



Edu Teruki Otsuka

## TREVAS E PRESSÁGIOS: ANÁLISE DE “ANOITECER” DE DRUMMOND\*

Esta análise do poema "Anoitecer", de Carlos Drummond de Andrade, examina a estrutura de tensões que o organiza, buscando determinar a configuração do sentido e de sua dimensão histórica. É assim que os elementos técnico-formais da linguagem poética (especialmente a sonoridade) são discutidos como uma camada que, articulada às outras, compõe o significado do poema.

Hoje é muito comum lembrar a famosa observação de Mallarmé segundo a qual não é com idéias nem com sentimentos que se faz poesia, mas sim com palavras. Tornou-se quase um truísmo afirmar que a matéria fundamental da lírica é a linguagem, embora isso seja feito a partir de diferentes pontos de vista teóricos, que divergem quanto às concepções sobre a lírica e sobre sua relação com a sociedade. Por isso, as implicações dessa afirmação aparentemente banal são várias e, às vezes, difíceis, de modo que vale a pena mencionar algumas delas, ainda que de maneira breve.

Todo poema apresenta uma camada material, formada por elementos aparentes, que podem ser regulares ou variáveis (como o metro, o ritmo, a rima, a aliteração, o encadeamento, a estrofação etc.), a partir dos quais é possível apreender um dos aspectos de sua construção interna. Elemento importante dessa camada material é a sonoridade conscientemente buscada para realçar o valor expressivo das qualidades acústicas das palavras, produzindo certa musicalidade e certos efeitos sensoriais. Ao mesmo tempo, o poema nunca é apenas uma estrutura sonora, pois é também uma estrutura de significados, a qual, por sua vez, se define pelo modo como as palavras são empregadas (muitas vezes em sentido metafórico) e pelas relações que elas estabelecem entre si. Assim, os efeitos produzidos pelo arranjo do material sonoro entram em relação com a camada semântica, e ambos interagem influenciando-se reciprocamente (por exemplo, o sentido das palavras pode guiar a organização do ritmo, mas o ritmo também pode modificar o sentido) para formar uma unidade expressiva que define a fisionomia do poema. A configuração formal – isto é, o modo como as significações se objetivam por meio da linguagem na estrutura do poema – implica uma conjunção de relações internas, menos ou mais complexas, que fazem com que o significado final se apresente de maneira intensificada<sup>1</sup>.

Para ficarmos apenas em um aspecto da questão, digamos que os recursos técnicos que organizam a camada material do poema não têm significado autônomo, independente dos outros elementos que o compõem. A eficácia, a funcionalidade e o significado dos procedimentos técnicos dependem da

1. Estou apenas parafraseando, de maneira um tanto árida, algumas observações de Antonio Candido. O Estudo Analítico do Poema. São Paulo: FFLCH-USP, 1993, que a meu ver ainda permanece como ponto de referência indispensável para os estudos sobre lírica.

relação com o sentido das palavras, que será ressaltado ou modificado pelos recursos empregados. Também por isso, a significância dos procedimentos que ordenam os elementos do poema pode sofrer alterações históricas<sup>2</sup>.

Para dar um exemplo simples, vejamos um caso referente ao ritmo, tomando inicialmente uma estrofe do “Canto do Guerreiro” de Gonçalves Dias:

Valente na guerra  
Quem há como eu sou?  
Quem vibra o tacape  
Com mais valentia?  
Quem golpes daria  
Fatais como eu dou?  
– Guerreiros, ouvi-me:  
– Quem há como eu sou?

Os versos desta estrofe (a segunda do poema) apresentam um padrão regular; todos têm cinco sílabas poéticas, sempre acentuadas na segunda e na quinta sílabas. Esse padrão, que se mantém invariável ao longo do poema inteiro (composto de 79 versos distribuídos em nove estrofes), baseia-se em duas unidades rítmicas, a primeira formada por uma sílaba fraca seguida de uma forte (jambo), e a segunda por duas sílabas fracas seguidas de uma forte (anapesto). Um comentário corriqueiro sobre esse esquema rítmico – também usado por Gonçalves Dias em outros poemas indianistas, como a “Canção do Tamoio” – consiste em dizer que a seqüência de sílabas fracas e fortes encontrada no poema imita a batida de um tambor indígena. Além disso, o ritmo apoiado no anapesto tem algo de marcial, evocando galope e guerra. Essa idéia é pertinente para a leitura do “Canto do Guerreiro”, pois o poema de fato trata de uma situação de guerra, que é concebida como um momento em que o índio poderia demonstrar seu valor pessoal. Assim, seria possível ler os versos imprimindo ênfase nos acentos das sílabas fortes para realçar o caráter marcial do poema (“Valente na guerra / Quem há como eu sou?”).

