

O Poema sujo na operação expressiva do corpo

Marcia Bianchi

(<http://lattes.cnpq.br/9998576494640880>)

Resumo

A obra de arte é um sentido encarnado, por isso é preciso ser paciente e não pensar que o acesso a ela se dá no primeiro olhar. A obra dá a ver vários perfis, bem como a *coexistência das partes da obra como um corpo físico*, por isso não deve nos remeter ao sentimento pelo qual ela é vista em uma só vez. Há um tempo para que ocorra essa descoberta, afinal, no jogo de esconde-esconde, uma coisa só se mostra se puder esconder a outra, e a obra tem seu estilo de ser, seu pano de fundo. A saber, a obra de arte precisa ser frequentada pelo olhar, sem a preocupação de conhecer sua totalidade, pois ela é incapturável. Seguindo o viés, sempre que possível, o olhar deve manter-se muito próximo das particularidades da obra de arte como princípio formador. Refletida em si mesma, a obra de arte retira-se do mundo para *fazer ver, de um modo novo*, a carnalidade do mundo, a coisa em si, o cotidiano. Posto assim, a obra de arte é, antes de mais nada, um corpo, real ou imaginário, que funda sua imanência e faz suscitar um vasto conjunto de possibilidades na sua transcendência.

É através da transcendência como fundo que o olhar do poeta vai redesenhar o mundo com suas mãos, com seu corpo, com seu semblante, vai *dar a ver* a força inaugural que uma palavra, uma cor, é capaz de desvelar e instaurar. Assim, a fala, o corpo, estabelecem uma *relação fundante das essências das coisas* que somente a arte torna possível. Para esta escrita, a relação fundante ocorre, em essência, no *Poema sujo* de Ferreira Gullar, no campo das pulsões, para que, dessa forma, talvez se possa desvelar e instaurar em cada coisa o que ela guarda de sensível, de salvo, de velado, um *sagrado* que escapa de uma definição. Alguma coisa em si que atravessa o Outro como uma impossibilidade de domínio, de manipulação. À medida que o Outro escapa, não se deixa capturar porque se aliena no *não-lugar de todos os tempos*, esse não-lugar da falta que aliena o *objeto* a pela esquite do olhar. Parece muito próxima a esse *não-lugar* a escrita que se tenta instaurar pela leitura do *Poema sujo* de Ferreira Gullar. O *não-lugar* na origem de verdades inestéticas, lá onde o significante se esconde e pode ser objeto, e que está em toda parte e em parte alguma. Há um real no corpo da arte, na fala do poema? Ou há uma realidade? De que maneira a operação expressiva do *Poema sujo* pode revelar essa transcendência, esse visível que comporta o invisível? Cabe agora demonstrar como a operação expressiva do *Poema sujo* de Ferreira Gullar estabelece a relação fundante das essências e das coisas, como o gesto inestético vem arranjar a imbricação com essa escrita, para que ela possa vir a ser capaz de produzir verdades. Há um real no corpo da arte, na fala do poema? Ou há uma realidade? De que maneira a operação expressiva do *Poema sujo* pode revelar essa transcendência, esse visível que comporta o invisível?

O *Poema sujo* foi escrito por Ferreira Gullar na segunda metade do século XX.¹ Agora, no começo do século XXI, ele é o objeto de desejo do olhar para uma outra escrita, através da qual a expressividade venha revelar a exploração do objeto que me é dado a olhar. Por esse viés, o *Poema sujo* é o

¹ O *Poema sujo* foi escrito entre maio e outubro de 1975 na cidade de Buenos Aires – Argentina. Nessa escrita, faço a leitura do poema na 6. ed., publicada pela editora José Olímpio, 1997.

objeto, a coisa, o que me é dado a ver pela função escópica. Revelando como numa brincadeira, num jogo de esconde-esconde, que olhar um objeto é entranhar-se nele. Esse jogo forma um tipo de sistema no qual um objeto não pode se mostrar sem esconder o outro. Ele desperta, aguça os sentidos de uma escrita que talvez possa dar *direito de cidadania à ambiguidade*, bem como aos objetos tocados pela percepção. Do jogo de esconde-esconde resulta uma mistura da coisa no mundo vivido; e, na mesma mistura, abre-se uma fissura entre o visível e o invisível imbricada nos significantes, que desencadeia o processo da escrita que transita entre eles. Na verdade, uma tentativa de traduzir em significações disponíveis um sentido inicial que vem falar dessa operação expressiva que é o *Poema sujo*.

