

# ÀS VOLTAS COM O POEMA\*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i34p147-162>

Ivone Daré Rabello<sup>†</sup>

## RESUMO

À maneira de uma aula, este texto analisa “A bruxa” (em José), de Carlos Drummond de Andrade, buscando trabalhar, passo a passo, na direção da paráfrase, da análise e da interpretação, de maneira a apreender os sentidos não evidentes do poema.

## ABSTRACT

*Like a class, this text analyzes “The Witch” (in José), by Carlos Drummond de Andrade, seeking to work, step by step, in the direction of paraphrase, analysis, and interpretation, in order to apprehend non-evident meanings of the poem.*

## PALAVRAS-CHAVE:

Análise e interpretação de poema; Carlos Drummond de Andrade; Teoria Literária.

## KEYWORDS

*Analysis and interpretation of poem; Carlos Drummond de Andrade; Literary Theory.*

---

\* A intenção deste texto é a de ser um instrumento de trabalho. Diante da ausência das aulas presenciais durante o ano de 2020 e de 2021, certamente os alunos de Introdução aos Estudos Literários I – Análise do poema – sentiram dificuldades devido à situação, com professor e colegas apenas em contato virtual, quando os recursos do gesto, do diálogo, dos olhares trocados ficam prejudicados. Por isso considerei útil retomar aqui algumas das proposições de Antonio Candido e tentar caminhar, como ele, ao ritmo de uma aula. Também ressalto que este texto é resultado de reelaboração de aulas dadas ao longo destes anos de docência, no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, principalmente entre 1990 e 1995.

<sup>†</sup> Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

## 1.

**A**ntonio Candido (1918-2017), um dos mais importantes, senão o mais importante crítico literário brasileiro, foi também um grande professor. Deixou-nos, entre tantas, uma preciosidade: *Na sala de aula: caderno de análise literária*, cuja primeira edição é de 1985. Além de compor no conjunto das seis análises uma seleta e inesperada história da poesia brasileira por meio da interpretação de poemas desde o Arcadismo até o Modernismo, apresenta-as como se estivesse diante de seus alunos – e essas exposições são de fato reelaborações de aulas presenciais<sup>1</sup>. Com elegância, ritmo e clareza, vai lendo e interpretando os textos, bem como indica, na prática, os movimentos que se podem desenvolver para apreender os sentidos não evidentes de um poema. No prefácio, explica seu método, que nada tem de sistemático no sentido de fornecer uma fórmula qualquer para ultrapassar obstáculos de leitura. Há, decerto, um método que, embora tenha alguns pressupostos gerais, depende de cada poema, de sua particularidade única.

Vale ressaltar, antes de tudo, que, para Candido, o texto é uma estrutura em que vários elementos são combinados consciente ou inconscientemente por seu autor e, tomando forma poética, permitem não apenas compreendê-los literariamente como também articulá-los à forma social (aí incluídas a cultura, a história, a língua, a tradição literária etc.). Por isso se afirma, nessa linhagem crítica, que a forma literária, e a artística em geral, são também formas sociais.

Para a análise de um poema, é preciso deter-se nos aspectos mais relevantes dele e que o estruturam enquanto tal. Embora som, métrica, ritmo, imagens sejam elementos presentes em qualquer poema, nem sempre, porém, todos eles desempenham a mesma importância na sua composição. Por vezes, e não raras, a investigação da estrutura é indispensável, buscando apreender o movimento do conjunto. Desse modo, a análise, entendida como o estudo e a descrição das partes componentes de um poema, é instrumento para a interpretação, que reordena o todo e hierarquiza a relevância deste ou daquele elemento.

---

<sup>1</sup> No prefácio de *Na sala de aula*, Candido (2008, p.6) afirma: “As versões iniciais destas e muitas outras análises foram redigidas há bastante tempo. Na maioria, entre 1958 e 1960, quando eu ensinava literatura brasileira na Faculdade de Filosofia de Assis, SP. À medida que as utilizava nas aulas [...], elas iam sendo acrescidas e modificadas”. Nesse último trecho fica claro que uma análise sempre é uma etapa e que pode ser modificada se se alterarem os referenciais críticos e o modo de entender o poema.

Claro que é possível ler um poema de maneira desinteressada, exclusivamente por prazer e amor à poesia, sem se preocupar em analisá-lo. Muitos pensam que isso basta e que é suficiente apresentar as impressões de leitura segundo a subjetividade do leitor. Para uma atividade diletante, de fato é suficiente fruir as sugestões que o poema nos provoca. Isso, porém, não é exatamente análise, mas crítica impressionista, que teve sua voga no final do XIX e começo do XX e persiste entre os amadores. Também se pode ler apenas o primeiro sentido do poema e compreendê-lo num nível, digamos, pedestre, sem que isso implique demérito. Mas a possibilidade de “penetra[r] surdamente no reino das palavras”, como afirmou Drummond em “Procura da poesia” (de *A rosa do povo*, 1945), também no momento em que elas já estão articuladas na forma literária, garante a apreensão de novas camadas de significação, bem como o acréscimo de conhecimento sobre a poesia e a sua relação com a sociedade, esta última em suas variadas possibilidades e sempre conduzida pela particularidade do poema.