A regularidade do padrão rítmico ao longo do poema inteiro certamente indica o virtuosismo de Gonçalves Dias, mas é possível que hoje esse ritmo invariável também possa soar um pouco monótono ou artificial (e certo convencionalismo do esquema rítmico provavelmente foi notado pelos próprios contemporâneos do poeta, já que Bernardo Guimarães parodiou os procedimentos de Gonçalves Dias no poema obscuro “O Elixir do Pajé”<sup>3</sup>). De qualquer modo, pode-se dizer que a impressão de relativa artificialidade provocada atualmente pelo “Canto do Guerreiro” talvez decorra do fato de que já estamos acostumados com as inovações e conquistas do Modernismo, as quais foram sendo progressivamente assimiladas e rotinizadas, definindo uma sensibilidade que tende a valorizar recursos rítmicos mais discretos e efeitos sonoros menos impositivos. Observe-se, nesse sentido, o início do poema “O Lutador”, de Carlos Drummond de Andrade:

Lutar com palavras  
é a luta mais vã.  
Entanto lutamos  
mal rompe a manhã.  
São muitas, eu pouco.  
Algumas, tão fortes  
como o javali.

Nos versos deste trecho (com exceção do último) encontra-se o mesmo padrão de cinco sílabas poéticas com acentos na segunda e na quinta, e, apesar disso, tendemos a ler o poema de Drummond de maneira diferente daquela como lemos o de Gonçalves Dias. Também aqui a luta é tomada como tema central, mas trata-se de uma luta interior, que é travada entre o poeta e as palavras, remetendo ao próprio trabalho poético. Não é, pois, um combate físico voltado para a exterioridade, como no poema gonçalvino, e sim uma luta que se realiza no íntimo, em que a própria atividade poética é vista com desconfiança profunda, traduzindo uma espécie de dilaceramento do sujeito. Por isso, ler “O Lutador” tal como lemos o “Canto do Guerreiro” seria descaracterizar o sentido do poema. Não é possível ler o poema de Drummond acentuando intencionalmente as sílabas fortes (“Lutar com palavras / é a luta mais vã”), pois não é o caráter marcial que rege o seu significado<sup>4</sup>. Com efeito, a regularidade do padrão é logo abandonada (no verso “como o javali”), e o poema passa a apresentar, nos versos subseqüentes, maior diversidade rítmica, mais rica e variada.

Isso corresponde a uma tendência que ganhou força a partir do Modernismo brasileiro, o qual operou uma espécie de “dessonorização” do poema – no sentido de que houve uma diminuição dos efeitos sonoros regulares e ostensivos, passando a predominar o uso expressivo de sonoridades mais próximas da linguagem cotidiana<sup>5</sup>. Assim, a mesma seqüência de sílabas fracas e fortes pode ganhar sentido diferente em função dos outros elementos do poema e sobretudo da conjunção com o significado das palavras. E essa diferença, aparentemente pequena, não deixa de apontar também para as grandes tendências estéticas dominantes em períodos diversos, as quais, por assim dizer, armazenam as particularidades de cada momento histórico.

Outra questão implicada no fato de que a linguagem é o material básico da lírica diz respeito à sua dimensão propriamente social. Como se sabe, salvo por força de abstração extrema, não existe linguagem em estado de pureza absoluta, desvinculada do tecido social da experiência. A linguagem, que só se concretiza no contexto vivo da enunciação, articula-se como atividade material prática e está, de saída, impregnada de uma dimensão social. Mesmo quando institui um universo próprio, governado por uma lógica particular que parece desligar-se da lógica da sociedade, às vezes chegando mesmo a negar a realidade histórica para constituir-se como algo autônomo, a ordenação das palavras no poema mantém um vínculo com a experiência social real. Por isso, pode-se

4. Não se pretende, aqui, sugerir uma paródia direta dos recursos rítmicos de Gonçalves Dias. Convém lembrar que, reportando-se a “O Lutador”, Antonio Candido indica que o início do poema parece uma “transposição irônica” de um hino escolar encontrado em certa compilação, utilizada em escolas, que era “usual na geração de Drummond”. Ver *Inquietudes na poesia de Drummond. In: Vários Escritos. São Paulo: Duas Cidades, 1970, p. 115.*

