

Resistência estética: as linhas de força do dissenso no *Poema sujo* de Ferreira Gullar

Aesthetich resistance: the lines of force of dissensus in Ferreira Gullar's Dirty poem

Irisvaldo Laurindo de SOUZA*

Universidade Federal do Norte do Tocantins (UFNT)

RESUMO: Este trabalho investiga as principais linhas de força do dissenso estético no *Poema sujo* de Ferreira Gullar, com base no pensamento de Jacques Rancière. Para este filósofo contemporâneo o paradigma de arte política que o dissenso consigna difere substancialmente do modelo do engajamento, que pressupõe a arte e a literatura como capazes de transformar as relações sociais. Com abordagem bibliográfica e qualitativa, a investigação levanta a hipótese de que Gullar instaura com o *Poema sujo* um movimento que alça a sua poesia para além dos limites do engajamento. E demonstra que o poeta brasileiro o faz com a exploração de figuras estéticas como o devir-anônimo do sujeito, o inconsciente estético, a escrita literária como operação comunitária e as cenas de dissenso que implodem a racionalidade da dominação.

PALAVRAS-CHAVE: Dissenso. Resistência estética. Ferreira Gullar. *Poema sujo*. Jacques Rancière.

ABSTRACT: This study investigates the main lines of force of aesthetic dissensus in Ferreira Gullar's *Poema sujo* (Dirty Poem), based on the thought of Jacques Rancière. For this contemporary philosopher, the paradigm of political art that dissensus consigns differs substantially from the model of *engagement*, which presupposes art and literature as capable of transforming social relations. Employing a bibliographic and qualitative approach, the investigation raises the hypothesis that Gullar inaugurates with *Poema sujo* a movement that elevates his poetry beyond the limits of *engagement*. It further demonstrates that the Brazilian poet achieves this through the exploration of aesthetic figures such as the becoming-anonymous of the subject, the aesthetic unconscious, literary writing as a communal operation, and scenes of dissensus that implode the rationality of domination.

KEYWORDS: Dissensus. Aesthetic resistance. Ferreira Gullar. Dirty Poem. Jacques Rancière.

* Pós-doutorando em Ensino de Língua e Literatura no Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura (PPGLit) da Universidade Federal do Norte do Tocantins (UFNT), campus de Araguaína. Doutor em Letras – Estudos Literários, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal do Pará (UFPA). Pesquisador vinculado ao grupo Narrares – Estudos de Narrativas de Resistência, no âmbito do PPGL/UFPA. E-mail: irandesouza@gmail.com.

Introdução

A revolução estética esboroou os limites e implodiu as hierarquias entre o inteligível e o sensível que ditavam as regras nas artes e na literatura desde a antiguidade clássica. De acordo com Jacques Rancière (2009a; 2009b), isso se deu graças à ruptura com a racionalidade da mimesis herdada de Platão e Aristóteles. Tal racionalidade se ancorava em pelo menos cinco princípios. O primeiro era o da ficção, segundo o qual o poema não constituía um modo de linguagem, apenas contava uma história. O segundo era o de gênero, que prescrevia que a ficção está presa a um gênero por regras formais – à natureza daquilo que representa, por exemplo. O terceiro princípio era o de decoro, segundo o qual as ações e os discursos devem ser apropriados ao lugar social dos personagens ou “agentes”.¹ Rancière (2009b) nomeia o quarto como o princípio do ideal da palavra como ato: o que se apresentava no poema era mais que ficção, era uma maneira de viver – tratamento que seria consagrado pela retórica. Por fim, havia ainda o princípio da representação, que articulava genericidade e decoro, indicando a necessidade de a obra provocar sentimentos determinados no espectador.

Essa era, nos termos de Rancière (2009a; 2009b), a poética da representação que delineava o que o autor define como regime representativo das artes. Ao implodi-la já no século XVIII, a revolução estética o fez em nome de uma poética da expressão, instaurando um novo *modus faciendi* histórico que o filósofo franco-argelino define como regime estético das artes e que outros autores chamam de modernidade artística. Nele, o conceito de figuração substitui o de mimesis, em vista de o *logos* já não comandar a matéria sensível. Ora, foi em função dessa dissonância entre as formas hierárquicas da representação e as matérias de expressão que Immanuel Kant (2016) propôs a fórmula original do dissenso ou da resistência estética, segundo a qual o belo não tem ciência que o tome como objeto e o juízo do gosto não obedece a

¹ Em *Sobre a Arte Poética* Aristóteles (2018, p. 33-35, 1448a) dá a nomenclatura e prescreve a norma: “Uma vez que os que mimetizam, mimetizam agentes, é necessário serem estes nobres ou vis (os caracteres, com efeito, quase sempre correspondem a esses únicos, pois todos diferem em vício e virtude quanto aos caracteres), e por certo ou melhores ou piores em relação a nós ou também tais quais nós, exatamente como os pintores mimetizam. [...] É evidente que cada uma das *mimeseis* referidas possuirá essas diferenças e será distinta por meio de mimetizar coisas distintas deste modo”.

hierarquias, pois é livre e universal. Significa dizer, então, que “se o belo é sem conceito, e a arte é a operação de ideias que transformam uma matéria, segue-se que o belo e a arte estão numa relação de disjunção. Os fins que a arte se propõe estão em contradição com a finalidade sem fim que caracteriza a experiência do belo”, explica Rancière (2007, p. 131) em sua hermenêutica da *Crítica da faculdade de julgar*.

É a estética, portanto, que estabelece a noção moderna e revolucionária de resistência ou dissenso estético entre o objeto artístico e a realidade social, tendo em vista que a arte clássica – incluindo os avatares do classicismo e do neoclassicismo – dedicou-se, via de regra, a consagrar o domínio de uns e a servitude de outros nos termos hierárquicos da mimesis anteriormente descritos. De acordo com Rancière (2007), a fórmula kantiana do dissenso ainda seria aprofundada, radicalizada e politizada por Friedrich Schiller (1989, p. 76), para quem o livre jogo da estética não diz respeito apenas às formas artísticas, mas também às formas da vida comum, de modo que “suportará, prometo-vos, o edifício inteiro da arte estética e da bem mais dificultosa arte de viver”. Também é importante destacar que para Rancière (2007; 2023a) essa fórmula original da resistência ou dissenso estético geminada no Setecentos não se confunde com a da arte crítica ou engajada consagrada por artistas e escritores como Bertolt Brecht já no século XX. Esta última é que resulta, segundo o filósofo, de uma confusão ética com a primeira em nome da instrumentalização política das artes em geral e da literatura em particular. De acordo com o filósofo,

A arte crítica, na sua fórmula mais geral, propõe-se a conscientizar sobre os mecanismos de dominação para transformar o espectador em ator consciente da transformação do mundo. Conhece-se o dilema que paira sobre esse projeto. Por um lado, a compreensão é capaz, por si mesma, de poucas coisas para a transformação das consciências e das situações. Os explorados raramente tiveram necessidade de que lhes fossem explicadas as leis da exploração. Pois não é a incompreensão do estado de coisas existente que alimenta a submissão nos dominados, mas a falta de confiança em sua própria capacidade de transformá-lo. [...] A arte crítica que convida a ver os signos do Capital por trás dos objetos e dos comportamentos cotidianos corre o risco de inscrever-se ela própria na perenidade de um mundo em que a transformação das coisas em signos é redobrada pelo próprio excesso dos signos interpretativos que faz desvanecer toda a resistência das coisas (Rancière, 2023a, p. 57).

