

---

# **POEMA SUJO**

**PREFÁCIO**

**ANTONIO CICERO**

---

---

**COMPANHIA DAS LETRAS**

Copyright © 2016 by Ferreira Gullar

*Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, que entrou em vigor no Brasil em 2009.*

*Capa e projeto gráfico*

Elaine Ramos

*Preparação*

Carina Muniz

*Revisão*

Angela das Neves

Jane Pessoa

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil

---

Gullar, Ferreira

Poema sujo / Ferreira Gullar ; prefácio de Antonio Cicero. — 1<sup>a</sup> ed. — São Paulo : Companhia das Letras, 2016.

ISBN 978-85-359-2767-2

1. Poesia brasileira I. Cicero, Antonio. II. Título.

---

16-04895

CDD-869.1

Índice para catálogo sistemático:

1. Poesia : Literatura brasileira 869.1

[2016]

Todos os direitos desta edição reservados à  
EDITORAS SCHWARCZ S.A.

Rua Bandeira Paulista, 702, cj. 32

04532-002 – São Paulo – SP

Telefone: (11) 3707-3500

Fax: (11) 3707-3501

[www.companhiadasletras.com.br](http://www.companhiadasletras.com.br)

[www.blogdacompanhia.com.br](http://www.blogdacompanhia.com.br)

[facebook.com/companhiadasletras](http://facebook.com/companhiadasletras)

[instagram.com/companhiadasletras](http://instagram.com/companhiadasletras)

[twitter.com/ciadasletras](http://twitter.com/ciadasletras)

---

**Prefácio**

Antonio Cicero\_7

**A história do poema**

Ferreira Gullar\_21

**POEMA SUJO (1975)\_29**

Sobre o autor\_105



**Prefácio**  
Antonio Cicero

Desde que foi escrito, o *Poema sujo* teve sua importância reconhecida por alguns dos maiores poetas e críticos brasileiros. Ficou famosa a declaração do poeta Vinicius de Moraes, segundo a qual “Ferreira Gullar [...] acaba de escrever um dos mais importantes poemas deste meio século, pelo menos nas línguas que eu conheço; e certamente o mais rico, generoso (e paralelamente rigoroso) e transbordante de vida de toda a literatura brasileira”.<sup>1</sup>

E lembro que o crítico Otto Maria Carpeaux observou que “*Poema sujo* mereceria ser chamado ‘Poema nacional’, porque encarna todas as experiências, vitórias, derrotas e esperanças da vida do homem brasileiro. É o Brasil mesmo, em versos ‘sujos’ e, portanto, sinceros”.<sup>2</sup>

De todo modo, pode-se dizer que o *Poema sujo* se encontra no centro da extraordinária carreira literária de Ferreira Gullar.

Antes da criação do *Poema sujo*, as fases que caracterizam essa

---

<sup>1</sup> Vinicius de Moraes, “Poema sujo de vida”. In: Ferreira Gullar, *Poesia completa, teatro e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008, p. xlvi.

<sup>2</sup> Otto Maria Carpeaux, “Poema sujo”. In: Ibid., p. lxi.

carreira são radicalmente diferentes umas das outras. Ao escrever, quando adolescente, os poemas do seu primeiro livro, *Um pouco acima do chão*, publicado em 1949, o poeta, que ainda não havia tomado contato com o modernismo, conhecia apenas a poesia tradicional — “parnasiana”, segundo ele mesmo. Por isso, os poemas que ele compunha eram, como os de seus modelos, e rimados e metrificados com rigor. Consideremos essa como a primeira fase de sua carreira.