5. A dessonorização do poema efetuada pelo Modernismo foi assinalada por A. Candido. *Op. cit., 1993, p. 42.*

2. *Leiam-se, nesse sentido, os estudos de Antonio Candido em Na Sala de Aula. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1989. Longe de ser uma simples recolha de análises avulsas, o livro se compõe de ensaios articulados por uma perspectiva histórica (que é em parte do crítico e em parte do próprio material), apresentando várias indicações sobre as alterações que ocorrem no significado dos procedimentos técnicos em função do sentido do próprio poema, das tendências estéticas de um período ou do momento histórico.*

3. *Sobre o caráter paródico do poema, ver CAMILO, Wagner. Risos entre Pares: poesia e humor românticos. São Paulo: Edusp, 1997, p. 140-6.*

6. *Apóio-me em formulações de Roberto Schwarz*. Seqüências brasileiras. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 58 e 222.

dizer que, assim como a realidade social se altera historicamente, também os processos de formalização se alteram, muitas vezes redefinindo o próprio modo como a lírica estabelece seus relacionamentos com a sociedade, aproximando-se ou distanciando-se dela. Além disso, também as cisões da sociedade se depositam na linguagem<sup>6</sup>, refletindo-se de várias maneiras na escolha do vocabulário, na elaboração da sintaxe, nos modos de expressão, nos subentendidos, nas inflexões, no tom etc. É com esse material, histórica e socialmente marcado, que os poetas trabalham ao compor seus versos. Certamente, os resultados dessa elaboração da linguagem na poesia lírica podem variar bastante, pois, como foi dito antes, tudo depende do arranjo específico dado às palavras para se chegar a uma configuração capaz de formalizar o sentido total do poema.

Para observar mais concretamente como se dá a integração das camadas de sentido de um poema, bem como o teor histórico-social impregnado na linguagem e configurado em sua estrutura, nada melhor do que examinar de perto como se organizam os elementos de um poema específico.

Anoitecer

*A Dolores*

5      É a hora em que o sino toca,  
mas aqui não há sinos;  
há somente buzinas,  
sirenes roucas, apitos  
afritos, pungentes, trágicos,  
uivando escuro segredo;  
desta hora tenho medo.

10     É a hora em que o pássaro volta,  
mas de há muito não há pássaros;  
só multidões compactas  
escorrendo exaustas  
como espesso óleo  
que impregna o lajedo;  
desta hora tenho medo.

15     É a hora do descanso,  
mas o descanso vem tarde,  
o corpo não pede sono,  
depois de tanto rodar;  
pede paz – morte – mergulho

20     no poço mais ermo e quedo;  
desta hora tenho medo.

25     Hora de delicadeza,  
gasalho, sombra, silêncio.  
Haverá disso no mundo?  
É antes a hora dos corvos,  
bicando em mim, meu passado,  
meu futuro, meu degredo;  
desta hora, sim, tenho medo.

Começando com observações elementares sobre a camada aparente da organização estrófica, notemos que esse poema de Carlos Drummond de Andrade (publicado no livro *A Rosa do Povo*, 1945)<sup>7</sup> se compõe de quatro estrofes de 7 versos, sendo que o primeiro verso de cada estrofe (com pequena variação na última) começa com a expressão “É a hora”, e essa repetição do início dos primeiros versos estabelece um encadeamento entre as estrofes. O segundo verso das três primeiras estrofes (mas não o da quarta) inicia-se com “mas”, conjunção adversativa que marca uma relação de contraste. O último verso das estrofes (também com variação na quarta estrofe) retorna como um estribilho ou refrão, que rima com o verso precedente (medo / segredo / lajedo / quedo / degredo).

A estruturação estrófica já indica que o poema se organiza em torno de tensões, construídas por meio do contraste entre o verso inicial de cada estrofe (em que se faz referência a imagens ou idéias provenientes da tradição) e o segundo verso iniciado com “mas” (que nega o verso anterior, introduzindo a realidade efetivamente vivenciada pelo sujeito).

Em outro plano, mas em correspondência com o que foi dito, observa-se uma espécie de oposição entre o mundo objetivo (em que se concretizam as imagens do anoitecer) e a subjetividade (que se expressa no estribilho); essa oposição institui uma tensão central que abrange as outras e as integra em uma unidade significativa.

Nota-se, finalmente, que a quarta estrofe introduz alterações no padrão das três anteriores, e estabelece outro nível de tensão, cujo significado tentaremos determinar melhor adiante. Por ora, procuremos descrever mais detidamente a organização de cada estrofe.

