacidade de acolher um campo de tensões (tese e antítese) sem que este movimento precise se resolver numa síntese final. Na própria formulação do conceito, Benjamin se vale de uma configuração de termos metafóricos que provoca a necessidade do desdobramento desses sentidos para a sua recepção. Dentre eles, destacamos os termos “lampejo” e “constelação”, metáforas que possibilitam desdobrar a noção de imagem-tempo da qual buscamos nos aproximar neste texto.

Na citação original, a palavra *Blitzhaft*, utilizada por Benjamin na definição de *imagem dialética*, costuma ser traduzida nas edições brasileiras com algumas pequenas variações: “como num raio”, “como um relâmpago”, “num lampejo”.⁵ De um modo geral, expressam um sentido que se aproxima da imagem física do relâmpago e do raio. Como manifestação na natureza, um raio se forma na interação de campos elétricos de polaridades opostas e pode ocorrer no interior de uma nuvem ou entre nuvens diferentes ou ainda entre o céu e a terra. O raio se forma na descarga da tensão produzindo luz e som: relâmpago e trovão.

⁵ Nas traduções consultadas, encontramos as seguintes variações: “como num raio” (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 148), “relampejante” (Ibid., p.150); “num lampejo” (BENJAMIN, 2005).

A utilização da imagem do relâmpago evidencia o campo de tensão onde ele se produziu ou, ainda, é a manifestação dessa polaridade. Enquanto metáforas atmosféricas - “clarão”, “lampejo”, “fulgurância”, “relâmpago”, “raio” - nos indicam uma luz cujo fulgor é seguido de um apagamento e assinalam a brevidade de um instante. Pois uma imagem assim designada irromperia de campos carregados de “eletricidade” (de tempo, de verdade) até o ponto de explodir, como um “relâmpago”. A imagem, no sentido que exploramos nesse trabalho, é um vislumbre fugaz que ilumina, mas não completamente a ponto de permitir a sua apreensão. Pois, se nos apoderássemos dessa imagem resolvendo sua contradição, esgotaríamos o tensionamento que ela “sustenta” no momento de sua aparição. Assim, o que uma imagem assim exige de nós é presença no instante, uma acuidade sensível sintonizada com o tempo em seu devir.

Voltemos à segunda definição de imagem que aparece formulada no conceito de *imagem dialética*: “imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação” (BENJAMIN, 2006, p. 504). Como vimos, é da natureza constitutiva de uma imagem acolher em sua expressão elementos díspares sem que suas características singulares sejam neutralizadas. Os elementos em interação se sustentam em seu paradoxo dinamizando um campo de tensão em estado de abertura e inacabamento. Para Benjamin, a *imagem dialética* resultante do encontro do ocorrido com o agora é constituída neste tensionamento em que entram em conjunção passado e presente. Esse encontro se dá como lampejo ou, nos termos benjaminianos, como um “agora da cognoscibilidade”: o instante em que uma imagem do passado se faz legível no presente; ou, em termos proustianos⁶, quando uma imagem do passado é rememorada no presente. Aplicada à historiografia de Benjamin, a imagem da constelação

⁶ Nos referimos aqui à noção de *memória involuntária* como a concebe Proust na obra *Em busca do Tempo Perdido*. É esta concepção de memória que Benjamin associa à sua teoria da experiência, qual seja, uma lembrança que age do fundo do seu próprio esquecimento e que advém como um lampejo. No romance em questão, Proust se utiliza da rememoração como o exercício de prontidão para dilatar, fazer existir a presença que se infiltrou nos desvãos do sujeito.

se afigura como o desmonte do tempo cronológico ao esparramar os eventos históricos em uma configuração que rompe com a ordenação sucessiva e linear dos acontecimentos.

Por isso, Benjamin considera que a história se decompõe em imagens, pois estas encenam em sua estrutura constitutiva uma conjunção de tempos complexos (passado, presente, futuro). É nessa experiência temporal, “onde o pensamento se imobiliza numa constelação saturada de tensões”, que surge uma *imagem dialética* (BENJAMIN, p.518). No entanto, Benjamin assinala a fugacidade dessa imagem e a necessidade de se estar atento a esta aparição:

A verdadeira imagem do passado passa voando. O passado só se deixa capturar como imagem que relampeja irreversivelmente no momento de sua conhecibilidade [...] Pois é uma imagem irrecuperável do passado que ameaça desaparecer com cada presente que não se sinta visado por ela. (2012, p. 243).