Refutando o modelo de resistência ou dissenso do engajamento, como Theodor W. Adorno (2003) também faz em seus próprios termos, Rancière (2021a) advoga que, para manterem a sua politicidade, a arte e a literatura não precisam operar como instrumentos de

ação política, mas construir enunciados divergentes da realidade social, insurgindo-se contra o *status quo*. Ademais, embora sejam expressões estéticas oriundas da mesma matriz – o mundo sensível –, a política e arte se distinguem em suas teleologias. “Decupam” de maneira diferente os dados do sensível – a distribuição de tempos e espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído etc. – para deflagrar desvios, deslocamentos e mutações também distintas na ordem da dominação (Rancière, 2009a; 2012; 2023a). Em outras palavras, a política é *locus* de subjetivação: introduz novos sujeitos na cena comum. Já a arte produz ficções e dissensos, agenciando para isso as relações heterogêneas do sensível, mas sem obrigação de aportar conhecimentos, representações ou ações para o processo político. É com base nessas premissas, portanto, que Rancière (2021a) recusa o modelo da arte crítica ou engajada. Pois esse, além de representar um retorno às hierarquias da mimesis, denota ineficácia, segundo ele, para alcançar seus objetivos preclaros de transformação social (Souza, 2025). Então,

Minha questão é a seguinte: em que isso se transforma quando a fé acaba e não sustenta mais o modelo? Ele vai, efetivamente, começar a se esvaziar e produzir a sua própria derrisão. Podemos dizer, de maneira mais precisa, que aquilo que foi perdido é a fé em sua eficácia, que sempre foi duvidosa. Isso não quer dizer que estamos diante de um período pós-ideológico, pós-utópico ou pós-histórico. Há, de fato, ineficácia, invalidação do modelo, tal como ele próprio se vê. Mas esse modelo não define todas as maneiras através das quais as formas sensíveis [como a arte] podem produzir dissenso. É apenas certo modelo de dissenso que é colocado em questão. [...] há vários tipos de registros a partir dos quais tentamos reformular as histórias e os espetáculos do mundo. [...] Digamos, de maneira mais precisa, que atualmente deveríamos sair de um modelo de pressuposta eficácia [o do engajamento], uma vez que não sabemos nada sobre seus efeitos reais (Rancière, 2021a, pp. 141-150).

Estabelecidos esses delineamentos teóricos, este trabalho entra agora em sua segunda etapa: a análise do *Poema sujo* de Ferreira Gullar (2000) à luz do paradigma da resistência ou do dissenso estético. Como bem lembra João Luiz Lafetá (2004), em sua trajetória como intelectual e autor literário Gullar passou por ciclos de vanguardismo e experimentalismo na década de 1950, mergulhou na literatura engajada nos anos 1960 – não apenas na poesia e no teatro, mas também na teoria cultural – e já em meados da década de 1970 deu novos rumos a sua lírica. O *Poema sujo* é o grande marco da virada estética – e política – do poeta maranhense. E a leitura crítica desta obra demonstra, como veremos, que a chave do engajamento, na qual

ele tem sido sobejamente estudado e que por isso domina a sua fortuna crítica, já não basta para ler e interpretar a poesia de Gullar.

1. Primeira linha de força: o devir-anônimo

Para cartografar e analisar as linhas de força da resistência ou dissenso estético no *Poema sujo* de Gullar (2000) seguirei o roteiro delineado nas questões a seguir: em face de seu *ethos* igualitário, qual o lugar dos anônimos nesta obra do escritor maranhense? O que dizer de suas estratégias de escritura, enunciação e linguagem? Qual o lugar da mimesis (imitativa) e qual o da figuração (fabulativa) em sua tessitura? Quais cenas de dissenso destacam-se como emblemáticas da racionalidade da desigualdade que legitima as relações sociais? O que os labirintos do inconsciente estético resguardam como potências veladas de significação no *Poema sujo*? Como a escrita literária descentra-se da individualidade do autor e articula-se como operação comunitária em Gullar?

A busca de respostas para essas perguntas orientar-se-á pela visada de que é preciso olhar para a poesia pós-revolução estética, “antes de mais nada, não como uma experiência de si ou uma descoberta da natureza e da sensibilidade, mas como uma nova experiência política do sensível ou experiência sensível do político”, como assinala Rancière (2017, p. 121). E o que se delineia nesses termos é o regime de escritura e verdade que faz da lírica moderna, como também destaca Alfredo Bosi (2000), uma “poesia-resistência”. Ou seja, uma lírica de dissenso que se fomenta pelo paradoxo insolúvel entre literatura e sociedade.

Percorramos então a primeira linha de força do dissenso estético no texto de Gullar, a do devir-anônimo. Superada a racionalidade da mimesis, implodidas as suas prescrições e princípios, como vimos anteriormente, a arte do regime estético abrirá espaço para o insignificante e o banal, ou seja, para as palavras, as coisas e os seres excluídos do regime representativo das artes, que se estruturava na organicidade entre partes hierarquizadas e na causalidade entre fatos. Esse gesto de dar visibilidade e dizibilidade ao trivial e ao anônimo, fazendo-os aparecer igualitariamente na cena comum e adquirir significação e sentido, destaca-se como política literária no *Poema sujo*. Lembremos, ademais, que o princípio de que qualquer

vida e qualquer coisa, *n'importe qui*, é passível de aproveitamento como tema está no epicentro das artes e da literatura modernas.

O próprio Rancière (2012; 2014; 2017) faz do devir-anônimo dos seres e das coisas uma das chaves conceituais de suas problematizações estéticas. Trata-se, para ele, de uma condição de possibilidade para flamejar as vidas obscuras e precarizadas pela ordem consensual ou policial como forma de partilha do sensível que naturaliza a desigualdade.² Ademais, para o filósofo franco-argelino, tematizar não importa quem e não importa o quê, acima de toda hierarquia, dando foco às vidas desimportantes e às coisas silenciosas, constitui uma das formas essenciais de manejo das relações paradoxais entre a estética da política e a política da estética. É isso o que vemos decerto no *Poema sujo* de Gullar (2000). Nele, a visibilidade e a dizibilidade já não são de reis e príncipes, aristocratas e clérigos, mercadores e generais, como em Homero, Sófocles e Virgílio, os clássicos, ou em Shakespeare, Corneille e Camões, os classicistas. Ao invés disso, são de *qualquer um*. Em Gullar, não mais as gestas, não mais os feitos de homens ditosos, mas a existência obscura e inaudita, não raro infame e funesta daqueles que estão relegados às margens e periferias. Particularmente no *Poema sujo*, como veremos, o espaço ficcional é ocupado pelas vidas obscuras e anônimas que valem pouco ou nada para a ordem do capital (Souza, 2025).

Sigamos pois esta linha de força, a do devir-anônimo, na análise do poema. Vidas irrelevantes habitam os quase dois mil versos desta obra de Gullar (2000). Nos labirintos de memória em que o Eu lírico/narrador cerze as palavras de sua elegia da pobreza e do subdesenvolvimento brasileiro e terceiro-mundista, abundam figuras ordinárias por vezes nominadas, outras não. Reles criaturas como um certo seu Neco, o feminicida que retalha e mata a esposa a canivetadas, por adultério. Ou como a filha do barbeiro que foge com o filho do carteiro. Há também Josias, o enfermeiro bovarista que se supõe médico. Há ainda Camélia, aquela que “caiu na vida” depois de engravidar sabe-se lá de quem.

² O que Rancière (2014; 2018) define como “polícia” ou ordem policial não tem a ver com a “baixa polícia”, ou seja, com o aparato de segurança pública do Estado. Para ele “polícia” não é uma instituição governamental, mas um princípio de distribuição do sensível. Em outras palavras, o conjunto de regras que prescreve o aparecer dos corpos na cena comum. Não se trata, pois, de sua disciplinarização, nos termos de Foucault (2022). Na teoria foucaultiana, polícia diz respeito a um dispositivo que utiliza instrumentos para instituir e legitimar o poder nas sociedades de soberania e disciplinar. Instrumentos, por exemplo, de manutenção da ordem, de proteção de riquezas e de controle biológico da população.

A procissão de anônimos e vulgos no *Poema sujo* é extensa, subsumida no tempo proletário dos trabalhos e dos ofícios desimportantes – quando os têm – e relegada a espaços de desigualdade material e simbólica à margem da cidade. Se aqui e ali falta-lhes um nome ou uma alcunha, é por tratar-se, decerto, de um coletivo irreduzível a meras individualidades:

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? 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 [...] (Gullar, 2000, p. 234).

A procissão de anônimos no *Poema sujo* está longe de acabar. Dos primeiros aos últimos versos encontramos também mulheres cuja lembrança se perdeu na vertigem do tempo, como Maria do Carmo, que se entrega aos soldados do batalhão debaixo dos oitizeiros. Também há os catadores de metais que reviram os terrenos baldios, maltrapilhos que mal têm o que comer. Há ainda os ferreiros que trabalham com máscaras na penumbra, entre faíscas de esmeril, no calor da fornalha.

