

(Dis)curso de um *soneto impuro*: memória e cidade no poema “Rio perdido”, de Fernando Fiúza

Priscila Tenório Santana Nicácio¹

Resumo

Neste artigo, analisamos o poema “Rio perdido”, extraído do livro de poemas *Sonetos impuros* (2015), do escritor alagoano Fernando Fiúza. A análise busca relacionar os discursos da cidade e da memória do autor ao discurso poético. As *impurezas formais* (no sentido de transgressão das normas da forma *soneto*) espalham pelo livro, por meio de figuras e de imagens, os (dis)discursos variados deste rio poético. Para isso, adotamos as concepções teóricas de imagem e figura de Octávio Paz (1976) e de Gérard Genette (1972), respectivamente. Contamos, ainda, com os pressupostos sobre o gênero lírico, formulados por Käte Hamburger (1975).

Palavras-chave: Soneto; Memória; Cidade; Imagem; Fernando Fiúza

Abstract

(Dis)course of an impure *sonnet*: memory and city in the poem “Rio perdido” (“Lost river”), by Fernando Fiúza

Abstract

The purpose of this paper is to analyze the poem “Rio perdido” (“Lost river”), taken from the book *Sonetos impuros* (*Impure sonnets*) (2015), by the

¹ Doutoranda em Estudos Literários, na linha de pesquisa Literatura e História, do Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas (Ufal). E-mail: prisciteno@hotmail.com.

alagoano poet Fernando Fiúza. The analysis relates poetic discourse to the discourses of the city and the author’s memory. The formal impurities (transgression of the norms of the sonnet) spread the several (dis)courses of this poetic river throughout the book, by means of pictures and images. We have adopted the theoretical concepts by Octávio Paz (1976) and by Gérard Genette (1972), for images and for pictures, respectively. We also base this study on Käte Hamburger’s approaches of the lyric genre (1975).

Keywords: Sonnet; Memory; City; Image; Fernando Fiúza

Introdução

“Rio perdido” (2015) é o quinto livro² do escritor Fernando Otávio Fiúza Moreira, intitulado *Sonetos impuros*. O livro é composto por sessenta e um poemas. Como mostra o título, todos os poemas deste livro são sonetos, no entanto, “impuros” quanto à forma e ao tema – transgressões que o poeta opera como elemento composicional de uma produção que reflete sobre o seu próprio fazer, através de (dis)courses que remetem à memória do autor e à construção do ambiente urbano de Alagoas.

Isso porque, quando o poema fala sobre um rio que “não existe mais”, cujo leito “hoje é cidade”, o leitor alagoano logo associa esta imagem ao rio Salgadinho³ – rio de águas cristalinas, que cortava a cidade e que servia para a pesca, o banho e para o trabalho das lavadeiras. No entanto, assim como outros rios, o riacho Salgadinho sofreu com o

² As quatro obras antecedentes do poeta são “O Vazio e a Rocha”, de 1992; “Tira-prosa”, de 2004; “Alagoado”, de 2008, e “Outdó”, de 2012.

³ Este rio faz parte da bacia do Reginaldo: “A bacia em estudo é constituída pelo riacho Reginaldo e por diversos afluentes como o riacho do Sapo e o riacho Gulandim. O curso d’água principal tem extensão de 12 km e a bacia hidrográfica compreende aproximadamente 12% da região urbana de Maceió. A BMRR tem sua cabeceira no bairro do Tabuleiro do Martins, estendendo-se até a foz na praia da Avenida próxima a região portuária. A foz do riacho Salgadinho era nas imediações da Santa Casa Misericórdia de Maceió, mas na década de 1940 o deságüe teve seu o curso original desviado.” (TENÓRIO, 2011, p. 83)

processo de degradação em consequência do desenvolvimento urbano de Maceió, cujo processo se deu de maneira acelerada e sem planejamento, a partir da criação de novas edificações sem saneamento básico nos anos de 1850. Consequentemente, as tubulações sanitárias conduziam seus dejetos não somente para o riacho, mas também para o mar e para as lagoas do entorno da capital (Maceió).

