



## A dimensão social na poesia de Ferreira Gullar e na de Tarso de Melo

### *The social dimension in the poetry of Ferreira Gullar and Tarso de Melo*

Henrique Duarte Neto

Prefeitura Municipal de Taió. Taió, Santa Catarina/Brasil

henriqueduartenet@yahoo.com.br

<http://orcid.org/0000-0002-6877-2942>

**Resumo:** O objetivo principal deste artigo é o de pensar de que forma há a ressonância da vida social brasileira na poesia de Ferreira Gullar (2001) e na de Tarso de Melo (2017), especificamente nas obras: *Dentro da noite veloz*, do primeiro, e *Íntimo desabrigo*, do segundo. Também se expõe a hipótese interpretativa de que em ambos surge uma espécie de “neorrealismo”, mas muito mais agudo e desenvolvido em Ferreira Gullar, com sua sede pelo referencial, pela realidade em toda a sua crueza. Por fim, conclui-se que ambos os poetas retratam de maneira contundente o contexto social brasileiro, com grande vigor expressivo e gerando poemas que tendem a permanecer não só enquanto retrato de uma época, mas, nos melhores casos, como produções artísticas de alto valor estético.

**Palavras-chave:** Ferreira Gullar; Tarso de Melo; poesia social; neorrealismo.

**Abstract:** The main objective of this article is to think about the resonance of Brazilian social life in Ferreira Gullar (2001) and Tarso de Melo (2017) poetry, specifically in the works: *Into the fast night*, of the first, and *Intimate homelessness*, of the second. It also exposes the interpretive hypothesis that in both a kind of “neorealism” appears, but much acuter and developed in Ferreira Gullar, with his desire to be referential, for the reality in all its rawness. Finally, it is concluded that both poets strongly portray the Brazilian social context, with great expressive vigor and generating poems that tend to remain not only as a portrait of an era, but, in the best cases, as high-value artistic productions aesthetic.

**Keywords:** Ferreira Gullar; Tarso de Melo; social poetry; neorealism.

## 1 Delimitando as primeiras coordenadas em torno da crítica social em Ferreira Gullar e Tarso de Melo

O objetivo principal deste trabalho é o de destacar o aspecto social presente na obra de dois autores que podemos considerar, de antemão, bastante distintos em sua forma de fazer poesia: Ferreira Gullar (1930-2016) e Tarso de Melo (1976). Entretanto, donos de uma potente voz poética, em certas produções, notadamente em *Dentro da noite veloz*, o primeiro, e *Íntimo desabrigo*, o segundo, conjugam o que poderia ser chamado de uma postura *engagée* à alta voltagem expressiva. Esta alta voltagem, que remete a uma manifestação contundente e visceral, como veremos à frente, pode estabelecer certa analogia entre os dois poetas, que verdadeiramente não assumem uma postura *nacionalista* diante do cenário político-social brasileiro, mas sim *nacional* – no caso de Ferreira Gullar há, é verdade, a militância política (em Tarso de Melo parece não haver resquícios desse aspecto), entretanto, a sua expressão dos valores nacionais está longe de ser apologética e festiva, não sendo, portanto, nacionalista.

Ademais, a postura *engagée* de Ferreira Gullar, como abordaremos, faz parte apenas de uma fase de sua poesia, uma fase, digamos, intermediária. Depois de um período inicial mais experimental, com os poemas de *A luta corporal* e a experiência dos poemas concretos e neoconcretos, na década de 1950, o poeta abraçou a poesia participante nos dois decênios seguintes. Esta se deu em duas obras, além da já referenciada *Dentro da noite veloz*, poemas escritos entre 1962 e 1975, e publicados em primeira edição em 1975, também os quatro poemas de *Romances de cordel* (obra em que o enfoque político-social tem no geral nítida primazia sobre o estético). Mas a partir de *Poema sujo*, publicado em 1976, há uma reviravolta na poesia de Gullar. Percebe-se que um poeta mais intimista toma o lugar do *engagée*. É como se o poeta adotasse o melhor das fases anteriores e desse vazão aos ditames de uma subjetividade consciente, bem como ao que na fase social estava velado, e que, nesta terceira etapa, mostra-se renovado sob a égide da imaginação poética.

Já Tarso de Melo, como iremos demonstrar, é um poeta que vive entre tensões na sua obra. Há dois veios principais que a alimentam. O primeiro diz respeito ao que denominamos de perspectiva ontológica, marcada pela vazão de uma poética da perda, da subtração, do emparedamento (não à toa, os parênteses são tão frequentes nos poemas,

marcando a prisão do “eu esfacelado” e do discurso, levando-os a uma “nadificação”). Nesta medida, o *ser* é esvaziado de sentido, está marcado pelo sinal de menos, convergindo com o *não-ser*. Tal como as grandes ontologias do século XX (a de Heidegger e Sartre, principalmente), o ser não é um conceito puramente metafísico, mas possui uma dimensão existencial. Mas, para além deste veio, existe outro também muito importante em relação à obra de Tarso de Melo, a saber, o que diz respeito à abordagem social. Em alguns momentos há a confluência entre o ontológico e o social no poeta paulista. Mas, em muitas outros, a abordagem é mais empírica, ou, o simbolismo perspectivista não chega a amoldar bem tal confluência. Em *Íntimo desabrigo*, seu sétimo livro de poemas, o autor constrói, mais especificamente na última seção, intitulada como “Novos desabrigos”, uma poesia que se solidariza com as vozes marginais, ou melhor, com aqueles que nem voz têm, os excluídos. Sua postura é social sem ser socializante e sem o desfraldar de alguma bandeira política – como, aliás, em certos momentos, mesmo em *Dentro da noite veloz*, Gullar (2001) acaba fazendo; exceção ao caso, em Tarso de Melo (2017), talvez seja o poema dedicado a Rafael Braga Vieira.