É uma imagem fugaz, um lampejo que, ao irromper, provoca um choque de tempos e revela passado e presente ou, nos termos utilizados por Benjamin, “ocorrido” e “agora” entrelaçados em seus tempos complexos. A imagem que dá visibilidade a esse encontro é, a um só tempo, a evidência dessa dialética temporal e o meio através do qual o passado nos alcança.

Sendo assim, a noção de relâmpago que exploramos neste texto é uma imagem capaz de acionar a percepção de um tempo não cronológico. Imagem errante que atravessa os tempos, como um rastro, uma sobrevivência, um desejo de existir e que pode irromper como um lampejo do céu escuro da memória e do acaso. É uma imagem do tempo, da vida dos homens, intempestiva para quem estiver desperto para recolhê-la.

Ao transpor a engrenagem de uma *imagem dialética* para as condições de produção do *Poema Sujo*, podemos evidenciar o recurso do poeta a forças redentoras do passado ativadas em um presente reminiscente. O poema resultante desse processo memorativo é uma imagem que, ao lampear no presente, pode reconfigurar as possibilidades do futuro. Situação experimentada por Gullar, já que, ao escrever o *Poema Sujo*, pode

fortalecer as condições do seu retorno ao Brasil⁷. Didi-Huberman, no livro acima referido, destaca, citando Agamben⁸, as condições existenciais para que se possa efetivar essa “admirável visão dialética” capaz de enxergar na escuridão esses rastilhos encobertos: “tarefa que pede ao mesmo tempo coragem – virtude política – e poesia, que é a arte de fraturar a linguagem, de quebrar as aparências, de desunir a unidade do tempo” (AGAMBEN apud DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 70). Virtudes que, em seu engajamento político e poético, concernem a Gullar.

II

No *Poema Sujo*, o trabalho rememorativo se produz em uma conjunção de memórias do sujeito histórico e da imaginação do poeta. Na ativação dessas memórias, importa o presente do poeta, sua qualidade imaginativa de acionar instâncias encobertas para reinventá-las à luz do poema. É, porém, como que destituído da decisão consciente de rememorar as imagens do passado que o poeta balbucia as primeiras palavras do poema:

turvo turvo
a turva
mão do sopro
contra o muro
escuro
menos menos

⁷ O *Poema Sujo* foi apresentado por Gullar para amigos exilados em uma reunião organizada por Vinicius de Moraes na casa de Augusto Boal, em Buenos Aires. Na ocasião, Vinicius pediu uma cópia para trazê-lo para o Brasil e Gullar gravou-o em uma fita cassete. De volta ao Brasil, Vinicius divulgou a obra, que acabou sendo lançada, em 1976, sem a presença do autor, pela Editora Civilização Brasileira. A recepção do poema no Brasil engajou intelectuais e jornalistas a pressionarem o governo militar para o retorno de Gullar ao país, o que aconteceu, no ano seguinte, em março de 1977.

⁸ Didi-Huberman faz referência ao ensaio de Giorgio Agamben *O que é o contemporâneo?*

menos que escuro
menos que mole e duro menos que fosso e muro: menos que
furo
escuro
mais que escuro
claro (p. 297)⁹

As palavras iniciais do poema se desatam informes, primordiais, indefinidas em suas qualidades constitutivas: moles e duras, escuras e claras. A “mão do sopro”, entidade criadora e ainda turva, se depara com o muro e é com a suavidade penetrante do vento que o transforma em furo. Uma dança de moléculas, de elementos que se moldam e se penetram em uma dialética de claro-escuro: “mais que escuro / claro”:

como água? como pluma? claro mais que claro claro: coisa alguma
e tudo
(ou quase)
um bicho que o universo fabrica e vem sonhando desde as entranhas.
(p. 297)