Em 1940, foi necessário desviar o curso original do Salgadinho para o curso que ele segue atualmente, em decorrência da instalação das “Lojas Americanas”, construídas exatamente no local em que se situava o curso final do rio. O desvio foi necessário para evitar que recebesse os dejetos transportados pela maré, por causa da instalação daquela loja comercial e das mudanças urbanas decorrentes da construção civil, conforme nos lembra Ferrare: os “arroubos do progresso exigiram o aterro do leito do Riacho Salgadinho e o seu desembocar direto na Praia da Avenida, em troca de uma faixa de solo disponível para mais construções”. (FERRARE apud BARROS, 2014, p. 10).

Além disso, as construções e pavimentações de ruas causaram constantes impermeabilizações ao rio, que contribuíram, sem dúvida, para sua morte, num somatório de agressões persistentes até hoje. Por isso, nas palavras do eu lírico, o rio é agora “morada das almas dos peixes” – um cemitério construído sobre um espaço anteriormente cheio de vida.

Este rio, morto, torna-se “apenas memória” – do autor e do eu lírico– que “corre por entre e sobre as coisas”, diluindo o curso real na imagem poética, fundindo os discursos da história e da memória ao discurso do poema. Desse modo, Fiúza mostra que o poema se distancia do objeto para ser ele mesmo um rio de sentidos, consciente de que “Cada imagem – ou poema composto de imagens – contém muitos significados contrários ou díspares, aos quais abarca ou reconcilia sem suprimi-los.” (PAZ, 1976, p. 38).

(Dis)cursos de um mesmo rio

Essa pluralidade de significados condensados na imagem “rio”, construída no poema “Rio perdido”, é o que nos leva a investigar o poema em maior profundidade, para isso, o transcrevemos na íntegra.

Rio perdido

O rio quer voltar ao leito
o leito não existe mais
como se tudo fosse o mesmo
quer correr – é o que sabe e faz.

Onde era leito, hoje é cidade
morada das almas dos peixes
que mordem meu sono da tarde
e eu tiro um anzol dentre os dentes.

Mas o rio é apenas memória
e insiste no que já foi leito
corre por entre e sobre as coisas
pensando em barro, escama e seixo.

Soluça pra dentro, seu rio
que a vida passou, não tem jeito
(FIÚZA, 2015. p. 31)

A imagem do rio representa a fluidez da construção poética como um discurso de passagem, entre o “leito” e a “cidade”, entre a “memória” e as “coisas” (“barro, escama, seixo”) – o que era e o que já não é. O estado passageiro, sempre corrente do rio (“quer correr”, “corre por entre e sobre”) problematiza a fixidez da palavra e das coisas; questiona a noção de origem, já que o leito é desfeito e refeito; e desmonta a percepção de ordem, pelo caráter oscilante tanto do próprio rio como da memória – “o rio das lembranças”. Esse discurso, além de passageiro, é *impuro*; além

de flagrante e fugaz, é “contaminado” pelas múltiplas perspectivas dessas águas poéticas, assim como as águas do rio que jamais são as mesmas.

O caráter universalizante da metáfora do rio no poema “Rio perdido”, portanto, é o que lhe confere qualidade literária e peso para as apreciações críticas, que podem seguir diferentes cursos, a depender do ponto de partida de cada observador, que pode avistar até mesmo uma “terceira margem”, como faria Guimarães Rosa. Por isso é que podemos associar esse indefinido rio a um rio específico, o Rio Salgadinho, ainda que este não seja propriamente o objeto do poema de Fiúza. Assim, como podemos fazer o caminho inverso, diluindo o rio Doce, de Carlos Drummond de Andrade (1984), em “Lira Itabirana”, ou o rio Capibaribe João Cabral de Melo Neto (1994), em “O Rio”, no mar metafórico do discurso lírico. De maneira que os sentidos metafóricos da palavra “rio” seguem cursos variados em cada poema e em cada leitura.

A poesia, pois, é essa escrita que flui entre tempo, geografia, sociedade, como discurso porque trata de assuntos situados no tempo e no espaço sócio-histórico, sem com eles se confundir, escapando para a universalidade das questões, como um rio mesmo e não como uma lagoa em que as águas estão paradas. Diante dessa perspectiva é que relacionamos o rio do poema ao rio Salgadinho à cidade de Maceió – sem contar a familiaridade do poeta alagoano com sua cidade e com este rio em particular.

