

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM LINGUAGEM, IDENTIDADE E SUBJETIVIDADE**

THATIANE PROCHNER

O MENINO *GAUCHE* EM DRUMMOND

**PONTA GROSSA
2014**

THATIANE PROCHNER

O MENINO *GAUCHE* EM DRUMMOND

Dissertação apresentada para obtenção do título de mestre à Universidade Estadual de Ponta Grossa, Programa de Mestrado em Linguagem, Identidade e Subjetividade.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Marly Catarina Soares

**PONTA GROSSA
2014**

Ficha Catalográfica
Elaborada pelo Setor de Tratamento da Informação BICEN/UEPG

Prochner, Thatiane

P963 O Menino Gauche em Drummond/ Thatiane
Prochner. Ponta Grossa, 2014.
161f.

Dissertação (Mestrado em Linguagem,
Identidade e Subjetividade - Área de
Concentração: Linguagem, Identidade e
Subjetividade), Universidade Estadual de
Ponta Grossa.

Orientadora: Prof^a Dr^a Marly Catarina
Soares.

1.Boitempo. 2.Poesia / prosa. 3.Sujeito
gauche. I.Soares, Marly Catarina. II.
Universidade Estadual de Ponta Grossa.
Mestrado em Linguagem, Identidade e
Subjetividade. III. T.

CDD: 410

Thatiane Prochner

O menino *gauche* em Drummond

Dissertação apresentada para obtenção do título de grau de Mestre em
Linguagem, Identidade e Subjetividade na Universidade Estadual de Ponta
Grossa, Área de concentração em Subjetividade, Texto e Ensino.

Ponta Grossa, 25 de março de 2014.

Marly Catarina Soares
Doutora em Literatura
Universidade Estadual de Ponta Grossa

Antonio Donizeti da Cruz
Doutor em Literatura Brasileira
Universidade Estadual do Oeste do Paraná

Silvana Oliveira
Doutora em Teoria e História Literária
Universidade Estadual de Ponta Grossa

A Carlos Drummond de Andrade, *in memoriam*.

AGRADECIMENTOS

A Deus, em primeiro lugar.

À minha família pelo apoio e amor sem limites.

À minha orientadora, Professora Doutora Marly Catarina Soares, pelo suporte, respeito, assistência e, acima de tudo, pela carinhosa amizade.

À banca examinadora, Professora Doutora Silvana Oliveira e Professor Doutor Antonio Donizeti da Cruz, pela disponibilidade de participação e avaliação de minha pesquisa.

À agência financiadora, CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

E a todos que de alguma forma contribuíram para a realização deste trabalho.

RESUMO

A *gaucherie* é sabida como uma das características mais presentes e intensas na obra de Drummond, como um fio condutor que define o eu lírico num percurso de transformação. Mas onde a raiz desse *gauche*? O poeta marca sua trajetória com o poema de abertura de *Alguma Poesia*, contudo, nas obras subsequentes, o *gauche* aparece de forma latente, como um de seus disfarces. Até que em *Boitempo* (a trilogia), o eu lírico volta ao passado, mesclando os tempos, e determina o personagem que o consagra como a *displaced person*. Nesta obra em questão, a linguagem alcança seu nível mais prosaico dentro da poesia; a linguagem da criança está embutida nessa prosa adulta, como uma tentativa de escrita sobre si e a busca pelo entendimento, além da importância do leitor no compartilhamento desse universo vivido. Esta pesquisa trabalha no sentido de buscar, a partir da análise estilística dos poemas de *Boitempo* (a trilogia), elementos da poesia prosaica que se entrelaçam na constituição da subjetividade do *gauche*, no momento em que a poesia se faz divã para o eu lírico em sua compreensão de si mesmo. Para tanto, o estudo parte de um trabalho focado no texto literário, partindo-se de uma pesquisa bibliográfica de teorização sobre o processo de lapidação da linguagem drummondiana, num exercício dialógico entre poeta e leitor. Logo, além do trabalho com os poemas de *Boitempo*, poemas de outras obras do autor também estarão em destaque. Entre os estudiosos selecionados: Berardinelli (2007), Sant'Anna (1992), Correia (2002), Cançado (2006), Villaça (2006) e Moraes Neto (2007).

Palavras-chave: *Boitempo*; poesia / prosa; *sujeito gauche*.

ABSTRACT

Gaucherie is known as one of the most present and intense features in Drummond's work, as a conducting wire which defines the lyric self in a transformation course. But where's the radix of this *gauche*? The poet sets his path with *Alguma Poesia* opening poem, however, this *gauche*, in later works, appears latently, like one of his disguises. Until in *Boitempo* (the trilogy), the lyric self turns into past, mixing time, determining the character who consecrates him as the displaced person. In this work, the language reaches its most prosaic level in poetry; the child's language is embedded in adult prose, like an attempt of writing the self and for seeking understanding, besides the lector's importance of sharing this lived universe. This essay aims at pursue, from stylistic analysis of *Boitempo*'s poems, elements of prosaic poetry which interweave in *gauche* subjectivity constitution, at a time poetry becomes a divan to the lyric self in his comprehension of himself. For both, the research is focused in the literary text, starting with a bibliographic study that theorizes Drummond's language cut process, in a dialogical exercise between the author and the lector. This way, beyond *Boitempo*'s work with the poems, other ones will be highlighted in the analysis. Among selected researchers: Berardinelli (2007), Sant'Anna (1992), Correia (2002), Cançado (2006), Villaça (2006) and Moraes Neto (2007).

Keywords: *Boitempo*; poetry / prose; *gauche* subject.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
Abrindo caminhos... ..	11
CAPÍTULO 1: PROSEANDO A POESIA DE DRUMMOND	27
1.1 Descobrindo-se poeta	31
1.2 Um olhar diferenciado	36
1.3 Fase intimista	41
1.4 Informalidade e objetividade	47
1.5 Naturalização da linguagem.....	53
CAPÍTULO 2: NOS LIAMES DA MEMÓRIA	59
2.1 Sociedade patriarcal.....	63
2.2 Religiosidade	74
2.3 Escola	83
2.4 Sexualidade	92
2.5 Visão torta do amor	103
CAPÍTULO 3: DO <i>GAUCHE</i> À RAIZ	112
Das faces do <i>gauche</i>	116
1) Quando nasci, um anjo torto	126
2) As casas espiam os homens	131
3) O bonde passa cheio de pernas:	134
4) O homem atrás do bigode	137
5) Meu Deus, por que me abandonaste	143
6) Mundo mundo vasto mundo.....	145
7) Eu não devia te dizer.....	152
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	156
REFERÊNCIAS	159

INTRODUÇÃO

Ô de casa!... Que casa? Que menino?
Quando foi, se é que foi – era submersa
que me torna, de velho, pequenino?

Carlos Drummond de Andrade

A conversa entre Drummond e seus leitores inicia-se poeticamente com os versos clássicos: “Quando nasci um anjo torto / desses que vivem na sombra / disse: Vai Carlos! ser *gauche* na vida”. Tais versos seriam o indicativo de uma característica que estaria vinculada ao eu lírico, e mesmo ao narrador da prosa drummondiana, ao longo de sua carreira literária. O termo *gauche*, ser deslocado, torto, à esquerda dos acontecimentos, em seu significado literal, dificilmente abarcaria o amplo significado do vocábulo que se tornou ícone do poeta brasileiro e de toda uma trajetória dentro do Modernismo do país, pois se o *gauche* está em Drummond, há que se ressaltar de que maneira o personagem se desenvolve no poeta, e mais, em seu fazer poético, no decorrer de sua produção artística, especialmente quando esse *gauche*, já maduro, reafirma sua personalidade.

A maturidade adquirida pelo *gauche* ao longo do tempo, um *eu igual ao mundo*, como definiria Sant’Anna (1992)¹, permite ao eu lírico de Drummond, voltar o seu olhar ao passado com maior compreensão, e não somente em relação ao tempo passado, mas às experimentações passadas. Como o próprio poeta definiu: “[...] fui mais poeta pelo desejo e pela necessidade de exprimir sensações e emoções que me perturbavam o espírito e me causavam angústia. Fiz da minha poesia um sofá de analista. É esta a minha definição do meu fazer poético” (In: MORAES NETO, 2007, p. 59). O que se pode comprovar também pelos versos de “Explicação”, poema de *Alguma Poesia*: “Meu verso é minha consolação. / Meu verso é minha cachaça. / Todo mundo tem sua cachaça”.

Muitos foram os escritores que voltaram o seu olhar ao menino para lhe dar vida novamente. José Lins do Rego em *Menino de Engenho*, Graciliano Ramos em *Infância*, Domingos Pellegrini nos contos de *Tempo de Menino* e como não lembrar

¹ “Os três atos do drama existencial do *gauche* poderiam ser resumidos como três momentos inseparáveis de sua trajetória: *Eu maior que o mundo*; *Eu menor que o mundo*; *Eu igual ao mundo*. [...] Essas fases são determinadas a partir de uma variável: o tempo-espaço, concebido sempre como um *continuum*.” (SANT’ANNA, 1992, p. 15 – 17)

a máxima de Machado de Assis em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*: “O menino é o pai do homem”.

Drummond, na fase adulta declara que fora visitado pelo anjo torto, mas parece voltar à infância com o intuito de mostrar como chegou a essa conclusão. Faz, nesse caso, um exercício de escrita de si, como que para descobrir quais foram as situações que o levaram a considerar-se um *gauche* na vida.

Numa sociedade repressora, onde homens e mulheres desempenham, cada qual em seu papel, o patriarcalismo, há um menino que observa o seu redor e ao sentir-se sufocado pelas imposições cria seu universo particular, por meio da imaginação. Quando poeta, já adulto, percebe que seu destino foi traçado, desde o nascimento. Sua infância é retomada e a voz madura dá voz ao menino que ficou guardado dentro de si. O poeta entrega a pena ao menino interior e esta linguagem mais informal somada à visão do homem maduro fazem em *Boitempo* a junção dos tempos e o reavivamento da memória, como postula Sant’Anna:

No caso específico da linha descrita pelo *gauche*, a sintetização no agora e não-agora, ou então numa fórmula de intemporalidade ou de presente contínuo, evidente nos últimos livros, corresponde a um movimento que poderíamos chamar de diástole e sístole da consciência temporal. Pelo primeiro, ocorreu uma distensão dessa consciência através de particularizações. E, em segundo lugar, ocorreu a síntese revertida numa poesia tipicamente lírica e intemporal. Mas isto se efetuou porque: “só uma consciência capaz de distinguir entre passado e futuro e de reconhecer o passado no presente pode vincular o presente ao passado e ver no presente uma continuação do passado.” (SANT’ANNA, 1992, p. 107 – 108)

Tem-se na trilogia como um todo, segundo Villaça (2006, p. 120), a presença de duas vozes: “o velho poeta transfere para suas ações de menino um sentido de predestinação. O menino antigo e o poeta moderno são, cada um a seu modo, colecionadores de cacos coloridos e vetustos”. O teórico segue adiante: “uma vez acolhidas, essas duas vozes realizam a unificação que está em todo símbolo forte: a matéria visível e imanente tanto significa em si mesma quanto sabe abrir o caminho a ser percorrido por seu desejo de mais significar. Tudo o que o símbolo sabe limitar sabe também expandir”; desse modo, cabe ressaltar que a linguagem infantil imbricada na linguagem do adulto tem como resultado uma gama de significações, no sentido de que dois universos são confundidos em um, como finaliza o autor: “assim é que, em nosso poema, o anedótico, o narrativo, o descritivo, encarnados no mundo de percepções da infância, logram repercutir na ampla caixa de ressonância

da poética drummondiana. A memória do velho, trazendo o menino de volta, produz um novo registro para o reconhecimento de sua trajetória”.

Já dizia o grande filósofo Sócrates: “Conhece-te a ti mesmo”. Nesse sentido, a linguagem poética drummondiana representa o mais recôndito do ser e, ainda que não siga as tendências simbolistas, não abandona totalmente alguns princípios herméticos. Uma vez que o eu lírico deseja entender a si mesmo e sente a necessidade de dialogar com o leitor, sua linguagem deverá estar voltada ao entendimento e ao esclarecimento, muito embora a tendência do poeta seja voltar o olhar e a atenção ao inquietante, ao racional e ao enigmático. Portanto, sua poética articula a objetividade à subjetividade, considerando que a relação com o leitor se estabelece num pacto e na descoberta de que o sentido da poesia está na profundidade do texto, em decorrência do uso sistemático e preciso das redes de significação estabelecidas nas dimensões da obra de Drummond de maneira geral. O próprio poeta comenta sobre a sua relação com o leitor:

[...] descubro a estranha relação que nos prende a ambos. Leitor e eu formamos um bicho composto, uno e dividido, uma parte querendo engolir a outra. Sem o leitor, não existo; sem o escrevedor, ele também não. É uma relação dialética, da qual resulta (será?) a terceira figura que não sei como definir, um ser que existe no papel e nos olhos, feito de troca, de abandono, de crítica, de desconfiança, de indignação e carinho... de amor? Ia acrescentar este nome. Calo-me. (ANDRADE, 2010, p. 17)

Percebe-se que, ao longo da obra de Drummond há um processo de transformação da linguagem, perceptível pela comparação entre as obras posteriores ao livro de poemas *Os 25 poemas da triste alegria*, que fora escrito em 1924, portanto, seis anos antes da publicação de *Alguma Poesia*. Contudo, sem ter sido ainda lançada a obra, em 1936, o poeta faz um trabalho de lapidação dos poemas com o auxílio do amigo Mário de Andrade. Porém, o país teve acesso à obra definitivamente publicada somente em 2012, inclusive com as orientações e manuscritos dos dois amigos. A obra foi revista e organizada por Antonio Carlos Secchin.

Assim, há um percurso que revela nuances diferenciadas da poética do autor, numa mescla entre poesia e prosa, em que nenhuma delas é por si só. Os elementos prosaicos são mostrados na forma poética, mas não somente isto, uma vez que sua poesia apresenta uma linguagem simbólica, uma “poesia-poliedro” em

que palavras puxam palavras em jogos isotópicos de sentido, isto é, quando o sentido não está somente na superficialidade do texto, mas também no efetivo trabalho mental do leitor da obra.

Dado o exposto, faz-se imprescindível a apresentação do *corpus* da pesquisa, com a análise dos poemas de abertura de cada uma das três obras, estabelecendo assim, a noção de retorno ao passado como uma necessidade do eu lírico em reconhecer-se.

Abrindo caminhos...

Boitempo é composto por três obras publicadas em datas diferentes, com um considerável espaço de tempo entre elas: *Boitempo & A Falta que Ama*, de 1968, *Menino Antigo* (Boitempo II), de 1973 e *Esquecer para Lembrar* (Boitempo III), de 1979².

O termo *Boitempo* pode remeter à sociedade da época vivida pelo poeta na Itabira das duas primeiras décadas do século XX, “o tempo de boi”, das Minas do Leite (a chamada República do Café com Leite). Em vários poemas da trilogia, o poeta remonta esse universo e ressalta o seu carinho em relação aos animais como no poema homônimo “Boitempo” e também no poema “Nomes”, em que cada um dos bovinos é nomeado pelo menino. Para Villaça (2006, p. 115), “o termo Boitempo figura o peso e o arrastar dos anos, mas também evoca o ato da ruminação, tanto no sentido material de trazer de novo o alimento à boca quanto no sentido extensivo de reconsideração, cogitação, ponderação profunda do que já houve. O passado é alimento novo, de novo”. O título *Boitempo* está presente nos três volumes da obra, e sobre os demais nomes, Villaça comenta:

A expressão *Menino Antigo* fala da criança que, sendo efetivamente de outro tempo, preservou-se em plena infância para ressurgir a cada instante, menino que atravessou as décadas e vai repondo na mesa as peças do seu universo. *Esquecer para lembrar* é uma fórmula tão intrigante e paradoxal quanto precisa, como indicação de um processo da memória: lembramo-nos melhor da matéria que permaneceu esquecida por muito tempo, da matéria que não sofreu uma série de atribuições, interpretações e deslocamentos, inerentes à elaboração mais sistemática do passado. A memória dos velhos, tão detalhista na lembrança antiga, é difusa na mais recente. (VILLAÇA, 2006, p. 115)

² Denominam-se, em alguns momentos, as três obras como *Boitempo I, II e III*, respectivamente. Quando descrito *Boitempo* somente, trata-se do conjunto das três obras.

Boitempo I apresenta o poema “(In) Memória” como abertura do livro, ou considerando os três livros como um único, o poema abre a trilogia como um canto de regresso à infância.

(IN) MEMÓRIA

De cacos, de buracos
de hiatos e de vácuos
de elipses, psius
faz-se, desfaz-se, faz-se
uma incorpórea face,
resumo de existido.

Apura-se o retrato
na mesma transparência:
eliminando cara
situação e trânsito
subitamente vara
o bloqueio da terra.

E chega àquele ponto
onde é tudo moído
no almofariz do ouro:
uma europa, um museu,
o projetado amar,
o concluso silêncio.
(ANDRADE, 1979, p. 8)

O título do poema refere-se à expressão latina *in memoriam* que homenageia alguém que já faleceu³. No caso do título, a palavra “memória” está grafada em língua portuguesa, e o prefixo “in” entre parênteses pode sugerir tanto uma homenagem à lembrança e aos tempos passados, como também a indicação de uma interioridade do eu lírico, in = dentro de. Tanto é que na primeira estrofe tem-se uma definição para a memória, que nada mais é do que aquilo que já está morto e se faz reviver: “De cacos, de buracos / de hiatos e de vácuos / de elipses, psius / faz-se, desfaz-se, faz-se / uma incorpórea face, / resumo de existido”. Os versos fornecem musicalmente uma alternância entre vogais abertas e fechadas, que permitem então a abertura e o fechamento dos espaços da memória que está sendo trazida à tona, ou seja, o eu lírico ainda titubeia em relação ao contar ou não contar o passado. *Cacos*, *buracos*, *hiatos* e *vácuos* são todas “lacunas” que precisam ser preenchidas de alguma forma, as *elipses* (o que está escondido) precisam ser reveladas e os *psius* (possíveis exortações, ou simples chamamentos de atenção)

³ Tanto significados quanto referências etimológicas de alguns vocábulos dentro do texto têm como base o *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, de Antônio Geraldo da Cunha.

podem ser das vozes do passado que pedem o retorno, pois é de todos esses elementos que o eu lírico delinea, que *faz-se desfaz-se* um novo corpo chamado memória, e esta ficou guardada dentro do Eu; dentro do corpo uma face nova. O jogo sonoro que se constrói quando da repetição do som *faz-se / desfaz-se / face* sugere uma imagem de lusco fusco da memória que está aos poucos voltando à mente e querendo sair, o *resumo de existido*.

Em seguida, na segunda estrofe, já se tem uma memória sendo definida, com a mesma transparência de um retrato que se observa e em que se tenta captar o passado. Eliminando todos os limites que o tempo impõe, a memória pode ser reativada, o bloqueio que prende o ser à terra é transposto: “Apura-se o retrato / na mesma transparência: / eliminando cara / situação e trânsito / subitamente vara / o bloqueio da terra”. A terceira e última estrofes acabam chegando ao cerne da questão e na decisão de finalmente tornar o passado o cenário da obra que se inicia: “E chega àquele ponto / onde é tudo moído / no almofariz do ouro: / uma europa, um museu, / o projetado amar, / o conclusivo silêncio”. O eu lírico parece fazer um retorno mental, onde tudo é moído, isto é, todas as lembranças de uma vida inteira são compactadas dentro do cérebro, e o cérebro como um almofariz de ouro (o recipiente em que se tritura substâncias sólidas) tritura e guarda as migalhas do mundo físico para torná-lo pó, dentro do museu, dentro da *europa* (comumente conhecida como o berço da civilização ocidental), no entanto, uma *europa* particular, por isso grafada com letra minúscula. O *projetado amar* se repensa como um projeto de amor, das relações que serão retomadas e de todas as vozes que se calaram no *conclusivo silêncio*. O fim do poema estabelece um vínculo de ligação com o título do mesmo: o *conclusivo silêncio* da memória é aonde o poeta chega para então poder falar. E a sua fala se faz na voz do menino, como se observa em “Primeiro Conto”.

