

“POEMA OBSCENO”: HAVERIA LIRISMO NA POESIA SOCIAL?

“POEMA OBSCENO”: *WOULD THERE BE LYRICISM IN SOCIAL POETRY?*

Geraldo Augusto Fernandes

Universidade Federal do Ceará

RESUMO: Este artigo pretende analisar um poema de Ferreira Gullar – “Poema obsceno” – e verificar se na poesia denominada “social” há lirismo, na forma como o termo é aplicado historicamente e também como estudado por especialistas do gênero lírico. A poesia social de Gullar tem por *leitmotiv* a crítica sociopolítica e, justamente por esse fato, pode parecer restritiva e desvanecida, por remeter a um tempo específico. Seria lírica? Para responder, há de se relativizar o conceito de lirismo, da antiguidade às produções contemporâneas, através da análise do poema escolhido.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia social; poesia e política; crítica sócio-política, lirismo.

ABSTRACT: This article intends to analyze a poem written by Ferreira Gullar – “Poema obsceno” – and verify if in the so called ‘social poetry’ would there be lyricism as this word was applied historically and as it was/is studied by specialists of the lyric genre. Gullar’s social poetry has as leitmotiv a social-political criticism and, because of that, it may resemble restrictive and vain once it sends to a particular time. Would it be lyrical? For an answer, it is necessary to have in mind the concept of lyricism applied from ancient times to contemporary productions through an analysis of the chosen poem.

KEY-WORDS: Social poetry, poetry and politics, social-political criticism, lyricism.

A universalidade do conteúdo lírico, todavia, é essencialmente social.
Só entende aquilo que o poema diz quem escuta
em sua solidão a voz da humanidade.

Theodor Adorno

O estudo dos gêneros literários e a própria historiografia literária, no que concerne à poesia inclusive, procuram definir e acompanhar o uso e a aplicação dos diversos termos da lexicografia poética. Como exemplo, e mais como centro deste estudo, os termos “lira”, “lirismo”, “lírica”. Interessa aqui saber se eles mantêm sua definição original, conforme vinham sendo aplicados nos diversos estilos literários até a modernidade.

Tal é a proposta deste estudo: através da análise e interpretação de uma poesia moderna – por “moderno”, “modernidade”, entenda-se o valor de atualidade, contemporaneidade –, mostrar se aquela primeira definição de poesia lírica se mantém na produção coetânea.

O texto em questão é “Poema obsceno”, de Ferreira Gullar, do livro *Na vertigem do dia*, reunião de poemas que sucederam a *Poema sujo*, e foi publicado em 1980. Aos poemas dessa fase de Ferreira Gullar se dá o nome de “poesia social”, surgida após seu desligamento do movimento concretista brasileiro. Têm como *leitmotiv* a crítica social, dirigida ao momento político vivido pelo Brasil na época da ditadura militar, o que faz relacionar a poesia a uma situação restritiva: uma determinada época que, ao se dissipar, já não implicaria “valor poético”. Contudo, a História mostra que, mesmo dissolvida a época, a obra literária prevalece, pois a força dela estaria na escolha de certas palavras. Francisco Leal, da Universidade de Missouri-Columbia, afirma que

em momentos de emergência política a poesia põe em primeiro plano um projeto [político emancipatório ou de denúncia] [e] quando os projetos emancipatórios parecem desvanecer-se do horizonte político, uma poesia sujeita a essas pressões parece também desvanecer-se, ou simplesmente

apresentar-se como outro documento de barbárie – a condenação desses projetos políticos recai também nos projetos poéticos. (LEAL, 2007, p. 7).¹

Mais à frente, Leal analisa o fato de que “a liberdade poética *conduz* [grifo do autor] à liberdade política. A autonomia poética ou literária seria, então, condição irrenunciável da poesia, como indica Arturo Dávila, seguindo Alfonso Reyes, ‘mais além das ideologias, o compromisso com a língua’. (LEAL, 2007, p. 8)². Tais afirmações, dessa forma, poderiam corroborar a equivalência da obra poética sobre os momentos em que foi criada.

Sendo assim, indague-se, como tema central deste estudo: existiria – ou poderia existir – lirismo na poesia dita moderna, pós-concreta, aquela cuja preocupação é a crítica social? Levem-se em conta conceitos e pareceres de estudiosos da literatura contemporânea, cotejados uns e outros aos poemas de Ferreira Gullar e de Carlos Drummond de Andrade.

Quanto à linguagem poética dos anos 1970 a 90, Alfredo Bosi comenta que muitas obras clássicas dos tempos modernos foram glosadas, ao se revisitar Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto. Surge, da poesia-piada e da poesia pau-brasil, o verso marginal, retratado na poesia do cotidiano – a “oralidade prosaica” e o “humor nihilista” teriam gerado o “poema-coisa” (BOSI, 2004, p. 18). Assim, o que se percebe neste tipo de poesia é a materialidade do objeto-alvo do poema, uma preocupação mais formal e mais ideológica, o que se confirma, ainda, pela declaração que o mesmo estudioso faz sobre a dualidade da poesia de Gullar. Para Bosi, o poeta optou por uma “objectualidade material” (a poesia gráfica, a arte-coisa, uma máquina de sons e letras) e por uma “objetividade no nível dos temas”, que comportam no texto do poeta uma poesia “político-pedagógica” (BOSI, 2004, p. 10).