No mesmo ano de 1949, Gullar descobriu as obras, inicialmente chocantes para ele, de Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes e outros modernistas. A descoberta acabou tendo imensa influência sobre sua concepção de poesia, e o primeiro resultado disso foi o admirável livro *A luta corporal*, publicado em 1954. “Nos meus vinte anos de idade”, diz ele,

cheguei à conclusão de que a poesia que deveria fazer era o contrário daquela que eu fazia — que ela não deveria ter qualquer norma a priori. [...] Como era uma coisa nova, a linguagem se mostrava velha — ela prejudica a juventude, o frescor do que estava sendo descoberto. Como fazer que a linguagem nasça com o poema; como fazer com que o poema tenha o frescor de sua descoberta? — esta é a proposta de *A luta corporal*.<sup>3</sup>

Trata-se aqui do que consideramos a segunda fase — evidentemente, oposta à primeira — da carreira literária de Gullar. O livro contém vários poemas de altíssima qualidade. Tendo, porém, resolvido levar às últimas consequências a ideia de fazer a linguagem nascer com o poema, Gullar acabou por produzir um texto — “Roçzeiral”, o último do livro — que é, em grande parte, simplesmente ilegível. E então, dizendo para si próprio que ninguém entenderia o que acabara de fazer

---

<sup>3</sup> Ferreira Gullar, “Na vertigem da poesia, uma conversa com Ferreira Gullar”. *Dicta & Contradicta*, São Paulo, Instituto de Formação e Educação, n. 5, p. 13, 16 jun. 2010.

e que esse “não pode ser o meu caminho, o meu caminho não pode ser isso, é o suicídio da poesia”, ele conta que resolveu parar de escrever.<sup>4</sup>

Todavia, a publicação de *A luta corporal* chamou a atenção dos poetas paulistas Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, que haviam criado o grupo e a revista vanguardista *Noigandres*. No mesmo ano, Augusto, tendo entrado em contato com Gullar, levou-o a participar do movimento da poesia concreta, cujo lançamento público se daria na Exposição Nacional de Arte Concreta, que ocorreu em São Paulo (dezembro de 1956) e no Rio (fevereiro de 1957). Ainda em 1957, os poetas concretos publicaram obras no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, caderno dirigido por Mário Faustino. Em julho daquele ano, porém, Gullar, por discordar das concepções — consideradas por ele excessivamente racionalistas — expostas no artigo “Da fenomenologia da composição à matemática da composição”, de Haroldo de Campos, rompeu com o movimento concretista. De todo modo, em 1958, publicou um livro que reunia suas experiências poéticas nessa área.

No ano seguinte, Gullar escreveu o “Manifesto neoconcreto” e a “Teoria do não objeto”, que exerceram grande influência sobre as artes plásticas. Ao mesmo tempo, continuou a desenvolver uma poesia espacial muito radical, que culminou, em 1960, no *Poema enterrado*. Tratava-se de um cubo enterrado no chão: descia-se por uma escada e se entrava numa sala pequena, onde havia um cubo vermelho. Levantando-se esse cubo, aparecia um cubo verde. Levantando-se o cubo verde, surgia um branco. Levantando-se o branco, lia-se a palavra “Rejuvenesça”. O efeito que essa obra extremamente original e sugestiva teve sobre o próprio poeta é por ele relatado da seguinte maneira:

Eu achava que era uma coisa bonita, algo que me lembrava os túmulos egípcios, ressonâncias do inconsciente, como se eu estivesse descendo

---

**4** Ibid., p. 14.

no Inconsciente. Agora, quando eu percebi que armara aquela coisa toda para abrigar uma palavra apenas, perguntei a mim mesmo: aonde é que eu vou chegar? Estou me tornando um artista plástico? E o poeta para onde vai? E comecei a me sentir mal dentro daquilo tudo.<sup>5</sup>

Em todo caso, podemos considerar os momentos do concretismo e do neoconcretismo como a terceira fase — não propriamente oposta à segunda, porém muito diferente dela — da carreira do poeta.