PRIMEIRO CONTO

O menino ambicioso
 não de poder ou glória
 mas de soltar a coisa
 oculta no seu peito
 escreve no caderno
 e vagamente conta
 à maneira de sonho
 sem sentido nem forma
 aquilo que não sabe.

Ficou na folha a mancha

do tinteiro entornado,
 mas tão esmaecida
 que nem mancha o papel.
 Quem decifra por baixo
 a letra do menino,
 agora que o homem sabe
 dizer o que não mais
 se oculta no seu peito?
 (ANDRADE, 1979, p. 72)

As duas estrofes do poema separam o menino do homem. Na primeira, a ação do tempo é contínua, o verbo no presente do indicativo, “escreve”, dá a noção de uma tarefa necessária de se colocar no papel aquilo que sufoca o peito oprimido, aquilo que se oculta e que ninguém consegue entender, contudo, a maneira como ele conta, *sem sentido nem forma*, exatamente aquilo que não sabe, é que deixa a sensação de vagueza. Um menino ainda imaturo para entender tudo o que se passa com sua natureza reclusa e *gauche* na origem. A expressão *soltar a coisa oculta do peito* demonstra um sujeito que já vive inquietações profundas e precisa externar o que vai dentro de si, como que o adulto já habitasse precocemente o seu Eu. Nesta estrofe é possível notar o trabalho de meditação da escrita de si, que já é para o menino uma ambição, mas não de poder ou glória, e sim de estar em seu sofá de analista, como disse o próprio poeta.

Já na segunda estrofe, o tempo é a marca do pretérito perfeito, uma mancha que ficou e não se pode mudar, ainda que seja esmaecida e não se possa enxergá-la, ela é somente sentida⁴. O papel é um material mais fino, frágil, portanto, rasgável facilmente, logo, o próprio eu lírico pode ser tomado como uma metáfora para a fragilidade do papel com as marcas que podem ser deixadas nele, ou que de fato foram nele deixadas, porém não em seu corpo físico, e sim em seu interior. “Quem decifra por baixo a letra do menino”, diz o verso, mas não há como o outro saber o que se passa dentro de si, somente o próprio menino que agora se esconde dentro do adulto. Há uma inversão de papéis: outrora o adulto habitava o menino, querendo se soltar, agora, o menino habita o homem, querendo voltar. O poeta se utiliza do verbo “decifrar”. “Decifra-me ou te devoro” era a expressão da Esfinge quando lançou a Édipo o seu enigma. O Outro enxerga de nós sempre um algo a mais que não enxergamos, por isso, o poeta estabelece o diálogo com o leitor, não de forma declarada, mas de forma sutil, convida o leitor a participar desse processo de

⁴ “Mancha” vem do latim *mácula*, tanto pode significar o próprio termo mancha como “marca física” ou mágoa como “marca espiritual”.

reconhecimento. Ele sozinho faz o trabalho de retorno, enxerga-se através dos olhos do menino *gauche*, contudo, envolve o leitor de modo a conduzi-lo nessa caminhada, ambos lado a lado, por isso mesmo é que termina o seu poema com uma interrogação: “Quem decifra por baixo / a letra do menino, / agora que o homem sabe / dizer o que não mais / se oculta no seu peito?”.

Se em *Boitempo I* a abertura se dá por um poema *in memoriam*, em *Boitempo II* dá-se pelo documentário⁵, isto é, do primeiro livro já se tem bom material para realizar uma escavação de “valor documental”.

DOCUMENTÁRIO

No Hotel dos Viajantes se hospeda
incógnito.
Já não é ele, é um mais tarde
sem direito de usar a semelhança.
Não sai para rever, sai para ver
o tempo futuro
que secou as esponjeiras
e ergueu pirâmides de ferro em pó
onde uma serra, um clã, um menino
literalmente desaparecem
e surgem equipamentos eletrônicos.
Está filmando
seu depois.
O perfil da pedra
sem eco.
Os sobrados sem linguagem.
O pensamento descarnado.
A nova humanidade deslizando
isenta de raízes.
Entre códigos vindouros
a nebulosa das letras
indecifráveis nas escolas:
seu nome familiar
é um chiar de rato
sem paiol
na nitidez do cenário
solunar.
Tudo registra em preto-e-branco
afasta o adjetivo da cor
a cançoneta da memória
o enternecimento disponível na maleta.
A câmara
olha muito olha mais
e capta
a inexistência abismal
definitiva/infinita.
(ANDRADE, 1973, p. 3 – 4)

⁵ Documentário deriva do latim *documentum*: título ou diploma que serve de prova ou “declaração escrita” para servir de prova.

No poema em questão observa-se uma espécie de afastamento do eu lírico de si mesmo, no intuito de separar-se do Eu do passado e observar à distância as consequências das ações temporais. Nos primeiros versos: “No Hotel dos Viajantes se hospeda / incógnito”, percebe-se o sujeito elíptico, uma terceira pessoa – “ele” se hospeda, e supõe-se que chega a algum lugar, mas a característica que logo se lhe atribui é a de um ser *incógnito*, isto é, que chega a um momento de dúvidas, de impasse. Tal característica é um paradoxo atribuído ao personagem, por isso o verso independente com “uma palavra” simbolizando “dois caminhos”. E logo em seguida o narrador explica: “Já não é ele, é um mais tarde / sem direito a semelhança”. É um mais tarde que permanece entre os dois tempos, a incógnita é justamente o olhar do passado e o olhar do futuro que é o agora. O tempo já afetou esse ser com a sua ação, e não há como mudar o que já passou. Contudo, o eu lírico não sai para rever, sai para ver o que o tempo futuro causou na cidade onde viveu. Então, o olhar já pertence ao menino, que do passado olha o presente que, por sua vez é o futuro, e tudo aconteceu sem que ele estivesse presente para acompanhar as transformações. O que vê é o oposto do que a memória lhe diz: *onde uma serra, um clã, um menino / literalmente desaparecem*. O verbo agora aparece no presente do indicativo: *Está filmando / seu depois*, como se os olhos que filmam, no tempo de enunciação, fossem os do próprio menino que registra o seu depois. Há uma mescla temporal, uma aglutinação que permite a transposição espacial dentro da memória. O menino dentro do homem vê o que mudou, o que é e o que foi a paisagem que “filma / filtra” com os olhos câmera: “O perfil da pedra / sem eco. / Os sobrados sem linguagem. / O pensamento descarnado. / A nova humanidade deslizando / isenta de raízes”. O espaço, a ação do tempo, as personagens já não dizem mais nada ao eu lírico, até o pensamento está livre de todas as ações do passado, pois elas parecem viver somente na memória, a vida que ele dá às palavras, o verbo que se faz carne, faz-se somente dentro dele, junto com as reminiscências. O tempo presente é *sem eco*. A cidade em que se encontra o menino não transmite a mesma sensação que o passado pôde transmitir. Como se verá no terceiro capítulo, o eco está no entremeio entre a província e a metrópole, sendo este, portanto, o próprio menino *na natureza*, não no perfil da pedra e dos sobrados sem linguagem.

Na sequência do poema, os versos fazem referência a códigos vindouros, a indicação do futuro novamente, mas pertencente a um cenário modificado: “Entre

códigos vindouros / a nebulosa das letras / indecifráveis nas escolas: / seu nome familiar / é um chiar de rato / sem paiol / na nitidez do cenário / solunar”. O que é nebuloso se opõe à nitidez: as escolas podem sugerir uma fase da infância que remete ao não amadurecimento e a possível falta de conhecimento das coisas futuras, de uma vida adulta, de uma experiência de vida mais intensa, é uma “nebulosa de letras”, de mistérios, de conhecimentos que ainda não de se esclarecer, ao contrário do que mostra a paisagem vista, daquilo que já foi um dia; são duas sensações distintas: a de saber-se um ser do futuro, porém, com toda a carga do passado. Desse modo, a única familiaridade que o eu lírico encontra é o seu próprio nome. É interessante a referência simbólica que o poeta faz ao nome considerando-o como um *chiar de rato*, um *rato sem paiol*; por natureza, os ratos são animais roedores que se alimentam de restos de alimentos; em um paiol, o animal encontraria alimento para o seu sustento e sobrevivência, todavia, o chiar pode se referir à fome e a inquietação por não ter onde ficar e do que se alimentar, é um beco sem saída, uma incógnita. A figura do rato pode ainda representar a mente humana e as suas inquietações, aquilo que chia dentro do Eu e que ele precisa externar de alguma forma. A referência ao *cenário solunar* marca ainda mais essa passagem por referir-se a uma teoria de John Alden Knight que deduz que a atividade do sol e da lua influi na atividade de todos os seres vivos da natureza, ou seja, a passagem temporal acaba afetando tudo em torno do Eu. O rato que sobrou é uma marca do que foi Itabira do poeta jovem, e o que é Itabira do poeta mais velho. O próprio poeta é o roedor a remoer a memória. É a mesma inquietação sentida pelo eu lírico novamente no impasse de dar voz ao seu passado, assim como se percebe em *Boitempo I*.

O poema parece representar os segundos que uma câmera é capaz de captar, ou o que se pode pensar em uma fração de segundos. Esta afirmação pode ser notada nos versos que se seguem, como um registro da câmera que o poeta menciona anteriormente quando se refere ao ato de *filmar o depois*; a câmera personificada registra em *preto e branco* o que vê, afastando o adjetivo da cor; ora, nessa época remontada pelo poeta, já havia câmeras fotográficas coloridas, isto quer dizer que é o poeta quem afasta as “cores” e seus adjetivos e simplifica a linguagem, sem rodeios; afasta também a *cançoneta da memória* – cançoneta, ao que tudo indica, com o tom romantizado de lado, além do enternecimento do poeta que fica dentro da maleta – contudo, a ternura que trouxe dentro da maleta

provavelmente tinha a sua função, mas acabou ficando guardada pelas coisas que o poeta acabou vendo, e a aparente desilusão diante das modificações. A câmera *olha muito olha mais* e vai captar aquilo que não existe mais no mundo palpável, a *inexistência abismal*. Neste ponto é interessante observar o sentido a que o prefixo “in” remete mais uma vez, pois se o eu lírico capta algo, não irá captar o que não existe, mas o que existe “dentro” de si, dentro da existência abismal, considerando o Eu e a sua interioridade como um abismo no qual se é possível cair; além do que, a característica que se atribui a tal “inexistência” é *definitiva* e *infinita*. Um eterno movimento de retorno dentro de si mesmo. Um retorno definitivo, por isso mesmo, um *documentário*, uma especulação do Eu pelo passado, registrado pela “fotografia da memória”.

Em “Memória Prévia” percebe-se claramente o intercalar dos tempos em um único momento reflexivo. A vivência do presente como um indício do passado, e o passado que faz suas projeções no futuro, que por sua vez também é o presente que se vive, mas o presente e a sua linha tênue, em que se experimenta para logo em seguida lembrar como fato do passado.

MEMÓRIA PRÉVIA

O menino pensativo
junto à água da Penha
mira o futuro
em que se refletirá na água da Penha
este instante imaturo.

Seu olhar parado é pleno
de coisas que passam
antes de passar
e ressuscitam
no tempo duplo
da exumação.

O que ele vê
vai existir na medida
em que nada existe de tocável
e por isso se chama
absoluto.

Viver é saudade
prévia.
(ANDRADE, 1973, p. 111)

Quando se dá conta do presente, ele já é passado, daí o título do poema, que se interliga aos versos finais: “viver é saudade / prévia”. Este poema acaba

estabelecendo uma ligação com o poema de abertura deste segundo volume, da necessidade de se evitar o romantismo, mas assim mantendo guardado o sentimento saudoso, e por isso mesmo, o retorno na figura do menino.

Desmembrando-se a primeira estrofe do poema, tem-se a divisão de tempos: “O menino pensativo mira o futuro, este instante imaturo” – primeiro, terceiro e quinto versos – mostra a visão de futuro que o menino tem, o adulto projeta-se na imagem pensativa do menino e observa a sua concepção. No segundo e quarto verso, o poeta define o espaço e o tempo pela reflexão na água: “junto à água da Penha / em que se refletirá na água da Penha”. As águas e seu movimento contínuo marcam a passagem temporal do menino de outrora e do adulto que contempla a mesma imagem em tempos diferentes, com reflexões diferentes. Sobre a simbologia da água, Cirlot (2005, p. 63) comenta: “uma ampliação secundária deste simbolismo encontra-se na assimilação da água e da sabedoria (intuitiva). Na cosmogonia dos povos mesopotâmicos, o abismo das águas foi considerado como símbolo da insondável sabedoria impessoal”, desse modo, a paisagem por si só representa um estado de compreensão diante da reflexão do menino homem.

Na segunda estrofe, o menino ainda reflete sobre a passagem do tempo: “Seu olhar parado é pleno / de coisas que passam”. Há nesses dois versos a contraposição entre o tempo psicológico e o tempo cronológico, das coisas que passam ao redor e do tempo da reflexão, os olhos do menino que miram o futuro, os olhos parados. A ênfase na imagem da água também se reflete nessa segunda estrofe, uma vez que as memórias acabam ressuscitando na mente, tanto na do menino quanto na do homem que dele fala. As lembranças têm seu tempo duplo de exumação, tiram da sepultura o passado. Neste momento fica claro que o menino é o passado do homem e o homem o futuro do menino. O homem vê o que foi no passado, mas o menino não consegue ver o que será no futuro, que ainda é imaturo. O que o menino vê “vai existir na medida / em que nada existe de tocável / e por isso se chama / absoluto”.

O que é absoluto é independente, sem limites e restrições, portanto, nada é mesmo tocável considerando a passagem do tempo, desde que ele se torna passado constantemente. As coisas ficam, as águas se movimentam, mas ainda estão lá, no presente e no futuro do menino, no passado e no presente do homem, embora quem mire agora não seja o mesmo menino, tampouco o mesmo homem. O tempo percebido e a saudade prévia do instante vivido existem somente por que a

memória assim permite, consegue registrar momentos e destes momentos reconstituir imagens e sensações.

De uma homenagem à *memória* a um *documentário*, e de ambos a uma “Intimação” em *Boitempo III*. O título do primeiro poema do volume remete a dois significados básicos: a intimação como ato de intimidar ou de ser intimidado; e a ordem judicial para que alguém faça ou não faça alguma coisa.

INTIMAÇÃO

— Você deve calar urgentemente
as lembranças bobocas de menino.
— Impossível. Eu conto o meu presente.
Com volúpia voltei a ser menino.
(ANDRADE, 1980, p. 3)

Contudo, a palavra que deriva do verbo “intimar” – avisar, cientificar, falar com arrogância ou mando – vem do latim *intimare* – fazer penetrar em. Logo, como visualmente o poema se divide pelas duas falas, percebe-se as duas conotações possíveis no contexto: o Outro que sugere o calar, e o eu lírico que se nega e adentra no universo infantil mais uma vez, por vontade própria. Em outra ocasião, no livro de poemas *Lição de Coisas*⁶, de 1963, o poeta já dava indícios da necessidade de retorno, do passado que faz o seu chamado das formas mais estranhas que possam parecer:

CERÂMICA

O cacos da vida, colados, formam uma estranha xícara.
Sem uso,
ela nos espia do aparador.
(ANDRADE, 2005, p. 288)

Dos cacos que formam o quebra-cabeça para o descobrimento de si, o menino faz uma compilação:

COLEÇÃO DE CACOS

Já não coleciono selos. O mundo me inquizila.
Tem países demais, geografias demais.
Desisto.
Nunca cheguei a ter um álbum igual ao do Dr. Grisolia,

⁶ Os poemas de obras como *Lição de coisas*, *Brejo das almas*, *Sentimento do mundo* e *José*, citados no decorrer do trabalho, são extraídos da *Antologia Poética*, organizada pelo próprio autor. Referência completa ao final do texto.

orgulho da cidade.
 E toda gente coleciona
 os mesmos pedacinhos de papel.
 Agora coleciono cacos de louça
 quebrada há muito tempo.
 Cacos novos não servem.
 Brancos também não.
 Têm de ser coloridos e vetustos,
 desenterrados — faço questão — da horta.
 Guardo uma fortuna em rosinhas estilhaçadas,
 restos de flores não conhecidas.
 Tão pouco: só o roxo não delineado,
 o carmesim absoluto,
 o verde não sabendo
 a que xícara serviu.
 Mas eu refaço a flor por sua cor,
 e é só minha tal flor, se a cor é minha
 no caso de tigela.
 O caco vem da terra como fruto
 a me aguardar, segredo
 que morta cozinheira ali depôs
 para que um dia eu o desvendasse.
 Lavrar, lavrar com mãos impacientes
 um ouro desprezado
 por todos da família. Bichos pequeninos
 fogem de resolvido lar subterrâneo.
 Vidros agressivos
 ferem os dedos, preço
 de descobrimento:
 a coleção e seu sinal de sangue;
 a coleção e seu risco de tétano;
 a coleção que nem um outro imita.
 Escondo-a de José, por que não ria
 nem jogue fora esse museu de sonho.
 (ANDRADE, 1980, p. 44 – 45)

No primeiro verso: “Já não coleciono selos”, observa-se uma tomada de decisão do eu lírico, e os selos a que se refere são imagens do mundo ao seu redor, porém o mundo o “inquizila” – tal palavra está grafada originalmente no poema com “i”, no entanto, a palavra deriva de quizila (repugnância, antipatia, aborrecimento, impaciência) e é grafada com “e”, portanto, “enquizila”. Ao que tudo indica, o poeta poderia ter grafado a palavra com “i” no sentido de chegar mais próximo à sonoridade da mesma, a informalidade da oralidade, ou ainda com a intenção de mostrar a irritação e impaciência do menino com o que é estrangeiro, como já observado em outros casos, a exemplo, o poema de *Alguma Poesia*: “Europa, França e Bahia”, relacionando ao fato de que o poeta tinha a sua vida como a própria “europa particular”; ainda com relação a isto, a palavra com “i” que tem sido recorrente nos poemas selecionados deixaria assim um sentido mais amplo à interioridade do eu lírico em considerar que pode ter o mundo em suas mãos pela

obtenção de um álbum de selos com figuras dos países mais famosos que apresentam *geografias demais*. E dentro dessa perspectiva, o eu lírico quer ser diferente, pois todos colecionam os mesmos pedacinhos de papel. O menino começa a colecionar os *cacos de louça quebrada* em contraponto aos papéis. É interessante notar novamente o elemento *papel*, como algo mais fácil de se destruir ou rasgar, como se fosse de fato algo menos resistente do que os cacos que ele poderá encontrar, um material que ele possa ter como prova. Ao contrário de “Memória Prévia”, da sensação do intocável, o menino quer sentir agora, quer adentrar *com volúpia*. O homem encarna o verbo do menino efetivamente.