Outra maneira de *jogar na mesa da conversa necessária* esse belo e importante poema poderia ser o que se pode ler no *Poema* como sua variedade de ritmos, seu lirismo de contrapontos e contrastes. Na voz vertiginosa dos versos o *Poema* é

[...] como uma longa canção do exílio, sem traço de redução política e longe, muito longe do que tinham sido os esquemas populistas da década que passava. Como numa vertigem histórica e afetiva, o poeta monta uma figura forte e variada, construída com notável sentido formal e social. Passado o tempo, ficou como exemplo de poesia brasileira de primeira linha. Na época, marcou um contraponto ao niilismo e às visões apocalípticas nas horas difíceis do terror policial. Uma visão lírica, cívica e cotidiana, sensível aos pequenos e aos grandes ritmos da vida social e histórica. (BUENO, 2005, p. 188)

Reencontrar a parte histórica do *Poema sujo* aproxima, ainda mais, a leitura do enigma da revelação artística que há na obra de arte: o belo. Ele, o belo, aproxima o *Poema sujo* dos impérios metafísicos, da imitação, da idealização, da estilização sob variadas formas. Uma delas é a visão lírica, cotidiana, sensível aos ritmos do mundo vivido, a carnalidade do mundo, ou seja, pensar as relações possíveis dessa carnalidade como o objeto causa de desejo no campo das pulsões. Em outras palavras, esta escrita demonstra como a função escópica pode ser lida pela esquizo do olhar – feito objeto causa de desejo –, no campo pulsional, no corpo do *Poema sujo*, para além do quadro clínico. Não se trata de levar o *Poema sujo* ao divã, ao contrário, o

campo das pulsões oferece, na reversibilidade do corpo do *Poema*, a possibilidade de leitura do corpo perceptivo como *Coisa*, objeto causa de desejo que é o *objeto a*. Nessa reversibilidade, o corpo é o inatural, o visível é tocado pelo invisível que se faz na operação expressiva da leitura, ou, o que se demonstra pela leitura. A saber, esta escrita ocorre em uma ponta com a leitura de *O Visível e o Invisível* de Merleau-Ponty e, na outra, pela leitura da mesma obra por Jacques Lacan no *Seminário XI*, que retorna ao campo das pulsões na imbricação com o olho e o olhar. O leitor encontra, na sequência da escrita, o quiasma dessas leituras. Digo ainda, o retorno de Lacan ao campo das pulsões é também um retorno a Freud pela leitura dos *Três ensaios sobre a sexualidade* (1980). Dessa forma, aqui há uma retomada do texto de Freud, uma aproximação ao campo pulsional; por isso o leitor talvez possa estranhar a leitura do corpo feito corpo próprio. Isso ocorre por dois motivos: primeiramente pela leitura do corpo que há na *Fenomenologia da Percepção* de Merleau-Ponty, a qual, na ingênua percepção parece ligada à teoria pulsional de Freud. Na sequência, pode-se falar em um movimento mais amplo da leitura do corpo ligado à reversibilidade, o quiasma do visível e do invisível pelo inatural, pelo apetite do olhar presente na esquizofrenia. Pode-se falar de um movimento mais amplo da pesquisa para demonstrar algumas características dessa construção ontológica, na escrita que vem a seguir.

Posto desta forma, o *Poema Sujo*, em seu interior, faz jorrar os sentidos da língua operante – em atividade, viva, falante, uma língua originária, na plena superação de seu objetivismo. A fala originária como a natureza de um corpo falante, e não simplesmente uma analogia da linguagem. É a natureza de um corpo falante que faz pensar a operacionalidade de um mundo já falado; e, por essa operacionalidade o poeta não vai falar das coisas do mundo, mas são as coisas do mundo que vêm falar ao poeta. A carnalidade do mundo, o corpo das próprias coisas, o retorno aos fenômenos, às essências. Não se trata aqui de buscar as partes que se encaixam, mas sim as partes que se complementam sem modelos. O *Poema sujo* surge da própria expressividade do corpo como expressão originária. Em sua perspectiva resguarda sua própria singularidade como parte de uma implicação de nossa experiência perceptiva. Ele, o *Poema*, oferece um certo modo de olhar, uma maneira distinta de *ver o mesmo*. Na perspectiva distinta de ver o mesmo e ver o diferente. O *Poema sujo* é um

operador ontológico, na boa ambiguidade, o *ser bruto* que participa da formação bruta do fenômeno. Aqui aparece o corpo entre a experiência de formação e o aparecimento do fenômeno?

Assim, posto como uma experiência efetiva, o *Poema sujo* é um convite a esse retorno aos fenômenos, não apenas pela historicidade dialética, mas essencialmente pelo enigma da fala, do corpo falante, porque “o mundo não é aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo; eu estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável.” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 14). Por isso a operação criadora revela um corpo capaz de responder aos apelos que o mundo lhe dirige, é um corpo que se abre e se fecha ao mundo, nesse processo inesgotável. O corpo é esse espectador do espetáculo que é o mundo. Assim, o *Poema sujo* se constrói com os nossos olhos e fala coisas que jamais foram faladas em sua fala originária. A cidade é também esse corpo aberto à percepção, aos fenômenos, uma fissura para a cadeia simbólica, que não se deixa perceber como uma coisa aberta em si, mas como uma falta. E o poeta pinta o quadro com a carnalidade do mundo. A fala mais cotidiana da boca do corpo, da boca do mundo.