Por isso, não afirmarmos que “Rio perdido” é uma representação do riacho Salgadinho, já que a escrita literária não está colada à realidade, mas que pode partir dela para criar outra possível na tessitura poemática – pois “a realidade poética da imagem não pode aspirar à verdade. O poema não diz o que é e sim o que poderia ser. Seu reino não é o do ser, mas o do ‘impossível verossímil’ de Aristóteles.” (PAZ, 1976, p. 38).

Nas palavras de Fiúza⁴, o processo de escrita do soneto pode “começar a retratar uma pessoa, mas, logo, aquilo se desprende da pessoa que lhe deu o estímulo e cria vida própria”. E completa: “Os retratos são inventados, não têm necessariamente uma correspondência realista. Não são retratos meus nem de ninguém”. Desse modo, o próprio poeta não só explica a autonomia imagética do texto literário em relação ao real – ou seja, contexto social e histórico externo ao poema –, como explicita esta mesma autonomia em relação ao sujeito empírico – autor – e o eu lírico – sujeito ficcional, que pode também ser chamado de sujeito-de-enunciação, de acordo com a concepção teórica de Käte Hamburger para quem “A linguagem criadora de literatura que produz a poesia lírica pertence ao sistema enunciador da linguagem.” (1975, p. 168).

Portanto, a imagem produzida pelo signo “rio” pode criar “retratos” da história alagoana e da memória do autor, mas somente no plano discursivo e não no real, pois, assevera Fernando Fiúza “No começo, a realidade pode existir, mas vira outra coisa. Não é fotografia”. Desse modo, Fiúza faz referência à realidade circundante a partir da construção textual, do “rio-poema” surge a imagem do rio Salgadinho, mas não somente deste rio, como também de qualquer rio, ou dos significados que o signo rio evoca. Nisto, o poeta alagoano difere, por exemplo, do político ativista, também alagoano, Otávio Brandão Rego (1896-1980) que usava a literatura, em prosa e em verso, para militar em favor de causas sociais, políticas e econômicas, chegando a fazer um estudo minucioso do complexo estuarino-lagunar de Alagoas (Mundaú-Manguaba), em sua obra de três volumes, *Canais e lagoas*.

O Reginaldo ou riacho Maceió é um rio infante com as graves mazelas dos rios velhos. Nisto, há um culpado: é o Homem que, criminalmente, cortou suas

⁴ Essas citações do poeta estão registradas em uma entrevista a Jorge Barboza disponível no site <http://alagoasboreal.com.br/editoria/1814/cultura/em-maceio-poeta-fernando-fiuza-lanca-novo-livro-com-61-sonetos>

matas [...] Com que saudade, auxiliado por um bom velho evoquei teu passado quando invadias a mata de sucupiras da margem esquerda, hoje substituída pelos casebres! (BRANDÃO apud BARROS, 2014, p. 7).

Apesar de Brandão exaltar a beleza da paisagem natural de Alagoas com poeticidade, a sua escrita não alcança a universalização do objeto e do tema, porque pretende retratar a paisagem de maneira fidedigna a fim de que seja conhecida tal como é para que seja também valorizada e defendida. No caso de Fiúza, a palavra poética e o processo literário é que são evidenciados e valorizados como elementos a serem descritos e sobre os quais se deve refletir. Pois a paisagem deixa de ser ela mesma para ser outra coisa no poema, talvez uma memória, ou apenas um discurso de uma história possível.

Diante disso, compreendemos que uma leitura mais profunda do texto poético é aquela que percebe a interação entre os aspectos histórico-sociais que o circundam com os recursos sonoros, rítmicos, visuais e de constituição de sentidos que o estruturam. Dessa maneira, os elementos externos passam a ser “agentes da estrutura”, como demonstra Antonio Candido (1976). Isto é, em lugar de serem tidos como fatores que retratam a realidade ou como registro documental, eles podem ser vistos como “fatores estéticos”.