Os cacos não podem ser novos, nem brancos, mas velhos e gastos, com manchas se for preciso, usados, com as impressões talvez daqueles que fizeram uso dos objetos. O menino faz questão que sejam retirados os objetos da *horta*. O espaço a que ele se remete é o espaço onde as plantas crescem, um terreno supostamente fértil. Assim, o poeta novamente contrapõe a ideia de construção e destruição no mesmo plano, outro paradoxo. O que surge do terreno fértil é aquilo que foi quebrado, estilhaçado, como a fortuna de rosinhas que ele já conseguiu guardar. As rosas simbolizam a beleza e a vivacidade, mas nesse caso, a beleza e a vivacidade que se perderam e que o menino quer trazer novamente o encanto. O poeta refere-se a uma gama de cores que se misturam entre frias e quentes: o roxo, o carmesim, o verde. O fato de desenterrar os objetos e com eles a relação dos personagens, a imagem sugerida é como a de um cadáver múltiplo que é desenterrado com as flores que o cercavam e que o menino tenta reconstituir do seu jeito: “Mas eu refaço a flor por sua cor, / e é só minha tal flor, se a cor é minha / no caso de tigela”. O eu lírico menciona a xícara, que outrora encontra-se no poema “Cerâmica”, contudo, contrapõe a xícara à tigela; a tigela tem o formato maior do que a xícara e é mais funda também, com isto, pode-se inferir que as lembranças encontradas vão das mais rasas até as mais profundas, que parecem estas serem as preferidas do menino.

A referência à horta é reforçada quando novamente citada no primeiro verso da segunda estrofe: “O caco vem da terra como fruto”. No primeiro volume da trilogia, o poeta há de mencionar a horta como um santuário, no qual se proferem cantos de exortação, como uma ladainha religiosa, (da virgem Maria à virgem horta), em “Litania da horta”:

Horta dos repolhos, horta do jiló,
 horta da leitura, horta do pecado,
 horta da evasão, horta do remorso,
 horta do caramujo e do sapo e do caco
 de tigela e cor guardado por lembrança,
 horta de deitar no chão e possuir a terra,
 e de possuir o céu, quando a terra me cansa.
 (ANDRADE, 1979, p. 42)

Além de estabelecer a relação com os “cacos da memória” – caco de tigela – tudo se faz nesse espaço: desde “nascer” (o menino identificado com a horta e a menção a “repolhos” remete à invenção popular dos adultos quanto ao fato de as crianças “supostamente” nascerem dos repolhos ou couves; essa antiga concepção corrobora a noção do universo infantil inserido no ambiente patriarcal) até “crescer e possuir a terra” (a terra, com seu prazer orgástico, constantemente garante um teor transcendental: pela terra se chega ao céu). Ainda é possível inferir com isso, a aparente maturidade do menino em querer desenterrar os tesouros do passado, ou mesmo os fantasmas desse passado (outra alegoria usada pelo poeta em outros momentos, como o fantasma do pai que o toma pela mão em “Viagem na Família”). Outro indício do desenterrar da memória tudo aquilo que ficou, das boas ou más lembranças, é a presença dos bichos pequenos encontrados no processo de escavação, uma analogia aos vermes dos corpos em putrefação, que *fogem de resolvido lar subterrâneo*. As lembranças parecem se tornar cada vez mais intensas ao longo do poema, enquanto o menino vai tirando os objetos e remexendo o passado, as lembranças acabam por feri-lo: “Vidros agressivos / ferem os dedos, preço / de descobrimento”. Ao passo que o menino escava a terra à procura dos objetos, as mãos acabam tocando a memória, como se o fio condutor fosse encontrado, é o passado e o presente que na figura do menino se juntam. Os dedos são feridos e isto é uma marca física, importante para registrar esse contato, como um pacto selado com o sangue que escorre... é o preço a se pagar: “a coleção e seu sinal de sangue; / a coleção e seu risco de tétano; / a coleção que nem um outro imita”. Nesse paralelismo verificam-se as três principais ideias desenvolvidas no poema: o “pacto de sangue” com a memória; os “riscos” que o eu lírico corre em se ferir – tétano, devido às ferrugens que encontra nos cacos – isto é, o agravamento que a memória pode lhe trazer; e por fim, as “lembranças que nenhum outro tem”. Em suma, uma restrição do espaço maior para o espaço interior, do mundo enfadonho das coleções ao mundo particular, e este sim, seu *museu de sonhos*.

Longe de ser uma poesia unívoca, antes é dialógica e híbrida, que fala do Eu e, ao mesmo tempo, reflete as inquietações do ser no mundo, com uma linguagem lírica, suave e solta. Narra os *flashes* do eu lírico em seus momentos de deleite, como também nos de angústia. E diante de toda essa inquietação e o desejo de retorno, a figura que vai se delineando é o *gauche* que agora é muito mais do que um observador, é um experienciador, através do *gauche* menino.

Sobre o uso de uma linguagem que mescla poesia e prosa, Berardinelli comenta:

Quando falamos de poesia, entendemos um espaço que se define continuamente no interior do sistema dos gêneros literários. Assim, parafraseando e invertendo um dito de Pasolini (segundo o qual “a prosa é a poesia que a poesia não é”), eu poderia dizer que a poesia é também aquele tipo de prosa que a prosa não consegue ser. As fronteiras da poesia como gênero literário se dilatam e se restringem de acordo com a atitude de cada autor (nas diversas situações ou contingências históricas), que inclui ou exclui da linguagem poética aquilo que também pode ser dito (e é dito) em outros gêneros literários. (BERARDINELLI, 2007, p. 175)

Essa *poesia prosaica* de Drummond é que permite o diálogo com o eu lírico e liga os fios que conduzem à constituição do *sujeito gauche*. Sendo assim, este trabalho se estrutura da seguinte maneira: no primeiro capítulo, intitulado *Proseando a Poesia de Drummond*, discorre-se sobre a junção que se faz na poesia do autor, unindo *poesia e prosa* em um conjunto harmonioso e preciso, longe do saudosismo romântico, longe da crueza do realismo, repleto de sensibilidade e inquietação, permeada pelos paradoxos drummondianos. Tal pesquisa é baseada em estudos de Berardinelli (2007), em uma discussão que leva a pensar sobre uma poesia moderna e em como essa poesia pode ser transformada, até como uma necessidade de seguimento das transformações da sociedade, mudanças estas, espaciais e temporais. Para tanto, são analisados poemas de obras de períodos distintos do poeta a fim de observar de que maneira a linguagem dele sofre modificações, ou ainda, apresenta variações, nuances da personalidade *gauche* em tempos diferentes. As referidas nuances poéticas são evidenciadas a partir de uma entre as tantas características recorrentes na poética drummondiana ao longo das obras: a sensualidade. São selecionadas obras de projetos diferenciados e delas elencados cinco poemas que tratam do tema, a saber: “Sensual”, presente na obra *Os 25 poemas da triste alegria*, poemas que datam de 1924 e publicados em 2012; “Cabaré Mineiro”, de *Alguma Poesia*, 1930; “Entre o ser e as coisas”, *Claro Enigma*,

de 1951; “A Puta”, *Boitempo*, de 1968; e “Sugar e ser sugado pelo amor”, de *O Amor Natural*, publicação póstuma de 1992⁷.

No segundo capítulo, intitulado *Nos liames da memória*, dentro da perspectiva da trilogia como uma obra “híbrida” (no sentido de equilíbrio), dividem-se também por temáticas os três volumes e de cada um deles elencam-se poemas a serem analisados a partir de elementos da estilística sintática, semântica e sonora, bem como das relações entre as cadeias isotópicas de sentido que se estabelecem dentro de cada poema e entre os poemas num conjunto harmonioso que relaciona *Boitempo* em uma grande obra de retorno à infância, num projeto de escrita de si através da poesia prosaica. Os temas tratados permitem a revelação de um tempo e espaço definidos dentro da memória do menino, como também um espaço e um tempo históricos: a Sociedade Patriarcal; a Religiosidade; a Escola; a Sexualidade; e a Visão torta do amor. Diante disto, procura-se buscar sentidos para a descoberta do *sujeito gauche* em sua origem.

Assim, no terceiro capítulo, intitulado *Do gauche à raiz*, tenta-se responder justamente à pergunta crucial: “Onde a raiz do *gauche*?”, partindo-se da análise do “Poema de sete faces” e buscando os indícios de sua personalidade na infância através de poemas selecionados da trilogia.

Entende-se, pois, que reflexão e reconhecimento permitem o ato criador, pois através da linguagem, o artista se posiciona como sujeito. O Eu se reconstrói pela reativação da memória nesse processo de escrita de si que, por sua vez, não corresponde ao momento exato das ações, por isso mesmo é que o poeta transita entre os tempos com a finalidade de reorganizá-las, transformando assim o discurso, de acordo com o seu tempo. Uma síntese nas palavras de Sant’Anna:

Fazendo-se carne, o verbo inicia seu discurso e sua história, que, para ser autêntica, tem que coincidir com a História geral. História dentro e fora do indivíduo, coordenada por um ego estruturador. Sem o Eu que a organize, a História não passa de uma sequência de figuras recortadas, mecânicas e cômicas, e os fenômenos são fenomenismos. O Eu portador da História é o Eu transitando temporalidade; não é a História que me contém, “ao contrário, sou eu que a levo em mim”. O Eu se assenhorou do presente historicamente e se afirmou como sujeito. (SANT’ANNA, 1992, p. 91)

⁷ As datas citadas correspondem ao ano de publicação das obras de Drummond, no entanto, as edições utilizadas para a realização das análises desta pesquisa são diversas, todas disponíveis nas referências.

Portanto, o Eu se reconhece como parte da história e se apropria dela na reconstituição de sua subjetividade. O poeta fala de si para si, e de si para outrem, dentro de um contexto e dentro de uma construção articulada da linguagem criativa.

CAPÍTULO 1: PROSEANDO A POESIA DE DRUMMOND

Em pleno clima de “modernização” no Brasil, muito ainda se falava a partir de uma visão tradicionalista. A tentativa de inovação dos poetas nacionais, baseados nos ideais europeus era a de uma remodelação da linguagem, bem como da arte em geral. Contudo, até que se consolide como tal, um movimento passa por transformações e muitas das raízes ainda permanecem fortes diante das mudanças. Ainda se teria no alvorecer dos anos 30, os chamados poetas “neo”: neosimbolistas ou penumbristas, neoparnasianos em contraposição aos poetas futuristas, além das várias vertentes que surgiram em decorrência do “nacionalismo” proposto pelos poetas modernistas.

Drummond, que nos anos 20 já começava a exercer a sua “profissão poeta”, publicava suas críticas sobre a situação da poesia da época. Em uma delas, datada de 27 de outubro de 1923, o poeta comenta:

Os homens, que há pouco se entregavam ao delírio de guerra, encontraram hoje um derivativo no delírio da arte. Verdade seja que todas as construções estéticas desvairadas já se faziam notar aos nossos olhos antes da conflagração. Paris, antes de conhecer os *zeppellins*, conhecia o cubismo integral. Mas a crítica e o espírito popular consideravam tais coisas como expressões esparsas de cabotinismo, e a arte se conservava, numa relativa modernidade, sob o jugo do espírito clássico. Como se operou o curioso prodígio? Com estranha violência. A guerra nos deu uma mentalidade dolorosa, em que se refletem agudamente as irregularidades, os absurdos e as loucuras da arte moderna. Os homens não se transformaram; longe disso... Não se fizeram melhores nem piores do que antes. Nem mesmo essa guerra foi diferente das outras. Mas a soma do sofrimento foi infinitamente maior, e a dor universal gerou novos arrepios de sensibilidade... (ANDRADE, 2012, p. 123)

As mudanças sociais, no Brasil e no mundo, foram de fator decisivo para uma renovação, considerando que o idealismo e o romantismo já não cabiam mais diante de tantas atrocidades observadas pelo homem. O poeta vê o mundo em que vive e dele retira a matéria para a sua poesia, mas impossível escrever uma poesia somente para o deleite do leitor. O leitor deveria, sim, compartilhar da leitura. Assim, tem-se uma recepção diferenciada da poesia, em que o poeta não mais se coloca num pedestal, mas sua linguagem chega ao leitor, a poesia tem a necessidade de sair do “eixo eu” e passar ao “eixo eu – outro”, momento em que se contempla o homem universal e sua inquietação diante da vida. Apesar de que, como dizia o próprio poeta Drummond (2012, p. 138), “nós éramos românticos, e tão cedo não

seremos outra coisa”. Mesmo o autor inicialmente apresenta um material ainda preso de alguma forma ao passadismo, entrando no mundo genuinamente moderno a partir de *Alguma Poesia*.

O fato é que, quanto mais próxima do leitor, mais efeito a poesia teria, quanto mais dialógica, mais informativa e ao mesmo tempo reflexiva. Oswald de Andrade (2000, p. 79), o poeta que encabeçou o movimento modernista em nosso país, dizia: “É preciso dar cultura à massa”; “a melhor poesia atinge o povo pela exegese”; e mais, num jogo de palavras carregado de significado: “a massa ainda comerá o biscoito fino que fabrico”.

Eliot (apud Berardinelli, 2007) estabelece, segundo o estudioso italiano, uma espécie de “lei” geral a respeito do entrelaçamento de linguagens, dos registros, dos tons e da relação essencial entre “música da poesia” e língua comum:

[...] é a lei segundo a qual a poesia não pode afastar-se da língua cotidiana que nós mesmos falamos e ouvimos falar. A poesia – seja ela quantitativa ou silábica, rimada ou não rimada, de forma livre ou fechada – não pode perder o contato com a linguagem cambiante das ordinárias relações humanas. Pode parecer estranho que, mesmo tendo me proposto a falar da “música” da poesia, eu insista particularmente na linguagem da conversação. Mas antes de tudo gostaria de lembrar que a música da poesia não existe independentemente do significado; do contrário, poderia produzir-se uma poesia de grande beleza musical, mas ausente de sentido, como jamais me ocorreu ler. Nas aparentes exceções há apenas uma diferença de gradação; há poesias em que nos deixamos levar pela música, aceitando o sentido como dado; outras, em que nos fixamos sobretudo no sentido, enquanto, sem que o percebamos, somos comovidos pela música. (BERARDINELLI, 2007, p. 29)

Nesse cenário de mudanças, uma das características que se repetem no Brasil e no mundo é a transformação da província em metrópole, da tecnologia em massa. O espaço do poeta fica dividido entre esses dois mundos. Ele nasce da província e se vê numa selva eletrônica. Assim, o poeta moderno diminui espaços, interpõe espaços e tempos, fazendo da lírica moderna, como define Berardinelli (2007, p. 61), “o oposto daquilo que o romance sabe e quer fazer: focalizar um cronótopo, reconstruir uma trama circunstancial e espaço-temporal da experiência”. E mais adiante o teórico complementa: “a lírica toma posse de seu tempo-espaço por decomposição, esvaziando-o, fazendo flutuar objetos, pensamentos e figuras em caprichosa mistura” (BERARDINELLI, 2007, p. 61). E tal mistura é que leva o estudioso a definir a prosa da poesia como a prosa que a prosa não consegue ser.

Parece que a definição mais acurada a que se chega dessa mistura entre poesia e prosa é a de que, como mencionado no início deste capítulo, a lírica clássica se mantém sob determinados aspectos e se une aos elementos prosaicos, estabelecendo-se um choque harmonioso, uma vez que reúne técnica e conteúdo, numa atividade altamente cerebral. Entretanto,

A prosa não é apenas aquilo que invade a poesia, minando e perturbando-lhe o sonho de perfeição. A prosa é sobretudo o que sustenta a poesia, conferindo-lhe uma estrutura de discurso que torna a escansão do alexandrino sintaticamente mais dúctil e equilibrada. Não é instrumento do informe na regularidade do verso: é mistura e dissonância de tons, energia intelectual. (BERARDINELLI, 2007, p. 44)

A característica central é justamente o hibridismo e a pluralidade. Uma voz se expande em várias vozes. O Eu fala de si, mas esse falar de si estende-se a outros Eus, portanto, uma relação dialógica como vem sendo dito no decorrer dessa discussão. Isto é o que permite ao eu lírico de Drummond, equilibrar ambas as vozes, a do Eu adulto e a do Eu menino e ainda, dentro desse jogo, essas vozes que falam de uma interioridade que chega ao interlocutor.

Sobre isto, afirma Berardinelli:

A partir da metade do século XIX, a poesia moderna é certamente a época de um gênero: o gênero lírico. Mas é também um gênero literário autônomo. Uma lírica que radicaliza e especializa o gênero lírico precedente, forçando o monólogo e a audácia metafórica para as terras inóspitas de um solipsismo demoníaco, rumo à *hybris* de uma linguagem absoluta, tendencialmente avessa a qualquer fluência comunicativa. Mas, por outro lado, sem querer aqui discutir a relação entre uma “estrutura” ou *koiné* da poesia moderna e os muitos autores que deram voz, cada qual a seu modo, a uma situação comum, a poesia moderna também é confutação, dilatação e redefinição radical dos limites de um gênero. Em parte, a linguagem poética da modernidade parece escapar a toda contaminação, parece excluir a prosa, a épica, a sátira, o dialogismo, o tecido lógico e a reflexão, confeccionando enigmas textuais perfeitamente estruturados por esvaziamento semântico. Mas, por outra parte, apesar das típicas guinadas em sentido contrário, a lírica moderna frequentemente é antilírica: elimina o sujeito monologicamente e o distribui numa pluralidade de vozes, “descentra” o eu, engloba a prosa e todo tipo de material inerte, joga com o heterogêneo e o desafia. (BERARDINELLI, 2007, p. 143)

A poesia de Drummond encontra-se em um “plano suspenso” como caracteriza Garcia (1996); sua poesia é de forte caracterização cerebral, que se constrói a partir de elementos que vão se intercalando no texto, evidenciando um conteúdo que vai além do plano do texto como matéria, como se se construísse um

novo texto a partir de sua leitura primitiva. O chamado poeta modernista moderno. Sobre a poesia moderna e o poeta em questão, discorre Lins:

Não se deve esquecer, porém, o perigo dessa poesia: a possibilidade de se desviar para o que é simplesmente sonoro, para o vago, para o vazio jogo vocabular. Não são somente os adolescentes que se perdem nesses desvios e nessas curvas. Alguns poetas, que muito importantes se julgam, aí se encontram perdidos para sempre. Os poetas que se salvaram são precisamente aqueles que hoje podemos citar como figuras representativas da poesia moderna. Dentre eles, sem dúvida, o mais “moderno” – no que esta palavra sugere de representativo e simbólico – é o Sr. Carlos Drummond de Andrade, um poeta que define o nosso tempo e a nossa época. Pois a sua poesia é aquela que todo homem de sua geração gostaria de realizar se fora poeta. E isto porque também o Sr. Carlos Drummond de Andrade se movimenta inteiro, num plano de permanente inquietação e desenvolta experiência. (LINS, 1936, p. 6)

Ainda sobre a poética genuinamente moderna do poeta, Correia define:

Para construir o espaço livre da poesia, ele se impõe um agenciamento específico do signo verbal, apto a elaborar um sistema de notações que proponha o confronto entre linguagem poética e linguagem pragmática, entre realidade empírica e realidade lírica, entre código da língua e o código do poema. Porque utiliza os signos do sistema linguístico, a poesia não se pode furtar a um processo de transcodagem externa; porque os articula de forma própria, cria uma língua artificial, mediante um processo de transcodagem interna, semelhante ao da música e da álgebra. (CORREIA, 2002, p. 148)

Diante disto, com a análise de alguns poemas do autor, de diferentes épocas, procura-se verificar esta preocupação no trato com a linguagem, como também, o processo de modelagem da escrita numa aproximação mais estreita com o leitor e a busca do Eu pelo encontro consigo mesmo, através do trabalho astuto em relação ao tempo e ao espaço que são formados na subjetividade do eu lírico. Para tanto, observa-se a relação dialógica do Eu com o Outro, da sensualidade na imagem feminina e a maneira como o eu lírico é afetado pelo Outro, na fruição do desejo; há uma espécie de libertação pela linguagem, de revelação de uma confluência entre amor e desejo, mais precisamente amor e sexo, que a princípio parecem duas coisas distintas, e que ao longo dos anos compõem uma unificação do Eu no Outro considerando ambos como partes que se completam numa soma. Outrora o eu lírico se deleita em seus delírios solitários, na imaginação, e por fim se deleita no corpo do Outro, como uma consumação.