Podemos dizer também que, em Tarso de Melo (2017) e em Ferreira Gullar (2001), nas obras que servem de objeto para nosso ensaio, mas também em outras, há a irrupção de uma espécie de “neorrealismo”. Este entendido no sentido do cinema italiano pós-Segunda Guerra Mundial, ou seja, como relacionado a uma estética mais figurativa e mais afeita ao descortinar da realidade em sua crueza e agudez. Nesta medida, e somente nesta, tanto Ferreira Gullar (2001) quanto Tarso de Melo (2017) são exemplos de artistas neorrealistas nos poemas que serão discutidos e analisados à frente. Além disso, o neorrealismo é mais agudo no caso de Ferreira Gullar (2001), pois no caso de Tarso de Melo (2017) parece ser a outra face de alguém que sabe referendar também as vanguardas históricas. Assim, mais que um rótulo arbitrário, dado ao bel prazer crítico, este pretenso neorrealismo nos dois poetas demanda uma visão especial que eles, em parte significativa de suas obras, empreendem em relação à realidade, no modo da poesia ressignificar a realidade.

Enfim, mostra-se relevante enfatizar que para este trabalho utilizaremos a relação entre a literatura e o fenômeno social que as mediações de Paz (1984), Candido (2006), Hamburger (2007) e Rancière (2009)

podem nos oferecer enquanto instrumental teórico. Dividiremos a parte principal do trabalho em três seções: a primeira abordando mais especificamente a postura *engagée* e “neorrealista” de Ferreira Gullar (2001) e mostrando em que momentos a dimensão social não oblitera a estética e quando isto acontece realmente; já outra, fazendo o mesmo exercício em se tratando da poesia de Tarso de Melo (2017); como derradeira seção, à guisa de considerações finais, faremos um levantamento das principais conclusões a que chegamos e de possíveis relações entre os dois poetas.

## 2 “O poeta se torna mudo sem as palavras reais”: neorrealismo, engajamento e sociedade em Ferreira Gullar

Como dissemos há pouco, o engajamento e a vertente social aparecem numa fase intermediária da produção poética de Ferreira Gullar. Após a experiência vanguardista, ocorre sua dissidência em relação a concretos e neoconcretos e uma crítica geral as experiências mais radicais em arte: o concretismo, o surrealismo, o cubismo, o futurismo, etc. Nesse sentido, a produção crítica de Ferreira Gullar é inconteste: *Cultura posta em questão* e *Vanguarda e subdesenvolvimento* (2006), marcam a defesa de uma arte engajada relacionada em alguns aspectos aos princípios do marxismo. Daí que na sua poesia daquela época, coerente com sua visão crítico-estética, advenha uma espécie de “neorrealismo”, embora com muitas notas de originalidade, neste ponto bastante semelhante ao neorrealismo cinematográfico italiano pós-Segunda Grande Guerra.

É, neste sentido, bastante relevante frisar que, quando o neorrealismo de Gullar se aproxima na nossa leitura daquele do cinema italiano, faz grande poesia. Entretanto, haveria um neorrealismo menor também. Aquele que fica refém das aparências, colado ao empírico, estanque em relação à mimese, ao aparato figurativo.

Assim ao falarmos em neorrealismo, e é esta uma das características mais agudas de vários dos poemas da coleção *Dentro da noite veloz*, temos em Gullar (2001) uma forma política de conceber a realidade social. Os despossuídos e os revoltosos são figuras não só lembradas nos poemas, transformam-se em manancial, em elemento orgânico de seu discurso poético. Neste sentido, esta caracterização lembra muitos os filmes de linhagem neorrealista dos anos 1940, como *Roma, Cidade Aberta*, 1945,

de Roberto Rossellini, *Ladrões de Bicicletas*, 1948, de Vittorio de Sica e *A Terra Treme*, de 1948, de Luchino Visconti. Os pescadores que têm de se humilhar aos poderosos em troca de um salário indigno, como aparece neste último filme, faz-nos pensar em poemas como este de Gullar (2001), em que a realidade ainda pior do boia-fria é tristemente cantada, nas duas estrofes finais do poema “O açúcar”:

Em lugares distantes, onde não há hospital  
nem escola,

homens que não sabem ler e morrem  
aos vinte e sete anos  
plantaram e colheram a cana  
que viraria açúcar.

Em usinas escuras,  
homens de vida amarga  
e dura  
produziram este açúcar  
branco e puro  
com que adoço meu café esta manhã em Ipanema.  
(GULLAR, 2001, p. 165-166)

O poema é bastante eloquente, e nos leva a pensar em uma mesma afinidade ideológica, programática e poética. Sem a utilização de eufemismos, portanto, de qualquer tipo de abrandamento, que possam esconder a crueza da realidade, em consonância com a estética cinematográfica italiana acima referida, a tendência socialista é bastante óbvia também. Além do mais, cria-se um elo em que a realidade mais imediata fica como que amalgamada ou colada à palavra, o que vai corroborar a ideia de que estamos diante de uma espécie requintada de realismo.

Mas no caso dos filmes elencados acima, há um uso parcimonioso dos recursos técnicos, “artesanais”, portanto, a expressão de uma estética mais simples, embora não se possa dizer pobre ou carente de rigor formal. Isto é mais visível em *Ladrões de Bicicleta* e *A Terra Treme* do que em *Roma, Cidade Aberta*, filme de natureza mais psicológica e complexa, em que nem todos os elementos do neorealismo ainda se apresentam de maneira nítida. Quando pensamos na poesia participativa de Ferreira Gullar (2001), é quanto àqueles filmes que pensamos principalmente em termos de linguagem:

mais direta e pungente. Embora o clima essencialmente político do filme de Rossellini também possa ser aproximado à coleção *Dentro da noite veloz*, principalmente no que poderíamos chamar de sua “atmosfera”.