Quando fazemos uma análise desse tipo, podemos dizer que levamos em conta o elemento social, não exteriormente, como referência que permite identificar, na matéria do livro, a expressão de uma certa época ou de uma sociedade determinada; nem como enquadramento, que permite situá-lo historicamente; ***mas como fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo.*** (CANDIDO, 1976, p.7, grifo nosso)

Assim, poesia, memória e cidade se fundem em versos, onde os elementos externos e internos se confundem no mesmo “rio” (imagem, poema) “pensando em barro, escama e seixo”, traçando cursos diferentes a depender do observador. De acordo com os pressupostos de Octavio Paz “A imagem explica-se a si mesma” (PAZ, 1976, p. 47), deslocando-se do referente real para o referente textual. Por isso, compreendemos que esta leitura é apenas uma entre muitas possíveis, de maneira que o signo *rio* se desdobra em outros significantes, sendo a poesia um deles. Desse modo, o poema passa a operar uma reflexão sobre o processo de escrita literária. A começar pela subversão da estrutura do soneto, que configura uma autorreflexão sobre os aspectos formais da linguagem lírica.

Fazemos tal afirmação acerca do poema, pelo fato de o soneto ser “uma das formas fixas mais cultivadas no Ocidente”, como nos informa Donald Shüler (1979, p.34); tendo surgido na Itália do século XII e encontrado “cultores do porte de Petrarca”; poetas como Sá de Miranda, Camões e Antero de Quental, em Portugal, Baudelaire, Valéry, Mallarmé, Rimbaud, na França, Cruz e Sousa, no Brasil, produziram “sonetos de valor, dentro do movimento simbolista, ainda segundo Shüler. Entretanto, a forma do soneto não se restringe a movimentos literários, sendo produzida também por poetas modernistas e contemporâneos, que fazem uma revisão da “forma consagrada”.

Nesse sentido, compreende-se que as “impurezas formais” do soneto de Fernando Fiúza configuram uma releitura da forma clássica através da própria linguagem poética. Por isso é que podemos dizer que ele revitaliza o soneto, assim como revitaliza o rio Salgadinho ao transmutá-lo do plano real para o plano imagético, através do trabalho de linguagem.

As *impurezas* do rio-soneto

A forma de “Rio perdido” não segue a estrutura original do soneto composto por dois quartetos e dois tercetos, num total de catorze versos decassílabos, com rimas organizadas em abbaabbacdc (cde) dcd (cde).

Antes segue o modelo do soneto inglês, também conhecido como soneto shakespeariano, pelas construções primorosas do poeta inglês William Shakespeare. Neste modelo, a arrumação do soneto está disposta em três quartetos e um dístico. Ou seja, há um conjunto de 14 versos, dispostos numa única estrofe (monostrofico), com um dístico final, separado por dois espaços para diferenciá-lo do restante da construção. Pode-se chamar os doze primeiros versos de espaço para desenvolvimento da ideia do poema; já o dístico final (conjunto de dois versos) – denominado pelos ingleses de “couplet” – como a conclusão da ideia do poema. Quanto à rima, obedece à disposição seguinte: os seis primeiros pares de rimas são rimas cruzadas (ABABCDCDEFEF), e, por último, tem-se um par de rimas emparelhadas (GG). Vale ressaltar que quanto às sílabas poéticas, o soneto inglês mantém os versos decassílabos de Petrarca.

O poeta alagoano, porém, subverte ambos os modelos, escrevendo um soneto com versos octossílabos, com ocorrência de dois eneassílabos (o quarto e o nono versos); e apesar de seguir o esquema rimático regular nas duas primeiras estrofes (ABABCDCD), ainda apresenta irregularidades sonoras como em peixes/dentes ou em memória/coisas, construindo rimas imperfeitas. Essas características contribuem para a reflexão do eu lírico de que o rio já secou e de que o tempo não pode mais voltar atrás, como ficou dito logo nos primeiros versos “O rio quer voltar ao leito/ o leito não existe mais”.

As “impurezas” da forma do soneto representam assim as impurezas que passaram a interferir na composição das águas do rio Salgadinho em decorrência das irregularidades da paisagem urbana degradada pelas pavimentações das ruas e pelas edificações das casas e dos prédios da cidade de maneira acelerada e sem planejamento.