A primeira estrofe tematiza o som, apresentando um contraste entre o toque do sino e os ruídos da cidade. Percebe-se que o primeiro verso alude a um elemento tradicional associado ao início do anoitecer: o som do sino da igreja, que sugere elevação apaziguadora. Mas esse som idealmente ligado ao fim do dia é logo negado pela realidade efetiva, pois os sinos estão ausentes (verso 2) e, além disso, o anoitecer real é preenchido por diferentes barulhos da cidade moderna, cuja descrição se estende pelos versos seguintes (3-6).

Em consonância com o recorte temático que dá destaque aos sons, os recursos expressivos de sonoridade mobilizados na construção dos versos se mostram de modo saliente. Além da presença das rimas toantes, isto é, rimas em que coincidem apenas as vogais tônicas (*sinos / buzinas / apitos*), nota-se que a passagem da imagem negada (“não há sinos”) para os sons efetivamente ouvidos pelo sujeito (“há somente buzinas”) envolve, nas palavras finais de cada verso, uma transformação do /s/ (fricativa surda) em /z/ (fricativa sonora); assim, a repetição do /i/ na rima (*sinos / buzinas*) é acompanhada da passagem para um som mais áspero e desagradável no próprio nível acústico das palavras. Essa mudança é confirmada no plano do sentido dos versos seguintes, pois as sirenes são roucas, e os apitos, aflitos. A enumeração dos sons desagradáveis

7. *Transcrevo o poema a partir de ANDRADE, Carlos Drummond de*. Nova reunião: 19 livros de poesia. vol. 1. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987, p. 117-8. O poema também se encontra em ANDRADE, C. D. de. Poesia e prosa. 8ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992, p. 100.

(versos 3-5) sugere o crescimento dos ruídos, inclusive com o aumento na quantidade de adjetivos que qualificam os sons, como se os barulhos fossem progressivamente ocupando o espaço ao redor do sujeito.

Alguns dos adjetivos sugerem a personificação dos sons urbanos, e, assim, os ruídos parecem funcionar como sinais metonímicos de uma humanidade que mal se apreende (da atividade dos homens, que não se vêem, o sujeito só capta os ruídos distantes). No verso 6, contudo, o verbo “uivar” indica que não se trata de uma humanização dos sons, pois os ruídos, que pareciam provir dos homens, são animalizados. O uivo (do lobo ou do cão) é tradicionalmente associado a mau agouro, ao perigo iminente, à ameaça de infortúnio, ao prenúncio da catástrofe; e, na maior parte das vezes, é um evento sinistro que irrompe na vida corriqueira, quebrando a rotina para anunciar uma tragédia prestes a eclodir. No poema de Drummond, no entanto, a idéia convencional do uivo agourento é apresentada de maneira nova, pois se aplica a ruídos que são, até certo ponto, comuns e normais na cidade grande. Aqui, é o próprio cotidiano que se torna estranho e ameaçador. Por isso, os sinais fornecidos pelos ruídos, eles mesmos obscuros, definem uma realidade impenetrável, a qual parece conduzir a um desastre que o sujeito não é capaz de decifrar (“escuro segredo”).

Na segunda estrofe, a ênfase está no plano visual, apresentando-se as imagens captadas pelo sujeito. Novamente, os versos iniciais instituem um contraste entre uma imagem tradicional ligada ao anoitecer (o pássaro que volta) e a realidade vivenciada (“não há pássaros”). A imagem da ave que retorna ao ninho sugere aconchego e proteção, podendo ser associada ao ideal de reconciliação, assim como o sino da primeira estrofe sugeria apaziguamento. Mas, de novo, o cotidiano cinzento se impõe: em lugar dos pássaros, só se vêem as multidões (no plural, o que acentua a idéia de grande quantidade de pessoas). Assim como na alusão indireta aos homens por meio dos ruídos animalizados na primeira estrofe, também aqui a referência às pessoas parece desumanizada. Agora, o sujeito consegue finalmente ver os homens, mas eles não se mostram como indivíduos, e sim como massa anônima e indiferenciada, que parece formar um agrupamento padronizado (“multidões compactas”). De fato, nos versos seguintes as multidões são comparadas a algo inanimado e amorfo: o óleo espesso que escorre e impregna o lajedo. Neste ponto, o contraste com a imagem da tradição se completa, pois não só não há pássaros, como também o próprio movimento de retorno ao lar, em direção ao qual os homens escorrem como matéria excretada pelo mundo, mostra-se como algo destituído de vida.