Por outro lado, como tínhamos mencionado, a palavra “colada” à realidade é factível em Ferreira Gullar (2001). Ela é uma característica desta maneira mais empírica de conceber a poesia. Isso é bastante sintomático em um poema como “A bomba suja”, do qual citamos as três primeiras estrofes:

Introduzo na poesia  
a palavra diarreia.  
Não pela palavra fria  
mas pelo que ela semeia.

Quem fala em flor não diz tudo.  
Quem me fala em dor diz demais.  
O poeta se torna mudo  
sem as palavras reais.

No dicionário a palavra  
é mera ideia abstrata.  
Mais que palavra, diarreia  
é arma que fere e mata.  
(GULLAR, 2001, p. 156)

Primeiramente, Gullar (2001) estabelece uma distinção entre palavras menos e mais “reais”: por exemplo, “flor”, no primeiro caso, e “dor”, no segundo. Além disso, sem as ditas palavras que dão vazão a uma espécie de espelhamento da realidade, o poeta se tornaria “mudo”. Assim, a palavra “diarreia”, introduzida na poesia pelo autor de *Dentro da noite veloz*, pela sua agudez, expressa mais do que qualquer ideia “abstrata”. Este é um modo de ver as coisas. O que muitas vezes é dito como “abstrato”, também tem realidade efetiva, principalmente em arte, mesmo não sendo tangível ou verificável a uma percepção imediata. Mas um olhar mais atento faz-nos ver o que pode se esconder por traz das aparências, do figurativo, captado como sensação ou sentimento de algo que pode nos emocionar verdadeiramente em nossa fruição estética. A deformação ou a dissonância em arte, como elemento aparentemente negativo, pode nos trazer – como adverte Cardinal (1988, p. 107), ao remeter ao exemplo de Rimbaud e ao aplicá-lo ao expressionismo – o estímulo positivo.

Mas na sequência do poema “A bomba suja”, que tem ao todo dezessete estrofes, principalmente no seu final, o poeta maranhense cede à tentação de vazar a doutrina ideológica que advogava, sem verdadeiramente realizar uma genuína efusão lírica, e o poema perde em brilho, força e também em termos estéticos. As três últimas estrofes apresentam mesmo certa utopia ingênua que somente os anos 1960 poderiam fomentar:

Mas precisamos agora  
desarmar com nossas mãos  
a espoleta da fome  
que mata nossos irmãos.

Mas precisamos agora  
deter o sabotador  
que instala a bomba da fome  
dentro do trabalhador.

E sobretudo é preciso  
trabalhar com segurança  
pra dentro de cada homem  
trocar a arma da fome  
pela arma da esperança.  
(GULLAR, 2001, p. 158)

Temos neste trecho final do poema, ao contrário da parte inicial e da de seu desenvolvimento, afora a anáfora entre versos da antepenúltima e penúltima estrofes, muito menor riqueza em termos formais, mas também em termos ideológicos. Sem contar as teses polêmicas do início do poema, por outro lado, deve-se ressaltar que há riqueza no modo de expor tais ideias e que elas também ostentam um valor intrínseco. Por outro lado, embora o que se afirma no final do poema seja algo até mais justo do que de início, pelo menos na nossa interpretação, há muitas ideias-clichês, muitas platitudes por parte do poeta, expressas de maneira um tanto simplória. Enfim, as três estrofes finais de “A bomba suja” poderiam fazer parte de qualquer um dos “Romances de cordel”, obra nitidamente menor de Gullar.

Em casos como este de “A bomba suja” e em outros como “Cantada” (“Olha,/você é tão bela quanto o Rio de Janeiro/em maio/e quase tão bonita/quanto a Revolução Cubana”) (GULLAR, 2001, p. 173), o fator externo não está amalgamado ao interno e torna a poesia como que claudicante.

Sobre a importância da relação harmônica entre o intrínseco e o extrínseco, devemos fazer referência ao clássico sobre o tema de Candido (2006, p. 13): “Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas”, pois “só a podemos entender fundindo texto e contexto numa – interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como necessários do processo interpretativo.”

Dessa forma, o aspecto externo, o social, pode ser visto também como aspecto interno, e vale mais como elemento constitutivo da estrutura do que como causa ou mesmo significação da obra. Por outro lado, no caso de alguns dos poemas de *Dentro da noite veloz*, como dissemos, a parte estética perde em termos devido à obsessão pela importância dada aos fatores externos e pela sede de referencialidade. Esta é gigantesca também no “Poema brasileiro”:

No Piauí de cada 100 crianças que nascem  
78 morrem antes de completar 8 anos de idade

No Piauí  
de cada 100 crianças que nascem  
78 morrem antes de completar 8 anos de idade

No Piauí  
de cada 100 crianças que nascem  
78 morrem  
antes  
de completar  
8 anos de idade

antes de completar 8 anos de idade  
antes de completar 8 anos de idade  
antes de completar 8 anos de idade  
antes de completar 8 anos de idade  
(GULLAR, 2001, p. 159)

Assim, este poema pode gerar visões antagônicas. Na perspectiva de uma abordagem que vê o social integrado às estruturas, este conjunto de versos poderia ser visto, a princípio, como adensando o interno e o externo. Mas nós o vemos de outra forma. Pensamos que o interno serve aqui



apenas como disfarce utilizado pelo poeta para reproduzir o fator externo, portanto, defendemos a visão de que o poema na verdade vale apenas como documento valioso de uma época. Por outro lado, se levarmos em conta, como estamos, o primado da estética frente ao extrato social ou, pelo menos, não o seu oposto, percebemos que esta peça poética de Gullar (2001) não se adéqua enquanto um exemplo de obra de arte genuína e original. Isso se dá na medida em que o poema, principalmente por sua extrema simplicidade, por seu apego excessivo a reiteração, não permite ao crítico espaço para a uma exegese estética verdadeira diante das variações monótonas e sempre idênticas do mesmo material semântico e sintático.