Seguir-se-á uma sequência cronológica para as análises, partindo do poema “Sensual”, da obra *Os 25 poemas da triste alegria*; em seguida “Cabaré Mineiro”, de *Alguma Poesia*; “Entre o ser e as coisas”, de *Claro Enigma*; “A Puta”, de *Boitempo I*; e por fim “Sugar e ser sugado pelo amor”, de *O Amor Natural*.

1.1 Descobrindo-se poeta

N’*Os 25 poemas da triste alegria*, o poeta é um iniciante, ainda no entre-lugar da poesia. Os poemas que compõem a obra foram escritos em 1924 e enviados para a apreciação do poeta Mário de Andrade, também amigo de Drummond. Todavia, tais poemas, além das observações de Mário muito bem recebidas por Drummond, o próprio poeta *gauche* avalia sua escrita alguns anos depois, quando já havia publicado *Alguma Poesia*, e concorda com o amigo, apesar de ter publicado alguns dos poemas em jornais da época. Em uma carta cordial, datada de 31 de agosto de 1926, Drummond faz a seguinte avaliação:

Preciso dizer alguma coisa sobre os reparos a meu livro. Gostei da franqueza e mais ainda da justiça quase sempre justa. Devo observar a você que toda a primeira parte do caderno [a que contém a maioria dos 25 poemas] não se destina a publicação; mandei só pra você ler, ninguém mais lerá isso, inclusive o famigerado ‘Momento feliz’ que você achou a coisa pior deste mundo e que de fato não está longe disso. ‘Convite semanal’, ‘Quase noturno’, ‘Beleza da vida’, ‘Ainda um noturno’, ‘Ninguém sabe’, ‘Biblioteca’, etc. etc., nada disso me interessa hoje que me sinto orgulhoso de ter tido coragem bastante pra romper com o pós-simbolismo, o penumbrismo e outras covardias intelectuais. (ANDRADE, 2012, p. 15)

O poeta que “luta com as palavras” exerce ao longo da vida literária um trabalho de garimpeiro, trocando e conferindo versos de uma edição para outra, especialmente em relação aos adjetivos, como se pode notar nas observações de Moraes Neto:

Quando é que um poema fica pronto? Nunca. Um poeta cuidadoso com cada palavra estará disposto a criar mil variações em torno do texto original: há sempre uma lavra a ser cortada, um adjetivo que pode estar sobrando. Drummond não dava os poemas como concluídos depois de publicados em livro. Sempre havia a chance de alterá-los numa futura edição. Quem fez a descoberta foi o poeta Alphonsus de Guimaraens Filho – um escritor para quem “pela qualidade, Drummond lembra a força e o impacto de um Machado de Assis”. Poemas que se tornariam emblemas da obra de Drummond foram discretamente alterados pelo poeta, entre uma edição e outra. Guimaraens lembra um texto em que Drummond confessava: “Sim, deve ser o tempo. À

medida que envelheço, vou me desfazendo dos adjetivos. Chego a crer que tudo se pode dizer sem eles, melhor talvez do que com eles. Por que 'noite gélida', 'noite solitária', 'profunda noite'? Bastaria 'noite'. O frio, a solidão, a profundidade da noite estão latentes no leitor, prestes a envolvê-lo, à simples provocação dessa palavra noite". (MORAES NETO, 2007, p. 168)

O período romântico é caracterizado pelo uso excessivo dos adjetivos, que acabam enaltecendo as paisagens e as figuras femininas diante de um cenário de cunho nacionalista da arte da época. Contudo, nosso poeta frisa que o uso dos adjetivos faz-se até desnecessário na linguagem, mas nem por isso a carga emocional do vocábulo faz-se menos enfática ou carregada de sentido; há sim, um controle do emocional, uma disciplina que evita o transbordamento, como bem define Correia (2002, p.31). Porém, o poeta não faz somente a redução dos adjetivos, mas utiliza-se dos recursos prosaicos na tentativa de diminuição ou mesmo do aumento da tensão poética, quando sinaliza o texto com versos curtos mesclados com os longos, uso de sinais conotativos como as reticências, dois pontos, ponto e vírgula, enfim, uma pontuação de caráter mais lógico.

Parte-se, pois, à análise do primeiro poema selecionado:

SENSUAL⁸

Nosso primeiro beijo foi tão leve,
e tão delicioso, nosso primeiro beijo...

Tua meninice ria nos teus olhos,
entre as rosas.
E eu fiz o gesto inquieto de quem vae
colher uma rosa estranha.

Tuas pernas, desnudas, me fugiam.
E havia nos teus seios escondidos.
eu bem que percebia!
o desejo de uns lábios e de uns dentes.
(ANDRADE, 2012, p. 31)

O comentário de Drummond sobre os adjetivos já se nota aqui neste poema, quando do título. Mas mesmo assim, o adjetivo título acaba por apresentar “substância” ao poema, uma vez que o termo “sensual” representa não só a menina cobiçada, como também a situação vivida por ambos. Os primeiros versos usam o beijo como um pretexto para que o eu lírico comente sobre seus desejos sexuais. A situação descrita, de primeiro beijo e da *meninice* da moça que ele beija, dá indícios de uma de suas primeiras experiências carnavais; contudo, a utilização dos adjetivos

⁸ Sensual = respeitante aos sentidos, pessoa sensual.

em relação à palavra “beijo”, como *leve* e *delicioso*, ao contrário de se caracterizar como algo suave e bom, torna o lugar comum nessa tentativa de explorar o sensorial, apesar de a sonoridade das palavras causar um efeito de leveza, o que romantiza em proporção a imagem, embora ela esconda, pelo uso das reticências os momentos mais intensos que hão de ser descritos mais adiante. A repetição da expressão *nosso primeiro beijo* enfatiza a importância desse momento, mas sugere também, mais uma vez pelo uso das reticências, algo não concretizado, que ficou somente no desejo.

Não há como negar que o poeta *gauche* é um observador astuto da realidade, e mesmo nessa fase de experimentação poética, ainda que ele esteja falando de um momento de experiência sensorial, é também um observador ao longe, por estar voltando seu olhar àquela imagem pela utilização do verbo no passado. Em outras obras, já com uma visão de amor extremamente realista o poeta comentava sobre as conversas subliminares do desejo entre dois Eus. O amor é personificado e parece não compreender as reações do corpo; ambos ainda são vistos separadamente. O exemplo é a última estrofe do poema “O amor bate na aorta”, de *Brejo das Almas*, obra lançada em 1934:

Daqui estou vendo o amor
irritado, desapontado,
mas também vejo outras coisas:
vejo corpos, vejo almas
vejo beijos que se beijam
ouço mãos que se conversam
e que viajam sem mapa.
Vejo muitas outras coisas
que não ousa compreender.
(ANDRADE, 2005, p. 192)

Na segunda estrofe do poema, o termo *meninice* indica a ingenuidade e jovialidade da moça e a rosa é comumente conhecida como um símbolo da delicadeza, fragilidade e principalmente pureza, porém, ainda assim, ela possui espinhos. É pertinente notar essa relação da reação do corpo diante de outro corpo que o atraía, nesse caso, o corpo masculino atraído pelo feminino. Ambos encontram-se entre as rosas, e com gestos inquietos, talvez tateando espinhos, ou “lugares de mais difícil acesso”, o menino faz que vai colher uma “rosa estranha”. A rosa, além de poder representar a moça, também pode representar o amor, cuja flor é estranha, uma flor que se quer colher, mas que dela se tem receios.

A grafia de “extranha”, derivada do latim, dá à expressão *rosa extranha* um tom religioso, pelo fato de a língua latina ter essa conotação. Em outras ocasiões o poeta brinca com as declinações em latim, como em *Rosa Rosae*, de *Boitempo I*. O poema é quase uma ladainha em adoração à Rosa, bem como uma espécie de obsessão pelo “despetalar” dessa rosa. Dos versos construídos em paralelismo, o poeta apresenta:

ROSA ROSAE

Rosa
 e todas as rimas
 Rosa
 e os perfumes todos
 Rosa
 no florindo espelho
 Rosa
 na brancura branca
 Rosa
 no carmim da hora
 Rosa
 no brinco e pulseira
 Rosa
 no deslumbramento
 Rosa
 no distanciamento
 Rosa
 no que não foi escrito
 Rosa
 no que deixou de ser dito
 Rosa
 pétala a pétala
 despetaliosada
 (ANDRADE, 1979, p. 62)

A terminação em “ae” designa o plural dos substantivos em latim, portanto, Rosa, pode caracterizar não somente a metáfora de uma mulher, mas de mulheres em geral, personificadas na flor. Todos os elementos que seduzem o eu lírico na figura de uma mulher, da beleza feminina. Isso pode ser percebido especialmente nos últimos versos de uma rosa que de pétala a pétala, despetala-se, no sentido de desabrochar para o amor, como também, no sentido de transformar-se com a passagem do tempo.

Para a simbologia de Cirlot (2005, p. 504): “a rosa única é, essencialmente, um símbolo de finalidade, de sucesso absoluto e de perfeição. Por isto pode ter todas as identificações que coincidem com o referido significado, como centro místico, coração, jardim de Eros, paraíso de Dante, mulher amada e emblema de

Vênus, etc”. Segundo a simbologia de Chevalier & Gheerbrant⁹ (2012, p. 788): “na iconografia cristã, a rosa é ou a taça que recolhe o sangue de Cristo, ou a transfiguração das gotas desse sangue, ou o signo das chagas de Cristo”.

A terceira estrofe é que irá revelar a metáfora da rosa a que o lírico se refere: “Tuas pernas desnudas, me fugiam”. A nudez também simboliza a fragilidade diante do Outro, mas ao mesmo tempo ela foge de seu admirador, dotada da força, do poder de sedução. O sangue mencionado por Chevalier & Gheerbrant pode representar o perigo de se machucar com as ações em relação à mulher amada e ao amor, machucar-se com os espinhos da rosa, ou ainda o contato dos corpos feminino e masculino e a reação natural do corpo da mulher ao primeiro contato com um homem, e mesmo a relação desta flor com a maturação da mulher, o sangramento e o desabrochar para a vida adulta. A mulher amada pode ser referida também pela simbologia de Vênus, ela foi gerada do amor entre os deuses, dotada de uma beleza inigualável, portanto atrai os olhares e desejos do eu lírico. Todavia, a Vênus do menino homem se esconde e suas formas são insinuadas, tornando o desejo ainda mais intenso. Essa tensão do poema, o deixar implícito, faz com que o teor de sensualidade permaneça no plano do imaginário simbólico e a suposição segura de que o eu lírico manteve seus desejos encerrados em si.

No verso “o desejo de uns lábios e de uns dentes”, sugere essa pressão interior, o aprisionamento de uma fera que não pôde se libertar. O vocábulo “dentes” torna o poema ainda mais enfático, dando uma força eloquente aos versos anteriores, o que quebra a aura mais romântica anteriormente mencionada. Firma-se tal suposição com as significações de Cirlot e Chevalier & Gheerbrant.

Ambas as significações se conectam no que diz respeito à parte sexual ou de desejar o material:

O dente é um instrumento de tomada de posse, tendendo à assimilação: é a mó que esmaga para fornecer um alimento ao desejo. *Os dentes simbolizam a força de mastigação, a **agressividade** devida aos apetites dos desejos materiais. Os dentes do Dragão representam a agressividade da perversão dominadora: a mastigação devorante. Da sementeira dos dentes do Dragão nascem os **homens de ferro**, os homens destinados ao poder, não cessam de combater-se uns aos outros a fim de satisfazerem suas ambições.* (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2012, p. 330)

⁹ O leitor há de notar, ao longo do texto, que as citações de Chevalier & Gheerbrant apresentam grifos em demasia; contudo, todas as marcações são originais da obra dos autores.

De acordo com Cirlot (2005, p. 201), “há interpretações que ressaltam o significado na parte sexual da energia. Mais importante é a ideia gnóstica sobre os dentes, que devemos a Leisegang (La Gnose), segundo a qual constituem as ameias, o muro de defesa do homem interior, no aspecto energético material, como o olhar e os olhos no sentido espiritual”, logo, a defesa de manter esse acontecimento sensual dentro de si e depois revelar a si mesmo e ao leitor.

Sobre este poema, Secchin destaca o que Mário de Andrade escreveu¹⁰:

Mário de Andrade, em geral, mescla, na carta de 1926, restrições e elogios; Drummond, em 1937, recorta o texto do amigo, enfatizando quase sempre o viés restritivo. Com “Sensual” ocorre o contrário: apenas os comentários positivos foram transcritos. Conheçamos, pois, o teor integral das observações de Mário acerca do poema: “‘pernas desnudas’ horrível e aliás ‘tuas pernas desnudas me fugiam’ que você quer dizer é: ‘tuas pernas desnudas fugiam de mim’. Tem uma sutileza de sentido muito delicada nisso. O poema é de fato sensualíssimo. Você usa duas reticências em ‘o desejo duns lábios...e duns dentes’ [não confere com o datiloescrito, A.C.S.], ‘qualquer coisa mais forte...e mais cruel’, que achei defeituosas. Tiram a sensualidade dessas frases e tornam elas perversas. Bote a frase franca que assim ela fica sensual mas pura. E o poema de você é puro. Desconfio do ‘velho carvalho’, difícil da gente encontrar no Brasil. Também o ‘qualquer coisa mais forte’ é um galicismo que me desagrade. ‘Extranha’ é ‘estranha’” [A.C.S.]. (ANDRADE, 2012, p. 31)

Já nessa época nota-se que o poema intercala vocábulos eruditos e informais, bem como as expressões também menos formais. Os versos brancos, sem a presença marcante das rimas, também são evidentes.

1.2 Um olhar diferenciado

Embora o poeta Drummond tenha sido agraciado com a crítica do amigo Mário de Andrade, cabe ressaltar a forte influência do passadismo na poesia do crítico, e ainda que Mário exercesse há mais tempo a sua profissão como escritor, ao contrário de Drummond, seu alcance na prosa foi muito mais significativo do que na poesia. O conhecimento de Mário em termos de versificação e métrica era excepcional, por isso mesmo, pode ser que a poesia tenha se firmado em um estilo misto entre o clássico e o moderno, no entanto, sem garantia de manutenção da

¹⁰ A citação em destaque mescla comentários de Secchin e a crítica de Mário de Andrade sobre os poemas de Drummond. As considerações de Mário, Secchin destaca entre aspas e as dele próprio entre colchetes com as suas iniciais A.C.S. O nome próprio da referência remete-se à obra de Carlos Drummond de Andrade, ou seja, *Os 25 poemas da triste alegria* (2012).

estética da poesia moderna, como prevista pelos mentores do movimento. De fato, Mário era ainda conservador em determinados aspectos, enquanto Oswald mantinha-se no extremo de libertação dos padrões, buscando uma linguagem cada vez mais sintetizada e objetiva.

Diante desse contexto, percebe-se que Drummond segue uma linha particular, de amadurecimento em termos de linguagem que permite a estreita ligação entre inspiração e arte propriamente dita. O poeta, de um salto relativamente curto (1924 a 1930 – em se tratando de *Os 25 poemas* até *Alguma Poesia*), percebe a necessidade de consolidação da arte enquanto força criativa através da palavra. Já não cabe mais somente a forma, mas esta apregoada ao sentido, como o fez Manuel Bandeira com o poema “Os sapos” (entre tantos outros no decorrer de seu fazer poético) na abertura da Semana de Arte Moderna, quando une som, sentido, imagem, harmonia e conteúdo a uma forma compacta de comunicação; o poeta consegue sintetizar e objetivar o que ao mesmo tempo é de extrema complexidade e passível de crítica e análise profundas. Sendo assim, o poeta Drummond entende a proposta de Bandeira, incorporando o movimento em si e, confirmando a poesia moderna como um ponto de partida para os demais poetas futuros, especialmente quando, sendo naturalmente *gauche*, define o personagem que desenha o sujeito do modernismo. Drummond marca, assim, uma geração de poetas brasileiros, consolidando o movimento modernista e tornando a sua poesia imortalizada.

Partindo-se desses pressupostos, nesta segunda análise notam-se as possíveis mudanças que podem ser destacadas na linguagem, no poema “Cabaré Mineiro”, de 1930.

CABARÉ MINEIRO

A dançarina espanhola de Montes Claros
dança e redança na sala mestiça.
Cem olhos morenos estão despindo
seu corpo gordo picado de mosquito.
Tem um sinal de bala na coxa direita,
o riso postiço de um dente de ouro,
mas é linda, linda, gorda e satisfeita.
Como rebola as nádegas amarelas!
Cem olhos brasileiros estão seguindo
o balanço doce e mole de suas tetas...
(ANDRADE, 2005, p. 97)

Etcheverry, no prefácio da 7ª edição de *Alguma Poesia*, pela editora Record, comenta sobre a linguagem dessa obra:

Carlos Drummond de Andrade publica *Alguma poesia* adotando a forma livre do verso, isto é, não sujeito a regularidade silábica nem acentual, e desprovido das similitudes melódicas que configuram as rimas: enquadra-o, portanto, na ordem visual, não auditiva. [...] O moderno verso livre desdenha a forma e valoriza o conteúdo poético. É verdade também que, se um tal conteúdo é recebido com a regularidade métrica e acentual e com a melodia das rimas ricas, o verso é mais perfeito. Do qual Drummond nos dará mais tarde acabadas amostras. Mas o verso moderno tampouco desdenha o ritmo: unicamente deixou de ser silábico-acentual e passou a ser sintático, com a linha tipográfica colmada com uma unidade de sentido, ou simplesmente visual, como meio a que recorre o poeta para insistir perante o leitor, forçando-o a reparar com mais intensidade em um conceito, ou em uma mera palavra. Inclusive, uma simples conjunção copulativa pode estar isolada na linha, se o que o poeta requer é insistir significativamente na união. [...] No tocante à metáfora, acreditou-se que era essencial à linguagem poética. A metáfora importa sempre um “tal coisa é igual, ou semelhante, a tal outra”, isto é, “como” tal outra. Mas a moderna metáfora prescinde desse “como” e fica com o “é”. [...] Drummond vai além: prescinde da metáfora. Será raro encontrá-la em toda esta *Alguma poesia*, cuja linguagem é direta. [...] Por que a linguagem poética de Drummond é seca, quase jornalística, mas poética. (ANDRADE, 2005, p. 7 – 8)

Como define o autor, o ritmo que o poema adquire, dispensando as rimas, é um ritmo novo, porém não menos cadenciado. Percebe-se, pela combinação dos sons nasalizados e sibilantes, o balanço da dançarina e o movimento que os olhos fazem ao acompanhá-la. O poema é estruturado em uma estrofe apenas, o que contribui também para garantir a ideia de uma dança constante e ritmada. Cada verso se interliga ao outro pela função sintática (os elementos coesivos dentro do texto), como se fossem unidos pequenos conjuntos de versos a cada movimento que a mulher faz com seu corpo: “A dançarina espanhola de Montes Claros dança e redança na sala mestiça” (primeiro e segundo versos), a expressão “dança e redança” sugere o movimento de ir e voltar. “Cem olhos morenos estão despindo seu corpo gordo picado de mosquito” (terceiro e quarto versos); a utilização dos verbos no presente (estão) e no gerúndio (despindo) dão a sensação de prolongamento e vagarosidade, o verbo “despir” ao contrário de “tirar”, também sugere um movimento mais vagaroso e sensual. Já a expressão “corpo gordo” com as vogais fechadas dá a sensação de preenchimento e consistência na dança, um corpo vultuoso que se desenrola no palco; a caracterização “picado de mosquito” refere-se mais ao plano “realista” e ainda remetendo talvez ao local onde ela dança e uma noção dos frequentadores do tal cabaré. Nos três versos da sequência (cinco

a sete) a personagem é descrita com maiores detalhes: “Tem um sinal de bala na coxa direita, o riso postiço de um dente de ouro, mas é linda, linda, gorda e satisfeita”; o movimento parece dar uma parada quando da observação do sinal de bala na coxa da dançarina, movimentos mais bruscos que permitem o *close* nos detalhes dela, como o dente de ouro também, porém, logo na sequência o ritmo volta ao normal quando o poeta repete o vocábulo “linda” (nasalizado) que retoma a movimentação e em seguida enfatiza um outro movimento dela no verso: “Como rebola as nádegas amarelas!” A expressão marcada pelo ponto de exclamação sugere um espanto dos olhos que miram a mulher, com o foco nas “nádegas amarelas”, provavelmente um movimento trepidante de rebolar com ênfase; já os últimos versos (9 e 10) prosseguem com a vagarosidade do princípio, novamente pelo uso dos verbos e a nasalização das palavras: “Cem olhos brasileiros estão seguindo o balanço doce e mole de suas tetas...” o movimento aparentemente tem sua continuidade pelo uso das reticências... é interessante notar também, a observação do “corpo inteiro” da dançarina, o poeta não cita diretamente os braços e as pernas, mas o corpo todo que dança e que permite a criação, pelo som, da imagem da dançarina.