Em sua tese de doutorado, publicada em livro, Eleonora Ziller Camenietzki propõe que a poesia dita “social” surge quando fracassam as certezas e a “verdade não é mais do que uma pergunta”. O indivíduo passa a desconfiar e a duvidar da política, mas não só: também do sentido da existência e da precariedade da linguagem. E o motivo destes sentimentos está

¹ “En momentos de emergencia política la poesía pone en primer plano un proyecto [político emancipatório o de denuncia] [y] cuando los proyectos emancipatórios parecen desvanecerse del horizonte político, una poesía sujeta a esas presiones parece también desvanecerse, o simplemente presentarse como otro documento de barbarie – la condena de esos proyectos recae también hacia los proyectos poéticos”. Tradução livre do autor.

² “La libertad poética *conduce* a la libertad política. La autonomía poética o literaria sería, entonces, condición irrenunciable de la poesía, como indica Arturo Dávila, siguiendo a Alfredo Reyes ‘más allá de las ideologías, el compromiso es con la lengua’. Tradução livre.

na ordem econômica contemporânea, em que a poesia “não é nem ‘eficiente’ nem ‘lucrativa’”, já que “uma ordem social pragmática e mercantil não está interessada na fruição da linguagem poética [que consistiria de]: sutileza, enigma, surpresa, jogos de sonoridade, emoção e prazer” (CAMENIETZKI, 2006, p. 26). Na mesma linha de Bosi, Camenietzki sugere ainda que, ao recuperar Oswald de Andrade, Drummond e Cabral, os concretistas radicalizaram ao exercer controle sobre a matéria poética, ao transformar o poema em objeto. Para a estudiosa, Ferreira Gullar polemiza a questão concretista, pois ele acredita que as “tensões políticas e sociais levam os poetas a tomar uma posição participante, mas também as necessidades intrínsecas da evolução da poesia brasileira” dirigem-nos àquelas tensões (CAMENIETZKI, 2006, p. 197).

O próprio poeta, em *Toda poesia*, nos anos 70 do século passado, escreveu: “Pretendo que a poesia tenha a virtude de, em meio ao sofrimento e ao desamparo, acender uma luz qualquer, uma luz que não nos é dada, que não desce dos céus, mas que nasce das mãos e do espírito dos homens” (CAMENIETZKI, 2006, p. 210).

Observa-se, nestes três depoimentos, que, acima de uma preocupação lírica, Ferreira Gullar – também os adeptos do tipo de poesia de denúncia ou de cunho ideológico ou daquela em que o lúdico prevalece sobre o conteúdo – cultivava/cultivou um tipo de poesia em que o imediatismo se revela. Esta poderá, então, ser um registro datado ou um retrato de um determinado tempo. É assim que se pretende analisar “Poema obsceno”, naquilo que ele possa ter de lírico ou não, apesar de o poeta declarar que seu poema “não se prestará a análises estruturalistas”. Leia-se o poema:

POEMA OBSCENO

Façam a festa
cantem dancem
que eu faço o poema duro
o poema-murro
sujo
como a miséria brasileira.

Não se detenham:
façam a festa
Bethânia Martinho
Clementina
Estação Primeira de Mangueira Salgueiro
gente de Vila Isabel e Madureira

todos
façam

a nossa festa
enquanto eu soco este pilão
este surdo
poema

que não toca no rádio
que o povo não cantará
(mas que nasce dele)
Não se prestará a análises estruturalistas
Não entrará nas antologias oficiais
Obsceno
como o salário de um trabalhador aposentado
o poema
terá o destino dos que habitam o lado escuro do país
– e espreitam. (GULLAR, 2006, p. 338)

Ferreira Gullar, para se expressar ante a realidade “obscena” – a realidade concreta, social, que observa –, trabalha a palavra dentro do espaço visual (forma) e a usa aliada ao ritmo – espacial e não musical –, ao trabalho metafórico e ao jogo de oposição de ideias. Bastariam esses elementos para se encontrar poeticidade, lirismo, não apenas na modernidade, mas desde o advento da poesia? Parece que essa é a grande questão, quer para o poeta antigo quer para o moderno, de acordo com Salete de Almeida Cara (1998, p. 40-54). O antigo tirou expressividade poética ante o novo mundo da “pólis” apelando aos fatos heroicos, à mitologia, ao cosmos (CARA, 1998, p. 14); o poeta moderno é impotente: onde enxergar heroísmo, como agradar aos deuses, cantar à Lua, já tão desgastada? Assim como os antigos, o poeta moderno encontra a poeticidade onde ela sempre esteve: na palavra. E aliada ao que é próprio da poesia: som, sentido, ritmo. Conforme Antônio Candido, em *Formação da literatura brasileira*, o poeta criador identifica-se com o ritmo que a vida social lhe impõe e determina a supremacia do “eu” sobre as coisas do mundo. Sendo assim, “se o poeta pode e deve exprimir este processo, é porque também a sua vida e espírito são um permanente agitar-se, um conflito de forças e contradições” (CANDIDO, 1993, p. 242)³.