É assim que aqui se trata de retomar os passos para uma análise, naquilo que ela tem de procedimentos mais gerais, e estudá-los no corpo de um poema específico. Esses procedimentos mais gerais incluem (1) situar o poema na obra do autor; (2) apresentar algum conhecimento sobre a produção desse autor<sup>2</sup>; (3) parafrasear o sentido literal do poema, tendo em mira a possibilidade de articulá-lo à sua organização, seja em estrofes, métrica, nos movimentos da composição (de oposição, de continuidade, de ruptura etc.), seja pela caracterização do sujeito lírico e sua atitude poética (de maneira narrativa, dramática ou propriamente lírica<sup>3</sup>). Essa descrição mais imediata, que precede à elaboração do texto analítico-interpretativo, permite apreender novas camadas de significação, não capturadas na primeira leitura, literal, que valoriza o primeiro sentido sem, porém, articulá-lo à sua formalização e apreendê-lo em camadas o mais das vezes insuspeitas.

---

<sup>2</sup> Isso porque um poema nunca é uma mônada na produção de um poeta. Embora sua organização seja autônoma, seus sentidos se articulam aos eixos temáticos do conjunto de uma obra, às especificidades de um sujeito lírico particular que, decerto, embora se transforme ao longo dos livros do autor, também mantém no conjunto certos traços comuns. Quando não, a ruptura com tal conjunto será de se notar, e indicará rumos novos na produção artística.

<sup>3</sup> Pensa-se aqui na importante distinção de Kayser (1967, vol. II, p. 223-243) sobre as atitudes líricas: a da enunciação que, mesmo permanecendo lírica, se aproxima da narrativa; a da apóstrofe, em que um eu dirige-se a um outro, superior, igual ou inferior a ele, com algo, portanto, de dramático; a da linguagem da canção, a mais propriamente lírica, quando o eu se expressa ao contemplar o mundo, ambos se fundem e tudo é expressão da interioridade. Ver sobre a questão da canção, Anatol Rosenfeld, em “A teoria geral dos gêneros”, para quem a lírica “tende a ser a plasmação imediata das vivências de um Eu no encontro com o mundo, sem que se interponham eventos distendidos no tempo” (1965, p. 10-12).

Não é de surpreender, então, que desse primeiro trabalho analítico, ainda apenas descritivo (insisto), surjam as intuições necessárias ao desenvolvimento dele. Mas as intuições não são um lampejo. São, antes, o resultado daquilo que Candido assevera ser o “combustível do ofício”: “ler infatigavelmente o texto analisado é a regra de ouro do analista” (2008, p. 6).

Da familiaridade com o poema surgem múltiplas possibilidades de entrar na análise, entre as quais se inclui a escolha do leitor, guiado pelo que o poema diz, pelos conhecimentos que já tem e sobretudo os que pode vir a ter por meio das perguntas que o poema lhe faz.

Minha tentativa, aqui, é tentar reproduzir esse movimento e conduzi-lo de acordo com exigências a que minha leitura do poema encaminha. Para isso, escolhi um poema relativamente simples, mas que pode surpreender. Nem sempre considerado importante pela crítica – até porque o autor tem tão poderosos poemas que esse aparece de maneira singela no conjunto da obra –, “A bruxa”, de Carlos Drummond de Andrade, permite percorrer o caminho analítico-interpretativo com simplicidade e leveza .

### A bruxa

Nesta cidade do Rio,  
de dois milhões de habitantes,  
estou sozinho no quarto,  
estou sozinho na América.

Estarei mesmo sozinho?  
Ainda há pouco um ruído  
anunciou vida a meu lado.  
Certo não é vida humana,  
mas é vida. E sinto a bruxa  
presa na zona de luz.

De dois milhões de habitantes!  
E nem precisava tanto...  
Precisava de um amigo,  
desses calados, distantes,  
que leem verso de Horácio  
mas secretamente influem  
na vida, no amor, na carne.  
Estou só, não tenho amigo,  
e a essa hora tardia  
como procurar amigo?

E nem precisava tanto.  
Precisava de mulher

que entrasse neste minuto,  
recebesse este carinho,  
salvasse do aniquilamento  
um minuto e um carinho loucos  
que tenho para oferecer.

Em dois milhões de habitantes,  
quantas mulheres prováveis  
interrogam-se no espelho  
medindo o tempo perdido  
até que venha a manhã  
trazer leite, jornal e calma.  
Porém a essa hora vazia  
como descobrir mulher?

Esta cidade do Rio!  
Tenho tanta palavra meiga,  
conheço vozes de bichos,  
sei os beijos mais violentos,  
viajei, briguei, aprendi.  
Estou cercado de olhos,  
de mãos, afetos, procuras.  
Mas se tento comunicar-me  
o que há é apenas a noite  
e uma espantosa solidão.

Companheiros, escutai-me!  
Essa presença agitada  
querendo romper a noite  
não é simplesmente a bruxa.  
É antes a confiança  
exalando-se de um homem.