Em 1961, Gullar, nomeado presidente da Fundação Cultural do Distrito Federal, foi morar em Brasília. Lá, tomou conhecimento do marxismo e, de volta ao Rio, em 1962, engajou-se politicamente, entrando para o Centro Popular de Cultura. Começou então a escrever romances de cordel, o que, de certo modo, representou o abandono da poesia. Como ele mesmo diz:

eu nunca considerei aqueles romances de cordel como literatura, como poesia. Ao contrário, aquilo ali foi uma atitude de rejeição da poesia num momento em que passei a julgar que a sociedade brasileira e, sobretudo, a literatura brasileira eram coisas desligadas do povo, e que seria necessário transformar o país. Eu não queria mais fazer literatura, e sim mobilizar minha capacidade de escrever, de usar o verso, para fazer a revolução.<sup>6</sup>

Embora, como acabamos de ver, o próprio Gullar não classifique os romances de cordel como poesia propriamente, podemos considerá-los como parte da sua carreira literária. Nesse caso, diremos tratar-se de uma fase — a quarta — oposta por inteiro a todas as anteriores.

---

<sup>5</sup> Ferreira Gullar em entrevista concedida à revista *Poesia Sempre* (Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional, n. 9, p. 396, mar. 1998).

<sup>6</sup> Ibid., p. 397.

Depois do golpe de 1964, Gullar desistiu de fazer de sua poesia mero instrumento de uma revolução que talvez não acontecesse. Assim, embora fosse forte a temática política do seu livro seguinte, *Dentro da noite veloz*, ele possui uma qualidade poética que não se compara com a dos romances de cordel. Consideremo-la como a quinta fase da carreira de Gullar.

Em seguida, chegamos ao *Poema sujo*. Por que esse nome? Segundo seu autor, “o poema era sujo como o povo brasileiro, como a vida do povo brasileiro”.<sup>7</sup> Outra razão por ele invocada é que, “de acordo com a moral estabelecida, um poema que fala de boceta, de cancro, de todas as obscenidades, é sujo”.<sup>8</sup>

Mas certamente a mais importante razão para chamá-lo de “sujo” é que ele, “estilisticamente, tem referências de todas as fases anteriores”.<sup>9</sup> E Gullar explica que, “depois da fase política de minha poesia, comecei a elaborar uma linguagem poética que foi se tornando mais rigorosa, mais exigente e despojada, até o *Poema sujo*, onde, a rigor, faço explodir minha própria linguagem. Então, nesse sentido é que ele é sujo estilisticamente, porque mistura prosa, ritmo, rima — enfim, mistura tudo”.<sup>10</sup>

De fato, encontram-se nesse poema elementos formais característicos das fases anteriores do seu autor. Por exemplo, certas sequências de versos seus são, como nos poemas da fase parnasiana, metrificadas e rimadas com perfeição. Assim, na segunda parte do poema (p. 46), o merecidamente famoso trecho “para ser cantada com a música da *Bachiana nº 2, Tocata*, de Villa-Lobos”, é todo composto em redondilhas e rimas alternadas:

---

<sup>7</sup> Ibid., p. 387.

<sup>8</sup> Ibid.

<sup>9</sup> Ferreira Gullar, “Na vertigem da poesia, uma conversa com Ferreira Gullar”. *Dicta & Contradicta*, São Paulo, Instituto de Formação e Educação, n. 5, p. 26, 16 jun. 2010.

<sup>10</sup> Ferreira Gullar em entrevista concedida à revista *Poesia Sempre* (Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional, n. 9, p. 387, mar. 1998).

*lá vai o trem com o menino  
lá vai a vida a rodar  
lá vai ciranda e destino  
cidade e noite a girar  
lá vai o trem sem destino  
pro dia novo encontrar*

Nessa mesma parte, encontramos trechos tão onomatopáicos — ou melhor, mimológicos — que, de certo modo, criam a linguagem do poema, tal como Gullar ambicionou fazer na sua segunda fase, ao final de *A luta corporal*. Assim é, por exemplo, na página 47:

*IUÍ IUÍ IUÍ IUÍ IUÍ  
Tuc tchuc tuc tchuc tuc tchuc*

*lará lará larará  
lará lará larará  
lará lará larará lará lará larará  
lará lará lará  
lará lará lará*