É no embate de forças vitais, bravias à intenção do sujeito, que o poema pode se constituir, ganhar forma. A última frase da sequência inicial do poema surge como um nascimento, quando o poeta assoma a frase: “um bicho que o universo fabrica e vem sonhando desde as entranhas”. O poema nasce assim, umbilicalmente ligado ao universo, com a espessura do tempo inscrita nas entranhas. É com esse corpo, então, que o poeta empreenderá a busca dos lampejos do passado. Um corpo que opera no poema um limite que se apaga e um limiar que se abre (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.232). Como no trecho abaixo, em que o poeta toma consciência dos limites do corpo para, em seguida, apagá-los, desintegrando-se no espaço:

⁹ As citações do *Poema Sujo* tomam como base a edição de 1987 de *Toda Poesia* de Ferreira Gullar, editada pela José Olympio; as respectivas páginas serão mencionadas ao fim de cada citação.

Meu corpo
que deitado na cama vejo
como um objeto no espaço
que mede 1,70m
e que sou eu: essa coisa deitada
(...)
meu corpo de 1,70 m que é meu tamanho no mundo
meu corpo feito de água
e cinza
que me faz olhar Andrômeda, Sirius, Mercúrio
e me sentir misturado
a toda essa massa de hidrogênio e hélio
que se desintegra e reintegra
sem se saber pra quê
(p. 306-307)

Ou ainda, quando questiona a si mesmo - “não sei de que tecido é feita minha carne e essa vertigem” (p. 300) - e se percebe incontornável. Dessa maneira, é “perfeitamente fora do rigor cronológico / sonhando” (p. 300) que o poeta pode articular as memórias, tanto as que domina e pode acessar sem vertigem, como aquelas que o dominam na vertigem. Pois é na embriaguez do corpo (“carne e vertigem”) que o poeta pode encontrar o que foi esquecido na memória, rememoração que se afigura na imagem do relâmpago:

desce profundo
o relâmpago de tuas águas numa
vertigem de vozes brancas ecos de leite
de cuspo morno no membro
o corpo que busca o corpo
No capinzal escondido
naquele capim que era abrigo e afeto
feito cavalo sentindo
o cheiro da terra o cheiro
verde do mato o travo do cheiro novo (p.366)

No ensaio “Alguns temas em Baudelaire”, Benjamin se vale das hipóteses desenvolvidas por Freud¹⁰ para fundamentar sua teoria da memória. Neste ensaio, o filósofo destaca a diferenciação dos sistemas responsáveis pela percepção consciente e pela memória: “segundo Freud, a função de acumular ‘traços permanentes como fundamento da memória’ em processos estimuladores está reservada a ‘outros sistemas’ que devem ser entendidos como diversos da consciência” (1989, p. 109). De acordo com Benjamin, o corpo seria um destes sistemas capazes de conservar percepções que não alçaram à esfera consciente. Assim, o corpo funcionaria como limiar, uma zona entre a vigília e o sonho, que possibilitaria ao poeta rememorar as imagens, os cheiros, os ritmos, as cores da cidade de São Luis do Maranhão. O poema assim concebido funciona como uma “atualização” do passado; uma forma nova, forjada no presente do poeta:

a poesia não existia ainda.
Plantas. Bichos. Cheiros. Roupas.
Olhos. Braços. Seios. Bocas.
Vidraça verde, jasmim.
Bicicleta de domingo.
Papagaios de papel.
Retreta na praça.
Luto.
Homem morto no mercado
Sangue humano nos legumes.
Mundo sem voz, coisa opaca. (p. 303-304)

O poema (imagem) surge na interação de elementos esparsos do passado e do presente em uma simultaneidade de tempos heterogêneos. Como quando ao rememorar as imagens da infância, uma indagação vinda do presente atravessa o fluxo de matéria sensível: “que me ensinavam essas aulas de solidão entre coisas da natureza e do homem?” (p. 313).

¹⁰ O texto de Freud ao qual se refere Benjamin é o ensaio “Além do princípio do prazer”, publicado em 1921.

