

ALGUNS ASPECTOS DA RELAÇÃO ENTRE LÍRICA E SOCIEDADE

Ivone Daré RABELLO¹

- RESUMO: Na obra de Carlos Drummond de Andrade, a atitude considerada mais plenamente lírica (a da canção) é rara. Neste ensaio, pretende-se investigar de que modo, em “Canto esponjoso”, de *Novos poemas*, o anseio do ideal e a aspiração subjetiva de fundir-se à totalidade da natureza podem ser tratados à luz das relações entre o gênero e o poema particular, bem como entre a voz lírica e suas determinações histórico-sociais.
- PALAVRAS-CHAVE: Teoria dos gêneros; lírica e sociedade; lírica e canção; leitura analítica do poema.

A formulação do problema crítico proposto, isto é, o estudo das relações entre lírica e sociedade, implica, de início, limitar a abordagem a alguns aspectos. Aqui trataremos da lírica no que se tornou o mais reconhecível dela, segundo o que nos legam as formações culturais enfeixadas sob esse nome, embora na contemporaneidade suas manifestações obriguem estudiosos a realizar confrontos com o próprio conceito legado pela tradição, alguns dos quais, centrais, são o coração da própria configuração da lírica: a presença da voz subjetiva – o monologismo – e a imediatez. Todos, sem dúvida, conhecemos obras em que essa noção é, por assim dizer, dinamitada pela matéria histórica que toma forma: na modernidade, em parte da obra de Baudelaire, a estratégia de subverter a voz lírica colocando no centro do poema uma voz de classe, que assim se exhibe, supõe uma espécie de estratégia dúplice de fazer falar a voz do outro para desmontar suas experiências e pôr a nu seu filisteísmo (OEHLER, 1997; 1999). Recentemente, e em nosso cenário, a obra de Chico Alvim, *O elefante*, também nos dará novas mostras peculiares do fenômeno (SCHWARZ, 2001).

Feita a ressalva, creio poder agora retomar nosso tema, focando aquilo que entendemos por lírica, ressaltando que tal conceituação é, ela própria, histórica. Em “A teoria dos gêneros”, Anatol Rosenfeld (1965) retoma com clareza e precisão exemplares os conceitos e as principais discussões relativos à teoria dos gêneros, bem como sua validade nas modernas correntes da crítica. No que nos interessa neste recorte, o crítico apresenta o gênero lírico como *o mais subjetivo* dos gêneros. No poema, diz-nos ele, “uma voz central exprime um estado de alma” e o traduz por meio de linguagem de alta expressividade, em contraposição ao discurso meramente comunicativo. Quanto aos conteúdos da lírica, trata-se das “emoções e disposições

¹ Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP – 05508-900 – São Paulo-SP.

psíquicas, muitas vezes também de concepções, reflexões e visões enquanto intensamente vividas e experimentadas” por uma subjetividade (ROSENFELD, 1965, p. 10).

Podemos ouvir essa unidade indissolúvel de linguagem expressiva e intensas vivências do eu no fragmento abaixo. A visão do crepúsculo, nas montanhas mineiras, retida nas retinas do sujeito lírico, move-o à percepção do espetáculo do mundo em sombras e à reflexão sobre a passagem do tempo:

A sombra azul da tarde nos confrange.
Baixa, severa, a luz crepuscular.
Um sino toca, e não saber quem tange
é como se este som nascesse do ar.

Música breve, noite longa. O alfanje
que sono e sonho ceifa devagar
mal se desenha, fino, ante a falange
das nuvens esquecidas de passar.

(Carlos Drummond de Andrade, “Fraga e sombra”, 1992, p. 216)

Na base das reflexões de Anatol Rosenfeld está a concepção de Hegel [19--], para quem, na lírica, o mundo objetivo, subsumido à consciência individual, é penetrado pela interioridade. A lírica é, assim, a expressão de tal interioridade, sem que isso signifique apenas a voz individual – e a isso voltaremos. No canto, a atividade subjetiva, que nucleia a formação lírica segundo a concebemos, conjura o mundo objetivo, prismatizando-o no vórtice da vivência interior. Diz-nos Hegel: “Ao separar-se da objetividade, o espírito recluso em si mesmo, perscruta a sua consciência e procura dar satisfação à necessidade que sente de exprimir, não a realidade das coisas, mas o modo por que elas afetam a alma subjetiva e enriquecem a experiência pessoal, o conteúdo e a atividade da vida interior” (HEGEL, [19--], p. 217-8). Para Hegel, o conteúdo da poesia lírica, independentemente de seus assuntos, é “a maneira como a alma com seus juízos subjetivos, alegrias e admirações, dores e sensações, toma consciência de si mesma no âmago deste conteúdo” (p.221).