## 2.

Primeiro poema de *José*, livro publicado em 1942, o poema surpreende por não apresentar dificuldade de compreensão à primeira leitura. O eu lírico sente-se só no quarto da grande cidade, apesar de perceber uma vida a seu lado, que, no entanto, não lhe basta, pois não é vida humana: trata-se de uma bruxa, outra designação para mariposa. Ele quer romper o isolamento de algum modo, seja com amigos, seja com mulheres, porém ele não os tem nem pode procurá-los à hora tardia da noite. Também revela que há nele muito a oferecer, mas não há possibilidades de fazê-lo, pois tanto a noite quanto a solidão o impedem.

Rompendo, porém, a estrutura das estrofes (irregulares)<sup>4</sup> I a VI do poema, a última estrofe muda a atitude lírica e se transforma em um apelo aos outros, seus companheiros<sup>5</sup>.

Com exceção da palavra “bruxa”, a dicção é bastante simples, numa linguagem bem próxima ao cotidiano, o que indica um desejo de comunicação. O termo escolhido para o título, a presença da “bruxa” na estrofe II e o final do poema, porém, criam uma complexidade de relações fundamental para se compreender melhor a estruturação do poema. No título, sugere-se algo que se relacione à feiticeira, à mulher dotada de poderes sobrenaturais, que causaria malefícios, insinuando ao leitor algo como uma balada macabra, na tradição dos pré-românticos e dos românticos (cf. CANDIDO, 2008, p.46-48). No entanto, a expectativa do sobrenatural se rompe imediatamente, quando, na estrofe II, a “bruxa” é explicitada como outra designação para mariposa, dando voltas em redor da lâmpada do quarto, contrastando-se, então, a luz em que se debate o inseto à noite em que está mergulhado o sujeito. Desfaz-se a possível expectativa do leitor, criada pelo título do poema, e se anuncia algo cotidiano, conforme com a realidade social, sob a perspectiva de um indivíduo solitário na grande cidade. Ao final, porém, nova surpresa: do mesmo modo que a bruxa está presa à zona de luz, também o eu está aprisionado a seu sentimento, à volta de sua solidão – esta, sim, a verdadeira “bruxa” em sentido figurado; para romper o seu simbólico voo cego, o sujeito lírico comunica o que sente e pede que o escutem.

Como se vê, a partir da paráfrase, muitos elementos da estrutura vão se tornando nítidos. As poucas (mas muito eficazes) metáforas associadas à dicção cotidiana dão o tom coloquial característico dos modernistas, sem que se perca a potência imagética. Mas a metrificação (a dominância métrica em redondilhas maiores) rompe com o que era considerado uma conquista determinante do modernismo (que já produzira, porém, compreensão equivocada e consequências negativas<sup>6</sup>) e reinstala a tradição

<sup>4</sup> Note-se que há uma quadra inicial, a que se seguem, respectivamente: sexteto, décima, sétima, oitava, décima e sexteto – num movimento de expansão e contração.

<sup>5</sup> John Gledson (1981, p. 153-154) compreende a última estrofe como um acréscimo desnecessário que, além disso, quebra a unidade do poema; entende-a como pouco justificada, a não ser pelo desejo de comunicação de seu verso, maior do que a capacidade do eu do poema, que permanece sozinho. Aqui apresento outra leitura, como se verá na sequência da análise.

<sup>6</sup> Para Manuel Bandeira (1954, p. 122-123), a liberdade aparente do verso livre teve consequências problemáticas para parte da produção brasileira da poesia, porque muitos autores passaram a fazer prosa... *em verso* (!), desconsiderando as necessidades da rítmica, da sonoridade e da camada significativa, fundamentais na configuração da lírica: “À primeira vista, parece mais fácil de fazer [verso livre] do que o verso metrificado. Mas é engano. Basta dizer que no verso livre o poeta tem de criar o seu ritmo sem auxílio de fora. [...] Sem dúvida não custa nada escrever um trecho de prosa e depois distribuí-lo em linhas irregulares, obedecendo tão somente às pausas do

do verso metrificado, ainda que em sua maioria brancos ou com rimas toantes (como em *sozinho/ruído; bruxa/luz*). A rítmica, em redondilhas maiores (7 versos), remete à tradição popular, e é aqui trabalhada com um padrão dominante de acentos na 4<sup>a</sup>. e 7<sup>a</sup>. sílabas poéticas (“Nesta cidade do Rio”, por exemplo). Quando essa rítmica se modifica e o padrão métrico se altera, a camada expressiva dos elementos fundamentais do verso (ritmo e métrica) ganharão em significado expressivo.

A mescla de um tema moderno, em sentido amplo – pois vem desde o Romantismo, ao menos<sup>7</sup> – à dicção cotidiana e ao espaço contemporâneo é uma mostra da independência estética de Drummond, que, em *Alguma poesia* (1930), era sobretudo herdeiro do primeiro Modernismo (cf. COSTA, 1995) e que aqui se mostra como seu renovador.<sup>8</sup>

### 3.

O tom do poema é meditativo, e, como tal, está diretamente relacionado a um espaço e a um tempo. Além disso, não se trata, como na tradição do poema meditativo (cf. CANDIDO, 1993, p. 260-264 especialmente), de refletir sobre a existência humana em geral em cenário natural, mas, sim, sobre o próprio eu na condição de homem solitário na cidade.