A fala mais cotidiana incorpora a composição do quadro inestético alhures. Para que o retorno aos fenômenos aconteça, é necessário “raspar as tintas com que pintaram meus sentidos”, aos olhos de Alberto Caeiro (1995, p. 226); despir-me dos restos, daquilo que apreendi² e olhar os fenômenos, suas durações, sua reversibilidade, suas intensidades. A abertura para uma escrita como um ensaio sem fim, modulada e plena de variações. O real respinga, rebate, revolve as dobras do dia, tira o corpo próprio do lugar habitual. Desloca. Acelera. Contamina. Porque cada descoberta tem seus riscos, mas tem seus vislumbres que fazem emergir as percepções mais profundas no corpo fenomenal. E, como poucos talvez tenham chegado a saber, é o corpo que faz a poesia. Por isso é possível falar dos traços do corpo na fala, pois, como aponta Lacan (1998 apud GARCIA-ROZA, 2004, p. 105) o *ponto do olhar sempre participa da ambiguidade da joia*. No campo escópico, a seleção de um certo olhar o mundo, já falado, *dá a ver* uma relação aberta com o olhar, sendo

² “E para que ocorra essa abertura, para que decididamente saíamos de nossos pensamentos, para que nada se interponha entre ele e nós, seria preciso correlativamente esvaziar o Ser-sujeito de todos os fantasmas de que a filosofia o entulhou”. (MERLEAU-PONTY, 2007, p. 59).

o próprio corpo e a carnalidade do mundo. O mundo como algo que me é dado a olhar, ou a satisfação de uma pulsão, ou do que é pedido ao olhar, no sentido freudiano.

Posto desta forma, ocorre a possibilidade de o *Poema Sujo* ser lido como uma poesia porosa, poética e aberta ao mundo que me é dado a olhar. Uma fala operante em sentido contrário a resultados estabelecidos, apenas a justa forma. Uma contaminação ontológica, indivisa, multiplicidade do “eu” encarnado no mundo. Na exata percepção que alguma coisa lhe pertence, ao mesmo tempo que lhe é estranha. Sendo eu mesmo e sendo outrem, porque

[...] cada presente funda definitivamente um ponto do tempo que solicita o reconhecimento de todos os outros, o objeto é visto portanto a partir de todos os tempos, assim como é visto de todas as partes...o presente ainda conserva em suas mãos o passado, sem pô-lo como objeto, e, como este retém da mesma maneira o passado imediato que o procedeu, o tempo escoado é inteiramente retomado e apreendido pelo presente [...], mas com meu passado imediato tenho também o horizonte de futuro que o envolvia, tenho portanto o meu presente efetivo visto como futuro deste passado. (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 106)

O *Poema sujo* abre a discussão para esta percepção aguda do presente no passado – o tempo passou e não passou – põe tudo em movimento. Nele, Ferreira Gullar jogou por inteiro seu *lance de dados*, combinando a percepção dos fenômenos, da vida cotidiana, com a matéria social e histórica. O poeta monta um quadro com a fugacidade do cotidiano, da vida urbana na imbricação com a matéria histórica e social:

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. (GULLAR, 1997, p. 220)

Na imbricação da forma com os fenômenos, no processo visceral da criação da fala falante, que vibra entre os versos e faz crepitar os silêncios da fala, eles inundam o poema como pulsão, falam muito do corpo e sua relação de copertencimento ao mundo já falado.

Meu corpo
que deitado na cama vejo/ como um objeto no espaço
que mede 1,70 m
e que sou eu: essa coisa
deitada
barriga pernas e pés
com cinco dedos cada um (porque não seis?)
joelhos e tornozelos
para mover-se
para sentar-se
levantar-se
meu corpo de 1,70m que é meu tamanho no mundo
meu corpo feito de água
e cinza
que me faz olhar Andrômeda, Sírius, Mercúrio
e me sentir misturado
a toda essa massa de hidrogênio e hélio
que se desintegra e reintegra/
sem saber para quê. (GULLAR, 1997, p. 224)

A percepção do corpo como fenômeno da fala é recorrente no *Poema sujo*. O próprio poema é a expressividade da carne. O corpo próprio é a arte. Por isso, a experiência da visão e da linguagem não se realiza pouco a pouco ou inversamente, ao contrário, ela é o próprio corpo.

Porque não estou diante do meu corpo, estou em meu corpo, sou meu próprio corpo. O corpo é, para retomar a expressão de Leibniz, a 'lei eficaz' de suas mudanças. Se ainda se pode falar, na percepção do corpo próprio, de uma interpretação, seria preciso dizer que ele se interpreta a si mesmo. (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 208)

Assim, para Merleau-Ponty, o corpo não pode ser comparado apenas ao objeto físico, mas à própria obra de arte:

Não é ao objeto físico que o corpo pode ser comparado, mas antes à obra de arte. Em um quadro ou uma peça musical, a idéia só pode comunicar-se pelo desdobramento de cores e dos sons. A análise da obra de Cézanne, se não vi seus quadros, deixa-me a escolha entre vários Cézannes possíveis, e é a percepção dos quadros que me dá o único Cézanne existente, é nela que as análises adquirem seu sentido pleno. O mesmo acontece com um poema ou com um romance, embora eles sejam feitos de palavras. Sabe-se que um poema, se comporta uma primeira significação, traduzível em prosa, leva no espírito do leitor uma segunda existência que o define enquanto poema. Assim como a fala significa não apenas pelas palavras, mas sim pelo sotaque, pelo tom pelos gestos... da mesma maneira a poesia, se por acidente é narrativa e

significante, essencialmente é uma modulação da existência. (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 208 -209)