Poder-se-ia ainda remeter ao caso de um poema conhecidíssimo como “No meio do caminho”, de Carlos Drummond de Andrade (2015, p. 20), em que a reiteração é também feita propositalmente. Mas no caso da “pedra” aí exposta, trata-se de um elemento simbólico, que pode alcançar várias conotações, do objeto mineral propriamente, até o obstáculo de natureza existencial/ontológica que impede que o ser humano possua uma existência sem contingências e sobressaltos. É por isso que “No meio do caminho” é um repositório lírico atemporal, enquanto “Poema brasileiro” parece-nos datado.

Nesse sentido, podemos até pensar com Octavio Paz (1984, p. 18) que “cada poema é único, irredutível e irrepetível”. Além do mais, apesar do elemento social fazer parte do poema, estar contido nele em germen, o poema também é inaugural. Esta perspectiva ambígua de Paz (1984) assim o é porque a poesia é em sua raiz ambivalente, realizando por excelência a confluência entre oposições, entre paradoxos. Mas se a poesia é o dizer original na perspectiva paziana, ela também possui relação com a sociedade, pois “o poema não abstrai a experiência” (PAZ, 1984, p. 227). Do mesmo modo: “O poema, ser de palavras, vai mais além das palavras e a história não esgota o sentido do poema; mas o poema não teria sentido – nem sequer existência – sem a história, sem a comunidade que o alimenta e à qual alimenta” (PAZ, 1984, p. 225-226). Portanto, o poema é via de mão dupla, nasce da tribo ao extrapolar suas palavras e neste ato de violação linguística erige a nova palavra que irá alimentar a própria tribo, mesmo que em outra época.

Podemos ainda afirmar que, nos poemas analisados até aqui, está bastante marcado mais que um viés social, um viés sociológico, mesmo doutrinador, embora não chegue às vias de um nacionalismo. Entretanto, este aspecto sociológico tende a ser mitigado nos melhores

poemas de *Dentro da noite veloz*. Nestes casos, verdadeiramente, há a presença do amálgama entre o exterior e o interior, ou, em outros termos, o exterior surge como parte integrante da estruturação poética. Um desses poemas é “Agosto 1964”, que citamos na sua integralidade:

Entre lojas de flores e de sapatos, bares,  
mercados, butiques,  
viajo  
num ônibus Estrada de Ferro-Leblon.  
Volto do trabalho, a noite em meio,  
fatigado de mentiras.

O ônibus sacoleja. Adeus, Rimbaud,  
relógio de lilases, concretismo,  
neoconcretismo, ficções de juventude, adeus,  
que a vida  
eu a compro à vista aos donos do mundo.  
Ao peso dos impostos, o verso sufoca,  
a poesia responde a inquérito policial-militar.

Digo adeus à ilusão  
mas não ao mundo. Mas não à vida,  
meu reduto e meu reino.  
Do salário injusto,  
da punição injusta,  
da humilhação, da tortura,  
do terror,  
retiramos algo e com ele construímos um artefato

um poema  
uma bandeira  
(GULLAR, 2001, p. 170)

Neste poema, podemos perceber que a estrutura sintático-semântica está demonstrando, de forma especial, quer seja na enumeração de cenas, quer na utilização dos verbos no tempo presente, quer no uso de substantivos e adjetivos acres e negativos, toda a realidade de um cotidiano hostil, o contexto histórico-social brasileiro de uma época efervescente no país. Mas do poema, do seu interior, da sua estrutura, pode advir algo de vivo e reconfortante diante do cenário desolador, “uma bandeira” ou uma esperança. Assim, o aspecto formal alia-se ao plano ideológico, de modo que o simbólico encontra agora sua vez nesta poesia

participante e *engagée* – forma de agir através do recurso do poema sobre assuntos que dizem respeito à nação, ao país, enfim, ao povo. Mas sem esquecer que a poesia é também experimentação linguística.

Dessa forma, em “Agosto 1964”, Gullar (2001) canta, sim, uma realidade mais imediata, mais visceral. Entretanto, não o faz aos moldes de um “Poema brasileiro”, nem do final de “A bomba suja”, pois nesses casos não há espaço para o simbólico, só para o manifesto, para o documento político-social. Mas o poema sobre 1964, além da evidente referência ao golpe e à sua tirania, possui camadas mais profundas, como o valor dado à existência, à vida em seus múltiplos aspectos (“meu reduto e meu reino”).

O poema tem, neste sentido, vivas cores nacionais, sem ser, digamos, nacionalista, pois está longe de ser apologético e festivo. Assim, empreende a confluência entre a vida em toda a sua urgência e complexidade e o viés político-social, ao que o poeta, consciente do momento histórico em que se vê integrado, deve responder com uma poesia partícipe. Uma poesia em alta voltagem, fortemente expressiva.

Por outro lado, poema em que a dimensão social está ainda mais relacionada à estrutura é o que dá título à coleção, o longo “Dentro da noite veloz”. Citamos a oitava e última parte deste “Réquiem” feito à memória do guerrilheiro Ernesto Che Guevara:

A vida muda como a cor dos frutos  
lentamente  
e para sempre  
A vida muda como a flor em fruto  
velozmente  
A vida muda como a água em folhas  
o sonho em luz elétrica  
a rosa desembrulha do carbono  
o pássaro, da boca  
mas  
quando for tempo  
E é tempo todo tempo  
mas  
não basta um século para fazer a pétala  
que só um minuto faz  
ou não  
mas  
a vida muda  
a vida muda o morto em multidão  
(GULLAR, 2001, p. 202)

A dimensão político-social mostra-se aqui entranhada ao domínio formal do poema. Neste caso, apesar da importância das aliterações, principalmente em “m” nos últimos três versos, revelando a preocupação musical do autor, o aspecto mais relevante quanto à estrutura se dá no domínio das significações, no campo semântico. A reiteração via anáfora mostra-se, nesse sentido, bastante importante. Mas é a repetição de substantivos como “vida”, “tempo”, “fruto”, bem como o verbo “mudar” (aqui no presente do indicativo e na terceira pessoa do singular), que permitem a construção de toda uma simbolização poética.