É bem verdade que o extenso inventário sociológico do *Poema sujo* também inclui burgueses e pequeno-burgueses como o quitandeiro Newton Ferreira, pai do poeta, atravessador de secos e molhados, homem mais afeito aos romances policiais que devora do que aos parcos negócios quem mantém entre uma falência e outra, representante de uma classe média baixa que se funde e confunde com o proletariado – com os operários da fábrica têxtil Camboa, por exemplo, os quais nas poucas horas de descanso se amam nas redes ou nas esteiras enquanto os filhos dormem. Reitero que são essas figuras obscuras que permeiam o poema. Gente anônima e não raro malsinada, como um certo Esmagado que vemos de relance entre as frestas de seu casebre onde um latão de óleo arde sobre um fogareiro precário, à guisa de panela e fogão:

[...] junto do Matadouro
que fede
o dia (um dia) 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 (Gullar, 2000, pp. 252-253)

Para melhor observar e refletir sobre a presença desses *sem-parte* no *Poema sujo*, nos termos do modelo teórico proposto por Rancière (2005), apresento a seguinte hipótese: no percurso da obra o devir-anônimo supera por efeito de acumulação a racionalidade do endereçamento, a saber, a lógica da identificação dos anônimos em públicos específicos recortados por identidade, gênero, classe e categorias afins. O que quero dizer é que a condição de desigualdade, por vezes de infâmia, universaliza as existências suspensivas elaboradas no texto, articulando-as e deslocando-as em seus intervalos, a saber, interseccionando-as acima dessas clivagens. Isso produz – via alteridade – o que Rancière (2014) chama de identificação impossível, ou seja, a identificação com a condição precária e marginal do Outro. Tal é a heterologia da igualdade, segundo o autor: existir na diferença entre nomes, identidades e culturas. Esta imersão virtual na multiplicidade provoca distúrbio na experiência perceptiva do eu, propondo-lhe – propondo-nos – outros modos de ser. E engendrando, ao fim e ao cabo, uma perceptibilidade dissensual em relação à ordem das coisas. Compreendo que é desta maneira que, em suas pulsações, cintilações e aparições irregulares e flutuantes nas malhas do *Poema sujo*, o banal revela-nos rastros e vestígios sensíveis da verdade que urde a experiência concreta das vidas marginais: existir entre o tudo (a pólis que é de uns) e o nada (a falta de lugar para os *sem-parte* chamarem de seu e para enunciarem-se) nas bordas da comunidade.

Estas, em linhas gerais, as fulgurações do devir-anônimo no poema de Gullar (2000): os proletários das bigornas, os Esmagados das palafitas, os amantes sorrateiros das redes e dos troncos das árvores, as mulheres “caídas no mundo”, os sem pão nem bolacha para comer, os que vivem sem esgoto nem água encanada numa cidade suja e enodada “de vestidos desbotados / de camisas mal cerzidas / de tanta gente humilhada” (Gullar, 2000, p. 277). Não são – via de regra – personagens inteiriços, orgânicos, mas figuras que encarnam presenças corporais por metáfora ou metonímia (Rancière, 2021b). Quando muito, tipos que se deslocam entre identidades e sentimentos instáveis num claro-escuro em que

não os sustém a mesa
mas a fome
não os sustém a cama

e sim o sono
não os sustém o banco
e sim o trabalho não pago (Gullar, 2000, pp. 287)

Em síntese, o que as fulgências e refulgências do devir-anônimo no *Poema sujo* deflagra, por efeito não de dissenso político, o que foge à sua especificidade literária, mas estético, é a suspensão das hierarquias tão caras ao sistema representativo para iluminar, num instante qualquer, aqueles que vivem fechados nos círculos da vida nua. Rancière (2021b) destaca que isso decreta o próprio fim da ideia de distinção artística. De fato, como observamos, a igualdade sensível dos seres e das coisas no poema em análise perturba as visibilidades e audibilidades da ordem dominante. Em outras palavras, engendra resistência ao *status quo* em nome de uma igualdade que se ainda não é factual há de ser sempre possível. O *apparaître*³ do anônimo inscreve esta igualdade como tese, como pressuposto num tecido sensível onde a desigualdade é concreta, real e manifesta-se por signos difusos advindos das formas da vida e das formas da arte. É o que o filósofo define como universalização em ato. Um processo flutuante, efêmero, não raro casual que nos disponibiliza, na condição de leitores e hermeneutas literários, sombras frágeis para o olhar, a percepção e a reflexão, ainda que de forma embaralhada em face de sua “claridade confusa”. Processo que aliás nem chega a preencher de todo as lacunas da topografia possível para a construção da igualdade, esta obra em progresso que nunca termina seja no tecido da vida, seja nas malhas do poema.

2. Segunda linha de força: o inconsciente estético

Para revolver com um pouco mais de profundidade as camadas dissensuais do *Poema sujo*, evidenciando progressivamente outras linhas de força da resistência estética, proponho doravante um breve passeio por aquelas que podemos delinear como as regiões mais profundas desta obra de Gullar no que tange aos agenciamentos expressivos que opera. Se anteriormente

³ Para Rancière (2024), o aparecer (*apparaître*) do *qualquer um* não quer dizer que este se torne literalmente visível. Como explicam Ângela Marques e Marco Aurélio Prado (2023, p. 8), “o aparecer envolve uma outra maneira de pensar e realizar uma distribuição dos corpos e das capacidades, modificando um campo de experiência e construindo uma cena alternativa em relação àquela na qual as posições, expectativas e temporalidades já estavam assinaladas e distribuídas”.

concentramo-nos em observar as fulgências e refulgências do devir-anônimo, doravante descenderemos alguns degraus abaixo da superfície figural⁴ do poema, por assim dizer, para percorrer, guiados por Rancière (2009c), a região absconsa que o autor classifica como inconsciente estético. Na teoria psicanalítica, convém lembrar, o inconsciente é o *locus* habitado pelas potências anônimas e irracionais da vida. Entretanto, caso da proposição do filósofo, não se trata do empréstimo puro e simples desta categoria, mas de uma figura literária e filosófica que ele torciona da matriz freudiana para efeito de problematização estética e crítica literária. Isto porque uma das conquistas da chamada revolução estética, de acordo com Rancière (2009b; 2009c), foi fazer do inconsciente um dos lugares privilegiados de semeadura de uma nova poética. Uma poética de expressão igualitária que se contrapõe às hierarquias da representação sustentadas por quase dois milênios pela retórica e pela poética clássicas, conforme já discutimos.

Ora, estabelecida como disciplina mais de um século antes da psicologia, a estética, em sua disrupção com o racionalismo cartesiano e em sua vocação para o empirismo, prioriza o conhecimento sensível (Blanco, 2019). E é como tal que admite desde o berço o não pensamento e a não palavra. Essa é a orientação, portanto, da “política” do inconsciente estético manifesta entre dois polos – o da palavra muda escrita nos corpos e nas coisas e o da palavra surda ou solilóquio que se resguarda no magma do inconsciente – para explorar a potência de linguagem que há em tudo. Política bifronte que Rancière (2009c) lembra ter sido delineada ainda por Novalis, o poeta mineralogista para quem tudo, absolutamente tudo fala, no primeiro caso, e por Maeterlinck, ao auscultar o que chamou de “golpes atrás da porta” no teatro de Ibsen, no segundo. Com essa dupla perspectiva, o autor assinala que, para efeito de escrita literária no âmbito do inconsciente estético,

Tudo é rastro, vestígio ou fóssil. Toda forma sensível, desde a pedra ou a concha, é falante. Cada uma traz consigo, inscrita em estrias e volutas, as marcas de sua história e os signos de sua destinação. A escrita literária se estabelece, assim, como decifração e reescrita dos signos de história escritos nas coisas. [...] O artista é aquele que viaja nos labirintos ou nos subsolos do mundo social. Ele recolhe os vestígios e transcreve os hieróglifos pintados na configuração mesma das coisas obscuras ou triviais.

⁴ Em *O inconsciente estético*, Rancière (2009b) oferece uma breve nota sobre a diferença entre o figurativo e o figural. Segundo o filósofo, o figurativo diz respeito àquilo que se mostra na superfície das coisas, ao visível que podemos representar. Já o figural é o que se resguarda em uma visualidade profunda e absconsa. Tende, portanto, a não se mostrar.

Devolve aos detalhes insignificantes da prosa do mundo sua dupla potência poética e significativa. [...] Ela [a escrita] aciona também uma outra forma de palavra muda, que já não é mais hieróglifo inscrito diretamente nos corpos e submetido a decifração. É a palavra solilóquio, aquela que não fala a ninguém e não diz nada, a não ser as condições impessoais, inconscientes, da própria palavra (Rancière, 2009c, pp. 35-39).