É assim que o poeta moderno sente e retrata a “pólis” de hoje. Parafrazeando Salete de Almeida Cara, as leis que regem essa “pólis” impulsionam o homem a se expressar individualmente, dentro da coletividade (CARA, 1998, p. 6-7). Para Gullar, “poema é isso: ele é da vida, do cotidiano, é um produto da nossa vida comum” (GULLAR, 2001, p. 255), ou,

³ O trecho encontra-se no capítulo Poesia e oratória em Castro Alves.

ainda, “o poema é um acidente que nasce, que se organiza dentro da linguagem comum de todas as pessoas, é o lugar onde a prosa vira poesia. Não existe linguagem poética. Não existe palavra poética. Existe uma ocorrência chamada poema que consiste na transformação, aqui e agora, da linguagem” (SEMINÁRIO, 1996, p. 27).

O poeta dispõe os versos na forma característica do movimento Pós-Modernista: aparecem assimetricamente – ora as palavras-chave são isoladas, ora os versos-chave também o são⁴. Quando a palavra “festa” aparece (em oposição à palavra “poema”), ela vem acompanhada de componentes característicos de seu campo semântico: “cantem”, “dancem”, somados ao nome dos cantores populares e das escolas de samba. Note-se que a posição desses componentes é sempre no verso que segue a palavra “festa”, como se fossem sinônimos dela.

O mesmo procedimento aparece na disposição formal do termo “poema”. Seus atributos são o poema-murro, sujo, surdo, obsceno. Observe-se a disposição deles: sempre isolados, pontuais, também com intuito de definir o poema. Contudo, “poema” adquire sentido panfletário: o poeta sugere que as características líricas de um poema se dissipam ante a realidade “obscena”. Percebe-se que a preocupação é denunciatória.

Pela disposição das palavras, pode-se perceber a materialização do termo “festa”. Nas duas primeiras estrofes, evoca-se um clima festivo: é sempre alegre como a dispersão, a descontração. Essa “harmonia” termina com a própria palavra “festa” em um único verso, o nono da segunda estrofe. Tem uma conotação irônica, não mais de comemoração. A partir daí, a atuação é a do advérbio “não”, que percorre o restante do poema e define aquilo a que ele, poema, não se presta. Já, então, a forma assimétrica quase desaparece e serão ressaltadas apenas as palavras-chave: “este surdo poema”, “obsceno”, “o poema”, “espreitam”. Aqui, parece, a intenção é enfatizar a oposição que o poema toma em relação à festa, sendo aquele o símile da miséria brasileira. O poeta materializa essa realidade pela forma tradicional, regular dos versos que definem o papel do poema.

Se à festa estão aliados os vocábulos “cantar”, “dançar”, além dos cantores populares e das escolas de samba (todo o universo semântico da alegria de uma festa), ao poema aliam-se

⁴ Quanto a essa assimetria, Ferreira Gullar comenta seu poema “Galinha”, elucidando o estilo concretista/pós-concretista empregado também em “Poema obsceno”: “já ali a espacialização pela primeira vez aparece, e eu corto uma palavra no meio. Eu fiz tudo aquilo sem saber que já tinham feito antes. O que eu queria era dar

os vocábulos “duro”, “murro”, “sujo”, “miséria”, “socar”, “surdo”, “obsceno”, “escuro”, o advérbio “não”, que agora incorporam o universo de sentido do poema – para o autor, oposto àquele de festa.

Um efeito de estranhamento⁵ é causado pela incorporação de palavras próprias do cotidiano ao universo do poema de Gullar: os nomes dos cantores, das escolas de samba, de substantivos ora abstratos ora concretos, como “rádio”, “pilão”, “salário”, “trabalhador aposentado”, “análises estruturalistas”, “antologias oficiais” – que, à primeira vista, parecem termos apoéticos. O poeta moderno precisa, então, como propõe Baudelaire, “transformar em poético tudo aquilo de artificial, grotesco e feio que a grande cidade pode oferecer ao artista” (CARA, 1998, p. 41-42).

Se à poesia subjetiva está aliada a riqueza de figuras de linguagem, neste poema elas são exíguas, como que fazendo conexão entre a temática e o conteúdo: percebem-se a metáfora – poema-murro, poema duro, socar o surdo poema; a comparação – poema sujo (...) como a miséria brasileira, obsceno como o salário do trabalhador aposentado; a perífrase – “destino dos que habitam o lado escuro do país”. Essa exiguidade de figuras parece estar ligada não só ao assunto do poema, mas também ao estilo do poeta – para uma realidade que acredita cruel, as figuras poderiam ser uma forma de mascarar-la. É preciso, então, retratar o “duro poema” com a mesma rudeza que a miséria brasileira acintosamente marca o desespero dos cidadãos.

Pode-se dizer, ainda, que o poema de Gullar é essencialmente logopaico – são as ideias, o trabalho de comparação entre a festa e a realidade brasileira, além do papel da poesia ante esses dois fatos, que se sobressaem no poema. Mas percebe-se que Gullar também opta pelo ritmo espacial e pelas imagens quando destaca as palavras-chave em versos isolados, proporcionando, assim, a visualidade de sua poesia. A construção da logopeia é feita pela estrutura sujeito-ação. Todos, o poeta e o poema assim aparecem na construção do texto, como que separando o papel de cada um:

concretude para uma linguagem que era banal demais para ser usada na sua estrita banalidade. Eu queria transfigurar aquela linguagem de alguma maneira” (GULLAR, 2001, p. 259).