Assim, a *vida* como um perene fluir, uma constante volta e renovação sobre si mesma, deixa entrevista novas possibilidades para o amanhã. Neste sentido, o *tempo* pode ser algo benfazejo, visto que não está relacionado a predeterminações, pois o ser humano pode fazer o seu caminho. Desta forma, “o morto”, Che Guevara, entendido não somente como herói, mas muito mais como uma espécie de líder, pode-se tornar “multidão”, pode levar os pósteros a vê-lo como referência para aqueles que caminham ou querem caminhar, mesmo que talvez o caminho seja via tortuosa.

Embora concordemos com Bosi (2003, p. 174) que, à semelhança de Brecht, em alguns momentos no interior de *Dentro da noite veloz*, a poesia *engagée* de Gullar cede vez ao didatismo, não podemos, como faz o crítico, condenar a obra ao limbo, nem considerá-la como uma espécie de purgatório poético. Desta forma, o livro saído em 1975, como prefere Bueno (2007, p. 374), está dominado pela ênfase na realidade, ou seja, volta-se ao mundo, ao referente, enquanto o livro seguinte, *Poema sujo*, publicado no ano posterior, se volta fundamentalmente à subjetividade do rememorado, portanto, está mais às voltas com o sujeito poético. Embora possamos naturalmente preferir esta última obra, não acompanhamos, assim, Bosi (2003) na desqualificação de todo o livro e concordamos com Bueno (2007) que é no aspecto da abordagem que se dá a oposição.

Nesse sentido, muitos outros poemas da safra de *Dentro da noite veloz* poderiam ser utilizados como marcos de que Ferreira Gullar (2001) realiza um adensamento entre o externo e o interno, recuperando aquilo que poderíamos denominar, numa linguagem própria de Candido (2006) e Arrigucci Jr. (1999), como a “exterioridade intrínseca”. Assim, há os casos, entre outros, de “No mundo há muitas armadilhas”, “Maio 1964”, “Por você por mim”. Nestes, para além da questão do “espelhamento” da realidade, ou seja, da convergência

entre o significante (a palavra) e o referente (o mundo), há principalmente uma arte que deflagra o extrato político-social, portanto, a vertente histórica. Assim, Gullar (2001) imprime nesta coleção uma marca pessoal, embora não utilize sistematicamente o recurso da imaginação poética, como o fará na derradeira fase de sua produção poética, a partir, principalmente, de *Poema sujo*, que talvez possamos considerar sua obra capital.

### **3 “Um país grandioso, como o futuro do país sem futuro”: a crítica acre e desiludida de Tarso de Melo**

O poeta Tarso de Melo, embora muito menos conhecido do que Ferreira Gullar, possui já uma trajetória de quase vinte anos de poesia e oito livros de poemas publicados. Em todo este cabedal linguístico se faz presente de maneira especial a perspectiva ontológica de dimensão existencial, muito afim ao existencialismo de um Sartre (2015), e de pensadores que estão além de sistemas teóricos como Heidegger (2012), por exemplo. Mas também é visível outra abordagem: a que remete às questões de natureza social e política da contemporaneidade nacional. Embora em quase todos os livros possam ser achados exemplos deste tipo de abordagem, em dois deles, em especial, ela ocorre de maneira mais variada: *Lugar algum*, de 2007 e *Íntimo desabrigo*, de 2017.

Assim, no livro de 2007, há em muitos momentos a tendência em ceder espaço para a expressão da voz dos emudecidos, como na seção “Por nada”: Deste modo, no poema sete, há a apresentação da estátua humana que verte lágrimas de comoção; no seis, do travesti aposentado por invalidez; no quatro, das crianças de rua; no um, do amputado. Trata-se de cenas pungentes, com mais ou menos recorrência na poesia contemporânea, mas que deixam a sensação de que o poeta poderia ir mais a fundo e que, talvez, enfatize mais a crítica social do que outros aspectos que poderiam também ser enaltecidos. Há outros poemas, contudo, bem mais interessantes de um ponto de vista estético e mesmo ideológico neste livro, como aqueles da seção “Outras quadras”, em que se sucede um verdadeiro “espetáculo da construção civil” na metrópole, um festival de: obras, descrição de objetos, demolições e até na referência a monumentos. Um destes, o “Monumento (2)” parece-nos ser muito instigante por sintetizar todos os outros poemas e pela jocosidade do final:

há quem ore diante, dentro, até distante de  
suas colunas; um ou outro pode até sentir,  
a tentação de ceder a seu convite imenso,  
explícito, violento para orar – eu, contudo,  
apenas choro: não pelo cimento, pelo vidro,  
pela madeira, pelo empenho de mão de obra,  
aço, tinta, terra, papel, plantas, talvez preces,  
brincas, pregos, carne, ar, ossos, parafusos,  
dias, noites, alicerces, água, fogo e alumínio,  
lágrimas, álibis – o universo que se recolheu  
para erguer um monumento (sólido, rápido,  
pingente a mais na paisagem já combalida  
dessas esquinas), não é por ele que choro,  
mas pela simples ocupação mal-humorada  
(e definitiva) do terreno dos circos eventuais  
(MELO, 2015, p. 127)

Trata-se de um instigante poema sobre São Paulo e sua grandiosidade. Uma espécie de sinfonia elegíaca, até perto do fim, sobre a cidade e suas construções monumentais, a eclipsar o ser humano, a torná-lo diminuto, ínfimo. Os dois versos finais têm como função estabelecer uma quebra semântica significativa no que se vêm expondo. Esta quebra é marcada vivamente pelo viés do humor, dir-se-ia mambembe. Caso raríssimo na poesia tarsiana.