A meditação sobre si mesmo e a expansão dela para um outro e para todos os homens, eliminada a dominância do *humour*<sup>9</sup> e a ironia que

---

pensamento. Mas isso nunca foi verso livre. Se fosse, qualquer pessoa poderia pôr em verso até o último relatório do Ministro da Fazenda. Essa enganosa facilidade é causa da superpopulação de poetas que infestam agora as nossas letras. O modernismo teve isso de catastrófico: trazendo para a nossa língua o verso livre, deu a todo o mundo a ilusão de que uma série de linhas desiguais é poema”. Também Antonio Candido (2001, p. 65) assinala que o verso livre tendeu a se tornar excessivamente prosaico na obra dos poetas menores.

<sup>7</sup> Sobre a questão da solidão do homem na cidade, tema deste poema, ele comparece em muitos textos literários, poéticos ou não, como em Edgar Allan Poe (“O homem da multidão”) e, especialmente, Baudelaire, em que a grande cidade está sempre presente, direta ou indiretamente (cf. BENJAMIN 1989), tanto em *Les fleurs du mal* como em *O spleen de Paris*. A temática da oposição campo/cidade remonta a tempos mais antigos, com conotações diversas das que se configuram na modernidade. Sobre esse assunto, ver Raymond Williams (1989), *O campo e a cidade na história e na literatura*.

<sup>8</sup> Note-se que, em *Brejo das almas* (1934), Drummond já se vale do soneto de maneira não tradicional, em “Soneto da perdida esperança”.

<sup>9</sup> Pensa-se aqui no conceito freudiano de “humor”: “Como os chistes e o cômico”, o humor “tem algo de liberador a seu respeito, mas possui também qualquer coisa de grandeza e elevação, que faltam às outras duas maneiras de obter prazer da atividade intelectual. Essa grandeza reside claramente no triunfo do narcisismo, na afirmação vitoriosa da invulnerabilidade do ego. O ego se recusa a ser afligido pelas provocações da realidade, a permitir que seja compelido a sofrer. Insiste em que não pode ser afetado pelos traumas do mundo externo; demonstra, na verdade, que esses traumas para ele não passam de ocasiões de obter prazer. [...] O humor não é resignado, mas rebelde” (FREUD, 1974, p.190-191). Sobre a presença do *humour* na obra de Carlos Drummond de Andrade, cf. Rabello (2002, p. 107-122).

caracterizaram *Alguma poesia* (1930), são temas presentes em *José* (do qual os poemas “José” e “Edifício Esplendor” se tornaram os mais conhecidos). Isso ajuda a caracterizar a obra e também o processo criativo de Drummond que, como ele mesmo avaliou, considera que a partir de *Sentimento do mundo* desfizeram-se as contradições mais relevantes de sua obra anterior (*Alguma poesia* e *Brejo das almas*, este de 1934) – a deleitação no próprio indivíduo e a consciência torturante disso, como afirmou em “Autobiografia para uma revista” (ANDRADE, 1992, p. 1344) –, não apenas para tratar de temas mais diretamente sociais mas do enlace entre as questões existenciais e sua historicidade. Assim, as questões humanas, que nascem da investigação severa da subjetividade, são pensadas no solo concreto da situação histórica e política, como mais tarde, em *A rosa do povo* (1945) e, por outro viés, acentuadamente negativo, em *Claro enigma* (1951), atingirão seu ponto máximo.

#### 4.

Ficou evidenciado, na paráfrase, que o poema se estrutura em duas partes. Na primeira, da I a VI, a atitude é mais plenamente lírica: o eu expressa suas emoções diante da situação que vive, num tempo e espaço determinados. A VII, porém, introduz uma apostrofação, dirigida a seus iguais, mesmo que ausentes: (“Companheiros”), para que o escutem (“escutai-me!”, em que a presença da exclamação reforça o apelo). Essas partes não rompem a unidade do poema; antes, ajudam a compreendê-lo melhor.

A primeira parte é composta por um mote<sup>10</sup> a que se seguem as estrofes II a VI, as quais repetem versos dele e que são desenvolvidos, de maneira a caracterizar as glosas<sup>11</sup>: a estrofe II retoma o verso 3 da I estrofe, acrescentando-lhe uma interrogação; as estrofes III e V retomam o verso 2 da I estrofe (com a mudança da preposição “De” para “Em” na estrofe V); a estrofe VI retoma o verso 1 da I estrofe, com ligeira variação (“Nesta cidade do Rio”/ “Esta cidade do Rio”, seguida de exclamação). A única exceção é a estrofe IV, que retoma o verso 2 da estrofe III.

Essa estruturação é significativa pois retradiciona de forma não tradicional uma forma típica galego-portuguesa surgida à época do *Cancioneiro geral*, de Garcia de Resende (1516) (cf. MOISÉS, 1988, p. 514-517). Trata-se do vilancete (na poesia francesa do século XIII, o virelai; na espanhola do século XV, vilancico).

<sup>10</sup> Na tradição ibérica, “mote” ou “cabeça” se caracteriza pelo tema que se coloca no início do poema e que será desenvolvido nas estrofes posteriores.

<sup>11</sup> “Glosa” ou “volta” designa cada uma das estrofes que desenvolve a ideia contida no refrão.