No tocante aos recursos sonoros, nota-se uma alteração rítmica em relação à estrofe anterior. Em lugar da enumeração, que determina a cadência marcada (“apitos / aflitos, pungentes, trágicos”), encontra-se outra organização sintática, um pouco mais complexa, que impõe um andamento diferente. A comparação se estende por quatro versos (10-13), que são também os mais curtos do poema (6 e 5 sílabas poéticas), instituindo uma rítmica mais fluida,

em correspondência com a imagem do óleo que escorre. Além disso, a assonância em /e/ (“escorrendo exaustas / como espesso óleo / que impregna o lajedo”) prenuncia o retorno do estribilho, também apoiado na repetição do /e/ (“tenho medo”).

Na terceira estrofe, o que sobressai é o jogo de idéias (e, apenas como curiosidade, pode-se registrar que cada uma das três primeiras estrofes deste poema de Drummond enfatiza os principais elementos que contribuem para a estruturação de qualquer poema: o som na primeira, a imagem na segunda e a idéia ou o conceito na terceira, o que até certo ponto corresponde ao que Ezra Pound, com outra política, chamou de melopéia, fanopéia e logopéia). Como nas estrofes anteriores, também aqui encontramos um contraste; desta vez, entre duas concepções de descanso. No primeiro verso da estrofe, a palavra “descanso” se associa à idéia de “sono”, isto é, um descanso temporário a que se seguiria, depois, o inevitável retorno à atividade. No verso seguinte, a palavra “descanso” remete antes ao descanso definitivo, ou seja, à idéia de morte. Com efeito, nos versos subseqüentes observa-se o contraste entre o mero sono, recusado pelo corpo (verso 17), e a morte, ansiada por esse mesmo corpo (verso 19).

Percebe-se também que, na seqüência das três estrofes, ocorre uma especificação progressiva da realidade vivenciada pelo sujeito. Na primeira estrofe, encontra-se a notação de espaço (“*aqui* não há sinos”) e, na segunda, a notação de tempo (“*de há muito* não há pássaros”). Na terceira, há uma modalização do tempo no verso 16 (“o descanso vem *tarde*”), que assinala a extemporaneidade do ideal e, desse modo, parece indicar antes uma consequência do meio exterior no campo do desejo subjetivo, cuja realização é obstruída pelo mundo atual. Depois de assinalar que se trata de uma cidade grande (espaço) e moderna (tempo), sugere-se o resultado específico de um dado estado de coisas sobre a vida dos homens (a “vida danificada”, para lembrar a expressão de Adorno<sup>8</sup>), em que o descanso possível só chega demasiado tarde, quando não adianta mais. Percebe-se, assim, que não se trata meramente de notações neutras de localização espaço-temporal, mas sim de indicações precisas de uma particularização histórico-social, que é reforçada por outros elementos do poema. O verbo “rodar” (verso 18) sugere um movimento mecânico e repetitivo, mais próprio à máquina do que ao corpo humano a que é aplicado, e isso se articula com a imagem do óleo a que as multidões são comparadas na estrofe anterior. Semelhantemente, as concepções de descanso apresentadas nesta estrofe se articulam com a referência às multidões esfalfadas pelo ritmo do mundo (“escorrendo exaustas”). A isso se liga a dissociação das duas idéias de descanso: na aceção mais corriqueira, o descanso é recusado pelo corpo porque o sono apenas reconduz ao círculo repetitivo em que os homens estão aprisionados, ao passo que o descanso desejado pelo corpo é a cessação completa do movimento cíclico e mecanizado.

Assim, podemos dizer que o universo figurado no poema não se refere a uma “condição humana” abstrata e atemporal que levasse o sujeito a um estado de tristeza mórbida; pelo contrário, ele ganha especificidade na conjunção

8. ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia: reflexões a partir da vida danificada*. Trad. Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Ática, 1992.

das camadas de significação do poema, remetendo antes ao mundo alienado da modernidade capitalista, cujos efeitos destruidores parecem esmagar o sujeito. Observe-se, nesse sentido, a desproporção entre as referências à realidade exterior, as quais se estendem ao longo dos versos que compõem o corpo de cada estrofe, e a expressão direta da subjetividade, que fica confinada ao estribilho, espremido sob o peso dos versos que o precedem.