O crítico literário Alcides Villaça¹¹, em seu ensaio “Gullar: a luz e seus avessos”, aponta como um dos elementos recorrentes da poética de Gullar essa tensão entre “a matéria sensível e a consciência avaliadora” (1998, p. 101). Nesse sentido, podemos nos aproximar também da concepção benjaminiana de *imagem dialética*, configurada aqui na dimensão crítica propiciada pelo encontro com as imagens de “outrora”. Didi-Huberman, no livro *O que vemos, o que nos olha*, observa essa dinâmica reflexiva da rememoração, já que “não há, portanto, *imagem dialética* sem um trabalho crítico da memória, confrontada a tudo o que resta como ao indício de tudo o que foi perdido” (2010, p. 174).

Uma tensão entre tempos e espaços heterogêneos, entre o sensorial e o reflexivo, que se constitui como o moto contínuo do poema. Percepção do tempo que nasce na carne do menino ou na vertigem do adulto? No poema todas as fronteiras são indivisíveis. O poeta diz “muitos dias há num dia só” (p. 323) e lembra do corpo do menino, debruçado no para-peito (limiar) da infância:

um às minhas costas o outro
diante do olhos
vazando um no outro
através do 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
muitos
muitos são os dias num só dia
fácil de entender
mas difícil de penetrar
no cerne de cada um desses muitos dias
porque são mais do que parecem

¹¹ Alcides Villaça é autor de uma tese sobre Ferreira Gullar intitulada “Poesia de Ferreira Gullar”, USP, 1984.

pois
dias outros há
ou havia
naquele dia do poço
da quinta também dentro e fora
porque não é possível estabelecer um limite
a cada um desses
dias de fronteiras impalpáveis (p. 325)

São agora as “fronteiras impalpáveis” do dia que se transformam em limiar: tempo estendido, entrecruzado. É assim, tomado pela pulsão do tempo, que o poeta pode ativar a constelação do poema em um conjunto de vivências e de experiências¹² que extrapolam o corpo do poeta. Nas palavras de Benjamin: “onde há experiência no sentido estrito do termo, entram em conjunção, na memória, certos conteúdos do passado individual como outros do passado coletivo” (1989, p. 107). Dessa maneira, o poeta *apresenta* a cidade de São Luís do Maranhão orquestrada em uma multiplicidade de instantes e de espaços:

e do mesmo modo
que há muitas velocidades num
só dia
e nesse mesmo dia muitos dias
assim
não se pode também dizer que o dia
tem um único centro
(feito um carço
ou um sol) (p.381)

¹² Benjamin desenvolve uma teoria da experiência em que distingue os termos vivência (*Erlebnis*) e experiência (*Erfahrung*). Para o autor, na vivência há uma subjetividade ativa que organiza o passado para poder constituir uma identidade. Só que esse procedimento acaba por domesticar a experiência à inteligibilidade do sujeito, as lembranças seriam como *souvenirs* que podemos colecionar e organizar. Já na esfera da experiência não haveria uma consciência do vivido, as percepções e sentidos constituiriam o indivíduo sem que este pudesse defini-las em uma ordenação inteligível.

A diversidade de pontos de vista que Alcides Villaça, em sua análise do poema, percebe como um recurso central na montagem do material rememorativo acionado nesta obra. Segundo o crítico, alguns dos princípios básicos operados na composição do poema seriam a “multiplicidade”, a “simultaneidade” e a compreensão de que “uma coisa está em outra” (“como a árvore voa no pássaro que a deixa” / GULLAR, 1987, p.388). Procedimento que Villaça também aponta como frequente na poética de Gullar, um recurso que busca “garantir a consciência (político-estética) do conjunto e a sensação do particular” (1998, p. 101). É imbuído dessa consciência coletiva que o poeta percorre a cidade, entra nas casas, escuta as vozes, sente o abismo do vento e os “cheiros indecifráveis”, vê a luz de São Luís e a lama dos bairros proletários – “lepra e fulgor” fazendo girar a cidade:

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
a noite alta
do sono (quando
os operários sonham)
e a noite baixa
do lodo embaixo da casa

uma noite metida na outra
como a língua na boca
eu diria
como uma gaveta de 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 (p.337-338)

Lampejos do passado que ainda permanecem no poeta (“desce profundo o relâmpago de tuas águas em meu corpo” p. 364), nesse corpo que se “para de funcionar provoca um grave acontecimento na família, sem ele não há José Ribamar Ferreira” (p.307), mas que poderia também ser o corpo de um outro e aí, assim:

muitas pequenas coisas acontecidas no planeta
estarão esquecidas para sempre
corpo-facho corpo-fátuo corpo-fato (p. 307)