Sobre o conteúdo dos versos, parta-se do título do poema, destacando-se os adjetivos utilizados pelo poeta e o sentido que eles atribuem a este poema em comparação com o anterior.

Pelo título, o poeta delimita o espaço em que a cena se desenrola: o *cabaré mineiro*¹¹. A entonação eloquente da palavra cabaré é amortecida pela designação do mesmo, *mineiro*, no entanto, a conotação da palavra dá um tom interessante ao contexto, uma vez que popularmente o mineiro é conhecido como um ser quieto e discreto, consideração pertinente ao levar-se em conta o local em questão. Outro elemento que delimita o espaço e ao mesmo tempo mantém a ideia de um cabaré mais “sofisticado” é a designação da dançarina como “espanhola”. Montes Claros é o nome de uma cidade situada em Toledo, na Espanha, bem como de uma cidade interiorana de Minas Gerais; no final do século XIX e início do século XX, o fluxo de imigração espanhola era o terceiro maior no país, logo, os adjetivos usados pelo poeta têm função diferenciada nesse poema, pois todos caracterizam elementos definidores das personalidades, das nacionalidades, além de garantir a sonoridade

¹¹ Cabaré deriva da palavra francesa *cabaret* – casa de diversões onde se bebe e dança e, em geral, se assiste a espetáculos de variedades.

específica, bem como apresentar marcas de uma objetividade não mascarada pela idealização.

A *sala mestiça* representa, pois, a miscigenação de um povo híbrido, não puro, povo brasileiro. Os olhos brasileiros são os mesmos com olhos também chamados “morenos”, talvez não necessariamente pela raça, mas olhos morenos dos homens trabalhadores do sol, de peles queimadas e mesmo olhos morenos embebidos pela sensualidade da dançarina. Ainda, o moreno significa mais escuro, portanto, possivelmente remetendo ao ambiente frequentemente visitado à noite. Outro detalhe pertinente relacionado a olhos coincide com o espaço relacionado a um rito de iniciação, como se vê na definição simbólica de Chevalier & Gheerbrant (2012, p. 654), o olho humano “entre os fueguinos, sai do corpo – sem, entretanto, separar-se dele – e se dirige espontaneamente para o objeto da percepção; [...] a abertura dos olhos é um rito de abertura ao conhecimento, um rito de iniciação”, além disso, os olhos se abrem e seguem o objeto de desejo.

O corpo gordo foge aos padrões estipulados pelo Romantismo de uma beleza excepcional da mulher, como deusa. A dançarina em questão é gorda, porém “gorda e satisfeita”. Canta-se a beleza do corpo pelo que ele representa. É uma visão diferenciada da fêmea desejada, o que se deseja é o corpo e a vivacidade; o riso “postiço” indica que ela usa uma dentadura na boca, no entanto, dessa dentadura brilha um *dente de ouro*, em uma boca que está ali para ser beijada de graça, por que essa é a sua função. A ênfase no adjetivo “linda” pode remeter a sexualidade pelo fato de o desejo ser o corpo da mulher, apesar de ele não ser o modelo de beleza almejado. O desejo é pela saciedade, pela iniciação, porém, trata-se de um eu lírico observador dentro daquela sala e além de observar por si mesmo, vê os olhos dos outros seguirem aquela mulher. As “nádegas amarelas” podem indicar, além do já proposto, o tom pardo da pele da dançarina. Os adjetivos “doce” e “mole” também apresentam características desprovidas de romantismo em relação aos seios da mulher, ou antes, as “tetas”. O “doce” sugere a necessidade do contato, da experimentação, o mesmo desejo dos lábios e dentes nos seios da moça casta do poema *Sensual*; o “mole” já sugeriria o envelhecimento do corpo da mulher do cabaré, seios moles, embora ainda assim “acolhedores”. Em contraposição a uma descrição mais suave do primeiro poema, este apresenta um tom menos erudito, um tanto jocoso, no sentido de torná-lo mais próximo da oralidade. O peso sonoro das palavras como *corpo gordo* em oposição à leveza de *beijo leve e delicioso* é uma

experimentação diferenciada, uma “relação carnal” e uma “relação do corpo com o espírito”, respectivamente.

Uma última comparação entre os versos paralelos: “Cem olhos morenos estão despindo” e “Cem olhos brasileiros estão seguindo”, revela o despir desses olhos morenos e a afirmação da identidade nacional. O ato de a bailarina se despir indica não somente o despir-se da roupa, mas de todas as suas “máscaras”. Ela é despida, tanto por ela mesma, quanto pelos olhos de desejo dos homens, sendo o ato, portanto, simultâneo tanto para ela quanto para os sujeitos envolvidos pelo corpo que se mostra, através dos movimentos da dança. A dança por si só representa simbolicamente a:

imagem corporificada de um processo, devir ou transcurso. [...] Crença universal de que, enquanto arte rítmica, é símbolo do ato de criação. Por isso, a dança é uma das antigas formas da magia. Toda dança é uma pantomima de metamorfoses (pelo que requer a máscara para facilitar e ocultar a transformação), que tende a converter o bailarino em deus, demônio ou uma forma existencial pretendida. (CIRLOT, 2007, p. 199)

Portanto, o *corpo gordo picado de mosquito*, o *sinal de bala*, o *riso postiço* (sinal que pode também representar o riso falseado de quem não aceita as condições, mas está fadada à vida que possui; mais um paradoxo da subjetividade da personagem), no ato da dança são transformados em beleza aos olhos que a observam, pois tais olhos são olhos da interioridade, do desejo que nasce do íntimo do homem, da subjetividade de cada um desses cem olhos.

1.3 Fase intimista

Em “Entre o ser e as coisas”, nota-se uma linguagem mais erudita e a estrutura próxima do verso clássico, como mencionou Etcheverry em citação anterior. Veja-se o que diz Samuel Titan Jr. no posfácio de *Claro Enigma*, 1ª edição publicada pela Companhia das Letras, de 2012:

Ora, como não supor uma reviravolta quando, logo à entrada, o leitor de *Claro enigma* se via diante da epígrafe, tirada de Paul Valéry: “*Les événements m’ennuient*”, “Os acontecimentos me entendiam”? O que pensar dos sonetos e dos poemas metrificados que proliferam por todo o livro, a despeito da chacota modernista de que uns e outros eram objeto havia já três décadas? E quanto ao grave e elevado, lapidar e até sequencial, suposto veículo de um desengano que dava costas às esperanças acalentadas ontem mesmo e,

assim, também à história em curso? Nenhum desses elementos é menor ou marginal e, no seu conjunto, de fato levam água para a ideia de uma nova fase da obra de Drummond ou mesmo da poesia brasileira no século XX. (ANDRADE, 2012, p. 114)

A data de publicação da obra corresponde ao período que alguns estudiosos chamam de 3ª Fase do Modernismo ou Geração de 45 que se estende de 1945 até 1956 aproximadamente. Um período pós-guerra que leva os artistas a uma tendência mais intimista e de retorno às formas tradicionais. Drummond consegue tal articulação, muito embora este momento da publicação (1951) represente já um tempo de modificações, quando a poesia começa a apresentar horizontes concretistas, coisa a que o poeta não demonstrava muito afeto. Por isso, é mesmo de se estranhar que “tardamente” o autor decida por valer-se de uma estrutura híbrida entre o clássico (predominantemente) e os paradoxos que envolvem indubitavelmente a sua obra como um todo.

Nesse sentido, Titan Jr. continua a sua reflexão:

[...] o leitor de *Claro enigma* tinha e tem o direito de suspeitar dessa leitura que, sendo correta, talvez não dê conta de tudo. Se levar a desconfiança a sério, não tardará a encontrar suporte para suas dúvidas: no chão do texto, a começar do título, que não parece prometer ordem clássica e equilíbrio estoico, antes apontando, como é do feitio dos oximoros, para um sentido que nunca se perfaz nem estabiliza; mas também fora do livro, na frequentação de uma obra em que, antes e depois de 1951, “tudo acontece por conflito”. Nessa linha de raciocínio, Antonio Candido observou que, na obra de Drummond, a força das inquietudes e dos problemas é tal que os poemas parecem “crescer e organizar-se em torno deles, como arquitetura que os projeta”. A ser assim, o leitor de *Claro enigma* pode bem se interrogar sobre a natureza das relações que sua ordem entretém com o terreno movediço da criação drummondiana – e perceber como este livro problematiza aqueles mesmos termos (maduro, clássico, filosófico) que vêm marcando sua recepção. (ANDRADE, 2012, p. 114 -115)

Diante de tais considerações, observa-se como o poeta retrata a relação entre o ser e as coisas, e o que há no espaço entre eles, que é o sentimento amoroso e seus paradoxos.

ENTRE O SER E AS COISAS

Onda e amor, onde o amor, ando indagando
ao largo vento e à rocha imperativa,
e a tudo me arremesso, nesse quando
amanhece frescor de coisa viva.

Às almas, não, as almas vão pairando,
e, esquecendo a lição que já se esquia,

tornam amor humor, e vago e brando
o que é natureza corrosiva.

N'água e na pedra amor deixa gravados
seus hieróglifos e mensagens, suas
verdades mais secretas e mais nuas.

E nem os elementos encantados
sabem do amor que os punge e que é, pungindo,
uma fogueira a arder no dia findo.
(ANDRADE, 2012, p. 44)

Atente-se à forma fixa do poema, um soneto. Tal estrutura leva à reflexão (considerando o conteúdo do texto), à uma noção de equilíbrio entre as coisas observadas, isto é, as imagens de uma paisagem pertencente ao “mundo físico” e o ser que representa o “mundo das coisas abstratas”. O corpo aqui representado permanece em estado latente, o ser e a sua inquietação, ou seja, o espírito é mostrado na superficialidade¹² do texto enquanto o corpo é encontrado na sua profundidade. É possível notar essa relação quando da decifração dos símbolos e dos elementos que compõem a imagem do poema e sua significação no sujeito.

Por esse motivo, e mesmo pela técnica utilizada, englobando a poesia dessa fase de Drummond com tendência a um retorno ao Classicismo, a analogia com o soneto “Amor é fogo que arde sem se ver”, de Camões, faz-se pertinente, a considerar o fato de que o amor é visto pelo poeta português como uma ferida aberta a pungir no peito do enamorado, não como um fardo leve e desprovido de males. Lembrando que não somente neste poema é possível estabelecer o diálogo entre nosso poeta e Camões, como também no clássico “A Máquina do Mundo”¹³, do mesmo modo pertencente a *Claro Enigma*.

Amor é fogo que arde sem se ver;
É ferida que dói e não se sente;
É um contentamento descontente;
É dor que desatina sem doer;

¹² “Superficialidade” em oposição à “profundidade”, no sentido de representar o que está mais explícito e mais implícito no texto, respectivamente.

¹³ Assim como a comparação entre os poemas de amor mencionados, em “A máquina do mundo”, de Drummond, nota-se o mesmo teor paradoxal entre razão e emoção; um homem de idade avançada se vê diante de um universo de possibilidades como “recompensa” pelo acúmulo de experiências vividas, no entanto, considera tardio o aparecimento de tal grandiosidade e abandona o prêmio. A racionalidade no poeta moderno é mais uma vez predominante, ao passo que em Camões, o eu lírico recebe de bom grado o presente a ele e a seus compatriotas destinado em reconhecimento pela aquisição do conhecimento pleno através da experimentação dos afetos do mundo, especialmente do amor, sob suas várias formas. Isto é, o sentimento que se sobrepõe ao poeta classicista é repensado cautelosamente por Drummond.

É um não querer mais que bem querer;
 É solitário andar por entre a gente;
 É nunca contentar-se de contente;
 É cuidar que se ganha em se perder;

É querer estar preso por vontade;
 É servir a quem vence, o vencedor;
 É ter com quem nos mata lealdade.

Mas como causar pode seu favor
 Nos corações humanos amizade,
 se tão contrário a si é o mesmo Amor?
 (CAMÕES, 2005, p. 19)

O soneto de Camões é dotado de uma aura transcendental, de um amor inabalável, ainda que permeado de perturbações. O que aproxima ambos os textos, é o tratamento enfático de Drummond à “natureza corrosiva” do sentimento, que arde e punge no dia findo, assim como Camões comenta a ferida como algo prazeroso, que dói e se quer desse modo.

Sendo assim, esmiuçando o poema de Drummond, observa-se de que forma esse paradoxo age no interior do ser, e como este ser compartilha com o leitor a natureza do sentimento que o corrói, mas que também corrói a outros Eus e nem mesmo os “deuses” são capazes de perceber.

O primeiro elemento imagético mencionado pelo eu lírico é o mar, mais especificamente a onda, elemento justaposto ao amor. Obviamente que a relação que se pretende entre ambos, imagem do exterior e sentimento interior, é estreita e significativa. Portanto, compare-se os símbolos a que a imagem da onda pode remeter. A interpretação de Cirlot:

Na China são consideradas morada dos dragões e símbolo da pureza. Esta diversidade, em aparência contraditória, deve-se a que tomam significados de dois aspectos diferentes da mesma forma oceânica: pelo ritmo ondulante, as ondas se relacionam com os dragões, pela espuma branca, com a pureza. Não há aqui ambivalência, mas sim justaposição. (CIRLOT, 2005, p. 429)

A interpretação de Chevalier & Gheerbrant:

Nas lendas gregas, as Nereidas, netas do Oceano, personificavam as *inúmeras ondas do mar*. Eram de grande beleza e passavam o tempo a fiar, tecer, cantar, nadar com os golfinhos, com suas cabeleiras a flutuar. Outro tanto de ações e imagens que podem ser atribuídas às ondas, que fazem e desfazem incessantemente os seus líquidos bordados ao som de uma música sonora e grave. As Nereidas não desempenharam nenhum papel ativo na mitologia. Como elas, as ondas simbolizam o princípio passivo, a atitude

daquele que *se deixa levar, que vai ao sabor das ondas*. Mas as ondas podem ser erguidas com violência por uma outra força. A sua passividade é tão perigosa quanto a ação descontrolada. Representam toda a força da profunda inércia. As ondas levantadas pela tempestade também foram comparadas aos dragões das profundezas. Passam a simbolizar, então, as súbitas irrupções do inconsciente, outra massa, de ordem psíquica, de uma inércia enganadora, impelida pelas pulsões instintivas a atacar o espírito, o ego dirigido pela razão. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2012, p. 658)

Em ambos os casos, há um embate entre duas forças, que se definem por razão e emoção, tal embate é o que se traduz como as forças duplas que agem no homem, ao mesmo tempo, dotado do bem e do mal. A remissão à mitologia grega é pertinente no sentido de que a própria Afrodite, deusa da beleza, do amor e da sexualidade, nasce do contato do mar com os testículos de Urano, cortados por Chronos. Do contato entre eles, a espuma do mar fecundou a terra e é por isso que Afrodite é representada dentro de uma concha. O movimento das ondas sugere o ato sexual da fecundação, do pleno amor com que a deusa foi gerada.

A alternância entre vogais abertas e fechadas /o/ e /a/ do primeiro verso, bem como o som nasalizado corroboram a noção de movimentação do mar, o que complementa o sentido proposto para esta análise: **“Onda e amor, onde o amor, ando indagando”**.

Logo neste primeiro verso o eu lírico faz uma pergunta embutida: “onde o amor”, e ele indaga sobre o lugar que o amor ocupa ou o lugar onde o amor está “ao largo vento e à rocha imperativa”. A imagem criada pelas palavras sugere a ideia de movimento das ondas que quebram nas rochas com a força dos ventos, novamente a significação simbólica encontrada nos estudos de Cirlot e Chevalier & Gheerbrant. Diante disso, o poeta se entrega ao movimento, como que se comparasse ao mar que ora é calmo, ora entra em atrito com a rocha: “e a tudo me arremesso”. Essa passagem do poema lembra a cena de Bentinho ao ser tragado pelos olhos de ressaca de Capitu, os olhos do amor, em que o personagem se agarra aos cabelos e aos braços da menina amada, por que as ondas o puxam e conseguem arrastá-lo, e sem que relute, mergulha nos olhos da moça, afogando-se neles.

Retórica dos namorados, dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu. Não me acode imagem capaz de dizer, sem quebra da dignidade do estilo, o que eles foram e me fizeram. Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá ideia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos

cabelos espalhados pelos ombros; mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me, tragar-me. (ASSIS, 2008, p. 159)

Os versos seguintes indicam que o eu lírico se arremessa nesse mar “quando amanhece frescor de coisa viva”; logo, o amor é visto como algo vivo, pungente, como se verá nos versos finais, algo que vibra no corpo do ser, como uma pulsação.

Na estrofe seguinte, há a noção de amor como algo transcendental, que mexe com o ser, mas ao mesmo tempo a presença do real, da vida terrena. As almas tocadas pelo sentimento esquecem-se da natureza corrosiva e o perigo do sentir, ou ainda, invertem os papéis, fazendo de algo doloroso, algo vago e brando, todavia, o *amor é o fogo que arde sem se ver*: “Às almas, não, as almas vão pairando, / e, esquecendo a lição que já se esquia, / tornam amor humor, e vago e brando / o que é natureza corrosiva”.