Se “agora” tudo fala, já não há maior ou menor, relevante ou irrelevante, mais ou menos importante na página literária. Proponho pensar esta torção em termos de uma “coisificação”, de uma imanência pregnant de possibilidades de significação que redimensiona e expande para territórios imensuráveis a poeticidade das matérias de expressão em Gullar (2000). Herdeiro direto da revolução estética, para a qual segundo Rancière (2009c) os testemunhos surdos e mudos coincidem com o conceito de poesia e palavra poética, conforme assinalai, o poeta brasileiro também incorpora um vasto e multifário tecido de significantes engendrado por coisas brutas e sem sentido, no âmbito da materialidade, e de forças irracionais e insensatas, no da psique, eivados de significação velada. Coisas silentes e moucas que se afiguram, de acordo com a minha compreensão, como potências expressivas em devir. No caso do poema de Gullar (2000), em suas experiências sensíveis e sensoriais,⁵ o Eu lírico/narrador percorre um extenso caminho sinalizado por tempos, espaços, objetos, sombras e acontecimentos decantados na memória. Fantasmagorias que mantêm em repouso a potência de dizer. Rastros e vestígios diáfanos que precedem a própria poesia:

Mas a poesia não existia ainda.
Plantas. Bichos. Cheiros. Roupas.
Olhos. Braços. Seios. Bocas.
Vidraça verde, jasmim.
Bicicleta no domingo.
Papagaios de papel.
Retreta na praça.
Luto.
Homem morto no mercado
sangue humano nos legumes.
Mundo sem voz, coisa opaca (Gullar, 2000, p. 237).

⁵ Convém assinalar aqui a distinção fundamental que há entre o sensível e o sensorial. O primeiro diz respeito à ordem simbólica que organiza a experiência. Trata-se de uma construção social. O segundo é referente à capacidade dos sentidos de perceber o mundo. Constitui um atributo biológico. Nas palavras de Rancière (2021c, p. 86), “o sensível realiza algo como uma síntese entre diferentes maneiras pelas quais algo pode ser apresentado aos sentidos. O sensível não é um conjunto de dados que os sentidos nos trazem, ele é também algo que, de certa maneira, escapa e que é preciso recuperar, frasear ou modular de outro modo para elevá-lo a outra potência. É a diferença entre o sensível e o sensorial. O sensível é o poder de síntese que produz um mundo”.

Conforme podemos deduzir do fragmento acima, também é explorando a significação recalçada ou velada – porque ainda surda e muda – das coisas opacas e das fantasmagorias por vezes ensanguentadas da psique, é recolhendo rastros e vestígios do cotidiano que “o poeta se desentranha a si mesmo de um turvo mundo interior, inconsciente, para nascer (como bicho, como fezes, como falo fecundador)”, como explica Alcides Villaça (1984, p. 150), do útero do inconsciente. E se Gullar (2000) fecunda as coisas brutas e as sensações turvas com o sêmen do verbo é para fazê-las procriar a carne da palavra poética e explorar sua loquacidade imanente como testemunho da desigualdade que dá o tônus do poema (Souza, 2025).

Mas de que elementos de expressão estamos falando, afinal, quando nos referimos a essas “coisas e sensações”? Se prestarmos atenção, veremos que há um longo inventário de elementos surdos e mudos no *Poema sujo*. Impossível enumerá-los ou descrevê-los em sua totalidade. Trata-se de um rol composto por entes expressivos que, *ultima ratio*, testemunham a vida de homens e mulheres assujeitados pela opressão capitalista numa capital de província do Terceiro Mundo: o rio que apodrece devido à poluição de usinas, curtumes e esgotos; o papista, peixe de estuário comedor de fezes; os urubus a adejar e a farejar carniça; as frutas que apodrecem pela própria madureza; as palafitas que mantêm a comunidade suspensa sobre o mangue; os pássaros que ainda gorjeiam nas matas sequestradas pelo colonizador aos guerreiros timbiras; as casas, os quartos, os quintais, os varais, os becos e as ruas onde o Eu lírico/narrador extravia-se no passado para suportar a opressão e a desilusão do presente; o anúncio da aurora pelo sarau de galos em seus cantos e contracantos cabralinos (Souza, 2025).

No espaço-tempo do poema fulguram intermitentemente essas coisas e “vozes perdidas na lama / domingos vazios / água sonhando na tina / pátria de mato e ferrugem” (Gullar, 2000, p. 242). O que quero dizer é que, desde o fundo do mangue do inconsciente estético, tudo realmente fala no *Poema sujo*, como bem lembra Viviana Bosi (2017, p. 426): “os objetos, o passado pessoal e histórico, as pessoas, o país, tudo entra na roda gigante do poema, que absorve, deglute e repele insetos, estrelas, roupas velhas, cheiro de sabão, palafitas, pai e mãe, o soldado, a vizinha, o comerciante, a professora, o capim, a sucata do terreno baldio...”. Movendo-se entre as superfícies visíveis das topografias da experiência e as paragens recônditas do inconsciente, tal é a anarquia igualitária, dissensual e democrática com que o

Poema sujo fustiga a loquacidade da palavra surda e da palavra muda, tirando disso os melhores proveitos literários e estéticos:

Na quitanda
o tempo não flui
antes se amontoa
em barras de sabão Martins
mantas de carne-seca
toucinho mercadorias
todas com seus preços
e cheiros
ajustados ao varejo

(o olho sujo
do querosene
espiava na lata debaixo do balcão) (Gullar, 2000, pp. 272-273)

3. Terceira linha de força: a operação comunitária da escrita

Em *Aisthesis: cenas do regime estético da arte*, Rancière (2021b) destaca que Hegel, em suas lições de estética, levanta a hipótese de que as formas sensíveis da arte não são autossuficientes. Para o filósofo germânico, ela não se engendra *per se* mas na interação com as formas comunitárias da vida. Essa perspectiva exógena e expansiva do processo artístico e literário reescala a própria figura do gênio romântico, que deixa de ser visto como uma individualidade laureada pela criatividade e a imaginação. Começa a ser percebido, outrossim, como potência criativa inserida num espaço, num tempo, numa cultura e numa história que fomentam suas capacidades (Rancière, 2009b). Para além disso desloca-se também – ou, se assim preferirmos, aprimora-se – a maneira de o artista em geral e o escritor em particular trabalharem as matérias expressivas que agenciam do mundo social. Agregam-se aos seus temas, doravante, o anônimo e o insignificante, o infame e o prosaico, o invisível e o inaudível, como já discutimos, como gestos de insurgência e questionamento da ordenação da comunidade. Como Rancière (2009c; 2021b) também explica, isso era impraticável na ordem representativa clássica que tendia a legitimar o *status quo* por meio de prescrições de gêneros, hierarquias, temas, ideais e modos de dizer (Rancière, 2009b; Blanco, 2019). Consequentemente,

A oposição entre indivíduo criador e coletividade ou entre criação artística e comércio

Revista MOARA, 2026, n. 72, e7221 ISSN: 0104-0944

Recebido em 17/10/2025, aceito em 21/05/2026

cultural só pode ser pronunciada a partir da mesma ideia de linguagem e da mesma ruptura do círculo representativo. Tal círculo definia certo tipo de sociedade do ato de falar, um conjunto de relações legítimas e critérios de legitimidade entre o autor, seu “tema” e seu espectador. *A ruptura desse círculo torna coextensivas a esfera da literatura e das relações sociais* e põe em relação direta de entre-expressão a singularidade da obra e a comunidade que a própria obra manifesta. Uma expressa a outra, todavia, sem que haja uma norma para tal reciprocidade (Rancière, 2009b, p. 70, grifo meu).