*IUÍ IUÍ IUÍ IUÍ IUÍ  
iuí iuí iuí iuí iuí iuí iuí*

E há momentos do poema que lembram até mesmo a fase concretista do poeta, como o final dessa mesma segunda parte do livro, em trecho que combina onomatopeia, visualidade e a preocupação social que se manifestara nas duas fases seguintes à do concretismo. Este trecho (p. 50) reúne algo de lúdico, melancólico e tragicômico:

*café com pão*

*bolacha não*

*café com pão*

*bolacha não*

*vale quem tem*

*vale quem tem*

*vale quem tem*

*vale quem tem*

*nada vale*

*quem não tem*

*nada não vale*

*nada vale*

*quem nada*

*tem*

*neste vale*

*nada*

*vale*

*nada*

*vale*

*quem*

*não*

*tem*

*nada*

*no*

*v*

*a*

*l*

*e*

*TCHIBUM!!!*

Gullar descreve nas seguintes palavras seu caminho, que acabamos de percorrer, até o *Poema sujo*:

A verdadeira poesia tem muitas faces. Quando deixei de fazer poesia metrificada, [...] caí no coloquial, que foi se reelaborando até virar uma linguagem complexa, abstrata, que conduziu à desintegração. Entretanto, com os poemas de cordel, voltei à linguagem banal, mas evidentemente politizada. No *Poema sujo*, a linguagem que vai aparecer resulta de todas essas experiências. Defendo, então, a tese de que não existe poesia pura. A poesia verdadeira não é sectária, não é unilateral.<sup>11</sup>

Embora nessa descrição, feita oralmente, Gullar tenha omitido a fase de *Dentro da noite veloz*, ele a havia mencionado pouco antes, dizendo, logo após falar de seus primeiros poemas engajados, que, “mais tarde, minha poesia engajada mudou. Um poema como *Dentro da noite veloz*, por exemplo, é ambíguo”.

Na verdade, uma das características mais interessantes do percurso poético de Gullar é o fato de que, de certo modo, ele pessoalmente — microcosmicoamente — percorreu o caminho das vanguardas do século XX.

Pode-se sucintamente descrever o caminho das vanguardas da seguinte maneira: antes da atuação das mesmas, as formas poéticas mais tradicionais em uso nas línguas modernas haviam sido fetichizadas. Supunha-se que o uso de métrica, de rima ou o emprego de alguma das diversas formas fixas então catalogadas (tais como o soneto, a balada e a sextina) fosse necessário para a produção de um bom poema. Desse modo, naturalizavam-se as formas tradicionais.

---

<sup>11</sup> Ferreira Gullar, “A trégua”. *Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 6, p. 49, set. 1998. Entrevista.

Ora, ao produzir autênticos poemas sem o emprego dessas formas, as vanguardas mostraram, em primeiro lugar, o caráter convencional de tais formas; em segundo, mostraram que a poesia e o poético não se encontram prêt-à-porter, à disposição do poeta, nestas ou naquelas formas fixas; em terceiro, mostraram que a poesia não é necessariamente incompatível com nenhuma forma determinada — é possível inventar novas formas para ela.

Assim, ao desfetichizar as formas poéticas tradicionais, as vanguardas abriram novas possibilidades para todos os poetas. E, ao contrário do que os vanguardistas frequentemente supunham, fizeram isso sem destruir nenhuma das formas tradicionais. A vanguarda costumava empregar uma forte retórica sobre a “morte”, a “destruição”, o “fim” das formas poéticas tradicionais. Na verdade, nenhuma dessas formas desapareceu. O que houve foi que ficou claro que elas não eram as únicas possíveis. O grande feito vanguardista não foi a eliminação das formas tradicionais, mas a abertura ilimitada de novas possibilidades experimentais.