Percebe-se que nos dois quartetos há o atrito entre forças paradoxais e opostas, entretanto, o sentimento interno do ser envolve as duas esferas: a onda é justaposta ao amor, e esta significação, como observado anteriormente, possui duas forças, portanto, a natureza corrosiva do sentimento é convertida em purificação. É interessante notar uma referência interna ao poema “Amor”, de Oswald de Andrade, constituído de apenas um verso: “humor”; dentro deste vocábulo cabem pelo menos duas significações: o “positivo” e o “negativo”.

A movimentação das ondas realça o movimento do desejo que punge no corpo e se expande no corpo do Outro, como um enlace sexual, o que se comprova com o primeiro terceto: “N’água e na pedra amor deixa gravados / seus hieróglifos e mensagens, suas / verdades mais secretas e mais nuas”. A “água” é movimento constante, a “pedra” (anteriormente citada pelo sinônimo *rocha*) indica o estático, todavia o amor deixa marcas na “água” (símbolo da intuição) e na “pedra” (símbolo da unidade e força), respectivamente, “alma” e “corpo”. Os hieróglifos remetem às antigas civilizações (como a egípcia e a maia, por exemplo) e às mensagens de difícil interpretação, como enigmas, escondendo as verdades mais secretas e expondo as mais evidentes, mais um paradoxo do amor. Em suma, como se chegar ao âmago do Outro?

No último terceto: “E nem os elementos encantados / sabem do amor que os punge e que é, pungindo, / uma fogueira a arder no dia findo”, a expressão “elementos encantados” pode remeter aos elementos da natureza descritos nessa

comparação com o Eu, como também aos deuses da mitologia clássica, contudo, nem mesmo os elementos da natureza e tampouco os deuses na representação da figura da deusa do amor, Afrodite, são capazes de “saber o amor”, o amor como “uma fogueira a arder no dia findo”. Note-se que o último verso do primeiro quarteto refere-se ao amanhecer, já o último verso do soneto, refere-se ao entardecer, como um processo de transformação. A referência inicial é água e a referência que finaliza o poema é o fogo. Dia e noite, água e fogo. Ambas as duplas remetem-se ao feminino e ao masculino, e as forças de regeneração, noção de continuidade, como um ciclo. É a representação do enlace de duas partes distintas, mas que se complementam, muito embora, não compreendam quais os princípios capazes de ativar o que há entre o ser e as coisas, claro enigma.

O último verso ainda relembra a inquietação dos desejos do eu lírico no “Poema de sete faces”. Comparem-se os versos: “uma fogueira a arder no dia findo” e terceiro e quarto versos da segunda estrofe do poema de *Alguma Poesia*: “A tarde talvez fosse azul, / não houvesse tantos desejos”. A tarde descrita nos dois versos resume o soneto de *Claro Enigma*. A tarde que provavelmente é “laranja / avermelhada” e incandescente seria “plácida / azul”, não fossem os desejos de tantos Eus. O azul poderia relacionar-se com as imagens do amanhecer e do mar em que se projeta o eu lírico no primeiro quarteto, e o entardecer é representado pelo fogo dos desejos.

Nota-se, por fim, que os adjetivos presentes no poema denotam muito mais do que simples características atribuídas aos substantivos, são mais designadores de ações ou peculiaridades que atribuem amplos significados para cada conjunto de vocábulos.

1.4 Informalidade e objetividade¹⁴

O desejo, assim como a linguagem do poeta, vai sendo representado de formas mais veladas ou de formas mais explícitas. Da linguagem mais adulta, reservada, parte-se para uma linguagem mais solta e desprovida de pudores no

¹⁴ A objetividade em Drummond não se trata de um quesito “facilitador” na fruição poética, é antes de tudo uma marca de proximidade com a linguagem cotidiana, dotada da diversidade de significações e atribuição de significados diversos por meio da interpretação literária.

poema “A Puta”, de *Boitempo I*; quando o desejo do menino começa a florescer, primeiramente através das sensações corpóreas individuais.

A PUTA

Quero conhecer a puta.
A puta da cidade. A única.
A fornecedora.
Na Rua de Baixo
onde é proibido passar.
Onde o ar é vidro ardendo
e labaredas torram a língua
de quem disser: Eu quero
a puta
quero a puta quero a puta.

Ela arreganha dentes largos
de longe. Na mata do cabelo
se abre toda, chupante
boca de mina amanteigada
quente. A puta quente.

É preciso crescer
esta noite a noite inteira sem parar
de crescer e querer
a puta que não sabe
o gosto do desejo do menino
o gosto menino
que nem o menino
sabe, e quer saber, querendo a puta.
(ANDRADE, 1979, p. 91)

No contexto patriarcal, sexo era assunto que deveria permanecer dentro de casa, encerrado. Quanto mais o discurso se inflamava, mais o sujeito se voltava para si e, desta forma, cometia seus pecados no silêncio do seu quarto ou nos sussurros dos quartos de bordeis. Ou ainda, como o menino Carlos, fugia nas asas da imaginação e passava noites em claro almejando “crescer” para enfim saborear a “puta” de quem provavelmente só ouvia falar.

Aquela que faz do sexo um comércio de seu próprio corpo é e foi considerada pela sociedade como “excluída”, entretanto, procurada pelos homens como um meio de saciedade da libido reprimida, ou ainda, como a autora da perdição ou da iniciação dos jovens na vida sexual. Sobre a iniciação sexual do menino *gauche* notar-se-á que acontece com as empregadas da fazenda, submissas ao “senhorzinho”. Muito embora esse desejo pela descoberta do sexo seja uma pulsão que toma conta do menino desde as suas olhadelas escondidas debaixo do porão para as mulheres da casa, olhares furtivos em busca de uma perna ou um ombro à

mostra, até os calores estranhos ao imaginar as primas que visitavam a casa. Mas, além disso, o menino sente a necessidade de extravasar e por isso a confissão do desejo oculto de conhecer a “puta misteriosa”.

Pode-se dizer “confissão” por se tratar de um momento muito íntimo do eu lírico assumindo o seu desejo para si mesmo. Ao pensar na mulher sobre a qual parece se comentar, a puta “da cidade”, o menino durante a noite masturba-se ao imaginar como seria o ato que ele ainda nem tem o conhecimento e a maturidade para descobrir.

A etimologia da palavra “puta” (meretriz, mulher devassa) vem do latim vulgar *puttus* = rapazinho, menino. Portanto, o vocábulo deriva de um contexto oposto, daquilo que é puro àquilo que é desprovido de purezas, maculado. Partindo dessa etimologia é pertinente notar o deslocamento de significação da palavra. O “puto” = “menino puro” está prestes a perder a sua ingenuidade e castidade ao desejar arder no fogo da “puta”. Essa variação permite tal referência e, portanto, reforça a ideia de confissão e o rito de passagem da fase infantil para a fase adulta.

Logo de início o poema apresenta o desejo de desvendamento daquilo que é encoberto, e isso é muito natural nas crianças, o querer saber, a fase do descobrimento e dos porquês. O eu lírico afirma com afincos: “Quero conhecer a puta. / A puta da cidade. A única. / A fornecedora. / Na Rua de Baixo / onde é proibido passar”. O duplo sentido parece estar em toda a situação descrita. Neste primeiro recorte, percebem-se dois “espaços” distintos num mesmo plano, por exemplo: o espaço que define a Rua onde a puta “fornece” sua mercadoria (Rua de Baixo refere-se à ideia de “zona do baixo meretrício”, espaço destinado à prostituição e acesso “restrito”), mas ao mesmo tempo a *Rua de Baixo*, inclusive grafada com letras maiúsculas, pode referir-se às partes “escondidas” da mulher, que as “mulheres de reputação” não deixavam ser vistas. Nesse caso, há a curiosidade do menino em saber quais as diferenças que se estabelecem entre o seu corpo e o corpo feminino. A proibição instiga o pensamento e a ação do menino curioso. Além do que, o espaço em que ele está não é descrito fisicamente, somente a referência à rua, desse modo, o espaço em que está é indiferente para o desenrolar das ações que são mais importantes.

Nos versos seguintes: “Onde o ar é vidro ardendo / e labaredas torram a língua / de quem disser: Eu quero / a puta / quero a puta quero a puta”, é recriada uma imagem, como a descrita pelo catolicismo, do inferno. A rua e seus limites é o

próprio inferno. Essa presença forte do discurso religioso e a repressão do sexo como pecado foi muito discutida por Foucault na *História da Sexualidade*: a incitação do discurso sobre o sexo, na tentativa de não querer e não se poder falar sobre. No caso do menino *gauche*, pelos discursos vigentes, seria um pecado atroz o ato de tocar o corpo e imaginar “bobagens”. O inferno na terra seria o lupanar, local da perdição dos homens. Outrora, Augusto dos Anjos escreveu sobre o lupanar como um local da verdadeira putrefação humana em vida:

O LUPANAR

Ah! Por que monstruosíssimo motivo
Prenderam para sempre, nesta rede,
Dentro do ângulo diedro da parede,
A alma do homem polígamo e lascivo?!

Este lugar, moços do mundo, vêde:
É o grande bebedouro colectivo,
Onde os bandalhos, como um gado vivo,
Todas as noites, vêm matar a sede!

É o afrodístico leito do hetairismo,
A antecâmara lúbrica do abismo,
Em que é mister que o gênero humano entre,

Quando a promiscuidade aterradora
Matar a última força geradora
E comer o último óvulo do ventre!
(ANJOS, 2002, p. 40)

Mesmo dentro desse discurso, o menino deseja quebrar as regras, ainda que no momento sejam elas quebradas pela imaginação que flutua por espaços diversos, ultrapassando os limites do corpo, afinal de contas, ele é *gauche*.

O discurso opressor é ameaçador, por isso o eu lírico o descreve numa linguagem próxima à fala do menino. Há, de fato, uma incorporação na figura daquele menino. Colocando-se em diálogo: “Ai daquele que quiser a puta! Ai daquele que só disser que quer a puta! Há de torrar a língua!”. Porém, o que o menino ouve ele rebate: “Eu quero a puta, quero a puta, quero a puta”, realçando a sua natureza teimosa, comum da idade de um adolescente em seus devaneios e quereres.

A descrição da sequência difere da descrição da *dançarina de Montes Claros*, por exemplo, pois em “Cabaré Mineiro”, o corpo da mulher é saboreado pelos olhos dos homens, já no poema em questão, a imagem de “devoradora” é da mulher, que se abre toda e se entrega aos “desejosos”. “Ela arreganha dentes largos de longe”

indica novamente os dentes como sinal de destruição, de consumição. O verbo *arreganhar*, quase gutural, sugere uma animalização, pois ela não sorri simplesmente, mas tende a abocanhar aquele para quem mostra seus dentes, como uma fera sedenta. “Na mata do cabelo se abre toda”, a descrição pode remeter tanto aos cabelos soltos e revoltos da mulher, ao contrário da moda da época, em que geralmente as moças prendiam seus cabelos em coques, sinal de maturidade; quanto ainda, aos pêlos pubianos e a pernas que se abrem para receber o corpo de Outro. “Chupante boca de mina amanteigada quente” corrobora com a noção dupla da boca e os dentes (garras da devoradora), bem como a “boca” representando os lábios inferiores do órgão sexual feminino, os dentes que capturam a presa e a boca que suga essa vida, absorve-a, *chupante*. A *puta quente*, o corpo quente que se abre desejoso, que é passivo e pronto a receber aquilo que o menino quer por sua vez receber, a puta é quente por que arde no fogo do inferno, que é a *Rua de Baixo*. Novamente os adjetivos estabelecem uma cadeia de sentidos entre a puta e a palavra pecado, além de sua relação com a rua / inferno e o fogo do desejo do pequeno *gauche*. Como descrito na estrofe seguinte, o tempo em que se passa a ação é a noite, portanto, o desejo que arde no dia findo, o horário em que as mariposas saem de seus esconderijos, em busca da “luz artificial”.

A puta é uma projeção na mente infantil. Ao imaginá-la em seu ofício, o menino entrega-se ao prazer de tocar seu próprio corpo. A estrofe sem a separação por versos: “É preciso crescer esta noite a noite inteira sem parar de crescer e querer a puta que não sabe o gosto do desejo do menino o gosto menino que nem o menino sabe, e *quer saber*, querendo a puta”. O verbo crescer indica o desejo de se tornar o quanto antes maduro para poder tomar a puta, mas relaciona-se também à ereção do menino nessa imaginação. O verbo se repete com ênfase e se intercala com as palavras *noite*, *querer*, *gosto* e *menino*; são todas elas repetidas numa cadência, sugerindo o movimento da masturbação, e isto se intensifica pelo uso dos artigos entre os vocábulos que indicam uma sequência, uma adição e continuação. O verbo querer, no gerúndio, garante o desejo constante do menino *gauche*, que “precisa” disso. A estrofe não apresenta pausas significativas, somente o momento em que o menino reafirma seu desejo de *querer saber* qual o gosto do sexo, aparece entre vírgulas.

Em *Boitempo III*, a *mão visionária* do menino entra em ação ao imaginar o corpo da vizinha, só de ouvir os colegas comentarem. No poema transcrito abaixo, é

sugerido o ato da masturbação interrompido constantemente por um mosquitinho insistente. O poeta, em outros poemas, de *Alguma Poesia*, principalmente, já havia mencionado a figura do mosquito com uma conotação de interrupção e de inquietação. E de alguma forma, é preciso colocar essa inquietação para fora. A repetição da presença incômoda do mosquito faz-se pelo paralelismo e intercala a gradação do ato de masturbação, ao passo que o menino tem a ereção, o mosquito enfeza-o ainda mais, até o momento da liberação na interjeição “Ai”.

A MÃO VISIONÁRIA

Xô xô mosquitinho
 xô xô mosquitinho
 xô xô mosquitinho
 a moça da casa verde
 xô xô mosquitinho
 arregaçando o vestido
 xô xô mosquitinho
 descerrando as pernas brancas
 xô xô mosquitinho
 mais acima dos joelhos
 xô xô mosquitinho
 as coxas se arredondando
 xô xô mosquitinho
 entre as coxas se formando
 xô xô mosquitinho
 o escuro encaracolado
 xô xô mosquitinho
 bosque, floresta encantada
 xô xô mosquitinho
 que eu nunca vi, me contaram
 xô xô mosquitinho
 a minha mão vai subindo
 xô xô mosquitinho
 vai apalpando, alisando
 xô xô mosquitinho
 até chegar a essa mata
 xô xô mosquitinho
 que me deixa emaranhado
 xô xô mosquitinho
 na noite mais pegajosa
 xô xô mosquitinho
 e sinto que estou queimando
 xô xô mosquitinho
 nesse carvão incendiado
 xô xô mosquitinho
 vou ardendo vou morrendo
 xô xô mosquitinho
 xô... xô...

mosquitinho

Ai!

(ANDRADE, 1980, p. 59)

Percebe-se até então que o encaminhamento de uma temática similar acaba apresentando linguagens e momentos diferenciados, mas frutos de uma poética que segue uma linha de raciocínio, uma tentativa de entendimento do estar no mundo e compreender as sensações vividas pelo sujeito *gauche*, ou o que o leva a ser como tal.

1.5 Naturalização da linguagem

O *gauche* parece retratar o sexo como um desejo oculto e íntimo, individual, do modo como o Outro provoca emoções e reações em seu corpo. Já em *O Amor Natural*, ambos os Eus se complementam e compartilham dessa sensação de interioridade que aflora no corpo do Outro, mesmo que não consigam compreendê-la. É a confluência do amor e do sexo, a saciedade de um corpo no outro.

No prefácio da obra, escrito por Affonso Romano na 16ª edição publicada pela editora Record, o estudioso apresenta os três tipos possíveis de leitores para os poemas de *O Amor Natural*:

Àqueles que se habituaram a ler suas crônicas ironicamente suaves e a tê-lo como o velho poeta meio tímido e simpático, este livro pode incomodar. Soará meio agressivo encontrar nos seus versos palavras como “clitóris”, “vagina”, “membro”, “bunda”, “pênis”, “vulva”, “nádegas” e “ânus”. Mais do que essas palavras, pode incomodar ainda a descrição de cenas eróticas numa linguagem desnuda. Para esses o livro poderá parecer pornográfico. Começarão a vislumbrar atrás do pacato e sóbrio poeta um velho sátiro. Contudo, para aqueles acostumados a uma literatura mais direta e que cresceram numa sociedade em que o uso do “palavrão” (conceito antigo?) virou banalidade, soará como real a suspeita do próprio poeta de que não deveria publicar esses poemas porque podem parecer coisas de jardim de infância comparados com o que se faz e se ouve por aí. Para os cultores de Drummond, no entanto, *O amor natural* será a oportunidade para prolongar análises feitas em sua vasta bibliografia e adicionar novas leituras interpretativas num jogo de espelhos onde à fantasia do texto se somam as alucinações (objetivas?) dos críticos. (ANDRADE, 2007, p. 7)

Considerando os caminhos possíveis que Sant’Anna define, o próprio poeta fala a Moraes Neto sobre a sua decisão de não publicar os poemas eróticos na época da composição:

Por uma razão: até hoje perdura uma onda de pornografia com a qual eu não queria que se confundissem os meus versos – que me parecem limpos, não têm palavras chulas e vulgares e exprimem um sentimento amoroso que se completa entre o elemento espiritual e platônico e o elemento físico. Eu quis fazer uma síntese de modo a enobrecer as relações eróticas do amor. E atualmente há uma tal liberdade que vejo os grandes jornais burgueses do Rio usando a palavra “tesão” como se fosse uma coisa normal. Quando eu

era rapaz, “tesão” era uma palavra que a gente dizia na roda de chope, na conversa, mas não se considerava uma palavra de bom português. Há uma fanzine, uma dessas alternativas de São Paulo, que se chama *Esperma de Baleia*. São coisas do gênero. Parece-me que a própria grande imprensa aderiu à pornografia – de uma forma ainda discreta mas, amanhã ou depois, caminhará para uma abertura. Então, a noção de arte, beleza e estética fica prejudicada por esse conceito vulgar de um uso imoderado da linguagem. (MORAES NETO, 2007, p. 31)

À parte as questões de conceituação de erotismo e pornografia, o poeta nesta obra parece compor uma linguagem que conversa com o leitor, dos sentimentos e sensações mais comuns que envolvem o sentimento amoroso e o sexo enlaçado nele. Eis as palavras finais do prefácio de Sant’Anna:

Está na hora de o erótico (ou pornográfico?) fazer parte natural da obra dos poetas. Não há de que se envergonhar. Afinal, há alguns milhares de anos que amamos desvairadamente de todas as formas registradas ou não no Kama Sutra e nos murais de Pompeia. Como diz o poeta, o amor é palavra essencial. E embora o que se passa na cama seja segredo de quem ama, nunca houve segredo mais repartido que esse em todos os tempos e culturas. E o bom poeta é aquele que ao revelar o seu segredo descobre que ele pertence a todos. (ANDRADE, 2007, p. 14)

Dito isto, a análise do poema:

SUGAR E SER SUGADO PELO AMOR

Sugar e ser sugado pelo amor
no mesmo instante boca milvalente
o corpo dois em um o gozo pleno
que não pertence a mim nem te pertence
um gozo de fusão difusa transfusão
o lambar o chupar o ser chupado
no mesmo espasmo
é tudo boca boca boca boca
sessenta e nove vezes boquilíngua.
(ANDRADE, 2007, p. 67)

A sonoridade no todo, pelo uso dos sons fricativos / constritivos dos vocábulos, /s/ e /z/, deixa sensações auditivas e táteis ao mesmo tempo, como uma harmonia imitativa do ato sexual, um relativo silêncio é sugerido nesse sentido; as vogais alternam-se entre abertas e fechadas, o que comporta essa afirmação.