Mas Drummond não se vale dessa forma literária para tratar dos temas típicos dessa composição, frequentemente associados ao amor não correspondido, à saudade, ao campo e aos pastores. Parece-nos que o vilancete é aqui empregado para assinalar a condição da personagem representada: assim como essa forma assinalava a extração rústica do sujeito lírico (pastores, camponeses), aqui o eu é “vilão”, agora entendido como o habitante da pequena vila (Itabira) que se desloca para a cidade grande; disso, neste poema, não decorre a saudade de e a fixação em Itabira, mas o isolamento. Também daí, pelo fato de haver elementos autobiográficos transfigurados nas experiências do homem da província habituado a uma sociabilidade menos solitária (mesmo que longe do ideal), o tema subjetivo revela a peculiaridade das relações sociais no Brasil, que persistem de diferentes ângulos.

Neste caso, na oposição província atrasada/cidade grande e moderna, segundo a perspectiva das vivências de um eu, revela-se o rimo diverso da sociedade contemporânea, e não apenas a brasileira<sup>12</sup>. A dificuldade de adaptação do sujeito drummondiano à cidade do Rio, para onde o autor mudou-se em 1934 (depois de uma estadia na provinciana Belo Horizonte, entre 1923 a 1934), não apenas está expressa em inúmeros poemas, desde *Brejo das almas* (1934), mas ativa um dos temas que é dos mais importantes em sua obra, a memória de Itabira, quando a oposição província/cidade grande ganha conotações diversas (espécie de herança e de reconhecimento da inelutabilidade de suas origens, especialmente as de classe).<sup>13</sup>

## 5.

O vilancete refuncionalizado serve aqui, portanto, ao tema do homem solitário na multidão, unindo assim as pontas do final da poesia medieval à era moderna e à contemporânea. O “vilão”, habitante da pequena vila, desajustado ao ritmo da grande cidade, não tem como lidar com sua solidão, o que o leva a contrastar, com tonalidade patética e irônica simultaneamente, sua situação à do número de habitantes (à época) do Rio de Janeiro (“dois milhões de habitantes”). A noite acentua ainda mais a impossibilidade de contato, e os espaços se confrontam – a cidade noturna,

---

<sup>12</sup> Inspiro-me aqui, como é de se notar, nos vários estudos de Roberto Schwarz sobre a relação entre forma literária e processo social.

<sup>13</sup> Se em *Alguma poesia*, a província é contemplada pelo olhar do *gauche* com ironia e distanciamento críticos e, em *Brejo das almas* (1934), o sujeito lírico se vê *entre* “o bonde e a árvore” (de “Aurora”), desajustado, inadaptado em ambos os espaços, a partir de “Confidência do itabirano” (de *Sentimento do mundo*, 1940) a cidade de Itabira surge como um tema decisivo na investigação do eu e da presença viva de seu passado, que, em *Boitempo*, toma forma literária, num misto de autobiografia rapsódica e poesia de alta qualidade.

vazia, e o quarto com alguém solitário. O resultado poético é a reiteração paralelística e a hipérbole (“estou sozinho *no quarto*,” / “estou sozinho *na América*” – grifos meus) altamente expressiva, tanto mais porque o termo “América”, além de dar dimensões continentais à solidão do sujeito lírico, se contrapõe sonoramente na vogal de timbre aberto (“América”) à nasal (“habitantes”) e à de timbre fechado (“Rio”, “sozinho”). Além disso, no esquema dos versos brancos em paroxítonas, “estou sozinho na América” é um verso esdrúxulo (com final em proparoxítona). A ruptura do padrão, nessa I estrofe, faz sobressair a magnitude da solidão, na imagem de sua dimensão continental.

O anseio pela companhia leva o eu a interrogar-se, pondo-se em dúvida e, num primeiro momento meditativo, distanciando-o da própria dor: “Estarei mesmo sozinho?”. Mas a esperança logo se frustra: o que há é a mariposa, que não consegue escapar do que a atrai. E note-se que, no ritmo, há pequena alteração: a acentuação que era constante (4<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup> sílabas poéticas), agora se altera para 1<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup>, ou 3<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup> (“**Certo** não é **vida humana**,/ mas é **vida**. E sinto a **bruxa**/ **Pres**a na zona de **luz**”), o que se acentua ainda mais pela sonoridade “**bruxa/presa**” (quando o ruído da mariposa se torna presença poético-sonora), sobretudo pela dominância da sonoridade em “i”.

Essa primeira glosa, assim, leva o sujeito a romper a limitação que sente em sua autocontemplação, e faz mover o pensamento e a percepção. O inseto surge na cena como correlato objetivo do estado da sensibilidade lírica. O eu confirma a solidão e a vê como inescapável: assim como a bruxa, também ele dá voltas ao seu desejo, sem realizá-lo. Se o título do poema fazia pressupor algo fantástico, macabro, no verso 9 esse sobrenatural é rebaixado ao pequeno inseto, diminuindo – ao modo irônico – a gravidade do próprio sentimento. No contraste entre o inseto “bruxa” e necessidade de companhia, porém, tal rebaixamento não o alivia.