Por isso, o soneto fala de uma memória e de um rio que não são mais os mesmos, porque agora correm entre os entulhos da cidade, entre as irregularidades do ritmo de formação da paisagem urbana que foi sedimentando as águas correntes do rio e transmutando-as em águas paradas de esgoto – lugar de resíduo (cemitério, memória) e substâncias degradadas, imperfeitas.

As características Morfo-Hidrográficas da bacia em que se encontra o rio Salgadinho representam também as impurezas da forma literária, pois possui uma rede de drenagem dendrítica, isto é, desenhada como uma árvore, cheia de ramificações – galhos – que se espalham em diferentes sentidos. Além disso, “O vale nos pontos alto e médio exhibe formato em “V”, cujos respectivos tipos mostram peculiaridades estruturais como: garganta com fundo helicoidal (formato igual ou semelhante a um caracol) por esforço das enxurradas e fundo chato em forma de garganta típico igarapé (CASAL, 1971).” (TENÓRIO, 2011, p. 85).

Com isso, pode-se dizer que o poema vai de estrofes de quatro versos para uma estrofe com dois versos (dístico), afinando-se, como um V, em que os versos finais soluçam para dentro, puxando todo o soneto para um caracol que se volta para si mesmo por força das enxurradas do trabalho poético que foram apagando as sílabas, diminuindo os versos, desregulando as rimas, fazendo com que as relações entre a forma do soneto e a forma do rio levassem para uma percepção poética da realidade, que já não é mais a realidade exterior ao texto mas é a realidade do texto lírico, pois não há mais o rio – “Mas o rio é apenas memória”.

A memória faz esse movimento oscilatório interior que toca a superfície do texto, mas que já não reflete a imagem do rio como um espelho, porque o rio é sujo, impuro, perdido, a imagem, portanto, é distorcida, por isso a sonoridade irregular estridente – como quem “tira um anzol dentre os dentes”. Desse modo, pelos desvios da fixidez da forma, instaura-se a fluidez dos sentidos da palavra poética em que *rio* é não somente uma paisagem natural, mas também uma memória do eu

lírigo – à qual irremediavelmente se liga à história dos processos de (trans) formação de uma cidade.

Essa estrutura mais livre do soneto mimetiza, assim, o próprio curso de um rio, que flui e não fica estanque bem como os movimentos oscilatórios da memória que não fixam uma imagem, antes multiplicam suas faces num “rio” de lembranças. Além disso, exprime a plasticidade da linguagem poética.

Graças à mobilidade dos signos, as palavras podem ser explicadas pelas palavras. [...] Toda frase quer dizer algo que pode ser dito ou explicado por outra frase. Em consequência, o sentido ou significado é um *querer dizer*. Ou seja, um dizer que pode dizer-se de outra maneira. (PAZ, 1976, p. 47)

Diante disso, o que parece não ter solução (*Soluça pra dentro, seu rio/ que a vida passou, não tem jeito*), constitui-se mais uma saída dentre outras, que o poema apresenta como modo de encarar a realidade e a literatura. O que parece estar “perdido”, continua sendo encontrado e atualizado na/pela linguagem. O *soluço pra dentro* representa o ato reflexivo do poema.

[...] A poesia corresponderia à expressão do “eu” por intermédio de metáforas, ou vocábulos polivalentes: o “eu” do poeta, matriz do seu comportamento como artista da palavra, volta-se para si próprio, adota não só a categoria “sujeito” que lhe é inerente, mas também a de “objeto”; portanto, introverte-se, auto-analisa-se, faz-se espetáculo e espectador ao mesmo tempo, como se perante um espelho. (MOISÉS, 2004, p.360).