Por outro lado, apesar dos pontos fortes deste poema, prevalece no livro de 2007 uma tendência do poeta à crônica. Deve ficar claro, porém, que não é a crônica rês do chão, e sim uma transsubstanciada, mesclada com a alta poesia. Contemplar a metrópole como símbolo seria o mais instigante e coerente com a sua poesia anterior na nossa visão. Agora, tomá-la como um fim em si mesma pode prejudicar sua forma de conceber o poético. Mas não devemos ser críticos em demasia, pois, como nos alerta Candido (2006, p. 17), há que se ter uma alquimia para de um lado não ceder tudo à sociologia, ao viés empírico e determinista e, por outro, não tomar a obra emasculando-a dos seus aspectos históricos, que para o crítico é “dimensão essencial para apreender o sentido do objeto estudado”.

Mas muito mais madura parece ser a concepção presente no livro de dez anos depois, *Íntimo desabrigo*. Nos poemas da seção “Outros desabrigos”, em sua maioria, Tarso de Melo realiza o que Rancière (2009, p. 44) nos adverte sobre a vanguarda política estar imbricada à vanguarda estética,

tanto como estratégia quanto como concepção estética. Neste sentido, temos o caso exemplar deste poema que reconta em síntese parte do drama humano de todos os nossos principais marginalizados, um poema em prosa com viés histórico e social, intitulado “Eles querem mais”:

516 anos. E os índios que estão nas terras que interessam aos brancos são mortos aos montes: sem registro. 516 anos. E os negros que enfrentam os limites definidos pelos brancos são mortos: como culpados. 516 anos. E as mulheres não acatam (e mesmo quando acatam!) as ordens dos homens são mortas: como suspeitas. 516 anos. E os pobres que não se dobram à máquina que reproduza riqueza dos ricos são mortos: como inimigos. 516 anos. E os trabalhadores que querem respeito ao direito que ainda têm são mortos: como uma afronta. 516 anos. E os “diferentes” que não se escondem (e mesmo quando se escondem!) são mortos: como um mal. 516 anos. E crianças que brincam com brinquedos alheios são mortas: como um aviso de que 516 anos foram pouco. Eles querem mais. (MELO, 2017, p. 70)

Voltando, dessa maneira, a uma forma de expressão, a do poema em prosa, só utilizada na primeira seção de *Planos de fuga e outros poemas*, aqui, no caso, adequando bem a prosa à crônica de uma história completa do Brasil vista pela ótica dos “vencidos”, ou seja, pelo prisma de suas maiores vítimas, Tarso de Melo atinge um máximo de ressonância. O poema é facilmente compreensível, sem nenhuma sombra de hermetismo ou de interrogação mais filosofante. Os inimigos elencados são explicitados no começo do poema, a elite branca que desde o Brasil Colônia imprime seus ditames, vontades, leis, arbítrios e, principalmente, violência contra os que estão à sua margem. O poeta, por isto mesmo, tem a virtude da contundência, fala o que é verdadeiro, mas difícil de se colocar em palavras claras e sem turbações. A reiteração, do ponto de vista da linguagem, auxilia na força expressiva desta eloquente peça poética, que se articula internamente em forma de um *crescendo* até atingir no final uma espécie de clímax: “... como um aviso de que 516 anos foram pouco. Eles querem mais.”

Aqui novamente podemos pensar no que afirma Rancière (2009, p. 49): “a própria literatura se constitui como uma determinada sintomatologia da sociedade e contrapõe essa sintomatologia aos gritos e ficções da cena pública.” Também surge a oportunidade de lembrarmos do que Hamburger (2007, p. 16) defendeu, ao mencionar Baudelaire e o seu modo de aliar o

estetismo com a vida. Através da reiteração, do ritmo, da eufonia, da escolha do vocabulário, da sintaxe e da semântica, entre outros aspectos, Tarso de Melo (2017) absorve neste poema a dimensão social, o flagelo do povo brasileiro diante de uma casta egocêntrica e nefasta. A expressão é feita com vigor, contundência e arrojo, ao mesmo tempo em que é equilibrada e lúcida.

Podemos inclusive fazer alusão ao que chamamos de “neorrealismo” em Tarso de Melo (2017), aqui não tanto como em Ferreira Gullar (2001) ao remeter à corrente cinematográfica italiana, mas sim muito mais à nomenclatura da palavra: na poesia tarsiana, especialmente no seu viés político-social, há a irrupção de um “novo” realismo, que difere em muito de outros aspectos de sua poesia, principalmente aqueles em que parece mais próxima das vanguardas históricas do século passado, relidas pelo seu olhar contemporâneo.

Por outro lado, um caso que podemos considerar à parte em relação ao livro de 2017 é o último poema, que pensamos ser caso único em que o viés político parece trair a perspectiva estética. Ele é, em tese, uma longa citação da sentença condenatória imposta ao cidadão Rafael Braga Vieira, por porte e comercialização de narcóticos. As únicas assinaturas do poeta consistem em colocar em estrofes o texto, utilizar todas as palavras, mesmo os nomes próprios, em minúsculas, e, o mais interessante, dar um título criativo ao “poema” ou como ele mesmo denomina: “Toda sentença é um antipoema” (MELO, 2017, p. 79-93).

Talvez, mais do que gesto político, o poema valeria como “Ready-made”, se não estive contaminado justamente pelo viés social (ou socializante, neste único caso), que o impregna, tanto pelo próprio título como pela epígrafe que o acompanha. Esses dados, além de fundamentais, direcionam toda a leitura, visto que, no fundo, valem mais do que o próprio texto “poético”. Assim, tal texto é uma nulidade, um objeto que poeticamente não tem valor, mesmo como “Ready-made”, pois sem a sua gratuidade. Ele vale, sim, por outro lado, como um documento social e histórico, das propaladas “injustiças” praticadas pela lei no Brasil.