A mesma modulação da existência leva à fala não a sua representatividade apenas, mas os significantes que agrega em si mesma. Ainda pela modulação abre-se o *quiasma* do corpo com a arte. Pela fissura do quiasma o sujeito falante é percebido, entrelaçado. Olha. É olhado. Toca. É tocado. Pelo corpo, pelo olhar, seu próprio olhar; o olhar do mundo, de outrem. Esse entrelaçamento é a carne do *Poema sujo*, sua reversibilidade. Sua história é atravessada por outra carnalidade, a alteridade. Aqui, talvez seja possível parafrasear Lacan e dizer sim: “o corpo surge aqui?” (LACAN, 1998 apud GARCIA-ROZA, 2004, p. 103). O corpo das fantasias e dos desejos. O corpo no campo das pulsões.³ Daí pode-se levantar a possibilidade de pensar as pulsões para além do quadro clínico? Da necessidade ou do desejo? Da necessidade ou do possível? Pensar a pulsão como *Trieb*, teoria freudiana que percorre *Três Ensaios sobre a sexualidade* (1980), para tratar das pulsões no corpo falante do *Poema sujo* como pulsão parcial. Mas como? Talvez pela compreensão, ou diferença, entre o sexual como instinto e o sexual como pulsão. O possível? A pulsão sexual enquanto quadro anárquico, como atividade de causação do prazer? A fantasia como fonte da pulsão sexual? Como já foi dito,

É essa dissociação da pulsão sexual com respeito ao instinto que vai constituir a diferença sexual entendido como instinto em face do sexual entendido como pulsão. Esse apoio – dissociação corresponde tanto à ampliação do conceito de sexualidade como à importância do papel desempenhado pela fantasia como fonte da pulsão sexual. (GARCIA-ROZA, 2004, p. 101).

Vale lembrar que a fantasia é a causação do quadro clínico. Assim, na ambiguidade do campo pulsional e pela reversibilidade do corpo, observa-se como a pulsão faz parte do corpo e, na fissura dos versos, a fantasia atravessa o corpo.

Corpo meu corpo corpo
que tem um nariz assim uma boca

³ “Meu corpo modelo das coisas e as coisas modelo do meu corpo: o corpo ligado por todas suas partes ao mundo, contra ele, tudo isso quer dizer: o mundo, a carne não como fato ou soma de fatos, mas como lugar de uma inscrição de verdade: o falso riscado, não anulado” (MERLEAU-PONTY, 2007, p.128).

dois olhos
e um certo jeito de sorrir
de falar
que minha mãe identifica como sendo seu filho
que meu filho identifica como sendo de seu pai
corpo que se pára de funcionar provoca
um grave acontecimento na família:
sem ele não há José Ribamar Ferreira
não há Ferreira Gullar
e muitas pequenas coisas acontecidas no planeta
estarão esquecidas para sempre
corpo – facho corpo – fátuo corpo – fato. (GULLAR, 1997, p.
224-225)

Cabe agora apontar como acontece a modulação da pulsão. O corpo da mãe e o corpo do filho. O corpo do filho que é, também, o corpo do pai do filho. Uma pulsão parcial que leva à satisfação do corpo. Corpo de filho e corpo de pai. O corpo que vem atravessado pelo inatual. Na fusão dos tempos e da história, tudo pulsa. Porque a pulsão é independente de seu objeto. Neste caso, com os versos, a pulsão ocorre pela porosidade do corpo e do poema na invisibilidade do corpo falante. No tocar e ser tocado. O corpo aberto à satisfação de ser filho e ser pai, que na reversibilidade encarna o movimento pulsional. Por isso, para Freud,

A noção de objeto vai-se aplicar tanto a outras pessoas como à própria pessoa, e não apenas a pessoas inteiras, mas também a partes do corpo de uma pessoa. Finalmente, esse objeto pode ser ainda real ou fantasmático. (GARCIA-ROZA, 1998, p. 122)

A pulsão tem sempre o objetivo de atingir a satisfação. A satisfação da fala falante que reside no mundo e no corpo fenomenal. A fala se abre ao mundo que me é dado a olhar. Por isso, a pulsão aqui pode ser assinalada por dois significantes: filho e pai. Esta cadeia simbólica pode apontar a causação do sujeito falante, como se vê nos versos:

[...] corpo que se pára de funcionar provoca
um grande acontecimento na família: sem ele não há José
Ribamar Ferreira
não há Ferreira Gullar
e muitas pequenas coisas acontecidas no planeta
estarão esquecidas para sempre.
(GULLAR, 1997, p. 225)

O corpo surge aqui? O sujeito surge aqui? No campo pulsional, a reversibilidade do visível no invisível? No campo do real o *objeto a*⁴ é o impossível de simbolizar, é aqui o lugar que ele se escreve e inscreve?