Por isso, as *impurezas formais* do poema, na verdade, apontam para o trabalho de linguagem consciente de seu processo de produção,

descortinando as reflexões operacionalizadas no interior do texto entre a rede de imagens metafóricas que relacionam rio-poema-memória-cidade como signos virtuais de uma realidade aparentemente morta. O poema é a “morada das almas dos peixes”, que insistem em nadar por essas brumas poéticas. Isso porque a metáfora, como figura, não tem o propósito de embelezar a rima ou verso, mas de colocar em tensão os sentidos reverberantes, como quando se tira um “anzol dentre os dentes”. Como ressalta Candido:

Se a metáfora, por exemplo, opera transfusões de sentido em virtude das correspondências misteriosas entre as palavras tornadas símbolos, é porque, muito mais do que enfeite apostado ao discurso, ela é um modo essencial de manifestação do espírito humano, pelo menos num certo ciclo de civilização, como quer MatilaGhyka. E a sua operação semântica especial revela possibilidade de ver e de rever o universo. (CANDIDO, 1996, p. 93)

Além disso, as metáforas de “Rio perdido” estão espalhadas por todo o livro, expondo seu método e forma entre os signos de cada *soneto impuro*. O poema que abre o livro explicita “A função do poema”:

O soneto é feito na insônia
por uma razão comezinha:
ele é a fórmula mnemônica
mais eficiente, a mais precisa
que acalma o quengo em cambalhota
dando-lhe um osso diazepínico.

Ela registra o que o papel
não pode naquela hora alta
- a mulher ao lado é sensível
a luz e o rangido de lápis.

É por isso que não se acaba
vive moribundo há cem anos
recolhido em bancos de praça
e em livros sem venda ou escândalo.

(FIÚZA, 2015. p. 7)

O soneto “vive moribundo”, quase “perdido” como o rio Salgadinho, mas “ele é a fórmula mnemônica mais eficiente, a mais precisa” que, em suas diversas variações, opera a imagem e a figura poéticas como um torpor elucidante da linguagem que se dá a conhecer através de seus próprios enigmas. Encontra-se, portanto, nestes versos, a exposição do método poético. Nas palavras do teórico estruturalista Gérard Genette (1975, p. 202): “Dessa forma, a existência e o caráter da figura estão absolutamente determinados pela existência e o caráter dos signos virtuais aos quais comparo os signos reais, estabelecendo sua equivalência semântica.”

A equivalência semântica é o que aproxima as palavras e as ideias que podem ser combinadas num mesmo campo associativo; por isso também o pronome “ela” (verso 7), neste soneto, pode tanto referir-se anaforicamente à insônia – que representa o despertar da consciência e do ato poético, pois é ela quem “registra o que o papel/ não pode naquela hora alta” – ou à cidade, elemento que interfere na forma do rio, e conseqüentemente na forma do poema, que passa a ser “impura”; assim como a impureza do rio revela seus resíduos, a impureza do soneto revela seus traços residuais de construção, mostrando que a escrita obscurece a realidade para refletir sobre a própria palavra – “a luz e o rangido de lápis”.

E, desta vez em “Mesura”, o sujeito-de-enunciação continua detalhando os bastidores de sua escrita, pormenorizando os seus aspectos formais “impuros”, como que mimetizando a diluição do rio em “barro, escama e seixo”, elementos que confundem o rio e a cidade, a forma e a matéria. Vejamos o poema:

Mesura

Quem metrifica metralha
alinha tiros ri(t)mados

Quem metrifica traz ordem
aos que gritam, aos que mordem
Quem metrifica não dorme
como quem ama não come

Quem metrifica tem fome
só se der forma ao informe

Quem metrifica não ama
os desregramentos do amor

Quem metrifica se chama
de mero versejador

Quem não metrifica nega
a sã elegância numérica
(FIÚZA, 2015. p. 15)

E temos mais metáforas, no entanto, a crítica à métrica é feita paradoxalmente em um soneto metrificado em redondilha maior, de maneira que o significado de métrica ganha novas significações; isso porque “Cada imagem – ou poema composto de imagens – contém muitos significados contrários ou díspares, aos quais abarca ou reconcilia sem suprimi-los.” (PAZ, 1976, p. 38). A metáfora, assim, produz um intercâmbio entre os sonetos e suas relações auto-reflexivas, ainda que tratem de temas distintos.

[...] a poesia exprime-se por intermédio de metáforas, tomadas no sentido genérico de figuras de linguagem, significantes carregados de mais de um sentido,

ou conotação. A poesia é linguagem conotativa por excelência, visto que toda a diversidade do “eu” se expressa por meio de metáforas de amplo cociente semântico: as várias conotações assinalam a complexidade emotivo-rítmico-conceptual do “eu”. (MOISÉS, 2004, p.361).