⁵ Para Heinrich Lausberg, “o estranhamento (...) é o efeito anímico exercido no indivíduo pelo inesperado (...), como fenômeno do mundo exterior. Este efeito é um choque psíquico, que se pode realizar de diferentes maneiras e graus”. (LAUSBERG, 1966, p. 107; 112; 113). Cabe também aqui o conceito de “estranhamento” definido por V. Chklóvski: “estranhar não significa substituir o simples pelo elaborado ou pelo complexo, mas pelo singular, de tal modo, que quando a expressão culta equivale ao uso comum, o mais estranho é apelar para o

<i>Todos</i>	<i>O poeta</i>	<i>O poema</i>
façam, cantem, dancem não se detenham	eu faço o poema duro eu soco este pilão	que não toca no rádio, que o povo não cantará, não se prestará a análises, não entrará nas antologias, terá o destino dos que habitam e espreitam

São todos verbos de ação, na maioria, e a ação se concretiza nos modos verbais: o imperativo para aqueles que não se preocupam com o poema (e por extensão com a dureza da realidade deste, logo, da realidade brasileira); o indicativo para aquele que trabalha o texto poético – o poeta – e para o próprio poema, retrato que é da dura realidade.

Foi dito acima que o ritmo nesse poema apresenta-se pela sua disposição visual, dentro do espaço textual. Entretanto, ele também é

associativo, baseado nas relações de contiguidade da linguagem, capazes de propor uma leitura de aproximações entre elementos do texto que não necessariamente numa sequência lógica: uma imagem aqui, uma imagem ali, um ritmo cá, uma sonoridade lá, e eis o mergulho numa ilha de existência apenas poética (CARA, 1998, p. 60).

E esse “ritmo cá, sonoridade lá” aparece no poema aliado à espacialidade: “cantem dancem / todos / façam / a festa”, além das aliterações “que” e “não”. Apesar de a pontuação estar totalmente excluída, ela é patente no ato da leitura: os versos têm supremacia na disposição espacial e é através dessa disposição que o poema pode ser lido para marcar o ritmo.

Pela estrutura do poema analisado, pelo trabalho que o poeta empreende, por ser uma poesia centrada principalmente no texto, em que “as qualidades poéticas da linguagem” (CARA, 1998, p. 8) são o que interessa, em que o texto é – abusando dizer – o sujeito poético, tudo isso remete a uma poesia artificial⁶. A vivência do “eu”, na poesia analisada, não é a

termo vulgar. (...) Na duração perceptiva, a arte é percebida ou apreendida não na sua espacialidade, mas na duração, na continuidade da percepção” (FERRARA, 1981, p. 35).

⁶ Segundo Max Bense, a diferença essencial entre “poesia natural” e “poesia artificial” está no modo de produção, uma vez que o poeta, em ambos os casos, trabalha com as palavras. O pressuposto da *poesia natural* é o conceito hegeliano de *consciência poética pessoal*, “uma consciência que possui vivências, experiências,

vivência das exposições emotivas; as palavras não refletem o mundo interior desse “eu”, pelo contrário, elas não têm origem ontológica, mas sim material. Daí ser poesia artificial, de realização, que se enquadra num tipo programático de composição: “seus ‘temas’ se prendem completamente ao mundo próprio do material” (BENSE, 1975, p. 181-182). Os versos “Eu faço o poema duro / eu soco este (...) surdo poema” poderiam mostrar índices de poesia natural; entretanto, o “eu” aqui não é o sujeito Ferreira Gullar, não é seu mundo interior e particular que emerge, mas sim o “eu” de qualquer um, cuja sensibilidade se expresse ante a dura tarefa de aliar um poema à crua realidade que observa.

“O poema / terá o destino dos que habitam o lado escuro do país / – e espreitam”. É nesses versos que o poeta condensa toda sua ideia de poesia: se ela não participa da festa, e se aqueles que participam dela não se detêm com a poesia; se ela não será tocada no rádio, não se prestará a análises estruturalistas, nem entrará nas antologias oficiais, seu destino será mesmo o de habitar o lado escuro, onde habitam todos os excluídos. Não há lugar para a poesia, e essa afirmativa está explícita nos três últimos versos, que revelam o verdadeiro papel dela para o poeta – o verbo “espreitam” atinge todo o sentido social e crítico do poema.

Essa rápida análise do poema de Gullar já permite discutir a proposta do trabalho: haveria – ou poderia haver – lirismo na poesia social? Num estudo sobre o lirismo, Emil Staiger relata que a reprodução linguística do fato poético não revela o mistério que envolve uma obra poética, já que ela não é apenas a soma das relações sonoras existentes no poema. A unicidade que o envolve é tal que qualquer dissecação deste fato poético está fadada a decepcionar, pois a interpretação psicológica do estilo lírico é impossível. O valor dos versos líricos de um poema está na unidade entre o sentido das palavras e sua música, que é “espontânea, enquanto onomatopeia” e “cada palavra ou mesmo cada sílaba na poesia lírica é insubstituível e imprescindível”, pois “versos líricos (...) só soam corretamente, enquanto