Primeiro e último versos revelam a posição sexual descrita pelo poeta, a posição comumente conhecida como 69, pela semelhança dos números com os corpos dos parceiros e ainda pela semelhança do número 6 e 9, se girado em 180º,

em que um casal, independente se ser homo ou hetero faz sexo oral simultaneamente. O poeta vai criando a imagem a fim de deixar clara, no último verso, a posição que descreve. Porém, de forma sutil, transcreve o número, e assim parece intensificar o prazer do sexo, até pela nasalização do numeral: *sessenta e nove*, um prolongamento.

O prazer é sentido por ambos, ao contrário dos outros poemas em que não há o contato entre os Eus, mas um deleite do Eu em seu próprio corpo. É uma experiência que o Eu adquire individualmente para depois compartilhar com Outro ser: “Sugar e ser sugado pelo amor / no mesmo instante / boca milvalente / o corpo dois em um / o gozo pleno”. A ação é dos dois e o prazer é sentido ao mesmo tempo. A disposição dos versos mencionados é um apelo visual, no sentido de estabelecer um sentido de ziguezague, como no esquema seguinte: *no mesmo instante – o gozo pleno; o corpo dois em um – boca milvalente*, e vice-versa como no original. O gozo não pertence a nenhum dos dois nesse jogo, pois ao passo em que se sacia o apetite sexual, já se deseja possuir novamente.

No verso: “um gozo de fusão difusa transfusão”, intensifica-se o ato sexual e o aumento do prazer em consequência. Na *fusão*, os corpos se fundem, se derretem um no outro, como o suor que os banha, *difusos* por que estão conectados pelos órgãos sexuais na boca, *transfusão* por que bebem do líquido corporal um do outro na ação de *lamber, chupar e ser chupado no mesmo espasmo*. Nesse verso, o adjetivo se intercala, une-se, engloba-se aos substantivos, assim como os corpos no ato descrito, isto é, a função do adjetivo aqui é conectar as palavras a fim de construir uma imagem representativa.

O penúltimo verso: “é tudo boca boca boca boca” ressalta o movimento contínuo dos corpos que se sugam e chupam e entregam-se ao prazer pela boca e pela língua. É interessante a junção que o poeta faz de *boquilíngua*, como é comum em outros poemas do livro. Segundo Sant’Anna (2007, p. 8), “as palavras às vezes copulam semanticamente”.

Boca, para a simbologia de Chevalier & Gheerbrant:

Abertura por onde passam o sopro, a palavra e o alimento, a boca é o símbolo da força criadora e, muito particularmente, da **insuflação da alma**. Órgão da palavra (*verbum, logos*) e do sopro (*spiritus*), ela simboliza também um grau elevado de consciência, uma capacidade organizadora através da razão. Esse aspecto positivo, porém, como todo símbolo, tem um reverso. A força capaz de construir, de animar, de dar alma ou vida, de ordenar, de

e elevar, é igualmente capaz de destruir, de matar, de confundir, de rebaixar: a boca derruba tão depressa quanto edifica seu castelo de palavras. É **mediação** entre a situação em que se encontra um ser e o mundo inferior ou o mundo superior aos quais ela o pode arrastar. Na iconografia universal é representada tanto pela goela do monstro, como pelos lábios do anjo; ela é do mesmo modo a porta dos infernos e a do paraíso. [...] Ao observar que em muitas tradições a boca e o fogo estão associados [...], C. G. Jung vê um elo sinestésico, uma relação profunda entre **boca e fogo**. [...] Duas das características principais do homem são o uso da palavra e o uso do fogo, ambas procedem de sua energia psíquica (mana). (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2012, p. 133)

De acordo com a simbologia dos autores, a boca representaria duas entradas, que compreendem o bem e o mal, o inferno e o paraíso. Assim, o sexo, como descrito pelo poeta e como descrito em seus versos apresenta uma ideia dupla de transcendência, do amor na qualidade de portador de uma aura espiritual, e ao mesmo tempo de desejo carnal, consumição do corpo no calor de outro corpo. A boca, pela força simbólica assume a função de consumidora do Outro e de elevação ao cosmos, “insuflação da alma”. O efeito ainda é maior quando da associação de boca com fogo. O poema anterior também explora a boca como uma metáfora para o sexo feminino e imagem do desejo carnal do eu lírico, a chave para o deleite e gozo pleno.

No Kama Sutra (BURTON, 2012), a dita prática do sexo oral simultâneo não era uma prática aconselhável para os homens cultos, nem para mulheres de boa índole. O sexo era praticado em lugares bastante frequentados, muitas vezes, e havia a participação de outras pessoas como observadoras do ato. Esse tipo de sexo era então praticado, ou ainda, a sugestão era a de que fosse praticado em lugares mais reservados. Dado esse fato, percebe-se que a mentalidade ou o discurso velado sobre o sexo, ainda apresenta seus tabus, embora haja um processo de vulgarização de tudo relacionado ao assunto e isto a olhos vistos. Essa, provavelmente, a inquietação de Drummond quanto à cogitação de publicação de sua obra naquele contexto.

Enfim, frente a todas essas considerações sobre a linguagem e a poesia drummondiana como movimentação, existe uma definição clara sobre o enlace entre a poesia e a prosa? Diante de poemas dotados de versos brancos ou rimados, apelos visuais, harmonias imitativas, onomatopeias, pontuações singulares, jogos de palavras, *flashes* de situações próximas da crônica, foi possível notar que em todos eles o Eu se faz mais amplo, na tentativa de explorar as sensações e as emoções

também do Outro, ainda que essas sensações remontem o passado do eu lírico e a constituição de sua subjetividade.

Berardinelli levanta uma longa discussão acerca dessas questões da poesia como uma arte plurissignificativa e elenca as modificações da poesia na pós-modernidade, ou ainda, na expressão do autor, alguns exemplos de como a poesia forçou os seus limites:

1) recuperando dimensões da prosa ou, às vezes, da teatralidade; 2) reabrindo o diálogo com a tradição pré-moderna; 3) praticando uma pluralidade de vias possíveis e saindo da tutela de poéticas fundadas numa consciência histórica do tipo monista; 4) mantendo, recuperando ou desconstruindo o espaço clássico da lírica como absoluto monológico e meio caminho entre “universo humano” da experiência e “idioleto” estilístico. (BERARDINELLI, 2007, p. 179)

Considerando ainda o tópico 1, em que o estudioso comenta sobre a dimensão da teatralidade, Correia emenda uma teoria sobre a criação mítica na obra drummondiana. Ela cita alguns exemplos de poemas que contribuem para esta assimilação, especialmente o poema “Os Bens e o Sangue”, de *Claro Enigma*, que remontam a infância do eu lírico. Essa criação mítica é compartilhada nesta análise no sentido de que o mito corresponde a uma narrativa, geralmente de origem popular, sobre seres que encarnam simbolicamente as forças da natureza, aspectos da condição humana, ou a representação idealizada de um estado da humanidade em um passado remoto ou fictício. Octavio Paz (apud Correia, 2002, p. 56) faz uma reflexão sobre a criação poética envolvida no mito: “Cada poeta inventa sua própria mitologia e cada uma dessas mitologias é uma mistura de crenças díspares, mitos desenterrados e obsessões pessoais”, isto é, uma escrita de si em forma de poesia plurissignificativa. Afinal, quantas vezes o menino *gauche* não apresenta o pai como um Hércules, ou a mãe como uma deusa repleta de amor, ou ainda, foge pela noite com os cavaleiros imaginários e mergulha nos lagos com as sereias? Como diria Pessoa: “o mito é o nada que é tudo”. E ainda, como diria o próprio Drummond: “a face do artista é sempre mítica”.

O poema é um poliedro, a luz bate e incide em várias direções. A linguagem é o poliedro. A pós-modernidade tal qual se apresenta, multifacetada, permite a recriação constante da linguagem e suas variações. As transformações do lado de fora pedem as transformações internas do Eu, “o bom poeta é que aquele que fala do seu tempo”. A linguagem de Drummond é definida pela infinidade de portas e

janelas, jogos de palavras que se conectam e se puxam nas entrelinhas, como apresentou Garcia, em seu ensaio *Palavra puxa palavra em CDA*. Uma junção de elementos linguísticos diversos que constituem uma particularidade de sua poética, fazendo com que a prosa se funda em poesia e vice-versa, como um processo de aglutinação que não se define pela metalinguagem, mas pelo processo de fruição e pela presença constante do mistério.

Nesse sentido, o Eu não se perde, fala de si mesmo, embora não deixe de registrar aquilo que inquieta o ser, bem como, os Outros Eus, por isso uma poesia que se estende ao plano do universal. No segundo capítulo, o Eu adentra em si mesmo, regressando ao passado e encarnando a figura do menino para então, em sua linguagem, trazer à tona as memórias e registrar o seu tempo e a sua história numa poesia compartilhada com o leitor.

CAPÍTULO 2: NOS LIAMES DA MEMÓRIA

“O passado não reconhece o seu lugar: está sempre presente.”

Mario Quintana

Parte-se aqui do princípio de que na poesia drummondiana há um constante entrelaçamento temporal que, por sua vez, permite uma movimentação. É importante destacar que tal movimento de retorno e entrelaçamento torna possível o diálogo permanente com a memória, sendo esta um ponto de apoio no sentido de buscar o entendimento das ações, ou ainda, a aquisição da consciência daquele que rememora o passado como fonte de aprofundamento em si mesmo. Nas palavras de Bergson (2010, p. 5), “desde que pedimos aos fatos indicações precisas para resolver o problema, é para o terreno da memória que nos vemos transportados”; no entanto, é evidente que a reconstituição dos fatos não se faz de maneira integral como um encaixe de peças em perfeição, denotando partes exatas em tempo e espaço, antes, trata-se de uma reconstituição por peças de formas aleatórias e diferenciadas que garantem também a perfeição, porém, em forma de um mosaico.

A memória é o local para onde se retorna quando da necessidade de tornar clara uma nebulosidade do presente, no entanto, ela é também afetada pela percepção temporal, isto é, será interpretada de formas diferentes em momentos diferentes. O poeta escolhe a velhice para compreender o passado do menino, considerando que as “projeções futuras nada mais são que variantes de imagens passadas”, como lembra Sant’Anna (1992, p. 98). Porém, a memória é incapaz de abranger tudo aquilo que foi vivido e experimentado pelo sujeito, logo, é processada em forma de *flashes*, assim como os poemas drummondianos em *Boitempo*. “Para aproveitar uma lição de Bergson, trata-se não apenas de evocar uma percepção antiga, na ilusão de revivê-la tal e qual se deu, mas de construir com ela (e para ela) uma nova percepção” (VILLAÇA, 2006, p. 114).

As imagens ao redor influenciam-se mutuamente, sem que o sujeito precise agir sobre elas. De acordo com os movimentos que se faz, a percepção sobre uma determinada imagem é uma. De certa forma, o espaço exterior mantém certa constância, o inconstante é o Eu que muda a sua percepção e vê as imagens de formas diferenciadas, atribuindo a elas significados diferenciados. Essa percepção é extremamente subjetiva, considerando que cada um percebe o fora de uma maneira

distinta, sendo afetado de forma específica. A memória, como material para o poeta, permite confortavelmente a criação e recriação poética na figura do menino *gauche*, que não necessariamente é reproduzido na escrita de si tal e qual o era na infância, mas reconstituído na dicção poética *gauche* engendrada por Drummond desde *Alguma Poesia*.

Nasce com o Modernismo, uma nova consciência. Dada a inconstância da modernidade e mais da pós-modernidade, torna-se complexo estabelecer uma “escola literária” que compreenda poetas que sigam uma mesma linha estética. Cada poeta concentra-se em sua própria arte, fazendo de si mesmo seu próprio mestre, como disse Drummond em 1923:

Consciente ou inconscientemente, todos nos sentimos presa do terrível desejo de reformar. Há um prazer magoado em lançar à poeira os ídolos a quem ontem votávamos oferendas, e que hoje nos parecem mudos e frios, inexpressivos e ingratos... Ficam os pedestais, onde deuses vindouros se irão postar. Mas eu suponho que a humanidade se enfatiou em definitivo desse brinquedo inútil que é construir divindades... Os homens de hoje não têm mestres. Quebraram as tábuas da sabedoria, e com elas fizeram um lume delicioso... Ninguém segue mais o exemplo das sombras amáveis do passado. Para quê? Todos se contemplam no espelho, e a si mesmos elegem mestres... Há tanto discípulos quanto apóstolos. Isso é divertido, mas exprime um trágico momento da alma coletiva. A arte moderna propaga-se como um incêndio – e eu não sei, ninguém sabe qual o limite máximo de difusão a que podem atingir essas ideias revolucionárias. (ANDRADE, 2012, p. 124)

O Modernismo se estendeu por um período considerável e o que veio depois é uma tentativa de definição como “pós-modernidade”. Sobre o assunto, Berardinelli reflete:

Definir a Pós-modernidade não é fácil. Tentar fazê-lo pode facilmente levar à invenção de uma manipulável doutrina histórico-estética *passepourtout*. Quem sentir a necessidade disso e conseguir tirar bom proveito, que o faça. Pessoalmente, creio que seja mais útil deter-se com muito vagar numa ideia terrivelmente simples: por um lado, a Pós-modernidade ofereceu uma série de possibilidades novas; por outro, foi também uma Modernidade que não deu certo, uma modernidade que esgotou seu *pathos* antagônico e seus recursos inventivos. Toda a segunda metade do século foi marcada por esse *depois*. Cada escritor fez dessa situação factual um uso próprio. Acredito que esse longo depois, que durou cerca de meio século, possa agora ser considerado encerrado. A própria Pós-modernidade, se olharmos para o presente e o futuro, se torna uma categoria amplamente supérflua: exauriu sua função crítica e produtiva fundada no confronto com uma Modernidade ainda recente; o resto, isto é, o presente, permanece *não-categorizado* e sem etiquetas. De resto, qual é o autor que, querendo escrever, possa desejar conhecer antecipadamente a própria colocação histórica? (BERARDINELLI, 2007, p. 190)

Caracterizado por Lins como o poeta “modernista moderno”, Drummond atende e ultrapassa o movimento, bem como caracteriza o *gauche* como um sujeito da Pós-modernidade: o multifacetado, o ser à sombra, observador, astuto e à espreita dos acontecimentos é calculista e experimenta o fora quando encontra o momento certo diante do *mundo, vasto mundo*.

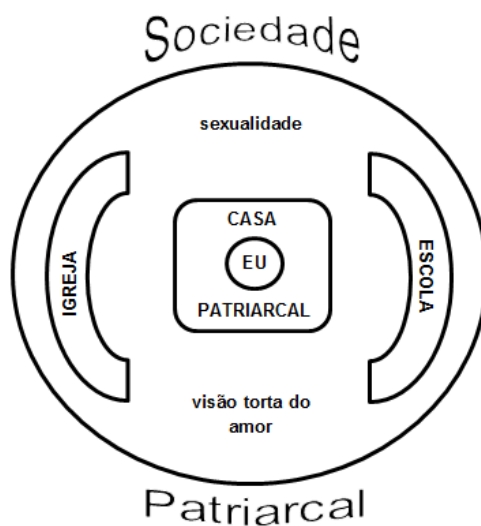
Retomando o poema analisado na introdução deste trabalho, “Coleção de cacos”, observa-se o que Villaça comenta sobre esse momento de retorno e de como as memórias vão sendo revividas, recriadas no imaginário do menino, como uma tentativa de síntese do cotidiano da época.

Produtor da “coleção que nenhum outro imita”, o menino dedicou-se a um trabalho cujo valor exprime-se na particularização máxima da matéria buscada, espécie de arqueologia personalíssima, escavação a um tempo da horta, onde estão os cacos, e de si mesmo, onde está o sonho. Tal conjunção de contato com o real e projeção idealizada é uma velha conhecida dos leitores de Drummond, desde *Alguma poesia*. Na poética da memória da série *Boitempo*, essa idealização parece retornar às suas raízes, quando ela se colava a percepções e gestos corporais, sensações e experiências, muito antes de decolarem para o plano atormentado e especulativo da imaginação do adulto. A reavaliação da infância, produzida de modo a buscar uma reedição de vivências, alimenta-se dos fatos vividos pelo menino, que deles recolhia e guardava uma ressonância imediata e natural, a poesia impressiva que desbordava dos gestos, dos corpos, dos enredos, dos objetos, poesia a que nenhum de nós pode renunciar sem perda da compreensão de si mesmo. A vantagem do poeta está em recapturar tal riqueza, fundando para isso uma perspectiva em que a linguagem da memória age não para sublinhar, aceitar ou lamentar a distância, mas para percorrê-la numa nova viagem, na qual o ponto de partida e o de chegada tendem à simultaneidade e à síntese. (VILLAÇA, 2006, 121)

Para representar esse cotidiano e trazer à tona as imagens reorganizadas do menino, o poeta trabalha com temas recorrentes nas três obras, entre os quais foram selecionados cinco, que parecem estabelecer um vínculo muito preciso entre si, contribuindo significativamente para a constituição do caráter *gauche* na infância do eu lírico, uma vez que caracterizam um processo de gradação, partindo de um espaço definido ao espaço interior do Eu. Dos temas selecionados: a sociedade patriarcal; a religiosidade; a escola; a sexualidade e a visão torta do amor.

A sociedade patriarcal é representada tanto pelo lado de fora, ao redor da família, quanto simbolizada no interior da casa, do espaço amplo ao delimitado. A religiosidade também envolve o fora com as suas imposições e discursos e este fora se reflete no dentro; a instituição familiar é uma religião, muitos dos “poemas-cena” são como rituais religiosos. A escola é outro espaço do fora, como extensão da casa

paterna; embora na casa a liberdade seja maior, a escola impõe regras que são cobradas pelos pais. A sexualidade, período da puberdade, em que começam a ocorrer as transformações na vida sexual; tais transformações passam a ser vividas pelas crianças dentro de casa, os discursos sobre a sexualidade começam a ser discutidos pelos pais, mas longe dos ouvidos dos filhos; por si só os filhos começam a descobrir seus corpos, porém na escola, somente com a possibilidade de descontrole já se faz necessário o estabelecimento da ordem e, justamente por isto, a curiosidade de se saber mais sobre o sexo e sobre o reconhecimento do próprio corpo é aguçada; já o terrorismo e o medo plantado nas mentes infantis leva o sujeito, por conseguinte, a fazer o que era “errado” em seus “esconderijos”¹⁵; portanto, o dentro se propaga no fora, e vice-versa. Por fim, em uma sociedade patriarcal, modelada e modeladora, reproduzindo discursos tradicionais e construídos, o amor acaba nascendo sob um olhar torto, em que o sujeito passa a observar, ficar à sombra, à esquerda dos acontecimentos. O ato de esconder e reprimir culmina na personalidade mais reclusa. O amor, assim, é o afeto de todas as circunstâncias em torno do eu lírico. Explica-se tal explanação pela imagem abaixo:



Fonte: a autora.