Também o Gullar vanguardista pensava ter destruído aquilo que ele rejeitava: “Eu destruí o discurso em *A luta corporal*, aí a tentativa de se fazer um poema sem o discurso, ou seja, os poemas concretos que eu fiz. Daí eu vou para os poemas espaciais, poemas que são objetos, que não têm mais nada a ver com livro”.<sup>12</sup>

Hoje, depois de toda essa experiência, Gullar sabe que o poema surge de um processo “no qual não existe mais nenhum a priori”. E explica:

---

<sup>12</sup> Ferreira Gullar em entrevista concedida a Maria do Socorro Pereira de Assis, em setembro de 2009. In: Maria do Socorro Pereira de Assis, *Poema sujo de vidas: Alarido de vozes*. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2011, p. 262. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira).

É claro que cada poeta gosta mais de certas formas do que de outras, possui um universo particular de palavras, um vocabulário, e é dentro desse universo que ele cria, mas tem absoluta liberdade para usar qualquer forma, da mais irreverente e inesperada à mais clássica e formal. Acho que essa liberdade é uma conquista da arte atual, embora o radicalismo da vanguarda tenha desejado impor-nos uma imagem limitada da liberdade, que acaba sendo empobrecedora.<sup>13</sup>

Pois bem, quase quarenta anos *antes* de que a “absoluta liberdade” do poeta fosse tão bem compreendida e expressa por ele na declaração que acabo de citar, ela foi magnificamente exercida na composição do *Poema sujo*. O mesmo vale para tudo o que vem depois dele. É nesse sentido que considero o *Poema sujo* como o ponto central da extraordinária carreira de Gullar. De fato, o *Poema sujo* lida com toda a experiência de vida e de poesia que o poeta havia acumulado até então.

“Ao inventar de escrever o *Poema sujo*”, diz o poeta, “queria, antes, vomitar toda a vida vivida, criando assim um magma de onde extrairia o poema.”<sup>14</sup> A palavra “vomitar”, como diz o grande crítico português Eduardo Prado Coelho, é essencial, pois se trata de evitar toda hipótese de poesia como sublimação.<sup>15</sup> Contudo, segundo Gullar, o vômito não saiu, de modo que começou o poema “dizendo coisas sem sentido”. Na verdade, essas “coisas sem sentido” do célebre início do poema são estranhamente conoventes, enigmaticamente sugestivas e, ao final, ludicamente chocantes (pp. 31-2):

---

<sup>13</sup> Ariel Jiménez, *Ferreira Gullar conversa com Ariel Jiménez*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 235.

<sup>14</sup> Ferreira Gullar, “Do acaso à necessidade”. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 30 out. 2011. Ilustrada, p. E10.

<sup>15</sup> Eduardo Prado Coelho, “A turva mão do sopro contra o muro”. In: Ferreira Gullar, *Toda poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015, p. lxvii.

*turvo turvo  
a turva  
mão do sopro  
contra o muro  
escuro  
menos menos  
menos que escuro  
menos que mole e duro menos que fosso e muro: menos que furo  
escuro  
mais que escuro:  
claro  
como água? como pluma? claro mais que claro claro: coisa alguma  
e tudo  
(ou quase)  
um bicho que o universo fabrica e vem sonhando desde as entranhas  
azul  
era o gato  
azul  
era o galo  
azul  
o cavalo  
azul  
teu cu*

Sim, no *Poema sujo* Gullar já exerce — sem dúvida a partir de toda a sua experiência de poeta e impelido pela intuição, pela emoção e pela paixão pela poesia — a liberdade que ele não conceituaria de modo lapidar senão quase quarenta anos depois.

Gullar dizia: “quando me perguntam o que o *Poema sujo* significa, por exemplo, respondo que deviam lê-lo, porque o poema não signi-

fica nada além do que nele está contido".<sup>16</sup> Tem toda razão. Acrescento apenas que o *Poema sujo*, sem jamais deixar de reconhecer o absurdo esmagador da vida, constitui-lhe uma magnífica celebração.