Além disso, o movimento que se estabelece ao longo das estrofes sugere uma progressiva aproximação do infortúnio anunciado no início do poema. Na primeira estrofe, ouvem-se os barulhos distantes da cidade que apenas insinuam a presença do humano e pressagiam a catástrofe; na segunda, observa-se o escorrer das multidões desumanizadas, igualadas ao óleo que se alastra pelas ruas, ameaçando invadir a dimensão doméstica, que já não serve como refúgio; na terceira, o estranhamento do mundo atinge o próprio corpo, manifestando-se no desejo contraditório em que o anseio à vida plena se confunde com a aspiração à morte. Note-se que, neste ponto, a referência ao corpo pode remeter tanto ao corpo dos homens que compõem as multidões quanto ao do próprio sujeito. No mesmo passo em que a ameaça objetivada na realidade externa se aproxima do eu, o sujeito parece identificar-se com as multidões que fazem rodar as engrenagens daquele mesmo mundo reificador.

O que se apresenta na terceira estrofe é o desejo dos homens (com os quais o eu agora se identifica), que anseiam alcançar um descanso capaz de interromper definitivamente o movimento automatizado que rege o cotidiano. No entanto, essa possibilidade de ruptura parece insuficiente ou ineficaz porque sempre tardia (“o descanso vem tarde”). Assim, o mundo governado pelas coisas prende os homens em seu movimento implacável, deixando-os sem chances de achar escape. Por isso, a aspiração à paz e à vida plena só parece encontrar figuração como desejo de aniquilamento e morte (“pede paz – morte – mergulho / no poço mais ermo e quedo”) – mas, como se pode depreender da imagem do poço, que sugere a integração às águas recônditas do ventre da terra, também se reafirma nesses versos o desejo tenaz de repouso e de reconciliação com o mundo pacificado<sup>9</sup>.

Nesta estrofe, os recursos de sonoridade são menos perceptíveis, se comparados à estrofe inicial, mas não deixam de produzir efeitos expressivos em que o enlace entre som e sentido causa impressão poderosa. Assim, no verso 19, o efeito sonoro alcançado com a enumeração apresenta uma gradação na abertura das vogais tônicas que é mais ou menos uma inversão do que ocorre no verso 5 (da primeira estrofe). No verso 5 (“aflitos, pungentes, trágicos”), a seqüência de vogais tônicas vai da mais fechada para a mais aberta, em correspondência com os sons que crescem, estridentes, sobrecarregando o espaço. Na enumeração do verso 19 (“paz – morte – mergulho”), as vogais tônicas instituem uma gradação que começa com a mais aberta e termina com a mais fechada, em correspondência com o mergulho no isolamento e na quietude do poço.

A quarta estrofe apresenta pequenas mudanças no padrão dos versos iniciais das estrofes anteriores, alterando o encadeamento. A supressão do verbo “É” faz com que a hora deixe de indicar um momento específico do dia e seja, por assim dizer, absolutizada. O verso 22 sugere a idéia de fragilidade (“delicadeza”), que introduz os elementos do verso seguinte. Diferentemente do que ocorre nas três primeiras estrofes, no verso 23 encontra-se um prolongamento das referências ao ideal almejado, em que as imagens das estrofes precedentes são retomadas numa espécie de condensação: “gasalho” pode ser associado à idéia de proteção, sugerida pela imagem do pássaro que volta (segunda estrofe); “sombra”, à idéia de descanso (terceira estrofe); e “silêncio”, à supressão dos ruídos urbanos (primeira estrofe).

Nas três primeiras estrofes, as alusões ao mundo ideal se fazem por meio de imagens provenientes da tradição literária. Embora ainda possam apresentar alguns vestígios utópicos, tais imagens parecem ter sofrido certo enrijecimento, sendo por isso insuficientes para a figuração do anseio à vida plena nas condições do novo momento histórico. Tanto assim que os contrastes apresentados no poema parecem mostrar a ineficácia das imagens ideais diante da realidade moderna, que as nega repetidamente. Ao mesmo tempo, a negação das imagens calcificadas parece indicar também a recusa subjetiva dos aspectos desgastados e insuficientes da tradição<sup>10</sup>. Na quarta estrofe, as modificações na organização dos versos sugerem a busca da forma adequada para expressar a experiência do sujeito, em que convergem as tensões do poema. Assim, o impulso utópico se expande no prolongamento das imagens ideais e ganha contundência, pois agora o anseio à reconciliação deixa de apoiar-se nas imagens enrijecidas da tradição e alcança uma linguagem própria que lhe dá configuração.

Outra mudança que se percebe nesta última estrofe diz respeito ao fato de que os índices da subjetividade não mais se restringem ao estribilho apenas, manifestando-se também no verso 24. O “mas” taxativo que inicia o segundo verso das três estrofes anteriores – previsto na construção, e que portanto cria a expectativa do retorno – é substituído por uma interrogação (“Haverá disso no mundo?”), que quebra a expectativa introduzindo um elemento novo no plano da organização das estrofes. Se nas estrofes precedentes o “mas” anuncia a negação absoluta da imagem ideal nas declarações enfáticas de sua ausência ou insuficiência na realidade vivida (“não há”, “não há”, “vem tarde”), a interrogação da última estrofe desloca a ênfase para a aspiração do sujeito de que haja a possibilidade da utopia. Assim, a negação deixa de ser completa, em contraste com as imagens ideais que, no início da estrofe, ganham plenitude e se expandem.