Os *sonetos impuros* de Fiúza descrevem em versos os conceitos literários assinalados por Massaud Moisés, demonstrando aquilo que Hamburger chamou de atitude de sujeito-de-enunciação, como fator distintivo do discurso poético de outros discursos como o histórico, o memorialístico, o teórico, uma vez que o poema condensa em suas imagens a subjetividade da linguagem e dos objetos representados.

Por fim, podemos comentar ainda que ao contaminar o soneto com outras formas possíveis de escrita, o poeta operou também uma mistura de estilos própria da contemporaneidade, que conferem ainda mais intertextualidade e plasticidade aos seus textos. Além de expor o seu fazer literário, como nos poemas mencionados acima, ele faz uma reflexão sobre a forma e os estilos de poemas de várias épocas, como pode-se identificar nos títulos dos poemas – “Retrato cubista”/ “Forró barroco” / “Duas formas de poesia”/ “Cara de concreto”/ “A épica e a lírica em novembro” – que constituem outras chaves de leitura (que podem ser aprofundadas em outro estudo) para esse mesmo rio que corta as páginas do livro quase ao meio, mas que deságua suas metáforas em todo o mar de *sonetos impuros*.

Considerações finais

Diante do estudo feito, compreende-se que a estrutura do texto poético é diferente de outros gêneros pela maneira como o eu lírico opera a fusão entre o sujeito e o objeto através de imagens e figuras,

principalmente metafóricas, como foi possível mostrar no poema “Rio perdido”, de Fernando Fiúza. Como este poema faz parte de uma coletânea de sonetos que abandonam o modelo clássico, incorrendo em certas “impurezas formais”, percebemos que esta estratégia discursiva permitiu ao poeta refletir sobre o seu próprio discurso entretecido entre os discursos da história alagoana – pela direta associação com um rio local, o rio Salgadinho – e o discurso memorialístico que envolve as lembranças do autor – sem, contudo, se confundir com uma escrita biográfica. Isso porque, a imagem do rio se desdobra em vários significados, representando não somente elementos da realidade, mas também elementos da estrutura interna do poema – rimas, métrica, sonoridade – que são abordados de maneira geral pelo viés da discussão teórica dos conceitos de imagem, figura, metáfora que permeiam a realidade imagética do texto literário. Além de permitir uma maior incursão na poética de Fiúza, através da fruição do seu lirismo, e uma percepção do trabalho de linguagem consciente de seu próprio fazer.

Referências

BARROS, Carlina Rocha de Almeida; DOS SANTOS, Caroline Gonçalves; Grupo Sobre Urbano. A produção territorial de Maceió documentada: reflexões sobre intervenções de embelezamento no riacho Maceió e seus rebatimentos no espaço urbano. III Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo arquitetura, cidade e projeto: uma construção coletiva São Paulo, 2014

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Editora Cultrix, 1983.

_____. *História concisa da Literatura Brasileira*. 41 ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 8ª edição. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000.

_____. *O estudo analítico do poema*. 3 ed. São Paulo: Humanitas Publicações / FFLCH/USP, 1996.

CAVALCANTE, Cristina de Fátima Tenório. *Os instrumentos da política urbana na gestão das águas*. Estudo de caso: bacia do Riacho Reginaldo em Maceió/AL. Dissertação (Mestrado em Recursos Hídricos e Saneamento) – Universidade Federal de Alagoas. Maceió. 115f, 2011.

FIÚZA, Fernando Otávio Moreira. *Sonetos impuros*. Maceió: Imprensa Oficial Graciliano Ramos, 2015.

GENNETE, Gérard. *Figuras*. Tradução de Yvonne Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

HAMBURGER, Kate. O gênero lírico. In: _____. *A lógica da criação literária*. tradução de Margot P. Malnic. São Paulo, Perspectiva, 1975.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. 2 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

SHÜLER, Donald. *A dramaticidade na poesia de Drumond*. Porto Alegre: UFRGS, 1979.