Mas um caso muito diverso é o poema “Um país”. Aqui a temática social é enfatizada, sem com que com isso se perca a mão no que concerne à realidade poética. Pelo contrário, apesar da emoção que transpassa o poema, emoção esta análoga a de muitos dos poemas *engagées* de Ferreira Gullar,



há também lucidez e domínio da forma, expressão de um poeta que já há muito tempo domina sua arte:

Um país que se esconde de si mesmo. Um país que se segrega, exclui, amordaça. Sufoca sua parte mais incômoda. Mata sem-terras, espanca manifestantes, massacra índios, interna à força dependentes químicos, prende pretos pobres, quando não os mata simplesmente, escorraça as pessoas de, rua toma os direitos de quem trabalha, atropela casas com gente dentro, incendeia favelas, persegue professores e estudantes, entrega sua riqueza para o inimigo. Um país grandioso, como o futuro do país sem futuro. Um país varrido para debaixo do tapete. Tragédias, longamente construídas, sonhos sabotados, desmanches cuidadosos, paixão pelo cadafalso. Um país em silêncio ouvindo o riso – branco, largo, distante – de seus algozes. Um país imbatível nas tarefas do erro. Um país carne-barata: rês a ser abatida para a fome insaciável de meia dúzia de homens. (MELO, p. 72)

Por trás de toda a revolta e a contundência do poeta, há aspectos formais que devem ser enaltecidos. Primeiramente o viés semântico. O vocabulário parece ser o mais adequado possível para o intento do poeta, nem hermético, nem muito menos raso, como poderiam supor alguns em se tratando de uma poesia de caráter participante. O poema pode ser entendido por diversos níveis de leitores, desde o “ideal” até o que começa a se aventurar mais seriamente no mundo da poesia. Este fato não o desabona necessariamente, mas sim multiplica a ressonância da obra de Tarso de Melo. Mas além deste quesito temos outros: a predominância de períodos curtos, que inviabiliza que se perca “o fio da meada” ou, quando estes são mais longos, o uso da enumeração; a utilização de metáforas simples ou da ordem do dia a dia; o parentesco com as fórmulas mais referenciais da arte, uma espécie de “neorrealismo”.

Fato também relevante é que mais uma vez o poeta utiliza a forma do poema em prosa, pois parece que esta se adéqua melhor aqui à escrita que flui solta, com a força e o ímpeto da denúncia, que a linguagem em verso poderia tolher ou, na melhor das hipóteses, deixar em suspenso. Nesse sentido, o poeta parece usar com parcimônia e austeridade a prosa, apenas para os casos em que não é possível expressar-se de outra maneira.

Mas para além do viés estético, Tarso de Melo procura de maneira consciente aglutinar à sua obra maior ressonância, podendo talvez referendar este pensamento generalizador, e, com uma ponta de equívoco, presente na teorização crítico-poética de Ferreira Gullar (2006, p. 155): “O

poeta não escreverá, então, para os críticos nem para a ‘história literária’. Escreverá, hoje, sobre os fatos de hoje, para os homens de hoje”. Mas este é apenas um modo de ver as coisas, e talvez apenas o Tarso de Melo *engagé* fique cativo desta sede de realidade, deste *aqui e agora* poético.

Por trás de toda a revolta e a contundência do poeta, há aspectos formais que devem ser enaltecidos. Primeiramente o viés semântico. O vocabulário parece ser o mais adequado possível para o intento do poeta, nem hermético, nem muito menos raso, como poderiam supor alguns em se tratando de uma poesia de caráter participante. O poema pode ser entendido por diversos níveis de leitores, desde o “ideal” até o que começa a se aventurar mais seriamente no mundo da poesia. Este fato não o desabona necessariamente, mas sim multiplica a ressonância da obra de Tarso de Melo. Mas além deste quesito temos outros: a predominância de períodos curtos, que inviabiliza que se perca “o fio da meada” ou, quando estes são mais longos, o uso da enumeração; a utilização de metáforas simples ou da ordem do dia a dia; o parentesco com as fórmulas mais referenciais da arte, uma espécie de “neorrealismo”.

Fato também relevante é que mais uma vez o poeta utiliza a forma do poema em prosa, pois parece que esta se adéqua melhor aqui à escrita que flui solta, com a força e o ímpeto da denúncia, que a linguagem em verso poderia tolher ou, na melhor das hipóteses, deixar em suspenso. Nesse sentido, o poeta parece usar com parcimônia e austeridade a prosa, apenas para os casos em que não é possível expressar-se de outra maneira.

Mas para além do viés estético, Tarso de Melo procura de maneira consciente aglutinar à sua obra maior ressonância, podendo talvez referendar este pensamento generalizador, e, com uma ponta de equívoco, presente na teorização crítico-poética de Ferreira Gullar (2006, p. 155): “O poeta não escreverá, então, para os críticos nem para a ‘história literária’. Escreverá, hoje, sobre os fatos de hoje, para os homens de hoje”. Mas este é apenas um modo de ver as coisas, e talvez apenas o Tarso de Melo *engagé* fique cativo desta sede de realidade, deste *aqui e agora* poético.

O destino da lírica foi diferente. Morta as antigas deidades e a própria realidade objetiva negada pela consciência, o poema não tem mais nada que contar, exceto seu próprio ser. O poeta canta o canto. Mas o canto é comunicação. Ao monólogo não pode se seguir outra coisa que não o silêncio, ou uma aventura entre todas desesperada e extrema: a poesia não mais encarnará na palavra e sim na vida. A palavra poética não consagrará a história, mas será história, vida. (PAZ, 1984, p. 282)

Como mencionamos na parte anterior, a perspectiva de Octavio Paz (1984) é ambivalente e não exclui os opostos e, além disso, as *aporias*. Representa um pensamento integrador, como a sua prática poética também o foi. Nesse sentido, entre o poeta e ensaísta mexicano e Tarso de Melo (2017) reside uma afinidade deveras instigante.