Valendo-nos ainda do trecho de “Fraga e sombra”, o conteúdo do poema não é a “realidade” da noite que chega, dissipando a possibilidade da visão nítida dos elementos que compõem o mundo a partir da perspectiva da fraga; antes, é a percepção e a concepção da vida que a subjetividade depreende nesse momento único de sua vivência: a lua, no céu, figura-se como alfanje – que ceifa a noite e a vida, sono e sonho. Embalado pela cadência do Ângelus, a subjetividade entoa também sua canção sabendo-a precária, sob a égide do triunfo da noite. No canto, entoam-se os sons encantatórios que suavemente deslizam (nas fortes aliterações de [s], [z] e [f]) para enunciar, cifrada no céu, a visão interior, num tempo de descrença em antigos

aforismos (“Vida breve, arte longa”) e com a certeza de que não há remissão para a morte que se inscreve na metáfora lunar:

Música breve, noite longa. O alfanje
que sono e sonho **ceifa devagar**
mal se desenha, fino, ante a falange
das nuvens esquecidas de passar.

Se a circunscrição do que é o lírico nos parece tão identificável, como, porém, compreender, na prática interpretativa, a tonalidade específica da lírica e, ao mesmo tempo, lidar com as relações sociais? Ouçamos “Canto esponjoso”, de Carlos Drummond de Andrade (1992, p.193-4):

Bela
esta manhã sem carência de mito,
e mel sorvido sem blasfêmia.

Bela
esta manhã ou outra possível,
esta vida ou outra invenção
sem, na sombra, fantasmas.

Umidade de areia adere ao pé.
Engulo o mar, que me engole.
Valvas, curvos pensamentos, matizes da luz
azul completa
sobre formas constituídas.

Bela
a passagem do corpo, sua fusão
no corpo geral do mundo.
Vontade de cantar. Mas tão absoluta
que me calo, repleto.

O que haveria de social nele? Como enfrentá-lo levando em conta o social que aí se pode entrever, sem, porém, profanar a atmosfera em que a matéria temática esquiva-se francamente aos assuntos sociais?

Neste poema, reconhecemos com facilidade o que nos acostumamos a entender por lírica em sua forma mais intensa. Trata-se de um poema em que domina, de acordo com os termos de Wolfgang Kayser, a atitude da “canção”, quando subjetividade e objetividade se fundem por completo e “tudo é interioridade” (KAYSER, 1968, p. 224). Nele podemos respirar a atmosfera da efusão e o anseio do sujeito lírico em pertencer plenamente ao mundo da natureza, tal como ele se objetiva nesta forma literária. Um eu, que caminha na areia da praia, dá expressão às intensas vivências interiores que nascem da contemplação da manhã e por ela são movidas. O sujeito

lírico anseia por que seu canto seja aderente à natureza, apreendida por ele na luz que emana do céu e se funde ao horizonte marítimo. Já no título dessa belíssima canção, porém, desejo e tensão se articulam: sabendo-se “canto”, linguagem e simbolização, quer tornar-se pleno de “esponja” - animal marítimo que, com sua porosidade, deixa-se preencher pelas substâncias do oceano e dele retira seu alimento.

Na relativa brevidade do poema, a linguagem se concentra expressivamente. Imitando a esponja, estiliza-a em seus movimentos vitais de expansão e contração (nas estrofes que, de três versos na primeira, passam a quatro e seis versos na segunda e terceira, para então retraírem-se em três e dois versos, na quarta e na última estrofes). Como sabemos, a intensidade da linguagem articula-se à intensidade de um estado da alma – é o desejo de ser novamente natureza que dá forma ao diagrama.