---

**16** Ariel Jiménez, op. cit., p. 94.



**A história do poema**  
Ferreira Gullar

Escrevi o *Poema sujo* em 1975, em Buenos Aires, depois de anos de exílio em Moscou, Santiago do Chile e Lima. Se a primeira parte do exílio foi sofrida e atordoante (só me dei conta de que minha presença em Moscou era real seis meses depois de estar vivendo lá), a última parte — queda de Allende, reencontro traumatizante com a família no Peru — foi devastadora. Transferi-me em 1974 para Buenos Aires, cidade mais acolhedora e próxima do Brasil, mas, desgraçadamente, logo a situação política se agravou, desencadeando-se a repressão às esquerdas e aos exilados. À minha volta, os amigos começaram a ser presos ou fugir. Com o passaporte vencido, não poderia sair do país, a não ser para o Paraguai ou a Bolívia, dominados por ditaduras ferozes como a nossa. Enquanto isso, a cada manhã, novos cadáveres eram encontrados próximo ao aeroporto de Ezeiza, alguns deles destroçados a dinamite. Sabia-se que agentes da ditadura brasileira tinham permissão para entrar no país e capturar exilados políticos. Sentia-me dentro de um cerco que se fechava. Decidi, então, escrever um poema que fosse o meu testemunho final, antes que me calassem para sempre.

Já fizera algumas tentativas de evocar, em forma de romance, os anos vividos em São Luís do Maranhão. Não conseguira ir além das setenta primeiras páginas, e o resultado não era bom. Insistia naquilo por acreditar que o tema não cabia num poema. Mas a gravidade e a urgência da situação não apenas mudavam minha relação com o passado como me impeliam para o meu meio natural de expressão — o poema. Não se tratava, porém, de simplesmente evocar a infância e a cidade distante. Queria resgatar a vida vivida (um modo talvez de sentir-me vivo), descer nos labirintos do tempo para talvez, quem sabe, encontrar amparo no solo afetivo da terra natal. Não queria fazer um discurso acerca do passado, mas torná-lo presente outra vez, matéria viva do poema, da fala, da existência atual. Por isso pensei usar de procedimento semelhante ao que adotara para escrever *O formigueiro*, em 1955. Semelhante mas essencialmente diverso: imaginei que poderia vomitar, em escrita automática (*automatisme psychique*), sem ordem discursiva, a massa da experiência vivida — lançar o passado em golfadas sobre o papel e, a partir desse magma, construir o poema que encerraria a minha aventura biográfica e literária.

Isso me ocorreu à noite, na cama, e, apesar do estado de excitação em que fiquei, preferi esperar a manhã seguinte para pôr em prática o projeto. E, de fato, mal me levantei, engoli qualquer coisa e logo me pus em frente à máquina de escrever: mas o “vômito” não vinha, e eu não sabia como provocá-lo. Como meter o dedo na garganta da linguagem se a linguagem não tem garganta? Fiquei desapontado; tudo o que imaginara à noite mostrava-se inviável à luz do dia. O poema final e extremo jamais seria escrito! Mas eu estava decidido a escrevê-lo e busquei o modo possível de fazê-lo, já que o que importava não era o modo, e sim o poema mesmo. “O poema deve começar antes de mim”, pensei, “começar antes do verbo.” E foi um alívio quando, calcando lentamente as teclas, pude escrever:

*turvo turvo  
a turva  
mão do sopro  
contra o muro*

Encontrado o umbigo do poema, ele foi ganhando corpo. Escrevi cinco páginas e parei. Estava exausto e iluminado, sabia que uma ampla aventura se iniciava, penetrara enfim a dimensão onde se acumulara a riqueza incalculável e imprevisível do vivido. O fascinante é que toda essa riqueza que estava dentro de mim — e está dentro de todos — parecia agora acessível à expressão. E mais: tudo o que a constituía e que eu “sabia”, desde momentos mais intensos até os mais banais, das pessoas às coisas, das plantas aos bichos, tudo, água, lama, noite estrelada, fome, esperma, sonho, humilhações, tudo era agora matéria poética já que eu me tornara um Midas, capaz de transformar em poesia cada coisa em que tocasse.