sentimentos, lembranças, pensamentos, representações de uma faculdade imaginativa, etc. (...) Cada palavra, que ela expressa, sucede à experiência do mundo de um eu, e mesmo a posição estética assim atribuída a cada palavra pode ser compreendida, ainda, como um reflexo desse mundo” (BENSE, 1975, p. 181-182). A “poesia artificial”, por sua vez, é “aquela espécie de poesia na qual (...) não há nenhuma consciência poética pessoal [experiências, vivências, sentimentos, lembranças, etc.]; não há, portanto, nenhum mundo preexistente e em que o escrever não é mais um processo ontológico, através do qual o aspecto-do-mundo das palavras possa referir-se a um eu” (BENSE, 1975, p. 182). Para a “poesia artificial”, só existe uma origem material: os textos. Exemplos de “poesia artificial” seriam as poesias concreta, serial, matemática, cibernética etc. A “poesia artificial” assume, entretanto, traços da poesia natural quando as sequências de palavras proporcionam um sentido. Em direção inversa, a poesia natural assume traços da artificial quando, por exemplo, há manipulação material precisa do ritmo e do metro.

ressurgem de profunda submersão, de uma quietude isolada do mundo (...). (STAIGER, 1997, p. 22). Para o estudioso, ainda, existem poesias que não são líricas, tais como os epigramas: agrupados na Lírica, curtos por excelência, não podem ser classificados por “líricos” (STAIGER, 1997, p. 184). Para ser autenticamente lírica, a composição não deve ser longa, talvez porque versejar é um ato involuntário, em que o poeta se deixa levar pelo *Stimmung*, i.e., pela inspiração. E a unidade dela está, simultaneamente, no clima e na linguagem, que têm por função estimulá-la (STAIGER, 1997, p. 51). E, finalmente, uma ideia de lírico que seja

una e idêntica precisa ter nome. Unidade entre a música das palavras e de sua significação, atuação imediata do lírico sem necessidade de compreensão (1); perigo de derramar-se, retido pelo refrão e repetições de outro tipo (2); renúncia à coerência gramatical, lógica e formal (3); poesia da solidão compartilhada apenas pelos poucos que se encontram na mesma “disposição anímica” (4); tudo isso indica que em poesia lírica não há distanciamento (STAIGER, 1997, p. 51).

Levando-se em consideração a descrição do pensamento de Staiger, pode-se deduzir que “Poema obsceno” não se enquadra na definição de poesia lírica, uma vez que a composição de Ferreira Gullar reproduz e interpreta um fato, apesar de seu poema ser de curta extensão. A unidade entre significação das palavras e música é abandonada pela procura da espacialidade do poema, em que se ressaltam as intenções e não o “derramar-se” ou mesmo “abandonar-se” à inspiração. Recorde-se que a poesia lírica nasceu da conexão entre poesia e música: a lira acompanhava, na Grécia Antiga, os poemas cantados. Da expressividade melódica, do canto, o poema expresso por uma voz central, num discurso rítmico, deixa manifestar verbalmente uma emoção ou sentimento. Com o progresso dos séculos essa manifestação de emoção ou sentimento vem se dando – principalmente na modernidade – através de um “eu” coletivo, como se pode verificar no poema analisado. Isso, no entanto, não justifica que um poema, por ser concreto, em termos de análise “dura” da realidade material que cerca o homem, não possa ser lírico, não possa, mesmo enunciado por “eu” coletivo, vir eivado de subjetividade, emoção – de lirismo, enfim.

Percebe-se que, agora, o conceito de sujeito lírico é ampliado: o “eu” do poeta é diferente do “eu” do poema; agora este sujeito lírico não é uma pessoa particular, ele é a possibilidade de ser o Outro e assume – bem visto em “Poema obsceno” – o “eu” do Outro.

No poema, não é o “eu” de Ferreira Gullar que se revela, é o “eu” do poeta e daqueles que habitam o “lado escuro do país” e nele o “espreitam”. Portanto, um “eu” coletivo que, no caso do poema aqui em evidência, não tem a intenção de exprimir qualquer subjetividade.

Carlos Drummond de Andrade também compôs poemas em que o “choque social”, como ele mesmo os define, é o elemento central de suas preocupações poéticas. Drummond apresenta e justifica a escolha dos poemas selecionados na seção “Amar-Amaro” declarando que, na organização da *Antologia poética*, “cuidou de localizar (...) certas características, preocupações e tendências que a condicionam ou definem em conjunto” (ANDRADE, 1982, p. 7). Os poemas publicados nessa seção pertencem ao Modernismo tardio. No conjunto, Drummond explora o cotidiano da cidade, pleno de problemas causados pelo evidente progresso por que passava o Brasil, quando as indústrias começavam a aflorar nas cidades, mudando significativamente o cotidiano dos cidadãos. Fazem parte dessa seleção os antológicos “Sentimento do mundo” e “Morte do leiteiro”, além do enigmático (uma antevisão do fatídico 11 de setembro de 2001?) “Elegia 1938”. O título da coletânea pretende, ao hifenizar e substantivar um tipo de amor, revelar que, em oposição a uma visão de amor romântico, o que procura retratar é um amor amargo – amor pelo outro, amor pela cidade, amor de um tempo conturbado. No poema “Desaparecimento de Luísa Porto”, o narrador do poema – pois nele o gênero lírico mescla-se ao narrativo – registra uma “emoção maternal”, que o une à mãe da desaparecida. O poeta recheia seu poema de religiosidade e mostra certa resignação da mãe quanto ao desaparecimento da filha, registra certo transcendentalismo nos dois últimos versos da última estrofe: Luísa estaria no centro de uma estrela invisível, o amor. Por isso, desconsola-se a mãe,

Já não adianta procurar
minha querida filha Luísa
que enquanto vagueio pelas cinzas do mundo
com inúteis pés fixados, enquanto sofro
e sofrendo me solto e me recomponho
e torno a viver e ando,
está inerte
cravada no centro da estrela invisível
Amor.