E aqui retorna nosso problema crítico, de uma outra perspectiva: sabendo-se *separada do mundo da natureza*, sabendo-se *parte do mundo da cultura*, a subjetividade tem a experiência de uma natureza que a extasia e vivencia, num átimo, a possibilidade de reatar-se à totalidade. A luz solar, distendida na manhã, traz-lhe mel – e o eu sorve o alimento iniciático que lhe permite aceder ao conhecimento e ao paraíso. (Entre tantas outras possibilidades do símbolo, “mel”, aqui, parece indicar tanto a luminosidade da manhã quanto a referência ao alimento iniciático e ao paraíso, tal como surge, por exemplo, em “Cântico dos Cânticos” ou em “Isaías”, nas cascatas de onde jorram leite e mel). A manhã, que oferece o mel, em sua representação lingüística tem melodia (a ode doce), como se pode ver na cadência ondulada dos versos (em anapestos e peon quarto) e nas aliterações das sibilantes, que criam na linguagem o eco da música, fazendo das palavras canção:

Bela
esta manhã sem carência de mito,
e mel sorvido sem blasfêmia.

A manhã plena, mélica, reanima o mito no coração do sujeito, que reverbera em linguagem, em imagens, em ritmos.

Mas o coração *pensa*: e a manhã, que é vivenciada como plena, implica, desde o primeiro verso, o juízo que *enuncia* e *reflete*, precedendo a enunciação do próprio objeto contemplado: “Bela”. No arranjo rítmico e sintático, a palavra isolada do verso, com a força do troqueu (*BE*la) e a pausa alongada necessária à leitura (dado o padrão métrico dos outros versos), bem como a anteposição do adjetivo em relação ao substantivo, permitem dizer que o juízo estético aciona a entoação poética e só depois disso abre-se o quadro: “esta manhã”. Nesse sentido, a manhã, que carrega em si a entrevisão do sempre-idêntico no aqui-e-agora (“esta”), também é percebida em sua precária contingência. Reflexiva, a voz lírica parece saber que o belo se encarna no objeto mas não se esgota nele; parece saber que o ideal da beleza está, não na manhã, mas na imagem que se forma dentro da subjetividade. O juízo separa o

sujeito do objeto que se estende diante dele para, então, instituir o canto da razão estética e do ideal. Não é tão-somente da imediatez dessa manhã que jorra o canto; ele nasce, principalmente, do sujeito que, ansiando a plenitude, inflete sobre si mesmo e sua linguagem mais íntima.

Assim, “esta” manhã pode ser também “outra”, como se mostra na segunda estrofe. E, dado o paralelismo nos versos 5 e 6, a intrincada rede de alternativas aproxima “esta” e “outra”, bem como “manhã”, “vida” e “invenção”. Belas, a vida ou a invenção, esta ou outra manhã, têm seu valor na atividade imaginativa do sujeito desejoso de aderir ao instante, liberto do passado (“sem, na sombra, fantasmas”) e de imprecações (“mel sorvido sem blasfêmia”).

Nesse sentido, o juízo reflexivo “bela” não apenas move o pensamento, o qual se antepõe ao puro olhar, mas cria a tensão. Diante do instante único (“esta manhã”), que convida à *imediatez da contemplação*, instala-se, simultaneamente, a poesia da *distância* reflexiva. Querendo-se canto pleno, sabe-se *distância* e busca de aproximação; querendo-se como a esponja, sabe-se voz humana. O eu que se entrega ao desejo da fusão também sabe-a impossível, porque mediatizada pela reflexão e pela cultura.

Na terceira estrofe - a mais expandida desse “canto esponjoso” – o quadro da beleza se abre e, no centro do poema, a cena se apresenta por completo. O sujeito lírico caminha na praia, espaço em que terra e água se unem de modo instável, para apreender o mar luminoso. Rompido o padrão paralelístico anterior (Bela/Bela), a reflexão cede lugar à experiência imediata do pertencimento à totalidade:

Umidade de areia adere ao pé.
Engulo o mar, que me engole.