Na estrofe III, novo pequeno rasgo de ironia: “De dois milhões de habitantes!/ E nem precisava tanto...” contrastando a multidão anônima a um único amigo. Um único amigo – como ele, leitor de Horácio<sup>14</sup>; como ele, calado – lhe bastaria e o completaria, como se nota na enumeração “na vida, no amor, na carne”. Mas o feixe de noite, trevas ao redor e a situação de impasse, porém, impedem-no de agir. Ele não tem amigos na cidade e nem vê a possibilidade de sair para procurá-los. Ritmicamente, isso também surge na quebra das dominâncias em 3<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup>, ou 4<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup> sílabas poéticas, para 1<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup>: “**Como procurar amigo?**”.

<sup>14</sup> Horácio (65 a.C/8 a.C), poeta romano da admiração de Drummond. Em “Apontamentos literários” (ANDRADE, 1978, p. 39), afirma como conselho a jovens poetas: “Se algum dia compuseres um poema, recomenda o velho Horácio, submete-o ao ouvido apurado de Mécio, ao ouvido de teu pai, e ao meu ouvido; depois fecha-o nove anos na gaveta”.

Diante do impasse que não oferece saída, a estrofe IV retoma o verso “E nem precisava tanto” (desta vez sem reticências), rebaixando ironicamente outra solução possível. A ironia surge mais uma vez, renovando o que Mário de Andrade (1974, p. 35) chamou de “sequestro da vida sexual”, mas que também não o consola. No verso agudo (“Precisava de *mulher*”), a indeterminação sugere que qualquer uma poderia oferecer-lhe o corpo para que o eu pudesse expandir sua necessidade de afeto meramente físico, em contraste com a comunhão espiritual do amigo inexistente. Nesse sentido, é notável que uma das acepções de meretriz, na linguagem popular, seja “bruxa”<sup>15</sup>. Aqui é como se a mulher apenas corrigisse o dano moral do sujeito pela fruição física e permitisse que o desejo não se aniquilasse.

O desejo, porém, não se limita a sexo: ele precisa oferecer carinho, termo repetido duas vezes (“que entrasse neste minuto,/ recebesse este *carinho*,/ salvasse do aniquilamento/ um minuto e um *carinho* loucos/ que tenho para oferecer”). A urgência da companhia se marca pela repetição do demonstrativo “este”, no aqui-agora da necessidade de consolo apaziguador, como reação que contrabalançasse a inferioridade imaginária (a solidão espiritual) pela satisfação substitutiva (o contato físico). A intensidade daquela dor moral e a necessidade de sua resolução imediata se revelam na conjunção dos substantivos “carinho” e “minuto” pelo mesmo adjetivo, “loucos”, na enumeração surpreendente e expressiva. Mas tudo não passa de especulação irrealizável, como indica a sequência de verbos no imperfeito do modo subjuntivo (“entrasse”, “recebesse”, “salvasse”). Nessa problematização da hipótese de haver qualquer mulher, a solidão já não cabe no eu: o padrão rítmico com versos em redondilhas agora se rompe e se expande, em versos de 8 sílabas.

No ponto máximo do despistamento irônico, então, a comoção eclode. Isso move à tonalidade meditativa da estrofe V, que se dirige não ao próprio eu, mas alarga-se para a visão do outro; todas as mulheres que, como ele, estão à espera de fazer desaparecer o círculo vazio da solidão. Imagina-as (“quantas mulheres prováveis”), perscrutando o espelho, sem esperanças, para, então, seguir o curso da vida tal como as obriga a grande cidade. A manhã não anuncia algo novo<sup>16</sup>: “até que venha a manhã/ trazer leite, jornal e *calma*” (grifo meu). No jogo sonoro “a manhã”/“amanhã”, a expectativa é lançada para o futuro, que, porém, não sacia. Na enumeração

<sup>15</sup> Não será essa a única vez em que Drummond utiliza as palavras a partir de seu “estado de dicionário” e potencializa seus vários significados na realização do poema. O exemplo mais célebre é “Áporo”, de *A rosa do povo*.

<sup>16</sup> Aqui a imagem da manhã, diferentemente do papel que cumprirá nos poemas de *Sentimento do Mundo* e de *A rosa do povo* (1945), em que a imagem da aurora e do despertar do dia traz a promessa da renovação e da transformação do curso do mundo, como em “A noite dissolve os homens”, de *Sentimento do mundo*, e “Passagem do ano” e “Passagem da noite”, de *A rosa do povo*.

em que se rompe o previsível por associar o alimento (“leite”) e a mera informação (“jornal”) diárias, ao sentimento de serenidade (“calma”), o que se amplia é a percepção da alienação, da vida que segue sem realizar desejos, que não são vividos não apenas pelo eu – num movimento rítmico em que retorna o verso octossilábico<sup>17</sup>.

Desse ponto de vista, em que o olhar para si mesmo amplia-se na direção do outro, a estrofe VI é resultado da meditação realizada nas glosas anteriores. Também se completa a glosa, na retomada do primeiro verso do mote. O eu percebe suas qualidades (“tenho tanta palavra meiga”), brinca com seus conhecimentos (“conheço vozes de bichos”, explicitando suas origens provincianas), exalta suas habilidades sexuais (“sei os beijos mais violentos”), reconhece seu trajeto de esforços no mundo (“viajei, briguei, aprendi”). Enumera aspectos de si, percebe-se como resultado de um percurso no tempo (na conjunção de verbos no presente e no pretérito), dá a conhecer seus aspectos contraditórios (“palavra meiga”/“beijos violentos”).