Nestes versos, percebe-se a inclinação lírica do poeta, num poema social, pelo que desenvolve no fim da estrofe: a mãe, como uma fênix renascida, conforma-se na espera da filha desaparecida. Isso vem marcado por um paradoxo: a mãe vagueia de pés fixados. Drummond recorre ainda a uma única marca característica dos poemas clássicos, “amor” vem grafado em letra maiúscula, o que o transforma numa personagem, uma entidade, assim como faziam os poetas simbolistas, por exemplo. Ressalte-se, também, que, na terceira estrofe, o narrador mescla seu discurso ao da mãe aflita – conjugando o verbo “procurar” no imperativo além de um verso completo, “faz tanta falta”, que pode ser tanto do narrador, quanto da mãe ou dos dois ao mesmo tempo. Um recurso característico do gênero narrativo, o discurso indireto livre, nele, o poeta-narrador identifica-se com a mãe pelo desespero, dela e dele mesmo, ante o estado aflitivo daquela que sofre. No poema, o que é poético não se revela pelo desapego estrutural a qualquer referência teórica clássica, e o discurso revela o trabalho com as palavras, que remetem a um fato corriqueiro, articuladas de modo trivial e envolvidas pelo clima de apelo de uma mãe, mas com um final pleno de lirismo. Nos versos “Calma de flores abrindo / no canteiro azul / onde desabrocham seios e uma forma de virgem / intata nos tempos”, Carlos Drummond sugere o motivo do desaparecimento de Luísa Porto e o conformismo da mãe. De trivial para lírico, no verso “E de sentir compreendemos”, unindo-se a “E de pensar realizamos”, fecha a ideia do poeta, pois é neles que se encontra a resposta para o desaparecimento de Luísa Porto: o Amor⁷. Percebe-se no texto de Drummond, então, que, apesar de o poema ter a forma de um anúncio de jornal, a ocorrência de um “desaparecimento”, ele foge ao padrão seco e informativo para deixar-se levar pela emoção, a qual é transmitida ao leitor não apenas pelo fato da matéria, mas, principalmente, pelo uso poético das palavras.

Em outro poema em que Drummond também trabalha a questão do “choque social”, presente na *Antologia* mencionada, pode-se observar como os versos deixam-se derramar pela *Stimmung* definida por Staiger e pela profunda reflexão do “eu” que, ao sentir o vento vindo do mar, lembra-se de sua terra natal. O poema, reproduzido abaixo, encontra-se na mesma seção do poema sobre Luísa Porto: “Amar-Amaro” (ANDRADE, 1982, p. 95). Com características de poema narrativo, agora é uma primeira pessoa a narrar sua “aventura” à

⁷ No artigo “Revisitando Luísa Porto, de Drummond”, pode-se ler uma análise completa de Desaparecimento de Luísa Porto, aqui referenciado, e sua ligação com outros poemas denominados sociais *versus* a questão do lirismo (cf. FERNANDES, 2010).

meia-noite no Rio de Janeiro, sentindo o vento das Minas, o que o faz rememorar-las, mas ao mesmo tempo sentir-se integrado à cidade que é ele próprio e que a ama: “a cidade sou eu / sou eu a cidade / meu amor.” Relevem-se os versos denunciadores do lirismo, presente num poema “tão trivial”: “Meus paráliticos sonhos desgosto de viver / (a vida para mim é vontade de morrer)”; “voluptuosidade errante do calor / mil presentes da vida aos homens indiferentes,/ que meu coração bateu forte, meus olhos inúteis choraram.”, para terminar com os quatro últimos versos em que se identifica com a cidade. Eis o poema:

CORAÇÃO NUMEROSO

Foi no Rio.
Eu passeava na Avenida quase meia-noite.
Havia a promessa do mar
e bondes tilintavam,
abafando o calor
que soprava com o vento
e o vento vinha de Minas.

Meus paráliticos sonhos desgosto de viver
(a vida para mim é vontade de morrer)
faziam de mim homem-realejo imperturbavelmente
na Galeria Cruzeiro quente quente
e como não conhecia ninguém a não ser o doce vento mineiro,
nenhuma vontade de beber, eu disse: Acabemos com isso.

Mas tremia na cidade uma fascinação casas compridas
autos abertos correndo caminho do mar
voluptuosidade errante do calor
mil presentes da vida aos homens indiferentes,
que meu coração bateu forte, meus olhos inúteis choraram.

O mar batia em meu peito, já não batia no cais.
A rua acabou, quede as árvores? a cidade sou eu
a cidade sou eu
sou eu a cidade
meu amor.