Mas o movimento novamente se tensiona: não há plena fusão entre sujeito e objeto, mas frágil aderência no espaço instável da praia. Ela é sentida, além disso, apenas fragmentariamente: pés e olhos. Na hipálage, o sujeito contata não a areia úmida, mas a umidade – vindo de um outro, o mar, capturável apenas pelo olhar e pelo pensamento que sobre ele medita. No *topos* do mar – enunciado no verso que é centro de todo o poema – se dá nome ao que figura a totalidade, lugar do movimento incessante que atrai para o repouso e a produção do pensamento, o encantamento e a morte, o absoluto e a dissolução dos contornos individuais (BENJAMIN, 1987, p. 54). À imagem sinestésica que dá representação ao momento de maior júbilo da subjetividade expandida, tal qual a esponja, e à imersão do eu, quase divinizado, na experiência simbólica da totalidade (“Engulo o mar”) segue-se a percepção da possibilidade de aniquilação do sujeito (“que me engole”). Como se pode depreender da sintaxe (na adjetiva explicativa), é da natureza do mar atrair e dissolver o contorno da individualidade.

Ao movimento de expansão máxima segue-se o da contração – e o poema-esponja, alimentado da substância vital da visão da totalidade, começa a refluir. Temos, então, frases nominais que expressam uma visão descontínua e parcelada (valvas e pensamentos, matizes e luz completa). Na analogia da enumeração, as “valvas” trazem para o corpo do poema a visão dos despojos trazidos pelo mar; nos “curvos pensamentos” – a que retorna o sujeito lírico – o eu adere à percepção precisa dos fragmentos (as nuances de luz) e enuncia uma totalidade que paira sobre todos os elementos e desaloja a linearidade da exposição gráfica dos versos:

luz
azul
completa
sobre formas constituídas.

O andamento novamente se altera – e, dando continuidade ao movimento da retração, retorna o juízo reflexivo (“Bela”) para fazer soar a lição da sabedoria trazida pela contemplação. Surge a imagem da *passagem*, que é também, no símbolo, passamento: a manhã passa, os corpos passam, reintegram-se na unidade indissolúvel da “fusão no corpo geral do mundo”. Em surdina, resta a certeza das valvas:

Bela
a passagem do corpo, sua fusão
no corpo geral do mundo.

No canto de júbilo, soa o tom meditativo da elegia – espécie de lamento fúnebre, nênia -, a que só a linguagem da poesia, em sua crispação de harmonia e de angústia, dá plena e enigmática realização – sem pagar nenhum preço a facilidades ou à enunciação de um mundo plenamente reconciliado.

Na ânsia de fusão, enuncia-se, ao final, o silêncio de uma subjetividade desmesuradamente ampliada (“me calo, repleto”) que, paradoxalmente, não faz desaparecer a ânsia insatisfeita (“vontade de cantar”) e aponta a reunificação como o espaço do que ainda não há. Paradoxalmente, o canto que entoia o que há – vivência e desejo - fecha-se na proposição do silêncio.

Como se poderiam estabelecer relações entre este poema e a vida social, ou, ainda mais amplamente entre lírica e sociedade? Quais as marcas do tempo histórico nessa subjetividade que anseia a fusão com a totalidade - e simultaneamente sabe-a recuperável apenas na expansão do pensamento, na entrevisão da natureza mítica, na dissolução dos corpos e no silêncio da linguagem, ou, ainda, recuperável enquanto cifra do que se perdeu e só se realiza em linguagem?

É nesse ponto que as reflexões de Adorno (1980) e de Antonio Candido (1965; 1993) vêm em nossa ajuda. Como realizar a vinculação do mais geral (a estrutura

social) numa obra em que parece soar apenas a voz do sujeito retraído sobre si mesmo? Sem dúvida, poderíamos tratar da questão de modo reducionista, articulando inespecificamente toda e qualquer formação cultural a questões generalizantes sobre a sociedade (como o fazem até hoje tantos estudos panorâmicos). Também há reducionismo no movimento oposto, quando se tomam as obras para a discussão das condições sobre as quais surgiram ou ainda dos efeitos que provocaram. Se tais pressupostos podem ser interessantes para definir uma perspectiva de estudos históricos, sociológicos ou da chamada estética da recepção, pouco nos ajudam ao tratar da particularidade da obra que, na lírica, justamente, afasta-se da roda-viva da existência – furtando-se à socialização ou superando-a pelo *pathos* da distância.

Haveria, então, um paradoxo ao querer tratar, *na imanência da obra* – em sua particularidade única -, das relações entre lírica e sociedade? Se, enquanto gênero, a lírica parece opor-se aos assuntos diretamente tomados à sociedade, como discutir esse não-social – evidente na matéria temática e no trato com uma linguagem que se furta à comunicação fácil - levando em conta seu engendramento histórico-social? O *fundamento* da qualidade estética do gênero não estaria no conteúdo da atividade lírica - isto é, segundo os termos hegelianos, na expressão das vivências interiores -, naquilo que esse conteúdo tem de determinações sociais?