Então, volta-se imaginariamente para aqueles que também procuram consolo afetivo (“Estou cercado de olhos,/ de mãos, afetos, procuras”), compreendendo que a cidade moderna é o mundo da busca, vã, da transitividade.

A vivência do provinciano na cidade ganha dimensões coletivas, sem resolução: “Mas se tento comunicar-me/ o que há é apenas a noite/ e uma espantosa solidão”. Note-se que o deslocamento do adjetivo “espantosa” para solidão (e não para a noite, que parecia ser a causa do isolamento: “e a *essa hora tardia*/ como procurar amigo?” ou “[...]a *essa hora vazia*/ como descobrir mulher?”, grifos meus) indicia que a causa do isolamento assustador não se deve à noite, mas à condição emocional do eu (“o que há é apenas a noite/ e uma espantosa solidão”, grifo meu), que percebe tratar-se ela de um estado geral da vida moderna. O que espanta não é o sobrenatural entrevisto no título do poema, e sim o sentimento que o domina e que é socialmente determinado.

Rompe-se, então, a estrutura do vilancete e, sobretudo, rompe-se o movimento do eu que procura, em glosas, afastar-se do sentimento da solidão do provinciano na grande cidade, tal qual a bruxa busca romper o automatismo de girar ao redor da luz. A bruxa, agora como metáfora da solidão e seus sortilégios, enfeitiçara o sujeito lírico, às voltas em torno de si mesmo. Percebendo que seu aprisionamento à solidão o torna equiparável ao inseto e o rebaixa metaforicamente a essa condição (a bruxa aprisionada na luz; o eu aprisionado e isolado na noite e no quarto), o eu lírico rompe sua condição diminuta para buscar unir-se a todos. A

<sup>17</sup> Como se pode notar, a ruptura de um padrão (métrico, rítmico, sonoro, sintático) é fundamental para acentuar o sentido, justamente por estabelecer o não previsto e assim fazer-se notar.

apostrofação lírica aos outros, desejados mas não presentes, torna sujeito e “companheiros” (coparticipantes da mesma sorte) os objetos de idêntica sujeição aos regramentos da vida social. A falsa calma, alienada, contribui decisivamente para o amortecimento da consciência e assim possibilita a permanência do ritmo da produção (a “calma” vem ao amanhecer, ao irromper a rotina diária que afasta o sujeito de si mesmo). O eu, porém, tem em suas mãos a reflexão e a poesia, e faz delas o instrumento para escapar dos feitiços que, determinados pela vida social, são vividos como individuais. Mesmo com essas armas, o sujeito lírico também sabe que a confraternização com seus iguais é um processo, que não depende apenas do “eu”. Esse processo apenas se inicia – como indicam os gerúndios (“querendo romper”; “exalando-se de um homem”) – pois dependem da presença do outro com quem o eu lírico deseja comunicar-se.

Assim, a linguagem do poema realiza o que ainda não há. A “presença agitada/ querendo romper a noite” não é apenas a bruxa, mas sobretudo a presença do poema que, como linguagem expressiva, agitou-se e moveu-se à busca da saída do impasse existencial e social, lançando-se então à necessidade da recepção do leitor<sup>18</sup>.

## 6.

Na leitura analítico-interpretativa aqui proposta, procurei não carregar o texto com detalhes técnicos, descritos, porém, à medida que se tornavam necessários para a ampliação das camadas de significação. Também para deixar nítido que a poesia se faz com palavras, em suas relações internas, estruturais, e conhecimento da tradição.

A tradição, para Drummond, é questão de grande importância no seu trabalho com a literatura. Reconhecendo que o Modernismo de 1922 é também resultado de circunstâncias históricas novas e que, por isso, precisa atualizar a linguagem, com a ruptura das convenções tornadas obsoletas, Drummond, porém, defende que não pode haver ruptura completa com o passado, ou, ainda, que a tradição tem de ser conhecida para ser refuncionalizada<sup>19</sup>. Segundo Emanuel de Moraes (1978, p. 101), o poeta afirma: “Entendo que poesia é negócio de grande responsabilidade, e não considero honesto rotular-se de poeta quem apenas verseje por dor-

<sup>18</sup> A questão da importância da recepção na poética drummondiana se faz notar desde *Sentimento do mundo*. Em vários poemas de *A rosa do povo*, o sujeito lírico assume a poesia pública, em que o eu lírico fala em nome de “nós”. Isso, porém, não elimina a alta consciência estética nem favorece a linguagem panfletária, o que se manifesta em todos os poemas. Assim, a tensão permeia todo o livro, caracterizada por Iumna Maria Simon (1978) em várias camadas, como afirmação da autonomia da arte/ anseio de comunicação; salto participante/ poesia existencial.

<sup>19</sup> Para o desenvolvimento dessa questão, veja-se “Os primeiros escritos de Drummond e o Modernismo”, de John Gledson (1981, p. 23-55).

de-cotovelo, falta de dinheiro ou momentânea tomada de contato com as forças líricas do mundo, sem se entregar aos trabalhos cotidianos e secretos da técnica, da leitura, da contemplação e mesmo da ação. Até os poetas se armam, e um poeta desarmado é, mesmo, um ser à mercê de inspirações fáceis, dócil às modas e compromissos”.