Um poema voltado ao cotidiano, sem dúvida, mas impregnado de lirismo – as referências locais do Rio de Janeiro, seu clima, as descrições da paisagem urbana mesclam-se com palavras de forte inspiração lírica.

De acordo com a organizadora de *Literatura Comentada*, Beth Brait, em *Vertigem do dia*, “o reiterado questionamento sobre a poesia, as preocupações com os grandes temas do

homem e da América Latina, as recordações da infância, a dor, a tristeza, a solidão e a solidariedade para com os favorecidos são os temas explorados por poemas curtos e herméticos em sua maioria” (GULLAR, 1981, p. 101). Da análise de Beth Brait, percebe-se que as preocupações de Gullar prendem-se, em sua maioria, a temas que poderiam encaminhar-se ao lirismo, como proposto por Emil Staiger.

No entanto, como se pode ver em “Poema obsceno”, a ausência de lirismo é patente. Viu-se acima, numa curta referência a dois poemas sociais de Carlos Drummond de Andrade, que, apesar de trabalhar com a trivialidade, o poeta pontua versos em que se deixa “derramar” ou mesmo “abandonar-se” à inspiração, como patenteia o estudioso alemão. Também o próprio Ferreira Gullar, no mesmo *A vertigem do dia*, apresenta o poema “Digo sim” (GULLAR, 1981, p. 73), em que, ao contrário de “Poema obsceno”, o “eu”, apesar de referir-se à revolução e aos sofrimentos do povo de um Brasil oprimido pela ditadura, entrega-se a pontuais poeticidades líricas, como nos versos “Poderia dizer / que a vida é bela, e muito” e “e que meu coração / é um sol de esperanças entre pulmões / e nuvens”, presentes na primeira estrofe. Na terceira e última estrofe: “A vida nós a assamos em sangue / e samba” e “A vida / nós a fazemos nossa / alegre e triste, cantando”, para encerrar sua entrega ao conformismo nos fortes versos “pelo nosso irmão caído / pelo amor e o que ele nega / pelo que dá e que cega / pelo que virá enfim, / não digo que a vida é bela / tampouco me nego a ela / – digo sim”, contradizendo todo o positivismo dos primeiros versos – que, aliás, são escritos no modo subjuntivo, revelando possibilidades que serão negadas ao fim do poema. Observe-se ainda que, igual a “Poema obsceno”, Gullar refere-se a cantores ligados ao ritmo que bem caracteriza o etos brasileiro: o samba. Sem dúvida, neste outro poema, o poeta recorre ao lirismo, contrariamente, diga-se uma vez mais, àquele em que a obscenidade da miséria brasileira traz-lhe indignação. Reproduz-se em seguida “Digo sim”, para que se confrontem os poemas:

DIGO SIM

Poderia dizer
que a vida é bela, e muito,
e que a revolução caminha com pés de flor
nos campos do meu país,
com pés de borracha
nas grandes cidades brasileiras

e que meu coração
é um sol de esperanças entre pulmões
e nuvens.

Poderia dizer que meu povo
é uma festa só na voz
de Clara Nunes
no rodar
das cabrochas no carnaval
da Avenida.
Mas não. O poeta mente

A vida nós a assamos em sangue
e samba
enquanto gira inteira a noite
sobre a pátria desigual. A vida
nós a fazemos nossa
alegre e triste, cantando
em meio à fome
e dizendo sim
– em meio à violência e a solidão dizendo
sim –
pelo espanto da beleza
pela flama de Tereza
pelo meu filho perdido
meu vasto continente
por Vianinha ferido
pelo nosso irmão caído
pelo amor e o que ele nega
pelo que dá e que cega
pelo que virá enfim,
não digo que a vida é bela
tampouco me nego a ela
– digo sim.

Buenos Aires, 1975

Ferreira Gullar foi criticado pela obra *Dentro da noite veloz*, publicada em 1975, pois, nela o poeta teria recorrido “a um tipo de poesia que ‘poderia facilmente ser tomada como oportunista’”, ao se recusar ao formalismo de vanguarda (GULLAR, 1981, p. 36). A crítica considerava, então, que *A luta corporal* fosse mais significativo. O que se nota é que a questão de oportunismo pode não valer para a totalidade dos poemas de *A vertigem do dia*, mas se percebe neles – e é o que se tem tentado demonstrar até aqui – uma preocupação imediatista, centrada tão somente no panfletário e no instantâneo, pela situação que atravessava o país à época da ditadura militar. Essa preocupação com a denúncia identifica-se em outros poemas de Gullar, tais como “Subversiva”, no próprio *A vertigem do dia*, ou “Não