Para aproximarmo-nos de tal conteúdo, sabendo-o histórico, a atitude crítica volta-se *para dentro* da obra e, assim, busca redescobrir o saber/o anseio histórico-social que, ali formalizado, ecoa em nós. Trata-se de realizar a análise imanente, mas apenas relativamente imanente — mesmo porque a autonomia da obra de arte nunca existiu de forma pura. Em vez de levar para o ponto de partida — isto é, as determinações históricas e sociais que lhe deram origem, o que elidiria a singularidade do objeto poético —, a análise da forma permite levar mais fundo para dentro dela.

Para isso, lembremos que as próprias categorias a que nos habituamos para definir a lírica - isto é, a “immediatez”, a “efusão da alma subjetiva tornada linguagem”, a “fusão de uma subjetividade no encontro do mundo” - são historicamente determinadas e constituem o que Adorno chama de *forma*, ou objetivações de conteúdos histórico-sociais. E essa forma, tal como a vemos também em “Canto esponjoso”, é essencialmente *moderna*, como dela já nos fala Schiller (1991) em *Poesia ingênua e sentimental*. Nos tempos da reflexão, algo se perde da simplicidade original, da “ingenuidade” “sem dobras”, e introduz a mediação reflexiva da subjetividade. “Poesia sentimental” é o nome que a tradição estética deu a essa configuração do *sentimento moderno* na lírica, em que o sujeito, sabendo-se separado da natureza, comove-se diante dela e não pode mais apenas representá-la. No poeta sentimental, as impressões movem-no a assistir ao jogo de sua própria reflexão e a pôr diante e fora de si aquilo que é o conteúdo de sua vivência interior. Empenhado na unidade entre sentir e pensar, o poeta busca a natureza como *imagem do ideal*:

O que teriam por si mesmos de tão apazível para nós uma flor singela, uma fonte, uma rocha musgosa, o gorjeio dos pássaros, o zumbido das abelhas etc? O que, pois, poderia dar-lhes um direito ao nosso amor? O que neles amamos não são esses objetos, é uma Idéia exposta por seu intermédio. Neles amamos a vida silenciosamente geradora, o tranqüilo atuar por si mesmos, o ser segundo leis próprias, a necessidade interna, a eterna unidade consigo mesmos. São o que nós *fomos*; são o que *devemos vir a ser* de novo. (SCHILLER, 1991, p. 44)

A contemplação do mar, em “Canto esponjoso”, figura o ideal, a religião, e instala o paradoxo: dobrado sobre si mesmo, o poeta entoa o canto cuja aspiração máxima seria a saciação e o silêncio da voz individual. Assim, o trabalho crítico de aliar lírica e sociedade não implica elidir a subjetividade, própria da lírica, nem tampouco restringi-la à mera individualidade, ou à peculiaridade de uma subjetividade genial, ímpar, como já formulava Hegel. Para que seja expressão poética viva, diz-nos ele, é preciso que as idéias e impressões conservem “um valor geral”, que assim ganha universalidade pois que nela ressoa a voz da humanidade. Como se vê, está posto um problema central, capaz de fazer avançar tanto nossa apreensão da lírica quanto as relações que permitem entrever as relações entre a subjetividade e a coletividade, entre a voz única e a voz geral. Assim, a expressão das emoções e experiências subjetivas, na lírica, diz respeito a emoções e experiências em que todos poderíamos nos reconhecer. Não porque seus conteúdos sejam imediatamente identificáveis por cada um de nós. Mas porque *pretendem* ecoar no coração de todos, na contracorrente de uma coletividade cuja voz mal se distingue do ruído. Baudelaire, diz-nos Walter Benjamin (1989, p. 103-5), foi o último grande lírico, porque tratava de uma experiência que não mais poderia ser compartilhada por seus leitores, imersos na vivência mecânica das horas e no ritmo alienado da vida administrada. Diz-nos Adorno (1980, p. 194): “O mergulho no individuado eleva o poema lírico ao universal porque põe em cena algo de não-desfigurado, de não-captado, de ainda não subsumido” à hegemonia da cena social.