Sem se render à novidade pela novidade, trabalhando com antigas formas poéticas, Drummond vale-se das formas tradicionais para atribuir-lhes novas funções e, assim, incorporar o Modernismo à Modernidade, que “recupera a tradição ao superá-la” (CANDIDO, 1993, p. 278). O vilancete moderno de Drummond expressa a condição do homem moderno por meio da recuperação da figura do “vilão”, o habitante da pequena cidade, que apreende ser sobredeterminada social e historicamente a condição solitária e inadaptada do homem urbano, bem como revela a desigualdade de desenvolvimento no país periférico. O poema foi publicado em 1942, quando, no Brasil, a sociabilidade da vida provinciana, especialmente em camadas urbanas, ainda contava para a experiência dos homens. A partir de vários poemas de obras anteriores a *José* e também em obras posteriores, Drummond percebe a vida provinciana sem nada de idílico, governada que está pela violência e injustiça sociais, além da violência moral, fundadas ainda na permanência do patriarcalismo e da “ordem do chefe”, mas, segundo sua perspectiva, há ali uma sociabilidade menos alheada do ponto de vista das relações pessoais, quando confrontada à vida nas grandes cidades. O estado “desajustado” (*gauche*) do sujeito lírico, que o torna presa de uma sensibilidade atormentada pela solidão, é também o ponto de fuga do provinciano para compreender e expressar a solidão coletiva de todos que estão subsumidos à alienação e à frustração de suas necessidades fundamentais, aí incluídas as afetivas. É quando o eu lírico apreende isso que cessa o uso de recursos típicos do vilancete, e, na última estrofe, surge algo novo, o apelo. A voz individual, particular, clama então pela escuta e espera que o processo fraternal se ponha em andamento.

## Referências bibliográficas

ACHCAR, Francisco. *Lírica e lugar comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português*. São Paulo: Edusp, 1994.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Organizado pelo autor. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.

ANDRADE, Carlos Drummond de. "Apontamentos literários". In: *Carlos Drummond de Andrade. Fortuna crítica*. Organização de Sônia Brayner. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 37-41.

ANDRADE, Mário de. "A poesia em 1930". In: *Aspectos da Literatura Brasileira*. 5ª ed. São Paulo: Martins, 1974, p. 32-37.

BANDEIRA, Manuel. "Poesia e verso". In: *De poetas e de poesia*. Rio de Janeiro: MEC [Serviço de Documentação], [1954], p. 122-123.

CANDIDO, Antonio. "I – Os fundamentos do poema; d. O verso". In: *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Terceira Leitura: FFLCH, USP, 2001, p. 63-67.

CANDIDO, Antonio. "O poeta itinerante". In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993, p. 257-278.

CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. 8ª ed. São Paulo: Ática, 2008.

COSTA, Iná Camargo. "A herança modernista nas mãos do primeiro Drummond". In: *América latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial, 1995, p. 307-318.

FREUD, Sigmund. "O humor". In: *Edição Standard brasileira das Obras psicológicas completas*. Tradução do alemão e do inglês sob direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1974, p. 187-194.

GLEDSON, John. "Os primeiros escritos de Drummond e o Modernismo". In: *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1981, p. 23-55

GLEDSON, John. "José". In: *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1981, p. 141-161.

GUINSBURG, J. *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

KAYSER, Wolfgang. "Atitudes e formas do lírico". In: *Análise e interpretação da obra literária*. 4ª ed. port. Trad.: Paulo Quintela. Coimbra: Arménio Amado, 1968, p. 223- 243.

MOISÉS, Massaud. Verbetes "vilancete", "vilancico", "virelai". In: *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1988, p. 514-517.

MORAES, Emanuel de. “As várias faces de uma poesia”. In: *Carlos Drummond de Andrade. Fortuna crítica*. Org.: Sônia Brayner. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 101.

RABELLO, Ivone Daré. “Poesia e humor”. In: DAMÁZIO, Reynaldo (org.). *Drummond revisitado*. São Paulo: Unimarco, 2002, p. 107- 122.

ROSENFELD, Anatol. “A teoria dos gêneros”. In: *O teatro épico*. São Paulo: DESA, 1965, p. 3-14. (Coleção Buriti).

SIMON, Iumna Maria. *Uma poética do risco*. São Paulo: Ática, 1978.

SPINA, Segismundo. “O despertar das formas”. In: *Na madrugada das formas poéticas*. São Paulo: Ática, 1982, p. 26-40.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade na história e na literatura*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

**Ivone Daré Rabello** é professora doutora sênior do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Autora de *Um canto à margem: Uma leitura da poética de Cruz e Sousa* (ensaio) (São Paulo: Edusp/Nankim, 2006); *A caminho do encontro: uma leitura de Contos Novos* (ensaio) (São Paulo: Ateliê, 1999); *Entre o inefável e o infando* (ensaio) (Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 1999); *Antologia poética: Cruz e Sousa* (apresentação, introdução, comentários e notas) (São Paulo: Ática, 2006). Contato: [ivonedare@uol.com.br](mailto:ivonedare@uol.com.br)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0329-7279>