Dessa forma, a relação do corpo ultrapassa o campo do visível. A reversibilidade dessa carne que vê e toca ultrapassa, alarga-se no campo do visível, pois a corporeidade não é toda a carne, nem todo o corpo. O corpo, que já não me pertence mais, faz parte do mundo já falado. Por isso o *sentiente* está diante de um mundo sensível, ligado à outra visão, porque o que a experiência pode nos ensinar já está no mundo dos fenômenos, em uma profundidade inesgotável. Os fenômenos tornam possível uma abertura a outras visões, além da minha visão. Por isso o corpo é essa porosidade aberta ao mundo falado, aberta ao *sentiente* e ao sensível. Aberta aos fenômenos. Assim, “pela primeira vez, no seu acoplamento com a carne do mundo, o corpo traz mais do que recebe, acrescentando ao mundo que vejo o tesouro necessário do que ele próprio vê.” (MERLEAU-PONTY, 2007, p. 139).

[...] atravessado de cheiros de galinheiros e rato
na quitanda ninho
de rato
cocô de gato
sal azinhavre sapato
brilhantina anel barato
língua no cu na boceta cavalo -de crista chato
nos pentelhos
corpo meu corpo – falo
insondável incompreendido
meu cão doméstico meu dono
cheio de flor e de sono
meu corpo-galáxia aberto a tudo cheio
de tudo como um monturo
de trapos sujos latas velhas colchões usados sinfonias sambas
e frevos azuis
de Fra Angélico verdes
de Cézanne
matéria-sonho de Volpi.
(GULLAR, 1997, p. 225)

Convém assinalar que o que me é dado a olhar é o meio de reconhecer o corpo como um objeto desse mundo, na boa percepção do corpo como

⁴ O Objeto da pulsão – *objet petit a* (objeto pequeno a) “Na relação escópica, o objeto de que depende a fantasia, à qual o sujeito está apenas numa relação essencial, é o olhar [...]. Também, de todos os objetos nos quais o sujeito pode reconhecer a dependência em que está no registro do desejo, o olhar se especifica como inapreensível. É por isso que ele é, mais que qualquer outro objeto, desconhecido, e é talvez por essa razão também que o sujeito consegue simbolizar com tanta felicidade seu próprio traço evanescente e punctiforme na ilusão da consciência de *ver-se vendo-se*, em que o olhar se elide” (LACAN, 1998, p. 83).

resultado das suas relações com o mundo objetivo. Por isso a experiência perceptiva mostra como podemos ser surpreendidos pelas mudanças nas relações do corpo com o mundo. Pode-se falar que é uma consequência natural, afinal, de uma visão brotam mil olhares. No entanto, vale lembrar: há uma verdade no passado. Nele apoiamos nossa memória na abertura da imensa “memória do mundo”. O *Poema sujo* vem assim exposto por inteiro, percorre o presente e não abandona o passado.

[...] Soube depois: fala humana, voz de
gente, barulho escuro do corpo, intercortado de relâmpagos
Do corpo. Mas que é o corpo?
Meu corpo feito de carne e osso
Esse osso que não vejo, maxilares, costelas
[...] que guarda as vísceras todas
Funcionando
como retortas e tubos
fazendo o sangue que faz a carne e o pensamento
e as palavras
e as mentiras
[...] cheiros de umbigo e de vagina
graves cheiros indecifráveis
como símbolos
do corpo
do teu corpo do meu corpo
corpo [...]
Mas sobretudo meu
Corpo
Nordestino
mais que isso
maranhense
mais que isso
sanluisense
mais que isso
ferreirense
newtoniense
alziense [...]
segue pulsando como um relógio
num tic tac que ninguém ouve [...]
tic tac tic tac
enquanto vou entre automóveis e ônibus. (GULLAR, 1997, p.
223-226)

Na ciranda do mundo que percorre o presente e o passado, no universo dos seres que se mostram e se escondem, entre o se mostrar e se esconder de mim, de outrem, pulsa o corpo, pulsa a alteridade.

[...] 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
por dia novo encontrar [...]
correndo entre as estrelas a voar
no ar/ puiuí! puiuí piu [...]
iuí iú iuí iuí iuí iuí
saímos de casa às quatro
com as luzes da casa acesas
meu pai levava a maleta
eu levava uma sacola [...]
entramos no carro os dois
eu entre alegre e assustado
meu pai (que já não existe)
me fez sentar ao seu lado
talvez mais feliz que eu
por me levar na viagem
meu pai (que já não existe)
sorria, os olhos brilhando.⁵
(GULLAR, 1997, p. 230-232)

É como extrair do corpo tudo aquilo que ele mesmo nos ensina. Uma espécie de êxtase da experiência perceptiva. O corpo – meu corpo – visto como um dos objetos do mundo. A história – minha história – como resultado de um lugar objetivo de onde engendra uma projeção para a fala falante. Em atividade, viva, falante, a fala falante possibilita a operacionalidade do corpo como objeto atravessado pela alienação das relações sociais; possibilita ter seu desejo e sua maneira de pensar moldado pelo outro. Uma identificação como modelo. Por isso os processos sociais são reconhecidos e encarnados por modelos como figuras familiares ou qualquer tipo de autoridade. Em versos já citados, reiterados para esta fala, o processo da alienação simbólica é mostrado nas figuras da mãe, do pai e do filho:

Corpo meu corpo corpo [...]
que minha mãe identifica como sendo seu filho
que meu filho identifica como sendo de seu pai. (GULLAR, 1997, p. 224-225)

Pelo pensamento lacaniano, esse processo social está ligado à função paterna como lei social ordenadora no seio da família. Observa-se, pelo efeito

⁵ “Os trechos em que Gullar fala do pai, Newton Ferreira, contam para mim entre os mais belos da poesia mundial de qualquer época, não só pelo perfeito equilíbrio do binômio forma-conteúdo, como discreto, mas profundo amor filial que emana de seus versos: o que os torna duplamente emocionantes, desse tipo de emoção que provoca ver alguém engolir lágrimas conter-se para não desatar no mais dorido pranto. Bela, realmente bela a descrição poética da viagem de trem que o poeta menino faz com seu pai; bem como feliz, muito feliz, a idéia que teve Gullar de pôr letra no Trenzinho caipira, de Villa-Lobos, que não imaginação do poeta adulto transforma-se no próprio trenzinho de sua viagem de criança. Idéia essa que quase me mata de inveja. Sadia, é claro...” (MORAES, 2008, p. 42).

da fala falante nos versos, como o “eu”, através da imagem do corpo, é, no fundo, a descrição do eu como lugar privilegiado de alienação, o que levava Lacan a afirmar que “nada separa o eu de suas formas ideais absorvidas no seio da vida social” (SAFATLE, 2007, p. 29). É preciso compreender o corpo habitual *no coração de nossa experiência*, como fala Merleau-Ponty. O sujeito se constitui no campo de alienação simbólica, e, na relação de dependência do significante com o lugar de outrem, a alienação simbólica se produz. Aqui se constrói o lugar da falta. O sujeito aparece presentificado *ao preço de mostrar-se ausente em seu ser*, a alienação do sujeito diviso na e pela falta no corpo. O corpo, a fala, opera com sua própria fala uma resposta à falta do outro. Aqui, a mãe, o pai, o filho são objeto causa de desejo, uma impossibilidade, a presença de algo que falta na fala. O impossível de escrever, o *objeto a*. A saber, “o sujeito-falta-a-ser é, simultaneamente, a presença de uma ausência; uma coisa que mostra a outra; um significante instituído pelo saber do outro, mas indicativo de um outro saber, de uma extimidade” (MÜLLER-GRANZOTTO, 2008, p. 7).

O processo de alienação simbólica faz ressaltar claramente a significação ambígua da sensibilidade. Na experiência do sensível, com seu lastro de memória, sentimos o refluxo dos arranjos interiores dos corpos e das coisas que nem sempre obedece à ordenação objetiva da vida. Com efeito, uma possível amostra de como as pulsões têm essa espécie de “caráter mitológico”, como colocou Freud, que reside entre o físico e o psíquico. Por isso a pulsão possui dois representantes: a ideia e o afeto. Ela, a pulsão, nunca se dá por si mesma. Diverge do instinto, por isso, na tradução para o português, *Trieb* é consagrada como pulsão. É no ponto exato da variação quanto ao objetivo e ao objeto que a teoria pulsional se constitui. O representante ideativo (*vorstellungrepräsentanz*) é que constitui o conteúdo do inconsciente, porque o afeto não pode ser inconsciente, sobre o qual reside o recalçamento. Sabe-se que uma pulsão não é recalçada, o recalçado é seu representante ideativo. Um bom exemplo é o que se dá no interior da família. Os resultados sociais da relação que sustenta a lei paterna aparecem assinalados

[...] pela sobreposição entre rivalidade e identificação que aparece mais visível entre o filho e aquele que sustenta a lei paterna [...] faz-se necessário que o sujeito se identifique exatamente com aquele que sustenta uma lei repressora em relação às exigências pulsionais (SAFATLE, 2008, p. 118)

Pode-se observar isso pelos versos:

[...] meu pai levava a maleta
entramos os dois no carro
meu pai (que já não existe)
me fez sentar-se ao seu lado
meu pai (que já na existe).
(GULLAR, 1997, p. 230-232)

Aqui a imbricação entre o objetivo e o objeto no campo das pulsões, o evento que nos é dado a ver, pelos versos do *Poema sujo* mostra que a pulsão não se dá por si mesma. O objetivo é falar do encontro dos corpos no universo imaginário de uma viagem. A evocação dos corpos é o objeto da pulsão, porque ela se constrói na correlação do corpo com o mundo vivido. Nesse caso, o recalcamento é a lei paterna, evocado na experiência do sensível.