Seguindo essa visada proposta por Rancière (2009b), o enlace seminal entre o autor e sua comunidade, instaurado com a ruptura do círculo representativo e ancorado em estratégias outras de linguagem que promovem a implosão das hierarquias – infiro que a superação da representação mimética⁶ pela figuração e a valorização da enunciação coletiva sobre a individual ilustram bem tal deslocamento – é a linha de força que trilharemos doravante no *Poema sujo*. Para isso manteremos à vista os procedimentos de Gullar (2000) no que diz respeito à enunciação de seu poema, evidenciando, nos termos de Rancière (2005), seus esforços para emprestar uma palavra singular àqueles que ainda não podem falar. Também revisitaremos brevemente seus núcleos de expressão. E refletiremos ainda sobre a maneira com que o autor faz da escrita literária menos uma performance de erudição e gênio que um ato de dissenso, de resistência estética propriamente dita, e mais que um gesto de literariedade, no sentido restrito que o estruturalismo deu ao termo, abrindo-o e escancarando-o, por assim dizer, tornando-o dúbio, indecidível, diluindo-o nos âmbitos da linguagem e da vida comum (Rancière, 2016). Ademais, nos termos de Rancière (2009b; 2017), escrever não é uma ação autotélica. Ao invés disso, é um exercício que põe em relação o livro da vida e a expressão da sociedade. E é como tal que corresponde por analogia ou alegoria a uma prática política:

[...] antes de ser o exercício de uma competência, o ato de escrever é uma maneira de ocupar o sensível e de dar sentido a esta ocupação. Não é por ser o instrumento do

⁶ Avesso à normatividade, Rancière (2009a; 2009b; 2009c; 2016; 2023a) não propõe que a representação mimética herdada da poética clássica tenha esgotado-se como paradigma de produção literária. O filósofo lembra, por exemplo, que o Realismo, uma das primeiras manifestações do regime estético das artes, ocupou-se mais em ultrapassar as balizas dentro das quais a semelhança mimética funciona do que propriamente em negá-las. Então superar a mimesis, como fez a revolução estética, não significa abandoná-la. A própria figuração decorre da mimesis, por efeito de causa e consequência, à maneira de um deslocamento que afasta uma da outra sem impor solução de continuidade entre elas. Para o autor, portanto, a mimesis permanece válida e necessária, mas não unívoca, como na era clássica. Como bem lembra Marques (2023), o filósofo franco-argelino nem sequer aponta que haja polarização entre imagens representativas/miméticas e estéticas/figurais. Infere que umas não eliminam as outras e que a capacidade da mimesis de criar mundos é inolvidável. O que a literatura da era estética como a de Gullar faz, portanto, é ultrapassar os limites da mimesis e não eliminá-la.

poder, nem por ser a via real do saber que a escrita é coisa política. Ela é coisa política porque seu gesto pertence à *constituição estética da comunidade* e se presta, acima de tudo, a alegorizar essa constituição (Rancière, 2017, p. 7, grifo meu).

Amalgamemos esse fragmento e o anterior, entrelaçando os grifos que assinalei em ambos, para melhor apreender o que Rancière (2009b; 2017) designa ao referir-se a uma *constituição estética da comunidade*. O que preside este complexo imanente, por assim dizer, são as *relações sociais* que regem a interação entre os sujeitos. Relações translúcidas e brumosas que se engendram sob os véus da metapolítica – figura teórica proposta pelo autor, em sua hermenêutica materialista, para designar as “verdades ocultas” da política e da sociedade (Rancière, 2018).⁷ Ora, o escritor político como Gullar compreende-se e opera coextensivamente como cronista de tais relações. Mas em seu movimento pendular entre a igualdade e a desigualdade, a justiça e a injustiça, a utopia e o niilismo, nem as formas literárias nem os seus operadores, a saber, os escritores, são necessariamente produtores de dissenso (Rancière, 2024). O consenso, que se engendra por aquilo que Rancière (2014) define como máquina explicativa das coisas, também campeia nas artes, na literatura, bem como na ciência e no pensamento, ora sob o signo do puro e simples conservadorismo implícito, por exemplo, nas verdades fundacionais da fenomenologia, ora sob a égide do engajamento em nome de uma causa ou ação concreta de transformação social. Decerto o empenho de Gullar (2000) para fazer do dissenso e não do consenso a sua própria política literária é intencional. Penso que até aí não há o que discutir. O que nos cabe debater é como ele faz isso não mais nos termos de uma poética representativa, e sim expressiva, até porque não há outras poéticas plausíveis ou possíveis na historicidade, apenas essas duas, como destaca Rancière (2009b; 2009c). Em suma, nos termos de uma poética igualitária e radicalmente democrática que agencia para a página literária o estado da língua e da linguagem, das coisas e dos *mores* – as próprias relações sociais. E que ao operá-la não transige nem faz concessões ao anátema da desigualdade (Rancière,

⁷ Em *O descentendimento*, sua obra capital de teoria política, Rancière (2018) problematiza a política a partir de três figuras teóricas: a arquipolítica, a parapolítica e a metapolítica. A arquipolítica designa a estruturação da política por meio de uma *arkhé* verticalizada em que a cabeça comanda as partes inferiores do corpo social, à maneira de Platão. A parapolítica tem Aristóteles como matriz filosófica. Vigia quando o *demos* – os *sem-parte* – desafia a arquipolítica em busca de lugar na pólis e em seus rodízios de governo. A metapolítica teve sua fórmula original estabelecida por Marx, em *A questão judaica*; diz respeito ao “acompanhamento científico da política”: seu jogo de formas, suas relações com práticas exteriores à própria política, suas esferas de aparência, suas mentiras constitutivas.

2024).

Como temos observado ao refletir sobre o *Poema sujo* sob diferentes clivagens, Gullar (2000) recusa ostensivamente as hierarquias. E é fazendo-o que ele evidencia o dissenso. Coloca-o em jogo. Para isso nivela os seres e as coisas numa igualdade sensível em vista de uma igualdade estética que devém política por analogia, como propõe Rancière (2005; 2009c; 2023a). E o poeta brasileiro o faz com recursos expressivos que não se limitam à elaboração do devir-anônimo e à exploração de significantes inorgânicos e silentes no âmbito do inconsciente estético. Também inscreve a marca da coralidade na enunciação de seu poema impuro, meio lírico, meio narrativo, derivado do romance e do conto. Em suma, investe na expressão coletiva. E tanto o faz que nem mesmo os rastros biográficos e as notas confessionais do *Poema sujo* são suficientes para circunscrevê-lo estritamente no âmbito da individualidade e da singularidade do Eu lírico/narrador/autor. O que quero dizer é que embora tantas vezes aluda a si mesmo em primeira pessoa, revelando-se na própria identidade do sujeito do poema – “sem ele não há José Ribamar Ferreira / não há Ferreira Gullar” (Gullar, 2000, p. 239) –, a individuação não açambarca a obra. Esta, ao invés disso, excede aquela. Adentra o coletivo, tendo em vista que o enunciador não basta nem se basta como sujeito do longo enunciado que tece com signos e palavras. É desta maneira, de acordo com Lafetá (2004, p. 122), que em sua vocação para o verbo público e o combate ideológico “o poeta consegue fazer emergir um quadro que é ao mesmo tempo seu (individual) e brasileiro (social), buscando uma linguagem que equilibre rigorosamente a liberdade individualista da expressão e a necessidade socializante da comunicação”. Este movimento o leva ao encontro de outros sujeitos que o ajudam a urdir o poema com suas palavras audíveis ou mudas, seus corpos relegados às bordas do espaço-tempo da pólis e histórias de vida que entrevemos em presenças figurais, como a de Esmagado, ou imagens verossimilhantes, como a do pai do poeta. Tal é a marca de coralidade do *Poema sujo*, o acento comunitário que Bosi (2000) compreende como fundante do que chama de “poesia-resistência”. Poema de um eu que, ao invés de fazer-se centro de gravidade dos acontecimentos e das percepções, como de regra na lírica romântica, projeta-se *para* e articula-se *com* o *ethos* da comunidade:

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

pelo meu carneiro manso
por minha cidade azul
pelo Brasil salve salve,
Stalingrado resiste (Gullar, 2000, p. 237).

Reitero que ao superar o registro da individualidade criativa em performance de imaginação e ato de parrésia, a enunciação do poema de Gullar (2000) opera um agenciamento coletivo que põe para falar uma “minoridade” afetada pelo dano da desigualdade. Operário da linguagem, frágil e solitário em sua luta por igualdade e liberdade, o Eu lírico/narrador do *Poema sujo*, como observamos no último fragmento, sai de si e modula a sua voz com a de terceiros. Resiste e persiste, portanto, em vista da alteridade. E é desta maneira que ele pervaga entre passado e presente para denunciar a ordem policial que enrijece o tecido sensível da vida e normaliza suas hierarquias. Liberto ele próprio da lírica elementar centrada no eu, tem outras e altas aspirações: cantar seu povo empobrecido e *sem-parte* na vida comum, reinventá-lo. É neste diapasão comunitário, digo ainda uma vez, que o Eu lírico/narrador do *Poema sujo* escande a sua canção do tempo e das coisas, dos lugares e dos afetos, da memória e da presença, da alegria e da dor. A saber, regendo um coro que organiza e do qual participa, mas não monopoliza como solista. Em vista disso, são notórios e recorrentes, por exemplo, os intercâmbios entre a sua voz em primeira e as multivozes da comunidade em terceira pessoa no *Poema sujo*, sejam elas inteligíveis, meros ruídos ou gritos de silêncio:

se *penso* na cidade se desdobrando em seus
telhados e torres de igrejas
sob um sol duro
as *famílias* debaixo das telhas, retratos de *mortos*
com o rosto exageradamente colorido
dentro de molduras pintadas de dourado,
cômodas
antigas, pequenas caixas com botões e novelos de linha,
parentes tuberculosos em quartos escuros, tossindo
baixo para que o *vizinho* não ouça, *crianças*
que mal começam a andar
agarrando-se às penas de *pais* que nada podem,
debaixo daqueles telhados encardidos
de *noossa pequena cidade* [...] (Gullar, 2000, p. 271, grifos meus).