Como não pensar na imagem dos “vaga-lumes” que, (re)insurgentes em suas aparições, podem congregar uma comunidade. Ou ainda, em Walter Benjamin quando alerta para a necessidade de capturar as imagens do passado que relampejam no instante de sua aparição: “pois é uma imagem irrecuperável do passado que ameaça desaparecer com cada presente que não se sinta visado por ela” (2012, p. 243). No caso do *Poema Sujo*, são essas “pequenas coisas acontecidas no planeta”, recuperadas pela imaginação do poeta, que podem ainda, vez ou outra, acender novamente. É essa dimensão política da imaginação que Agamben destaca em sua obra *Ninfas*:

A imaginação recebe, desse modo, um lugar decisivo em todos os sentidos: no vórtice da alma individual, no limite entre o corpóreo e o incorpóreo, o individual e o comum, entre a sensação e o pensamento ela é a extrema escória que a combustão da existência individual abandona no limiar do separado e do eterno. Nesse sentido, a imaginação – não o intelecto – é o princípio que define a espécie humana. (2012, p. 59, tradução nossa).¹³

¹³ Texto original em espanhol.

A imaginação é política também pela capacidade de reunir elementos em configurações que não se encontram determinadas por uma lógica regida pela causalidade. É um movimento em saltos capaz de traçar constelações fora do curso das cronologias. Em *Diante do Tempo*, Didi-Huberman, ao se referir à concepção de história em Benjamin, observa a forma de aproximação desse historiador no encontro com o passado: “o movimento é bem mais complexo, mais dialético: ele é feito de saltos, deve incessantemente responder a uma tensão essencial nas coisas, nos tempos e na própria *psyché*” (2015, p. 124). Uma “poética do saltos”¹⁴ que se constitui assim enquanto montagem de elementos heterogêneos. Como no trecho abaixo do *Poema Sujo*, em que elementos dispersos são reunidos para produzir uma imagem do passado:

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 (p.300)

O poeta reúne a toalha bordada, a tosse da tia, o clarão do sol, coisas que para ele são tão reais que podem ser recolhidas. São essas matérias “diminutas” do passado que o historiador de Benjamin buscava encontrar para se deparar com a espessura do tempo:

¹⁴ No conceito benjaminiano de *imagem dialética*, já citado no início deste artigo, essa questão aparece formulada nos seguintes termos: “enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma **imagem que salta**.” (BENJAMIN, 2006, p. 504, grifo nosso)

O historiador, segundo Benjamin – o historiador de Benjamin – certamente considerou as coisas a contrapelo. Um dia ele foi velho, leu todos os livros. Mas compreendeu rapidamente que o leito da história é complexo, não cristalino, semelhante a um monte de trapos. Logo, procurou na impureza – na escória – a espessura temporal das coisas (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.123).

Por isso, Benjamin comparava o ofício do historiador ao trabalho do trapeiro, influenciado pela aproximação que Baudelaire já havia feito entre este e a figura do poeta. Assim, tal qual o historiador e o trapeiro, o poeta também trabalha com os resíduos (fragmentos, detalhes) que parecem não possuir mais utilidade. Como no trecho abaixo, em que a ausência de vírgula entre os objetos pode sugerir um amontoado de coisas:

Garfos enferrujados facas cegas cadeiras furadas mesas gastas
balcões de quitanda pedras da Rua da Alegria beirais de casas
cobertos de limo muro de musgos palavras ditas à mesa do
jantar,(p. 300)

São esses “trapos” que constituem o poema que o poeta chama de sujo: “meu corpo-galáxia aberto a tudo cheio / de tudo como um monturo / de trapos sujos latas velhas colchões usados sinfonias / sambas e frevos azuis” (p. 308).