Por outro lado, no corpo do *Poema sujo*, como experiência da forma de vida social e de desejo, o corpo vive, sente e pertence ao universo simbólico da cidade:

Desce profundo o relâmpago
de tuas águas em meu corpo,
desce tão fundo e tão amplo
e eu me pareço tão pouco
para tantas mortes e vidas
que se desdobram/no escuro das claridades,
na minha nuca,
no meu cotovelo,
na minha arcade dentária
no túmulo da minha boca
palco de ressurreições
inesperadas
(minha cidade
Canora
de trevas que já não sei
se são tuas se são minhas
mas nalgum ponto do corpo(do teu? do meu? corpo?)
lampeja
o jasmim
ainda que sujo da pouca alegria reinante
naquela rua vazia
cheia de sombras e folhas [...] ainda que suja e secreta
o cuspo morno a delícia
do próprio corpo no corpo
e num movimento terrestre

no meio do capim,
celeste o bicho que enfim alça vôo
e tomba
Ah, minha cidade suja
de muita dor em voz baixa
de vergonhas que a família abafa
em suas gavetas mais fundas
de vestidos desbotados
de camisas mal cerzidas
de tanta gente humilhada
comendo pouco [...]
(GULLAR, 1997, p. 259-261)

Mesmo que a noção de objeto em psicanálise seja de expressivas complexidades e que seu sentido inicial prevaleça nos *Três Ensaio sobre a sexualidade*, posteriormente Freud (1920) aponta novo dualismo que consiste nas pulsões de vida e pulsões de morte, nos ensaios em *Além do princípio do prazer*, como mostra Garcia-Roza; neles desenha-se o objeto da pulsão que é “o atingimento do objetivo que é a satisfação” (GARCIA-ROZA, 1988, p. 122). Posto assim, o objetivo da pulsão pode ser uma pessoa, parte de uma pessoa; pode ser real ou fantasmático; pode, também, ser um equivalente simbólico de uma parte do real. O objeto de uma pulsão pode ser o “correlato do sujeito e que apresenta características fixas e permanentes” (GARCIA-ROZA, 1988, p. 123). Convém assinalar que posteriormente Freud vem a chamar pulsões de vida de *pulsões do Ego* ou *pulsões de Autoconservação*. Agora vale ressaltar como as pulsões vêm evocadas no *Poema sujo*, algumas já demonstradas acima, no exato momento em que o corpo reflete a experiência com o real, e o que esta experiência reflete como objetivo das pulsões é a enumeração das partes do corpo e a relação com os objetos. Na mistura engenhosa dos corpos com o que efetiva uma pulsão:

Desce profundo o relâmpago
de tuas águas em meu corpo,
desce tão fundo e tão amplo
e eu me pareço tão pouco
para tantas mortes e vidas
que se desdobram/no escuro das claridades,
na minha nuca,
no meu cotovelo,
na minha arcade dentária
no túmulo da minha boca
palco de ressurreições
inesperadas
(minha cidade

Canora
de trevas que já não sei
se são tuas s são minhas
mas nalgum ponto do corpo(do teu? do meu? corpo?)
lampeja
o jasmim
ainda que sujo da pouca alegria reinante
naquela rua vazia
cheia de sombras e folhas [...] (GULLAR, 1997, p. 259-261)

Na mistura das enumerações, os objetos pulsionais se manifestam. Claro, a satisfação difere, sempre um bom exemplo é o da fome cujo objeto de satisfação é o alimento e, para o bebê, o seio materno. No sistema de vida social que possa oferecer a satisfação pulsional, retomando os versos do *Poema sujo*, do qual emergem os objetos dos versos e o corpo vem como *palco das ressurreições* pulsionais; a satisfação é a boa ambiguidade da relação deste corpo inatural com o mundo vivido. A forma visceral do corpo próprio e a intencionalidade dos objetos que são oferecidos a ele, ou daquilo que lampeja. Alguma coisa suja mancha o corpo no seio do convívio social, isso engenhosamente o sujeito falante guarda nas “gavetas mais fundas/ de vestidos desbotados”. As gavetas, os vestidos são o recalçado que a boca como palco das ressurreições em algum momento vai falar. Em forma de ato falho, em forma de chiste. O devolutivo do recalçado, o nada. Porque

A única maneira de pensar o negativo é pensar que ele não é, e a única maneira de preservar sua pureza negativa é, ao invés de justapô-lo ao ser como substância distinta, o que logo o contamina de positividade, vê-lo pelo rabo do olho como a única borda do ser, implícito nele como aquilo que lhe faltaria, se algo pudesse faltar ao pleno absoluto – mais precisamente chamando o ser para não ser nada e, desse modo, chamado pelo ser como único suplemento concebível, ao mesmo tempo falta de ser, mas que se constitui a si própria, em falta, e, portanto, fissura que se cava na exata medida em que se enche. (MERLEAU-PONTY, 2007, p. 60)

Na maquinaria dos versos, o objeto pulsional se inscreve na pulsão de autoconservação pela junção dos corpos. Para Freud, as pulsões sexuais são as verdadeiras pulsões de vida:

Assim enquanto pulsão de autoconservação a pulsão de vida é a manutenção para a morte, mas enquanto pulsão sexual ela garante, através do sêmen germinativo, a imortalidade do ser vivo. É o Eros se contrapondo ao Thánatos e garantindo o dualismo tão caro a Freud. (GARCIA-ROZA, 1988, p. 137)

Em outras palavras, o termo

[...] pulsão busca dar conta das fontes internas de excitação às quais o organismo não pode escapar. Dentre tais fontes de excitações internas, a sexualidade aparece como elemento

maior das preocupações freudianas, embora não seja fonte exclusiva. (SAFATLE, 2006, p. 156)

A reflexão lacaniana da pulsão é um retorno a Freud para identificar no estatuto das pulsões o que será decisivo para a experiência intelectual lacaniana.