Como podemos observar, a operação comunitária da literatura engendra-se, em Gullar, com agenciamentos de expressão oriundos da trama das relações sociais e de deslocamentos de enunciação. E é como tal que também se faz operadora de dissenso, não de consenso.

Mas, saindo um pouco destas linhas específicas, proponho que reflitamos, em perspectiva um pouco mais aberta, sobre a maneira pela qual o comunitarismo também resulta de uma política de escrita propriamente dita, quero dizer, de escolhas mais ou menos explícitas e conscientes para dar sentido ao ofício literário.

Seguindo a visada de Rancière (2016; 2017), podemos dizer que, em seu radical igualitarismo, Gullar (2000) exercita uma democracia literária que nivela temas, expressões e ações para solapar as ordens simbólica, do discurso e das ocupações sociais. Faz o que Platão, no *Fedro*, recomendava não fazer: compartilhar a escrita com qualquer um, permitir que deambule livre e sozinha pelo tecido da comunidade, disponibilizá-la para os baixos estratos do corpo social. Em sua leitura *a contrario* do filósofo grego, Rancière (2017) redefine esta “prostituição” da escrita como literariedade, a saber, a própria democracia da ‘letra órfã’ como espaço onde ela circula livremente, sem necessidade de legitimação (Rockhill, 2004). É com este impulso, com esta potência que Gullar (2000) cria os seus enunciados, quero dizer, com insurgência, com resistência à ordem policial. E reitero que o faz de modo intencional, jamais fortuito, pondo em relação sua dupla personalidade de animal literário e animal político – ambas criadoras de enunciados e ficções –, transubstanciando uma na outra, confundindo-as, tornando-as especulares (Souza, 2025).

Infiro, pois, que a atitude anti-hierárquica de Gullar (2000) modula a partitura do *Poema sujo*. Atitude que em seu esforço para presentificar a comunidade o conduz progressivamente, ainda que não absolutamente, a uma poética de expressão e não de representação. Poética que lhe permite superar na obra em análise, embora nem sempre no conjunto de suas obras, o engajamento como política literária. Significa dizer que o autor maranhense já não padece da ilusão de supor, ao modo do poema e do teatro épico de Brecht, que pode impactar as relações sociais propriamente ditas. E isso explica o seu alto investimento em horizontalizar as relações entre os seres, as coisas e as palavras, bem como entre os modos de ser, fazer e dizer dos sujeitos. Também explica sua recusa peremptória dos espaços e dos tempos da dominação, embora, em vista da incompletude do *Poema sujo*, como destaca Lafetá (2004), Gullar não ouse

falar em revolução nem fabular e modelar outros tempos e espaços possíveis para a comunidade.

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
mas ainda assim bordando de flores
suas toalhas de mesa
suas toalhas de centro
de mesa com jarros [...] (Gullar, 2000, p. 277)

Como denota esse fragmento do *Diário*, os “ativos” de Gullar em seus empreendimentos literários – a linguagem, os temas, as formas – não são exclusivos ou privados, como discutimos nesta subseção. São coletivos, enraizados no *sensus communis* e não dependentes ou decorrentes estritamente de sua erudição e de sua individualidade extraordinária e iluminada, ainda que tenha sido um escritor de talento excepcional. É assim que o trabalho literário do poeta brasileiro alcança razão estética e, coextensiva e analogamente, razão política. A saber, pondo em evidência, quiçá em ação, um sujeito coletivo na *mise en scène* da constituição do dano da desigualdade (Rancière, 2024). Infiro, por fim, que seja assim que Gullar corre o perigo da literatura, o perigo de sair de si rumo à alteridade sem garantia de retorno nem resultados concretos, quando muito perceptuais e simbólicos (Blanco, 2019). É assim, sobretudo, que o autor rompe com a ficção dominante – a do consenso – e escreve a ficção possível do dissenso.

4. Quarta linha de força: cenas de dissenso

Avancemos na análise do *Poema sujo* a partir de outros conceitos singulares e operatórios propostos por Rancière, os quais, por meio de novas clivagens, evidenciarão mais elementos de dissenso no *corpus*. Em vista do método intersticial do filósofo, afeito a deslocar e alargar suas problematizações preservando o diálogo entre os conceitos, essas proposições guardam relações próximas, mais do que isso complementares, com os paradigmas anteriormente

discutidos. E a primeira noção de Rancière que porei em jogo nesta nova etapa de análises será a de cena. Ela designa um método estruturante de seu pensamento insurgente e anti-hierárquico, um processo hermenêutico que ele mesmo explica da seguinte maneira:

A noção de “cena” assegura inicialmente uma função que podemos apontar como epistemológica, ainda que não seja de forma alguma o termo que utilizo. Trabalhar com a cena é recusar toda uma lógica da evolução, do longo prazo, da explicação por um conjunto de conjunções históricas ou do reenvio a uma realidade escondida atrás das aparências. Assim, a escolha da cena é a escolha de uma singularidade, com a ideia de que um processo se compreende sempre a partir do aprofundamento do que está em jogo nessa singularidade, mais do que a partir de um enunciado infinito de condições. No conceito de cena há certa ideia de temporalidade descontínua, a escolha de certo modo de racionalidade: pensamos que na espessura do acontecimento singular podemos ler o conjunto dos vínculos que definem uma singularidade política, artística ou teórica (Rancière, 2021a, pp. 77-78).

Tal é o método da cena proposto por Rancière (2021a; 2021b; 2021c) para também operar, extensivamente, o método da igualdade que nivela os seres, as inteligências e as coisas: ao invés de ilustrar uma ideia, explorar os vínculos constitutivos de singularidades; implementar racionalidades desviantes das hierarquias; e, ao invés de explicar os fatos, perscrutar a inteligibilidade que deles emana.

Consolidadas essas primeiras linhas teóricas, às quais agregaremos outras adiante, daremos continuidade às análises do *Poema sujo*. Constituído de longos movimentos que se encaixam como “planos-sequência”, a obra enforma uma macrocena de dissenso no que tange à ordem policial que admite a uns e recusa a outros como partes da comunidade. Situo o poema de Gullar (2000) nesta perspectiva, quero dizer, apreendo-o como uma grande cena dissensual que incita a repensar a ordem das coisas. É bem verdade que devemos ser prudentes na adoção desta visada pois Rancière (2021a), como explicita o último fragmento, não advoga que a noção de cena implique a constituição de uma grande máquina teórica, de um aparato funcional que a opere em larga escala. A visada que ele propõe é justamente oposta: a da microcena que constitui não uma totalidade, mas uma singularidade, um pequeno dispositivo ótico, microscópico até que podemos e devemos tomar como reveladora de uma racionalidade específica – no caso, da própria racionalidade da desigualdade entre os sujeitos.

Advogo, então, que percorrer o *Poema sujo* tendo como vetor a hipótese que sustenta este exercício analítico – a de que “encavalga” cenas em desmedida – é esbarrar em pequenos

acontecimentos sensíveis que se multiplicam e superpõem verso a verso, frase a frase, movimento a movimento. Senão vejamos. Obra cravejada de cenas em sua tessitura lírico-narrativa, o poema de Gullar (2000) as engendra ora em tons verossimilhantes e causais, à maneira representativa, ora em tons figurais e diáfanos, ao modo da poética expressiva. E aqui solicito atenção e paciência para a travessia das próximas linhas, pois o inventário de microcenas é longo: *flashes* de miséria em que urubus, carniça e chorume impregnam as noites e os dias proletários; corpos em atos eróticos, momentos escatológicos e devaneios cósmicos; a vista área da cidade na hora do adeus e o bardo meditabundo nas *calles* do exílio portenho; o trem a “voar” entre as estrelas na memória do poeta ainda menino; os “enterros corsos comícios” nos espaços da comunidade; as pescarias de cofo no mangue e a catação de alumínio e cobre para vender no ferro-velho; os instantes audíveis ou silentes da vida humilde nas palafitas, nos leitos, nos quintais, nos lugares públicos; a procissão de pobres – anônimos ou tangencialmente nomeados – por ruas e bairros miseráveis; as bananas a apodrecer para os donos e a engendrar, a partir da “natureza viva” de um fruto da terra, a natureza morta de sua partilha desigual; os operários de fábrica em seus ofícios manuais na penumbra; os rios que vão morrendo com o avanço da cultura sobre a natureza; os meninos a passarinhar nas matas que um dia foram dos indígenas; as mulheres que ao ceder ao desejo pegam a rota da vida infame; a sombra da morte que paira permanentemente sobre a topografia precária dos *sem-parte*; sem esquecer o senhor Newton Ferreira, progenitor do poeta, postado detrás do balcão onde leva sua dupla vida de merceeiro fracassado e leitor apaixonado.