Benjamin buscava nos fragmentos do passado um potencial redentor, revolucionário. No ensaio “O Surrealismo, o último instantâneo da inteligência europeia”, Benjamin atribui a Breton a importante descoberta das “energias revolucionárias que transparecem no ‘antiquado’ e que fazem “explodir as poderosas forças ‘atmosféricas’ ocultas nessas coisas” (2012, p. 25-26). No *Poema Sujo*, o poeta segue tomado pela energia desses materiais “obsoletos” para que possa se “esgueirar” em direção ao passado que é também uma possibilidade de futuro:

voais comigo
sobre continentes e mares
e também rastejais comigo

pelos túneis das noites clandestinas
sob o céu constelado do país
entre fulgor e lepra
debaixo de lençóis de lama e de terror
vos esgueirais comigo, mesas velhas,
armários obsoletos gavetas perfumadas de passado,
dobrais comigo as esquinas do susto
e esperais esperais
que o dia venha (p.301)

No Poema, estão guardados também os gestos, as vozes, os risos, a miséria, a infância, imagens-lampejo que em sua fragilidade fugaz insistem em sobreviver: “pingar de água / um pio / um sopro de brisa” (p. 328) e também “as gargalhadas que se acendem e apagam nas dobras da brisa” (p. 376). Como expõe Didi-Huberman em *Sobrevivência dos Vaga-lumes*:

Linguagens do povo, gestos, rostos: tudo isso que a história não consegue exprimir nos simples termos da evolução ou da obsolescência. Tudo isso que, por contraste, desenha zonas ou redes de sobrevivências no lugar mesmo onde se declaram sua extraterritorialidade, sua marginalização, sua resistência, sua vocação para a revolta (2011, p.72).

III

A imagem do relâmpago é recorrente no poema e se desdobra em diferentes registros: é clarão na noite escura do passado, são os fragmentos de lembranças (lampejos) no corpo do poeta e é também a própria manifestação do poema. No relâmpago, aparição e desaparecimento estão em estreita associação; como no poema, cuja dialética do claro-escuro mantém a tensão entre passado e presente, lembrança e esquecimento. É do turvo que desponta o claro, como no trecho abaixo, que retoma, em termos opostos, as primeiras palavras do poema:

claro claro
mais que claro
raro

o relâmpago clareia os continentes passados:
noite e jasmim
junto à casa
vozes perdidas na lama
domingos vazios
água sonhando na tina (p. 311)

Mas a luz do relâmpago só permite um vislumbre fugaz, como no trecho acima em que as imagens (fragmentos) do passado só conseguem emitir os primeiros sinais: um cheiro de jasmim, um domingo vazio, vozes que ainda estão perdidas na lama; lembranças que permanecem encantadas, como água sonhando na tina. Imagens que surgem também em pares de claro-escuro: “relâmpago e passado”, “noite e jasmim”, “lama e água”.

É nessas condições que o fenômeno do relâmpago pode metaforizar a formação de uma imagem. A utilização da imagem do relâmpago evidencia o campo de tensão de onde ele se produziu, ou ainda, é a manifestação dessa polaridade. Ezra Pound considera que literatura “é linguagem carregada até o máximo grau possível” (1973, p. 32). A imagem no poema é constituída na experiência poética que a ocasionou e ao ser inscrita na linguagem, se mantém como um “campo elétrico” que pode, em condições especiais, formar novos lampejos ou, como estamos aqui nomeando: relâmpagos.

No já referido ensaio “Gullar: a luz e seus avessos”, Alcides Villaça aponta a recorrência de imagens da iluminação na poética de Gullar. Segundo ele, um “imaginário composto por ‘luz’, ‘flama’, ‘facho’, ‘incêndio’, ‘archote’, ‘fogo’, ‘sol’, ‘clarão’, ‘auréola’, ‘íris’, etc., persistindo, pois, o *leitmotiv* do brilho fátuo” (1998, p. 94). Imagens de luz que também encenam o avesso, como o fogo que se consome em cinzas ou o dia que é sempre seguido da noite. Para Villaça, as imagens do fogo e da luz constituem um “campo simbólico” essencial na poesia de Gullar já que realizam a “concreção poética capaz de figurar a íntima ambivalência do que queima e do que ilumina” (1998, p. 95). No *Poema Sujo*, há as coisas que se consomem no tempo, mas há também a restauração das cinzas, a retomada do fogo, manifestação vital que se realiza no ato poético. Segundo Villaça, essa dimensão amplificada do claro-escurose apresenta no poema na compreensão de que cada coisa está em outra, donde

“emerge um generoso imaginário que trata sobretudo do que está incluso, do que se move dentro, do que se encerra vivo na história pessoal e na história de todos” (1998, p. 102). Revela-se, assim, a amplitude de uma consciência coletiva que, integrada às memórias da infância, pode zelar “para que não se extinga / o fogo / na cozinha da casa” (GULLAR apud Villaça, 1998, p.103).