No *Poema sujo*, as pulsões de autoconservação aparecem em desdobrados momentos como decorrência de fatores internos e externos da operação expressiva, no corpo do poema e no corpo do sujeito falante. Ora é um movimento compelido em direção à vida, ora é um movimento em relação à morte. Como se um movimento escondesse o outro. O que se revela e o que se esconde. Uma mistura de perspicácia, cultura, banalidade e lirismo na poética de Gullar. O que fixa em profundidade a expressividade das pulsões. Se voltarmos ao *Poema*, podemos ver o fluxo das pulsões refletido na beleza dos versos:

[...] um bicho que o universo fabrica e vem sonhando desde as
entranhas
azul
era o gato
azul
era o galo
azul
era o cavalo
azul
teu cu
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 boca de palavras) como uma
entrada para
eu não sabia
tu não sabias
fazer girar a vida
com seu montão de estrelas e oceano
entrando-nos em ti.[...] E todos buscavam
num sorriso
num gesto
nas conversas de 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? (GULLAR, 1997,
p. 218-221)

O *Poema sujo* é um pequeno mundo que se abre no outro, porque

O artista, segundo Balzac ou segundo Cézanne, não se contenta em ser um animal cultivado, ele assume a cultura desde seu começo e funda-a novamente, fala como o primeiro homem falou e pinta como se jamais houvessem pintado (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 134)

Com sua luz, sua cor, seu sabor, seu desenho, sua escrita. Como um quadro. Um pequeno corpo que se abre ao outro. Pequenas pulsões parciais. Pequenas faltas. Ora oculta uma função especular, ora oferece uma função especular. Oculto, revela o campo da alienação simbólica. E, na operação criadora, fala no corpo como um *tesouro de significantes*. No corpo pulsa o Outro, a demanda cultural. Daqui se segue que

A quase-eternidade da arte confunde-se com a quase eternidade da existência corpórea, e temos no exercício do corpo e dos sentidos, enquanto nos insere no mundo, material para compreender a gesticulação cultural enquanto nos insere na história (MERLEAU-PONTY, 1960 apud MÜLLER-GRANZOTTO, 2001, p. 237)

Mas em que sentido isso nos permite elaborar essa espécie de *empreendimento cultural* junto ao corpo do *Poema sujo*? Junto à operação expressiva que se elabora no campo das pulsões e da alienação simbólica? Como esse corpo vem se animar para o Outro? O corpo, esse tesouro de significantes. O lugar em que se situa

[...] a cadeia significativa que comanda tudo o que vai presentificar-se do sujeito. O registro do simbólico. O campo da alienação é essa imbricação da relação de dependência com o lugar do outro, da cultura. E, sempre que um significante representa um sujeito para outro significante, a alienação se produz. (HOLTHAUSEN, 2007, não paginado) .

REFERÊNCIAS

BUENO, André. **Pássaro de fogo no terceiro mundo**: o poeta Torquato Neto e sua época. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

FREUD, Sigmund. **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade** (1905). Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Comentários e notas de James Strachey; prefácio especial para a edição brasileira de Anna Freud. Traduzido do alemão e do inglês, sob a direção de Jayme Salomão. Imago: Rio de Janeiro, 1980. p. 135- 251. 7 v.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. O Discurso da pulsão: Os três ensaios sobre a sexualidade. In: **Freud e o inconsciente**. 16ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

GULLAR, Ferreira. **Toda Poesia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 6.ed., 1997.

HOLTHAUSEN, Maria Aparecida. O sujeito na teoria lacaniana. Grupo de Estudo de Arte, Filosofia e Psicanálise. Disponível em:
<www.psicanaliselacanianana.blogspot.com>. Acesso em: 20 de outubro de 2007.

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 11**: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise (1964). Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução M.D. Magno. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 3.ed. São Paulo: Martins Fonte, 2006.

_____. **O olho e o espírito**. Tradução Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. Prefácio Cláudio Lefort. Posfácio Alberto Tassinari. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. **O visível e o invisível**. Tradução José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MORAES, Vinícius de. Poema sujo de vida. In: GULLAR, Ferreira. **Poesia completa, teatro e prosa**. Prefácio, organização estabelecimento de texto de Antônio Carlos Secchin, com a assistência do autor e com a colaboração de Augusto Sérgio Bastos. Rio e Janeiro: Nova Aguilar, 2008, p. 38-43.

MÜLLER-GRANZOTTO, Marcos José. **Merleau-Ponty**: acerca da expressão. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

_____. Merleau-Ponty e Lacan: a respeito do estranho. In: **Revista Adverbium**. v. 3, n. 7, p. 3-17 jan./jul. 2008. Disponível em:
<<http://www.psicanaliseefilosofia.com.br/adverbium/sumarioadverbium04.html>>. Acesso em: set. 2009.

SAFATLE, Vladimir. **Lacan**. São Paulo: Publifolha, 2007.

_____. **Cinismo e falência da crítica**. São Paulo: Boitempo, 2008.