O verso seguinte repõe o domínio da realidade soturna, que parece levar a melhor, impondo-se mais uma vez à subjetividade impotente (“É antes a hora dos corvos”). A menção aos corvos retoma a idéia de mau agouro da estrofe inicial e pode também trazer à lembrança o conhecido poema de Edgar Allan Poe, “O corvo” (“The Raven”)<sup>11</sup>. No poema de Poe, o tema

10. O trabalho com as imagens provenientes da tradição literária é um modo pelo qual se manifesta a tensão entre passado e presente, cuja função estrutural na poesia de Drummond foi assinalada por Iumma Maria Simon. Drummond: uma poética do risco. São Paulo: Ática, 1978, p. 132.

11. Apenas como curiosidade, tendo em vista as rimas usadas por Drummond, pode-se lembrar que, em 1924, Fernando Pessoa fez uma tradução do poema de Poe, valendo-se da rima “degredo/segredo/medo” em uma das estrofes. A tradução de Milton Amado, de 1943, utiliza a rima “medo/quedo/segredo”. A rima “segredo/medo” já aparecia na tradução de Machado de Assis, de 1883.

9. “Rien faire comme une bête, flutuar na água, olhando pacificamente para o céu, ‘ser e mais nada, sem nenhuma outra determinação nem realização’, eis o que poderia ocupar o lugar do processo, do fazer, do realizar, e, assim, cumprir verdadeiramente a promessa da lógica dialética, de desembocar em sua origem.” ADORNO. *Sur l'eau*. In: *Op. cit.*, § 100, p. 137-8.

12. *O poema foi analisado por Alfredo Bosi. A intuição da passagem em um soneto de Raimundo Correia.* In: BOSI (Org.). *Leitura de poesia. São Paulo: Ática, 1996, p. 221-238.*

13. *“Que tudo ‘continue assim’, isto é a catástrofe. Ela não é o sempre iminente, mas sim o sempre dado.”* (BENJAMIN, Walter. *Parque central.* In: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 174.).

14. *Antonio Candido identificou o medo como um dos núcleos temáticos da poética drummondiana: “O medo paralisa, sepulta os homens no isolamento, impede a queda das barreiras e conserva o mundo caduco.”. Ver Inquietudes na poesia de Drummond.* In: Op. cit., 1970, p. 104-5. *Cabe lembrar, a esse respeito, que o poema “O medo”, que se segue a “Anoitecer” em A rosa do povo, traz como epígrafe uma frase de Antonio Candido tirada de um artigo de 1943, encontrado hoje sob o título “Plataforma da Nova Geração”.* In: CANDIDO, A. *Textos de intervenção.* Org. Vinicius Dantas. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2004, p. 237-250. *Sobre “O medo”, ver o depoimento de A. Candido.* *Fazia frio em São Paulo.* In: Recortes. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 20-22.

central é a perda da mulher amada, cuja lembrança assalta o sujeito em uma noite fria e escura, ressoando na voz do corvo que invade seus aposentos. Em “O corvo”, é a lembrança do passado perdido que retorna, atormentando o sujeito. Em contraste, no poema de Drummond é o próprio presente que aflige a subjetividade. De fato, na seqüência “meu passado, / meu futuro, meu degredo” a palavra “degreto” aparece no lugar de “presente”; ou seja, o tempo atual é sentido pelo sujeito como uma situação de degredo – degredo da própria humanização, negada continuamente pela opressão do tempo histórico, em que só se encontra o avesso do ideal. Por fim, também o estribilho sofre alteração, introduzindo-se um elemento (“sim”) que parece reconfirmar a impotência do sujeito, mas que ao mesmo tempo delimita o fulcro do medo, demarcando-lhe os limites.

Observando agora o título do poema em vista do que ficou dito, percebe-se mais uma tensão estrutural. Embora a palavra “anoitecer” indique um processo que implica mudanças com o transcorrer do tempo (a passagem do dia para a noite), a impressão geral provocada pelo poema é antes a de falta de transformação, tanto na realidade exterior, que repõe incessantemente seus efeitos reificadores, quanto na subjetividade, que reitera o sentimento do medo. Nesse sentido, pode-se dizer que, em franco contraste com seu título, o poema produz uma forte sugestão de imobilidade.