Não arguirei, todavia, que a pletora de microcenas no poema de Gullar, o turbilhão de pequenos acontecimentos e momentos enfeixados no parágrafo anterior – incompleto, convém lembrar –, constitua-se tão somente de singularidades eivadas de potência expressiva, como o método de Rancière (2021a) propõe. Método que em seu corte epistêmico, aliás, designa a cena expressiva, não a representativa, ainda que não raro elas interajam, superpondo-se aqui, sucedendo-se acolá. Então entre o representativo e o expressivo, o verossimilhante e o figural, o consensual que uniformiza e o dissensual que intersecciona mundos em conflito, decerto nem todas as cenas do *Poema sujo* engendram-se com a mesma dinâmica, a mesma intensidade e os mesmos efeitos sensíveis. Individuá-las para efeito de análise, todavia, seria impraticável nos limites deste trabalho.

Dito isso, concentremo-nos doravante em um *momento qualquer*⁸ dentre tantos com os quais esbarramos no *Poema sujo*. Instantes de desequilíbrio, diga-se, que põem em xeque a ordem das coisas. E o que nos arremete em direção a tal momento, arriscando-nos entre os dados instáveis e os labirintos hermenêuticos de suas malhas, não é a busca ou a necessidade de explicações causais dos elementos constitutivos de sua dramaturgia. Interessa-nos, pelo contrário, apreender e descrever a experiência material que as institui. Experiência que como bem lembra Rancière (2021e) é mais que empírica, também é simbólica e portadora de uma racionalidade imanente. Então vamos lá. O *momento qualquer* sobre o qual me deterei é o do instantâneo da palhoça do lumpemproletário Esmagado, no qual, improvisada como panela, uma lata de azeite arde num fogareiro. Com mínima ação narrativa, a composição é sobejamente figural: pictórica, não objetiva dados nem encadeia fatos significativos, pondo o anônimo em evidência e emprestando brilho fugaz a uma vida precária. Ora, em sua vida desimportante para a ordem estabelecida, Esmagado é um homem marginalizado e infame, ou melhor, este é um anátema que recai sobre ele. No edifício social, seu lugar é o subsolo da miséria. Habita uma palhoça com chão de terra batida “junto do Matadouro / que fede” (Gullar, 2000, p. 252). E nem sequer tem nome; apenas um cognome tão esquivo como autoexplicativo, soçobrando no completo anonimato.

A palhoça de Esmagado surge no terceiro movimento ou “plano-sequência” do *Poema sujo* (Gullar, 2000, pp. 250-269). Nele, trinta anos depois, ao folhear o livro da memória, o narrador inventaria a matéria-tempo de seu próprio passado em longa sucessão de recortes. Microcenos nas quais os seres e as coisas emergem, via de regra, transfigurados e evanescentes, conforme já inventariei, às vezes com ordenamento causal-representativo, às vezes com manejo figural-expressivo, sob “anéis de fumaça / girando no cata-vento / esgarçando-se nas nuvens” (Gullar, 2000, p. 253). E eis que de repente, num dos tantos *momentos quaisquer* do *Poema sujo*, esbarramos com a cena do casebre de Esmagado. Apenas sete dos vinte e sete versos da

⁸ Para melhor topografar, auscultar e analisar cenas literárias, Rancière (2021d) desloca e especializa ainda mais o método da cena agregando a ele uma noção formulada por Erich Auerbach em *Mimesis*: a de instante ou momento qualquer. Trata-se, segundo o filósofo, de uma metamorfose da ficção que supera a peripécia do regime representativo e engendra-se com a subversão e a fratura do tempo homogêneo dos vencedores. “O momento qualquer é [...] o elemento de um tempo duplamente inclusivo: um tempo de coexistência em que os momentos penetram uns nos outros e persistem expandindo-se em círculos cada vez maiores; um tempo partilhado que já não conhece hierarquia entre aqueles que o ocupam”, explica Rancière (2021d, pp. 138-139).

estrofe bastam para constituí-la (Gullar, 2000, p. 252-253). Antes e depois do “fechamento de zoom” que enquadra a palhoça em plano aberto, por assim dizer, tudo o mais a excede, ou melhor, transvasa pelas bordas da cena.

O próprio Esmagado nem está no que poderíamos situar como o centro do quadro. Aliás, nem é possível assegurar que ele seja mais que uma fantasmagoria, uma sombra lateral entre os elementos da cena, tendo em vista que é apenas evocado pelo codinome como o habitante do casebre. O foco decerto está na lata que arde sobre o fogareiro de pedras, fervendo arroz de toucinho para o almoço. Entre efeitos de luz e sombra, miramos a palhoça de chão batido, estática, quase uma natureza-morta. E logo após a descrição sumária da habitação miserável de Esmagado o Eu lírico/narrador suspende a ação residual em curso na cena, a da feitura da comida, voltando-se para elementos que excedem o quadro – o tempo que se esgarça nas nuvens, o alarido das pipiras que bicam as frutas do sapotizeiro, a sombra e a vertigem do poço d’água – e seguindo adiante em sua deambulação pela terra natal. Significa dizer que o instante fugaz do casebre – sítio frágil e pênsil como os fachos de luz que se imiscuem entre as frinchas de suas tábuas e com a sombra figural de seu habitante tremeluzindo ao fundo – suspende-se entre o tudo e o nada, o acontecimento e o não acontecimento, transbordando entre as cenas que o antecedem e sucedem. Uma vertigem. Um *desmedido momento* que aumenta ainda mais a duração dos efeitos sensoriais deste *momento qualquer* do *Poema sujo*.⁹

Para além de sua montagem subitânea que acabamos de descrever, qual é a experiência material e simbólica que essa cena do *Poema sujo* nos oferece? Qual a sua inteligibilidade? O que emana metaforicamente de sua pequena máquina ótica? Ora, ao dar visibilidade ainda que fugaz a um *sem-partre* famélico e ao seu entorno, num *flash* antropológico, em primeiro lugar ela solapa polemicamente as hierarquias priorizando um sujeito – ou melhor, um sujeito em devir, ainda por subjetivar-se como ator político – sem qualidade, distinção nem lugar na comunidade. Um anônimo quase em estado de inanição. E, conforme já discutimos, este é um dos diferenciais da literatura no regime estético: elaborar o devir-anônimo, desierarquizando e

⁹ A partir da leitura de narrativas de Joseph Conrad e Guimarães Rosa, Rancière (2021d; 2021f) também desenvolve a noção de desmedido momento (*moment demesuré*). Como assinala Ângela Marques (2022, p. 166), “o desmedido momento associa-se ao esforço empreendido para fazer durar e desdobrar a potência transformadora instaurada pelo momento qualquer. O intervalo aberto pelo momento qualquer chama pelo trabalho do desmedido momento, pelos fluxos, trocas, circulações e solidariedades que alimentam ‘uma forma de vida comum, livre da hierarquia dos tempos e capacidades’”.

democratizando a aparição dos seres e das coisas na esfera artística, enformando uma política de escrita comunitária que faz o autor exceder-se como individualidade e sair de si em busca da alteridade.