De maio a agosto, vivi entregue ao poema. Sozinho, sem emprego, com um mínimo de obrigações, passava o dia mergulhado nele, no que já escrevera e no que pulsava em meu corpo, em minha mente, no ar, e que era o poema se fazendo, me usando para se fazer. Inquieto, hanté, saía para a rua e ficava andando pelos quarteirões próximos à avenida Honorio Pueyrredón, onde eu morava, ou nas vizinhanças da estação Caballito do metrô, o coração aos baques, a transformar em palavras e imagens a enxurrada de lembranças, sentimentos e ideias que, desencadeada, ameaçava sufocar-me. Em seguida voltava para casa e redigia as novas estrofes.

Em agosto, se não me equivoco, o poema, que até ali fluíra naturalmente, estancou de repente. A atmosfera quase mágica em que me movia desfez-se. A “viagem” terminara, o poema se dera por findo. Ainda insisti em prolongá-lo, escrevendo outras estrofes, que logo verifiquei descabidas e eliminei. Era impossível continuá-lo, mas, ao

mesmo tempo, faltava concluir-lo, faltava um fecho, que eu não sabia qual era. Durante quase dois meses, deixei de pensar nele, ocupei-me de outras coisas. Até que um dia, inesperadamente, comecei a murmurar:

*O homem está na cidade  
como uma coisa está em outra*

Hoje, quando releio essa última parte do *Poema sujo*, surpreendo-me com a sua perfeita adequação ao resto do poema, ou seja, com o fato de ter produzido, sem perceber, a exata conclusão que ele exigia.

Bem, o poema estava concluído. À parte qualquer juízo de valor, tinha noção de que, ao escrevê-lo, vivera uma experiência poética única, por sua longa duração e pelo estado especial em que o fizera, de extraordinária liberdade interior, que tornava atuais, presentes, todas as palavras, todos os cheiros, os sons, os afagos, as sensações experimentadas e as vozes ouvidas e lidas, da infância, da família, dos amores, dos poetas.

Guardei o poema. Apenas a Thereza, numa de suas idas a Buenos Aires, havia lido a parte inicial dele, antes da leitura feita por mim, a pedido do Vinicius de Moraes, na casa do Augusto Boal, para um grupo de amigos, quase todos exilados como eu. Após essa leitura, Vinicius, comovido, pediu-me uma cópia do poema, queria levá-lo para o Brasil. Finalmente, decidimos que seria melhor gravá-lo numa fita, o que foi feito já no dia seguinte. No Rio, Vinicius reuniu um grupo de amigos em sua casa para ouvir o poema. Nas circunstâncias, ouvi-lo dito por mim, poeta exilado, era certamente emocionante, e isso fez com que as cópias do poema se multiplicassem e outros grupos se formassem para escutá-lo. Sem demora, recebi do editor Énio Silveira carta pedindo urgente uma cópia escrita do poema, porque ele queria editá-lo o mais rápido possível. De fato, poucos meses depois, o

*Poema sujo* estava nas livrarias, suscitando a iniciativa de escritores, jornalistas e amigos para obter do governo militar a garantia de que eu pudesse voltar ao Brasil sem sofrer represálias. Só tomei conhecimento disso mais tarde, quando o processo já se desencadeara. Mantive-me neutro mas interessado no desfecho positivo dessas gestões que envolveram alguns cabeças da ditadura. A resposta foi não. Mas eu já estava cansado do exílio, com dois filhos doentes no Brasil e uma saudade insuportável. Voltei, fui levado para o DOI-Codi, submetido a um interrogatório de 72 horas ininterruptas, acareações e ameaças (ameaçavam sequestrar um de meus filhos, internado numa clínica psiquiátrica). E eles sabiam tudo o que desejavam ouvir de mim. No final, explicaram: “foi pra você não pensar que podia voltar assim, de graça”. De qualquer modo, devo ao *Poema sujo* o fim antecipado do meu exílio.