A propósito, e para salientar as diferenças, pode-se lembrar um soneto de Raimundo Correia que também é intitulado “Anoitecer” (de *Sinfonias*, 1883)<sup>12</sup>. O poema de R. Correia é basicamente uma descrição das transformações que ocorrem na paisagem durante esse período do dia, sem qualquer expressão direta da subjetividade. As mudanças relacionadas à transição da luz para a escuridão, que ocorrem lentas, de acordo com o ritmo da natureza, constituem o eixo do soneto. Diferentemente, no poema de Drummond não encontramos a descrição de um processo natural que envolve modificações ao longo do tempo, mas a permanência de um anoitecer já instalado no universo do poema, que parece não sofrer mudanças substanciais. Assim, o “escuro segredo”, isto é, a catástrofe pressagiada que ameaça o sujeito parece remeter à permanência do estado de coisas existente<sup>13</sup>. A aproximação da noite no poema de Drummond não se relaciona apenas a um momento específico do dia; como foi dito, o anoitecer que se objetiva nos elementos da realidade externa ganha especificação cada vez maior, sugerindo antes a noite sombria do próprio tempo histórico.

Tomando o poema no conjunto, digamos que a estruturação das estrofes, com as rimas e o retorno do estribilho, poderia ser associada ao sentido geral do poema. A volta do estribilho, rimando com o verso que o precede, chama a atenção do leitor (especialmente se lembrarmos que, no livro em que o poema se encontra, são bastante raros os poemas rimados), e esse aspecto da organização das estrofes pode ser relacionado com a sugestão de imobilidade ligada ao retorno incessante do mesmo, ou seja, à ausência de transformação efetiva da vida automatizada. A estruturação predominante das estrofes parece

intensificar a falta de mudanças no “tempo presente” (para lembrar outra expressão drummondiana), a qual ressoa na subjetividade, provocando nela o sentimento do medo. Ora, um dos efeitos do medo é justamente a paralisção, a petrificação do sujeito diante daquilo que o aterroriza<sup>14</sup>. Assim, pode-se dizer que o poema de Drummond dá configuração concreta ao sentimento do medo.

Mas não se trata apenas da expressão do sentimento pessoal de um sujeito melancólico, como se poderia imaginar à primeira leitura. Em “Anoitecer”, a subjetividade ultrapassa a mera expressão pessoal: na configuração das tensões em torno das quais se organiza a experiência do sujeito, marcada pelo medo e também pelo anseio inflexível ao mundo pacificado, ressoa uma experiência coletiva<sup>15</sup>. Concretizada por meio da linguagem na estrutura do poema, a expressão do sentimento do sujeito também dá forma a uma experiência histórica mais ampla, pois aqui o medo está intimamente ligado à reprodução incessante da desumanização dos homens e à permanência funesta dos efeitos opressivos do mundo alienado.

15. *De acordo com uma penetrante observação de Adorno, a sociedade que produz a lírica é em si mesma fraturada pelo antagonismo de classes, e essa situação implica, de saída, várias dificuldades no modo como a lírica define seus relacionamentos sociais, pois, como qualquer obra de arte, também os poemas líricos devem sua existência à divisão social do trabalho. Devido a isso, se não quiser restringir-se a apenas proclamar o privilégio social que sua produção pressupõe, a lírica não deveria esgotar-se na simples expressão imediata da subjetividade individual. A lírica só pode apontar para a verdade do todo se participar, por meio da linguagem, da experiência histórica coletiva, sem ocultar ou naturalizar as fraturas da sociedade que constituem seu lastro material. Somente assim a configuração lírica pode elevar a expressão do sujeito a algo mais do que a mera expressão do sujeito, ou seja, a uma expressão subjetiva mediada pela experiência social no trabalho da linguagem. Ver ADORNO, Theodor W. *Palestra sobre lírica e sociedade.* In: *Notas de literatura I.* Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2003, p. 76-77.*

\* Este artigo nasceu da prova escrita do Concurso Público para provimento de cargo de Professor Doutor no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP, realizado em setembro de 2006. Dessa circunstância decorrem a intenção didática e o teor pronunciadamente analítico da leitura do poema. Agradeço a Sônia Salzstein pelo incentivo à transformação do texto da prova neste artigo.

*Edu Teruki Otsuka é doutor em Letras pela FFLCH-USP e autor de* *Marcas da Catástrofe: experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque.* São Paulo: Nankin Editorial, 2001.