Em “Canto esponjoso”, o não-social é, assim, o mais profundamente social. Na imagem da manhã mélica, temos a figuração da natureza não-instrumentalizada, que retrocede de seu estado de alienação, para ensinar o sujeito a libertar-se dos fantasmas que oprimem e lhe ofertar a imagem de uma vida liberta do jugo. Apenas um instante – de plenitude – que, porém, alimenta a subjetividade em seu desejo de ideal. Mas a lição da totalidade é, simultaneamente, percepção da precariedade. O sonho da reunificação não é mais que um momento – alheio ao burburinho da vida –, onde se inscreve a esperança de uma vida liberta da coerção da necessidade: que da natureza brotem as cascatas de mel.

A pausa que permite ao sujeito lírico entregar-se ao ato – sem finalidade utilitária – de contemplar uma natureza em que não ressoa nenhuma atividade humana e que traz a disposição anímica da utopia, está, ela própria, agrilhoadada ao presente histórico.

A liberdade da contemplação é, simultaneamente, a cifra do perene estado de não-liberdade. A manhã mélica é criação da atividade poética nascida do estado de necessidade; a imagem é a resultante do historicamente existente. Apenas na imanência social pode-se compreender a esperança de um *para-lá*.

Em “Canto esponjoso”, porém, não há reconciliação harmônica – o que nos traria a pura mentira, a ideologização que perverte qualquer possibilidade de arte autêntica. A pseudo-arte que deleita e traz prazer – sem espaço para o desconsolo e a negatividade –, a “arte” que reconquista para o espaço do deleite cultural o que não tem lugar na realidade histórica e na esfera burguesa da vida – essa é a arte da mentira. No poema de Drummond, a ânsia da reconciliação e da plenitude está lá, mas traz, em seu próprio movimento, a marca do irreconciliado e da incompletude. No poema, o desejo final é o de um sujeito que, circunscrito em seus próprios limites, ainda não pode entoar seu canto e, como concha, fecha-se em silêncio, pleno de esperança:

Vontade de cantar. Mas tão absoluta
que me calo, repleto.

A esperança que a obra de arte sempre traz consigo não significa, de modo algum, que num passe de mágica a formação lírica possa deixar de estar *à margem* do que é imediatamente reconhecível, nem que possa, sozinha, mover as rodas da história. A poesia só se fará carne e sangue quando, conforme Lautréamont, for feita “por todos, não por um”. A arte em que todos se reconheçam – superada pelos tempos históricos que a expulsaram da morada coletiva – retorna como utopia para figurar o sonho de um mundo em que cada sujeito possa ressoar inteiramente na linguagem não-instrumentalizada. Porque a poesia respondeu à sua expulsão retirando-se da linguagem dos homens-coisificados, porque se crispou numa linguagem não mais facilmente compreensível pelos homens educados pela linguagem pragmática, a forma aponta para onde gostaria de ir e para onde desejaria retornar, transformada. Mas são os tempos históricos que dão o poder de realizar, ou não, o sonho que se figura em crispções. O brusco lampejo, na imediatez lírica, torna-se a força que fala “o possível, sobrevoando sua própria impossibilidade” (ADORNO, 1980, p. 204).

Em “Canto esponjoso”, pode-se ouvir a subjetividade lírica *solitária*, num tempo único – que escapa ao ruído da vida e dos negócios –, e nos sons dessa fala ecoa uma voz fundamente humana, em seu anseio para escapar ao domínio do mundo das coisas e em seu anseio de fusão com o corpo da natureza – o que, em sombras, pressupõe a certeza dos “fantasmas”, a certeza da existência de uma natureza alienada. No instante subtraído aos segundos, no instante de êxtase diante da natureza que pode, ainda – embora num átimo – prover e alimentar o sujeito e pode “devolver o olhar” – nesse instante, tornado linguagem poética, fala um anseio universal, humano, ainda não-desfigurado, que busca a reunificação e redesperta a aparência de uma

natureza não-instrumentalizada. Esse anseio universal é a condição que, desde Hegel, expressa-se na consciência da subjetividade lírica; ela fala pela voz do indivíduo a linguagem que deveria ser a de todos os homens. A universalidade, como se vê, nada tem de metafísica. Necessariamente ela está implicada no processo histórico-social por via da mediação da subjetividade. A atividade lírica, justamente por estar determinada por uma sociedade que opõe coletivo/individual, reivindica visceralmente a individualidade e imprime, nesse desejo, não apenas o estado negativo do mundo que roubou do homem seu direito ao mergulho na própria individuação, como também o anseio por fazer falar a voz geral, reverberada na linguagem de um sujeito que, abandonado a ela, ali está inteiramente presente. Se a existência dessa possibilidade é, historicamente, marca do privilégio, na voz lírica irrompe, de muitos modos, o desejo substancial de que nela desponte a “corrente subterrânea” da voz coletiva e a visagem de que outros sujeitos se reconheçam (ADORNO, 1980, p 199-200).