há vagas”, “Agosto 1964” e “A bomba suja”, todos de *Dentro da noite veloz*. Outro exemplo de denúncia da exploração e desventuras do povo desfavorecido encontra-se em “Quem matou Aparecida”, de *A luta corporal*, em que “a preocupação estética é inteiramente substituída pelo didatismo populista” (GULLAR, 1981, p. 30). Conforme atesta Salette Cara, “o lirismo é uma maneira especial de recorte do mundo e de arranjo da linguagem” (1998, p. 7). Nele, concretiza-se o modo como o poeta organiza a linguagem, o texto, que será agora o ator da poesia. O novo discurso poético mostra-se pelo texto, no qual aflora “uma constante tensão com as mais amplas potencialidades de expressão” (CARA, 1998, p. 26); é ele, então, o novo sujeito lírico. Nele, o poeta – diga-se novamente – define o tipo de poesia que se “adapta” a essa dura realidade a que não só ele assiste. Obviamente, para construir poeticidade, Gullar vale-se da forma – aqui, aquela cultivada no pós-concretismo, mas com resquícios do concretismo do qual fez parte; vale-se do ritmo espacial e também das figuras – poucas é verdade, no entanto, determinantes. Mas, principalmente, vale-se do trabalho com aquilo que é material próprio do poeta: as palavras – e o modo como ele as usa. Percebe-se que estas, mesmo as mais triviais, são usadas como único material para definir sua concepção de poesia. É com elas, as palavras, que o poeta faz um texto poético, não aquele tradicional, mas aquele em que o leitor participa e nele se liga não pela emotividade do poeta, mas com a identificação que o texto nele provoca. O leitor traduz o poema e com ele se identifica. Diz Ferreira Gullar, quanto a essa poesia em que há um esmiuçar do cotidiano, tendo por base os acontecimentos sociais e políticos que, à época da ditadura no Brasil e na América Latina, que sua preocupação é sempre com a linguagem que traduziria essas vivências do dia a dia:

Quero que a minha poesia seja uma coisa que as pessoas leiam e apreendam o que está sendo dito. Não quero hermetismo, mas, ao mesmo tempo, não quero que a poesia seja uma coisa superficial que, em função dessa clareza, dessa possibilidade de comunicação, eu sacrifique a beleza, tudo aquilo que é o cerne da poesia. Esse é o grande problema que se coloca para mim: o problema da expressão. (GULLAR, 1981, p. 99).

O poeta o conseguiu – e ainda consegue em sua vasta produção literária e crítica – apesar de momentos de evidente imediatismo.

A relação entre estética e contexto político, característica da poesia latino-americana, é comentada por Francisco Leal, valendo-se de opinião de Francine Masiell: condicionados

pelo imperativo político (promovido especialmente pela consciência social que emerge na crítica literária a partir dos anos 60), espera-se encontrar escondido em cada verso uma raiz que conduza ao coração do “real”. Desse modo, “a lírica converteu-se quase em um fetiche de consumo, fonte ou valor, tanto de intercâmbio como de inspiração para os circuitos de esquerda”. (LEAL, 2007, p. 9). Percebe-se que isso se concretiza em “Poema obsceno” – nele, é patente que Ferreira Gullar se preocupa com a forma e com o tema. Daí que a pergunta proposta no título deste estudo – e ao longo dele – deve ser respondida não no subjuntivo “haveria lirismo na poesia social?”, mas sim no indicativo: poderá, se o poeta não se preocupar com poemas-panfletos⁸, marcados e validados por uma época tão somente e, quando denunciatórios, que se apresentem eivados não só de subjetividade, mas de muito lirismo.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.
- BENSE, Max. Poesia natural e poesia artificial. *Pequena estética*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 181-187.
- BOSI, Alfredo. *Melhores poemas de Ferreira Gullar*. 7. ed. São Paulo: Global, 2004.
- CAMENIETZKI, Eleonora Ziller. *Poesia política: a trajetória de Ferreira Gullar*. Rio de Janeiro: Revan, 2006.
- CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira*. 7. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993.
- CARA, Salete de Almeida. *A poesia lírica*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1998. Série Princípios, n. 20.
- FERNANDES, Geraldo Augusto. Revisitando Luísa Porto, de Drummond. *Dialogia*. São Paulo, v. 9, p. 153-163, 2010. Também disponível em www.uninove.br/revistadialogia.
- FERRARA, Lucrecia D’Aléssio. A obra de arte difícil. *A estratégia dos signos*. São Paulo: Perspectiva, 1981. Coleção Debates, p. 31-35.

⁸ Essa análise vai de encontro ao que prega a organizadora de *Literatura comentada*, Beth Brait, de onde foram recolhidos os poemas de Ferreira Gullar citados neste estudo: “Que elementos formais impedem o poema de ser apenas um panfleto? A força da rebeldia formal, a contenção do significado participante, o tom prosaico dos versos e a consciência do artesanato representado pela poesia, que se revela não só na palavra artefato, mas na plasticidade do texto como um todo, superam o panfleto e conferem ao texto a dimensão de poesia, de poema” (GULLAR, 1981, p. 103).

GULLAR, Ferreira. *Toda poesia*. 15ª. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

GULLAR, Ferreira. *Literatura comentada*. Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios por Beth Brait. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

GULLAR, Ferreira. No calor da obra: encontro com a produção cultural contemporânea. Entrevista com Ferreira Gullar. *Revista Letras*, Curitiba, n. 55, p. 237-267, jan./jun. 2001.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. Trad. R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1966. 293p.

LEAL, Francisco. Introducción. Poesía y política: Referencias, interpelación, perplejidades. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima/Hannover, ano XXXIII, n. 65, p. 7-8, 1 sem. 2007.

SEMINÁRIO Literatura e Identidade: resgate ou emancipação da memória? *Remate de Males*. *Revista do Departamento de Teoria Literária*. Campinas, n. 14, p. 7-71, (1994), 1996.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. 3. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.