No *Poema Sujo*, a imagem do relâmpago se associa à da água para fulgurar o encontro do passado com o presente, como a chuva que chega depois do relampejar. A dimensão da água se afigura na fluidez de uma consciência que pode adentrar áreas recônditas, se espalhar no corpo do poeta (“corpo escuro “intercortado de relâmpagos” p. 304):

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. 364-365)

Alternância de claros e escuros que se recolhem nas águas da memória, ora na escuridão longínqua do poço na quinta dos Medeiros, “água vertiginosamente imóvel” (p.323), ora nas águas rasas e claras (cintilantes) que podem refletir a imagem do poeta “no copo d’água / no pote d’água / na tina d’água” (p.368):

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
por ser clarão
a sua sombra
debaixo das minhas unhas (p.328)

.....

ELECTRIC FIELDS: AN INTERPRETATION OF THE POEM *POEMA SUJO*

ABSTRACT

This article offers an interpretation of the poem *Poema Sujo* considering the connection between the poet's lightning, which "lights up past continents", and the fulgurate image that the philosopher Walter Benjamin used in his concept of *dialectic image*. The image of lightning is a recurring theme in the poem and unfolds in a range of different registers: as the flash in the dark night of the past, memories (flashes) in the poet's body, and in the manifestation of the poem itself. This article uses the tension between these heterogeneous times to reflect on the notion of image connected to the dimension of time.

KEYWORDS: poetic image; memory; *dialectic image*; *Poema Sujo*; Ferreira Gullar

CAMPOS ELÉTRICOS: UNA LECTURA DEL *POEMA SUJO*

RESUMEN

Este artículo propone una lectura del *Poema sujo* a partir de la conexión entre el relámpago del poeta que "clarealos continentes pasados", y la imagen fulgurante del filósofo alemán Walter Benjamin contenida en su noción de *imagen dialéctica*. La imagen del relámpago es recurrente en el poema y se desdobra en diferentes registros: es fulgor en la noche oscura del pasado, son recuerdos (destellos) en el cuerpo del poeta y es también la propia manifestación del poema. El artículo se vale de esta tensión de tiempos heterogéneos para reflexionar sobre una noción de imagen asociada a la dimensión del tiempo.

PALABRAS CLAVE: imagen poética; memoria; *imagen dialéctica*; *Poema Sujo*.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. São Paulo: Hedra, 2012.
- _____. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Santa Catarina: Argos, 2009.
- BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: _____. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. *Passagens*. Belo Horizonte: ed. UFMG; São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- _____. O Surrealismo, o último instantâneo da inteligência européia; A Imagem de Proust; Sobre o Conceito de História. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: ed. 34, 2010.
- _____. *Diante da Imagem*. São Paulo: ed. 34, 2013.
- _____. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte, ed. UFMG, 2011.
- _____. *Diante do Tempo – História da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: ed. UFMG, 2015.
- GULLAR, Ferreira. *Toda Poesia*. Rio de Janeiro: ed. José Olympio, 1987.
- _____. Entrevista concedida a Antonio Fernando de Franceschi, Rinaldo Gama, Alfredo Bosi, Armando Freitas Filho, Esther Góes, Leandro Konder e Zuenir Ventura. *Cadernos de Literatura*, São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 6, p. 88-107, set. 1998.
- MATOS, Olgária. *O iluminismo revolucionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant*. São Paulo: Brasileir, 1999.
- POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. São Paulo: ed. Cultrix, 1973.
- VILLAÇA, Alcides. Gullar: a luz e seus avessos. *Cadernos de Literatura*, São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 6, p. 88-107, set. 1998.

Submetido em 29 de março de 2017

Aceito em 25 de maio de 2017

Publicado em 25 de agosto de 2017