No anseio agudo do canto pleno, surge o silêncio como a possibilidade mais autêntica de expressá-lo. A contemplação da manhã mélica, com seu convite à reunificação com a totalidade de que o sujeito se sabe apartado, move ao êxtase e à angústia. A voz que se cala não pode, ainda, traduzir o intraduzível, o sem-linguagem, o não-existente. Na presença sutil do sombrio e na nostalgia pelo irreparavelmente perdido dá-se o testemunho da plenitude *que não deu certo*. A natureza, reerguida das sombras pela intensidade da vivência de um sujeito que se furta à alienação, lembra-lhe que tudo poderia estar sem a contaminação humana da devastação – dos fantasmas, das sombras, das blasfêmias.

No poema parece ficar claro que a lírica, em sua mais irrestrita individuação, com seus conteúdos originários de uma subjetividade irreduzível, é, ela própria, uma emanção histórica. Só no tempo dos “homens partidos” e do poeta “preso à sua classe”, a lírica pode aspirar, na solidão da subjetividade, à re-ligação, sabendo-a, porém, inconsolavelmente adiada. Também é histórico o *nosso* desejo, como leitores, de, na lírica, ouvir a voz do sujeito solitário que apreende os ritmos e os conteúdos do mundo e da alma e que os transforma em linguagem e em objeto cultural. Ainda seguindo Adorno, podemos dizer que num estado social experimentado, pelo indivíduo, como hostil, opressivo e alheio, a formação lírica se quer liberta de toda opressão, como um “eu” liberto, oposto ao coletivo, um “eu” que reverbera sobre si mesmo e ecoa na linguagem - para apontar o perdido e para desejá-lo como o seu ideal, a sua utopia. E isso só encontra seu significado na relação histórica do sujeito com a objetividade social.

RABELLO, I. D. Some aspects of the relationship between lyric and society. *Itinerários*, Araraquara, n. 19, p. 125-136, 2002.

- **ABSTRACT:** In the work of Carlos Drummond de Andrade, the attitude considered to be the most fully lyrical (that of the lied) is infrequent. This lecture is intended to investigate in which way the longing for the ideal and the aspiration of the subject to merge itself with the totality of nature, in “Canto esponjoso” from *Novos poemas*, may be studied from the standpoint of the relationship between genre and the particular poem, and between lyric voice and its socio-historical determinants.
- **KEY WORDS:** Genre theory; lyric poetry and society; lyric poetry and lied; analytical reading of poetry.

Referências

- ADORNO, T. W. Discurso sobre lírica e sociedade . In: BENJAMIN, W. et al. **Textos escolhidos**. Tradução de José Lino Grünnewald e outros. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p.193-208.
- ANDRADE, C. D. de. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Tradução de José Carlos Martins e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- CANDIDO, A. Crítica e sociologia . In: _____. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Editora Nacional, 1965. p. 1-17.
- CANDIDO, A. Prefácio. In: _____. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993. p. 9-15.
- HEGEL. **Estética**. Tradução de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães, [19--]. v. 7.
- KAYSER, W. **Análise e interpretação da obra literária**. Tradução de Paulo Quintela. 4. ed. Coimbra: Arménio Amado, 1968.
- OEHLER, D. **Quadros parisienses: estética antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine**. Tradução de José Marcos Macedo, Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. **O Velho Mundo desce aos infernos**. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ROSENFELD, A. A teoria dos gêneros . In: _____. **O teatro épico**. São Paulo: Desalva, 1965, p. 1-26.
- SCHILLER, F. **Poesia ingênua e sentimental**. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SCHWARZ, R. Elefante complexo. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 10 fev. 2001. Resenhas, p. 1-2.