Ora, muito além disso, o que o momento qualquer de Esmagado também nos oferece é o testemunho da palavra surda inscrita nos elementos materiais de sua vida precária e em seu próprio corpo, bem como o da palavra muda ou solilóquio que subjaz “atrás da consciência” – neste caso, no inconsciente do Eu lírico/narrador do poema. Ademais, o que emoldura a cena do tugúrio de Esmagado é a própria voz do silêncio. Esta é a fímbria que a circunda, por assim dizer. Ele mesmo é alguém que não se enuncia, que ainda não conquistou a palavra e, com ela, seu próprio lugar na comunidade, como prescreve o enunciado aristotélico da politicidade do animal humano (Rancière, 2018). Notemos que Esmagado nem sequer abre a boca para estertorar suas dores com uma reles interjeição, um ai, um oh que seja, ou uma imprecisão. Vejo-o resignado a um suposto destino de subalternidade e assujeitamento, à distribuição platônica dos tempos, dos espaços e das competências de que fala Rancière (2009a). Mas há que considerar que neste ponto alcançamos os próprios limites do poema de Gullar evidenciados por Lafetá (2004), os limites da consciência e da memória do autor onde Esmagado vagueia um nível abaixo, quero dizer, no subsolo do inconsciente, como já assinalei. Quem é Esmagado senão uma fantasmagoria – reitero –, uma sombra trêmula e figural que o Eu lírico/narrador/autor guarda da infância e com a qual elabora expressivamente no poema, juntamente com tantas outras cenas que antecedem e sucedem a sua breve aparição, a experiência traumática da pobreza e da desigualdade? Infiro que seja essa a racionalidade que a singularidade de Esmagado emana no *Poema sujo*, ao largo de relações de causa e efeito, de decoros discursivos e de prescrições hierárquicas. E é como tal que constitui uma experiência de dissenso estético – analogamente político –, um gesto de insurgência e resistência à ordem, ainda que fugaz, em vista da aparição tão breve deste lumpemproletário sem nome e sem importância e de seu sítio precário no *Poema sujo*.

Considerações finais

A crítica literária, incluindo Villaça (1984), Bosi (2003) e Lafetá (2004), reconhece o *Poema sujo* de Ferreira Gullar (2000) não apenas como o *magnum opus* deste poeta contemporâneo de língua portuguesa, mas também como um divisor de águas em sua trajetória como autor literário. Até escrevê-lo no exílio em Buenos Aires (ARG), em 1975, Gullar deambulava entre o experimentalismo concretista e neoconcretista, na década de 1950, e a literatura, o teatro e a teoria cultural resolutamente engajados que produziu entre a de 1960 e o início dos anos 1970.

O *Poema sujo* rompe com o modelo do engajamento na obra de Gullar. Instaura novas linhas de força em sua poética, redirecionando-a nos termos do dissenso ou da resistência estética. Neste trabalho, investiguei esse deslocamento com base na teoria estética de Jacques Rancière, para quem a poética da expressão, instaurada com a revolução estética no século XVIII, representou um passo adiante em relação à poética da representação sustentada pelas hierarquias da mimesis.

Demonstrei que Gullar (2000) empreendeu esse movimento de superação da representação mimética pura e simples, bem como da própria noção de engajamento como política artística e literária, explorando figuras estéticas problematizadas por Rancière (2005; 2009a; 2009b; 2009c; 2023a). Entre elas, o devir-anônimo do sujeito, o inconsciente estético, a escrita literária como operação comunitária e as cenas de dissenso que implodem a racionalidade da dominação. Deixo, assim, a minha contribuição para a imensa fortuna crítica de Ferreira Gullar.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Compromiso [*Engagement*]. In: ADORNO, Theodor W. **Notas sobre Literatura**: Obra completa, 11. Madrid: Akal, 2003. pp. 393-413.

ARISTÓTELES. **Sobre a arte poética**. Trad. Antônio Mattoso, Antônio Queirós Campos. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. pp. 158

BLANCO, Daniela Cunha. Jacques Rancière e o regime estético das artes como recusa à ideia de modernidade. **Prometeu – Revista de Filosofia**, [S. l.], v. 30, 2019. DOI: 10.52052/issn.2176-5960.pro.v11i30.8155. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/prometeus/article/view/8155>. Acesso em: 24 abr. 2024.

Revista MOARA, 2026, n. 72, e7221 ISSN: 0104-0944
Recebido em 17/10/2025, aceito em 21/05/2026

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. pp. 275

BOSI, Alfredo. **Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. pp. 596

BOSI, V. Ferreira Gullar: o fogo procura sua forma. **Estudos Avançados**, [S. l.], v. 31, n. 89, p. 415-435, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/132439>. Acesso em: 10 out. 2025.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 14. ed. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2022. pp. 431

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade de julgar**. Trad. Fernando Costa Mattos. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2016. pp. 390

LAFETÁ, João Luiz. **A dimensão da noite e outros ensaios**. Org. Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004. pp. 576

MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. O desmedido momento e a montagem da cena nas bordas da fabulação e do inesperado em Jacques Rancière. **doispontos**: Curitiba, São Carlos, vol. 19, nº 3, pp. 157-176, dez. 2022. DOI: 10.5380/dp.v19i3.85930

MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro; PRADO, Marco Aurélio Máximo. Os processos de subjetivação e emancipação política em Jacques Rancière. **Psicologia & Sociedade**, v. 34, pp. e265750, 2023. DOI: <https://doi.org/10.1590/1807-0310/2022v34265750>

MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. Montar a cena pela escrita intervalar e pelo aparecimento emancipatório: o método estético-político de Jacques Rancière. **Revista Kriterion**, [S. l.], v. 64, n. 154, 2023. Disponível em: periodicos.ufmg.br/index.php/kriterion/article/view/35326. Acesso em: 2 out. 2025.

RANCIÈRE, Jacques. **Sobre políticas estéticas**. Trad. Manuel Arranz. Barcelona: Museu d'Art Contemporani; Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005. pp. 82

_____. Será que a arte resiste a alguma coisa? In: LINS, Daniel (Org.). **Nietzsche/Deleuze: arte, resistência**. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza, CE: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2007. pp. 126-140.

_____. **A partilha do sensível: estética e política**. 2. ed. Trad. Mônica Costa Netto: São Paulo: EXO; Ed. 34, 2009a. pp. 72.

_____. **La palabra muda: Ensayo sobre las contradicciones de la literatura**. Trad. Cecilia González. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009b. pp. 240.

Revista MOARA, 2026, n. 72, e7221 ISSN: 0104-0944
Recebido em 17/10/2025, aceito em 21/05/2026

_____. **O inconsciente estético.** Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009c. pp. 80.

_____. **O espectador emancipado.** Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: WWF Martins Fontes, 2012. pp. 128.

_____. **Nas margens do político.** Trad. Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2014. pp. 158

_____. Política da literatura. Trad. Renato Pardal Capistrano. **AI**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 5, pp. 110-131, jan./jul. 2016. Disponível em: <https://gravacaocontraamare.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/04/ranciecc80re-jacques-policc81tica-da-literatura.pdf> Acesso em: 7 out. 2025.

_____. **Políticas da escrita.** 2. ed. Trad. Raquel Ramallete, Laís Eleonora Vilanova, Lúcia Vassalo e Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2017. pp. 304.

_____. **O desentendimento:** política e filosofia. 2. ed. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Ed. 34, 2018.

_____. **Aisthesis:** cenas do regime estético da arte. Trad. Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: Editora 34, 2021b.

_____. **O trabalho das imagens.** Trad. Ângela Marques. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2021c. pp. 104

_____. **As margens da ficção.** 2. ed. Trad. Fernando Scheibe. São Paulo: Editora 34, 2021d. pp. 175.

_____. **Pequena máquina anti-hierárquica:** entrevista sobre o método da cena. Org. Ângela Marques, Marco Aurélio Máximo Prado. Belo Horizonte, MG: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2021e. pp. 54. – (Ensaio; v. 1).

_____. **João Guimarães Rosa:** a ficção à beira do nada. Trad. Inês Oseki-Dépré. Belo Horizonte, MG: Relicário, 2021f. pp. 76.

_____. **Mal-estar na estética.** Trad. Gustavo Chataignier e Pedro Hussak. São Paulo; Rio de Janeiro: Editora 34/PUC-Rio, 2023a. pp. 144.

_____. **Los presentes inciertos:** escenas políticas 1991-2021. Trad. Agustina Blanco. Buenos Aires: EGodot Argentina, 2023b. pp. 191. [Libro Digital]

_____. **As palavras e os danos:** diálogo sobre a política da linguagem. Entrevista a Javier Bassas. Trad. Lílian do Valle. São Paulo: SOFIE; Editora 34, 2024. pp. 120.

RANCIÈRE, Jacques; JDEY, Adnen. **O método da cena**. Trad. Ângela Marques. Belo Horizonte, MG: Quixote DO, 2021a.

ROCKHILL, Gabriel. Glossary of Technical Terms. In: RANCIÈRE, Jacques. **The politics of aesthetics**. London: Continuum, 2004. p. 80-93.

SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem**. Trad. Roberto Schwarz; Roberto Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1989. pp. 154

SOUZA, Irisvaldo Laurindo de. **Além do engajamento**: o jogo do dissenso como política artística e literária. 2025. 216 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém, 2025.

VILLAÇA, Alcides C. O. **A poesia de Ferreira Gullar**. 1984. 187 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1984.