Finalizaríamos esta parte sobre Tarso de Melo (2017) e o seu *Íntimo desabrigo*, com um poema, “Nota para quando eu for um sábio chinês de um século distante”, em que se apresenta uma visão diametralmente oposta à de Gullar de *Cultura posta em questão*, exposta há pouco:

Aprenda na fogueira o que fazer na vida:  
 confie que a mínima brasa, se protegida, cuidada, estimulada,  
 arderá e espalhará seu fogo ao redor.  
 (MELO, 2017, p. 20)

Temos, assim, neste poema de natureza “minimalista”, breve e eloquente, a expressão do poeta como alguém que pode demandar brilho aos pósteros. Vemos, deste modo, que os poemas das múltiplas vozes de Tarso de Melo fornecem matéria para pensarmos num poeta que se dirige não só aos homens de seu tempo, mas também aos homens que hão de vir.

#### **4 Considerações finais: revendo o valor das obras *engagées* de Ferreira Gullar e Tarso de Melo**

O engajamento na poesia de Ferreira Gullar (2001) e Tarso de Melo (2017), pode ser visto, nos seus melhores momentos, como responsáveis por obras que enfocam o externo sem esquecer da fatura interna. Além disso, apresentam viva emoção, pelo fato de que as cenas sociais e políticas do país serem expressas em *fortíssimo* e sem espaço para o eufemismo ou para uma sublimação da realidade.

É verdade que, em Tarso de Melo (2017), a ausência de um programa político ou de uma ideologia explícita traz maior pessimismo em relação à cena contemporânea, mas não podemos dizer que não reste pelo menos um fio de esperança, apesar de ele constatar e demonstrar que os flagelos sociais de hoje são históricos, acompanham toda a existência de nosso país, da colônia até os dias atuais. Ferreira Gullar (2001) é, por outro lado, fundamentalmente em *Dentro da noite veloz*, um poeta que chega a ser, em algumas circunstâncias, didático ao fazer crítica social ou sociologismo. O

autor cede em alguns momentos também a tentação de dar vazão ao contexto e esquece-se de enfatizar também a estrutura. Nesta medida, aparece também em sua poesia uma relação “mimética” com a realidade, mas, não obstante, o poeta maranhense consegue em seus bons momentos realizar a “exterioridade intrínseca”, a poesia com laços sociais e com valor estético inegável.

Assim, nestes momentos de êxito poético, podemos dizer, juntamente com Junqueira (1984, p. 213-214), que “o poeta participante jamais é um só, como naquela acepção romântica que lhe celebrava a condição de indivíduo único e intransferível, mas sim uma inumerável e anônima multidão – seu povo, sua pátria, a humanidade”. O poeta Ferreira Gullar (Tarso de Melo e qualquer outro partícipe) faz-se a voz do outro, e este outro pode ser qualquer um e muitos, todo um povo.

Também marcante no caso dos dois poetas, mas de forma mais premente em Gullar (2001), é o que chamamos de “neorrealismo” poético. Trata-se de uma forma peculiar de realismo, de enxergar a realidade, no caso de Gullar (2001) mais presa ao imediato, ao empírico do que no de Tarso de Melo (2017). Assim, podemos perceber, através dos exemplos citados de Gullar (2001), que ele chega, a partir do exercício metalinguístico, a apontar maior realidade a certas palavras, como “dor”, “diarreia” e outras consoantes ao seu plano ideológico, do que outras palavras e mesmo ideias/conceitos de caráter “abstrato”. Tarso de Melo (2017), por outro lado, não chega a estabelecer de modo taxativo mais realidade a certos elementos da realidade, até porque sua poesia pode ser considerada de tendência bem menos figurativa que a de Gullar (2001). Diante deste quadro, é que apontamos um paralelo entre o neorrealismo do autor de *Dentro da noite veloz* e o do cinema italiano pós 1945.

Por fim, é possível estabelecermos a relação entre *Dentro da noite veloz* e *Íntimo desabrigo* como livros que tendem a permanecer não só enquanto exemplos de documentos históricos, mas também como obras de verdadeiro valor estético. É certo que, em alguns momentos, há poemas que tendem a permanecer mais como documento do que como obra de arte, principalmente em Gullar (2001), mas os pontos altos compensam o didatismo ou a tendência em exacerbar o engajamento. Nesse sentido, ambos os poetas nos deixam com estas duas produções poéticas em específico, um notável legado humano e artístico.

## Referências

- ANDRADE, C. D. de. *Reunião: 23 livros de poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ARRIGUCCI JR., D. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BOSI, A. Roteiro do poeta Ferreira Gullar. In: BOSI, A. *Céu, inferno*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2003. p. 171-185.
- BUENO, A. Dissoluções e derivações do Modernismo. In: BUENO, A. *Uma história da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff, 2007. p. 356-395.
- CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. 9. ed. rev. pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CARDINAL, R. *O expressionismo*. Tradução: C. Barczinski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- GULLAR, F. Dentro da noite veloz. In: GULLAR, F. *Toda poesia*. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2001, p. 153-229.
- GULLAR, F. *Cultura posta em questão e Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2006.
- HAMBURGER, M. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Tradução: A. C. de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HEIDEGGER, M. *Ser e tempo*. Tradução: F. Castilho. Campinas: Editora da UNICAMP, 2012. Edição bilíngue.
- JUNQUEIRA, I. Gullar e a poesia social. In: JUNQUEIRA, I. *À sombra de Orfeu: ensaios*. Rio de Janeiro: Nórdica; Brasília: INL, 1984. p. 211-214.
- MELO, T. *Poemas 1999-2014*. São Paulo: Dobra Editorial, 2015.
- MELO, T. *Íntimo desabrigo*. São Paulo: Dobradura Editorial: Alpharrabio Edições, 2017.
- PAZ, O. *O arco e a lira*. Tradução: O. Savary. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*. Tradução: M. Costa Netto. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.
- SARTRE, J. P. *Ser e nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. Tradução e notas: Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 2015.

Recebido em: 11 de março de 2021.

Aprovado em: 6 de abril de 2021.