Todos os pontos ilustrados convergem e agem sobre o eu lírico que se acua no centro de si mesmo. O entorno do círculo representa a sociedade patriarcal que abarca o significado maior do poder e da imposição. Dentro do círculo, de um lado, a religiosidade representada na imagem da igreja católica (a família do eu lírico

¹⁵ Lembrando que a referência feita aqui está relacionada à sociedade e aos costumes da época, muito embora, muitos dos discursos mencionados mantenham ainda firmes as suas raízes.

nascida e criada nos laços da religião católica), e de outro, a escola, representando a extensão do poder regulador (no caso do eu lírico, uma escola de padres, o que estende também o poder da igreja sobre o sistema educacional em questão). No meio disso, a casa patriarcal que absorve as influências desse fora, recaindo novamente sobre o Eu, que por sua vez, em meio ao contexto que se lhe apresenta desenvolve a sua sexualidade e a visão torta do amor. O círculo maior se fecha no pequeno círculo ao centro. Esse movimento parece acontecer de duas maneiras: do amplo para o menor e do menor para o amplo, acompanhando as fases do *gauche*: *eu menor que o mundo, eu maior que o mundo*. E quando mais velho, o poeta se encaixa no fora, estando no meio do todo, envolvido: o *eu igual ao mundo*.

Assim, busca-se nos poemas de *Boitempo*, as marcas dessa sociedade patriarcal, influentes na constituição da subjetividade *gauche* do menino homem. Para tanto, são selecionados para cada tema, três poemas, um de cada obra. Percebe-se que assim como os temas se vinculam, também os poemas apresentam inquietações e problemáticas similares, refletindo o interior do eu lírico em seu mundo particular intenso, paradoxal, ao mesmo tempo interno e externo no tempo e espaço da história.

2.1 Sociedade patriarcal

Uma sociedade patriarcal, comumente conhecida, tende a considerar, de preferência um homem ou o mais forte do “clã”, como um sujeito centralizador e organizador, dotado do poder e do discurso, o transformador da linguagem em discursos institucionalizados¹⁶. A sociedade, de maneira geral, era moldada por valores tradicionalistas, a começar pelo patriarca, “chefe da família”, que detinha o poder e a linha de frente.

A sociedade patriarcal da época tem por principal referência a cidade de Itabira do Mato Dentro, terra natal do poeta, em Minas Gerais, lembrando que esse estado era considerado uma das grandes potências político-econômicas do Brasil. O período retratado no *flashback* do sujeito lírico, ou seja, da República Velha, também chamada a República dos Fazendeiros ou a República do Café, vai de 1889 a 1930,

¹⁶ “Discursos institucionalizados” não no sentido de pertencerem a instituições específicas, mas no sentido de apresentarem forças discursivas arraigadas que centralizam poderes e estabelecem regras ou mesmo padrões de conduta, modelos de vida. Em outras palavras, as práticas discursivas.

ambiente em que o poeta viveu durante praticamente toda a sua infância e adolescência. As descrições feitas nos versos apresentam o caráter rígido da família mineira e a revolta da criança unida ao seu sonho de uma vida diferente. É toda uma esfera que envolve os castigos impostos, o adulto como um ser superior, os costumes antigos e as tradições, a religiosidade como um trunfo nas mãos dos adultos, a vontade que a criança tem de ser livre e o seu contato com a natureza como fonte de inspiração e reflexo dos seus ideais. Todos esses elementos envolvem cargas muito significativas, elementos semânticos culminados em uma rede isotópica que marca simbolicamente as asas cortadas de um menino que vive em uma sociedade onde os valores ditados pelos adultos são os predominantes.

Diante disto, Merquior define em poucas palavras o que *Boitempo* representa para a literatura brasileira:

Boitempo é todo ele consagrado à memória de Minas da infância e da puberdade de Drummond. O sentido do tempo vivido associado à fazenda e à cidadezinha rural ressoa na originalidade do título – boi + tempo. O undécimo tomo lírico de Drummond representa, na verdade, um instante privilegiado no incessante diálogo do “homem de Itabira”, “fazendeiro sem fazenda” com suas origens. A amplidão do motivo itabirano multiplica os tons e as perspectivas das recordações do poeta. Ela permite logo de início levantar uma verdadeira sociologia da *parochial life* de Minas na *Belle Époque*. A economia, as relações sociais, os usos e costumes acodem insistentemente à memória; constituem o fundo ou mesmo o tema da maior parte dos textos. [...] O olhar sociológico de Drummond se detém com a maior eficácia nos símbolos concretos do regime patriarcal. [...] Mas o poder dos senhores da terra é também descrito nos seus eternos inadaptados, o evasimismo inofensivo de seus revoltados. (MERQUIOR, 1975, p. 219)

Os poemas selecionados para a análise, a saber: “Recinto Defeso” (*Boitempo I*), “Justificação” (*Menino Antigo – Boitempo II*) e “Gosto de Terra” (*Esquecer para lembrar – Boitempo III*).

RECINTO DEFESO

Por trás da porta hermética
a sala de visitas
espera longamente
visitas.

O sofá recusa
traseiros vulgares.
As escarradeiras
querem cuspe fino.

Ai, espelho nobre,

não miras qualquer.

Assim tão selada,
cheirando a santuário,
por que me negas, sala,
teu luxo?

Por favor, visitas,
vinde, vinde rápido
pra que eu também visite
a sala de visitas!
(ANDRADE, 1979, p. 38)

O “recinto defeso” remete a duas situações que se desenrolam de forma misteriosa no decorrer do poema. Ao mesmo tempo em que o menino descreve o interior da sala de visitas, comenta que a porta do ambiente é hermética, isto é, fechada completamente. Essa sala não o espera, as “visitas” é que são esperadas “longamente”; a utilização do intensificador prolonga ainda mais essa ideia, o que parece ser comparado ao tempo que o menino ainda tem de esperar para vir a conhecer tal aposento, embora descreva tudo o que há ali, feito para receber pessoas ilustres: “O sofá recusa / traseiros vulgares”; o termo vulgar deriva do latim *vulgo* = povo, plebe. Logo, crianças, comparadas com os possíveis aristocratas (adultos) visitantes da casa e da sala específica, não poderiam adentrar em recinto tão especial, onde: “as escarradeiras / querem cuspe fino e onde espelho nobre, / não mira qualquer”.

No entanto, as duas últimas estrofes apresentam elementos que modificam e aumentam ainda mais a aura misteriosa do poema e do que há por trás da porta hermética: “Assim tão selada, / cheirando a santuário, / por que me negas, sala, / teu luxo?” É interessante notar que o ambiente é descrito como um santuário luxuoso, como uma sala cultuada, um oratório, remetendo ao luxo da igreja e a atmosfera divina que paira, ou se pretende demonstrar, nos ambientes religiosos. Retomando os primeiros versos nota-se a espera de que as visitas venham voluntariamente; a sala parece ter vida própria, um ambiente programado e preparado para essas visitas que hão de chegar, mesmo sem convite prévio. Nos últimos quatro versos há um apelo do menino que solicita que elas venham logo para que ele também possa visitar o lugar tão desejado. Têm-se, então, dois sentidos básicos: uma sala que é proibida para os mais novos, de fato, uma sala usada para os eventos familiares dos adultos e suas conversas, considerando a sociedade e seus valores em vigência, no plano mais “real” do poema narrativo; ou no plano mais simbólico, uma visita da qual

o menino depende para então poder ele mesmo conhecer o mundo que deseja. Tais visitas esperadas ansiosamente não se tratam necessariamente de visitas de pessoas vivas no mundo terreno, mas do mundo espiritual, tanto é que traseiros vulgares (traseiros dos vivos – povo, plebe) não são esperados ali. Isso pode ser evidenciado de forma sutil pela sonoridade das palavras, da alternância dos sons fricativos graves e agudos /s/ /v/ /f/ e as articulações nasais de /m/ e /n/ que sugerem um encadeamento de sons e sentidos como imitações de vapores, sopros, zumbidos e prolongamentos: “Por favor, visitas, / vinde, vinde rápido / pra que eu também visite / a sala de visitas!” Sons aproximados de espíritos ou ambientes mal assombrados.

A invocação “vinde, vinde rápido” intensifica o desejo de reconhecimento do local como uma necessidade de descoberta. Machado de Assis, em *Dom Casmurro*, também explora essa invocação às almas perdidas, antes que Bentinho escolha o tema de sua narrativa; o narrador precisa retornar ao passado para se recompor e redescobrir-se, então começa a restabelecer os vínculos com o tempo e com as almas que precisam da recomposição pela sua voz, ao que ele questiona: “Aí vinde outra vez, inquietas sombras?” A expressão utilizada *ipsis litteris* por Machado de Assis e intertextualizada por Drummond advém do original da obra *Fausto*, de Goethe. Nela, um sábio faz um pacto com o Demônio em troca de conhecimento e poder. Nas obras dos autores brasileiros em pauta, não se encontram remissões a pactos com seres da profundidade, o pacto é muito mais com a própria consciência dos personagens e as almas inquietas (os antepassados e os segredos que guardam consigo).

Entrando pela porta hermética, o menino encontraria muitas das suas respostas, mas esse adentrar ele só conseguiria quando adulto, portanto, a sala – o recinto fechado – sugere a grande metáfora da escrita do Eu, que de fato, o poeta só conseguiu na fase madura do *gauche*.

Esse retorno e a tentativa de restabelecimento de certa ordem no encontro com a raiz do *gauche* é tecida de forma não exaustiva nos poemas de Drummond. Cada poema representa uma tentativa individual em tempo e espaço diferentes, nunca deixando de vincular o plano memorial do plano histórico, como se vê no poema da sequência “Justificação”.

JUSTIFICAÇÃO¹⁷

Não é fácil nascer novo.
 Estou nascendo em Vila Nova da Rainha,
 cresço no rasto dos primeiros exploradores,
 com esta capela por cima, esta mina por baixo.
 Os liberais me empurram pra frente,
 os conservadores me dão um tranco,
 se é que todos não me atrapalham.
 E as alianças de família,
 o monsenhor, a Câmara, os seleiros,
 os bezerros mugindo no clariscuro, a bota,
 o chão vendido, o laço, a louça azul chinesa,
 o leite das crioulas escorrendo no terreiro,
 a procissão de fatos repassando, calcando
 minha barriga retardatária,
 as escrituras da consciência, o pilão
 de pilar lembranças. Não é fácil
 nascer e aguentar as consequências
 vindas de muito longe preparadas
 em caixote de ferro e letra grande.
 Nascer de novo? Tudo foi previsto
 e proibido
 no Antigo Testamento do Brasil.
 (ANDRADE, 1973, p. 7)

O eu lírico começa uma viagem na memória: “Não é fácil nascer de novo”. O verbo nascer no infinitivo afirma uma ação de um sujeito, no sentido de não ser fácil nascer mais uma vez e enfrentar o passado, ainda mais da maneira como o sujeito o encara, praticamente revivendo na pele do menino, como num transe, porém num transe consciente. A partir do segundo verso, o sujeito lírico começa a definir o nascimento. Nota-se que o poeta não usa o termo “renascer”, mas a locução “nascer de novo”, o que implicaria não em aniquilar o que era antigo, nascendo das cinzas, mas nascendo de novo em vida. Além do que, a locução garante a informalidade da linguagem.

O poeta situa o leitor em tempo e espaço quando delimita o lugar onde *está nascendo* – a Vila Nova da Rainha, que foi um distrito de Minas Gerais criado em 1724, passando à categoria de município e mais tarde mudando de nome para Caeté, em 23 de março de 1840; logo o eu lírico nasce de novo na qualidade de uma “hereditariedade”, carregando dentro de si os resquícios de uma sociedade patriarcal do século XVIII, crescendo no rasto dos primeiros exploradores, isto é, ele “cresce” e caminha no rasto dos antigos, vivendo em meio às crenças e aos

¹⁷ Justificação = causa, desculpa, fundamentação, razão; a palavra deriva de justo = conforme à equidade, à razão, reto, apertado, homem virtuoso. Em outras palavras pela justaposição dos significados aquilo que “justifica uma ação”.

costumes, bem como, em meio às transformações, entre o céu e a terra: *com esta capela por cima, esta mina por baixo*. Já o futuro e o passado do *gauche* se resumem nos versos: “Os liberais me empurram pra frente, / os conservadores me dão um tranco”. Nesse ponto, é possível estabelecer uma relação com a crítica da época em que o poeta pensava em publicar a trilogia. Havia os adeptos a uma literatura memorialista e os que criticavam essa postura, mas mesmo assim, o poeta seguiu com o projeto da memória. A consideração: “se é que todos não me atrapalham” garante, em meio às críticas, a decisão do eu lírico e a sua necessidade de reconhecer a si mesmo, independente das circunstâncias.

O verso “E as alianças de família” indica um movimento circular de continuidade sem rompimento, pela simbologia da palavra “aliança” e a sua conotação de vínculo familiar, um cerco fechado e seguro. Essa ideia se consolida com a repetição de fatos ao longo dos séculos. São lembranças compostas de imagens aleatórias como define Abraham Moles (apud Zagury, 1982, p. 53): “A memória é um fenômeno aleatório resultante de uma destruição estatística dos elementos da percepção. As estruturas mentais que ela constrói têm, pois, também elas, um caráter aleatório”.

Os elementos a que o poeta faz referência estabelecem um conjunto de imagens quebradas, mas que na recomposição do quadro definem um *flash* da memória e um espaço amplificado nesse resgate; os fatos que aparentemente não apresentam conexão, conectam-se pelos significados implícitos nos versos, como uma gradação: “o monsenhor, a Câmara, os seleiros, / os bezerros mugindo no clariscuro, a bota, / o chão vendido, o laço, a louça azul chinesa, / o leite das crioulas escorrendo no terreiro, / a procissão de fatos repassando, calcando / minha barriga retardatária, / as escrituras da consciência, o pilão / de pilar lembranças”.

O *monsenhor* é o maior no topo da pirâmide, a *câmara* é o seu espaço de poder, abaixo dela os *seleiros* (onde os trabalhadores mais simples garantem o sustento e a manutenção desse topo), e nos seleiros os *bezerros* (bezerros são os filhotes ainda em desenvolvimento, o que se pode considerar também como uma metáfora dos homens abaixo de uma casta, que são os bois controlados pelo poder do estado, portanto no *clariscuro* = claro e escuro: mugindo com uma voz que não se ouve totalmente, que não se compreende, logo, a bota que aparece na sequência poderia representar a foça do estado que oprime os “menores” e esmaga os pequenos pelo seu tamanho) que pertencem a um chão vendido, bois “laçados” pelo

monsieur; a *louça chinesa* (a tradição chinesa na produção de cerâmica é milenar, o trabalho de produção artesanal data de milênios antes de Cristo; são aquelas porcelanas clássicas com detalhes na cor azul – é pertinente notar que “louça”, subentendendo-se “porcelana”, de vidro, é frágil em contraposição à aliança que denomina algo sólido e inquebrável) é uma peça encaixada entre os dois versos: “o leite das crioulas escorrendo no terreiro” relembra os tempos de escravidão, mas também os sobrepõe, pois é um detalhe também presente na vida cotidiana do menino – pode-se atribuir, dentre possíveis sentidos para a expressão, o fato de que o leite escorrendo sejam as esperanças desfeitas quando tudo se perde no seleiro, o leite que as negras acabaram de tirar das vacas que se derrama de dentro da *louça chinesa*, ou ainda, a violência sexual que era imposta às moças negras empregadas da casa na época.

A *procissão* de fatos repassando na mente do menino que “nasce de novo” é quase um ato religioso, e particularmente a ideia de procissão remete à noção de várias pessoas que seguem uma mesma crença, que seguem andando em direção a um princípio institucionalizado também, diga-se ainda, pessoas de diferentes raças e diferentes subjetividades que compõem o caminho; isso é pertinente no sentido de estabelecer a mistura dos *flashes* memoriais e o fluxo da consciência do eu lírico nesse processo de reavivamento. Os passos de uma procissão são lentos, como um entrave, por isso a relação com a barriga sendo calcada, comprimida, uma relação de inquietação e aperto, sensação de vazio e desconforto que sugere uma ânsia por lembrar e ter que reviver o passado, reescrever as escrituras da consciência... A escrita de si, nesse momento, é refletida como a própria memória, faz-se necessidade; o *pilão de pilar lembranças* designa o próprio ato de lembrar o passado como um esmagamento das imagens e um esforço por lembrar-se delas, como num *feedback*, uma “realimentação” da linguagem, no tempo e no espaço; por isso, mais uma vez a relação com os bezerros.

Porém, “Não é fácil / nascer e aguentar as consequências / vindas de muito longe preparadas / em caixote de ferro e letra grande”. O poema transmite uma aura religiosa pelos elementos que destaca nos últimos versos. Quando faz remissão a um caixote de ferro com letras grandes, como um cofre onde se guardam coisas que não precisam ser descobertas, a não ser que se deseje descobrir e aceitar o que elas podem trazer, pode-se inferir a relação com a “Arca da Aliança”, apresentada na Bíblia, no livro do Êxodo, Antigo Testamento. A arca é descrita como o objeto em

que as tábuas dos *dez mandamentos* e outros objetos sagrados teriam sido guardados; era considerada também como veículo de comunicação entre Deus e seu povo escolhido. Foi utilizada pelos hebreus até seu desaparecimento, que segundo especulações, ocorreu na conquista de Jerusalém por Nabucodonosor. A montagem da Arca teria sido orientada por Moisés, que por instruções divinas indicou seu tamanho e forma; inclusive tamanho e forma descritos na Bíblia com detalhes: caixa e tampa de madeira de acácia, com 2 côvados e meio de comprimento (um metro e onze centímetros ou 111 cm), e um côvado e meio de largura e altura (66,6 cm). O objeto foi coberto totalmente com ouro puro, por dentro e por fora. Para seu transporte, necessário para um povo ainda nômade, foram colocadas quatro argolas nas laterais, e nelas, transpassadas varas de acácia. Sobre a tampa foi esculpida uma peça formada por dois querubins ajoelhados um de frente para o outro, cujas asas esticadas para frente tocavam-se na extremidade, formando um arco, de modo defensor e protetor. Eles se curvavam em direção à tampa em atitude de adoração, considerando que Deus estava presente dentro da caixa.

O “caixote” de Drummond, ao contrário da arca de madeira revestida em ouro, é de ferro¹⁸ e também em oposição à escultura dos querubins, a caixa apresenta “letra grande”, talvez sugerindo um aviso prévio para essa atitude do poeta em “nascer de novo”, uma proibição, como destacado num dos versos finais: “Nascer de novo? Tudo foi previsto / e *proibido* / no Antigo Testamento do Brasil”. A conjunção aditiva “e” sozinha no verso complementando o termo enfatizam o ato de previsão e posterior proibição dentro das leis do *Antigo Testamento* do país. Mais uma vez, o poeta referencia a Bíblia nessa passagem. A arca desapareceu, e a caixa foi encontrada pelo eu lírico como uma forma de explicação do passado, e não somente do passado de si mesmo, mas de uma história coletiva dos brasileiros. A proibição e o culto pelo passado, que aparentemente se encontra dentro da caixa (que poderia até ser comparada ao próprio sujeito lírico) é um ato religioso, ou seja, ele escolhe renascer no *Antigo Testamento*, antes de Cristo, para então descrever o passado antes da modernização, diga-se dessa forma. Outro intertexto possível seria a “caixa de Pandora” que contém em seu interior a esperança para os homens. Nesse

¹⁸ Referência à cidade de Minas e ao minério extraído de suas terras.

sentido, o poema não deixa de ser uma espécie de ícone da “salvação” pela descoberta e, portanto, uma *justificação*.

Mas apesar das descrições da vida no campo e a nostalgia daquele tempo, o poeta tinha a poesia na alma desde menino, negava o trabalho com a terra, como fazendeiro; sua relação com a terra era de afeto, um trabalho de observação e experimentação. O seu contato com a terra era o de “lavar memórias”. E na imaginação ele fugia rapidamente e se desgrudava facilmente da terra em direção ao céu, como é possível notar no terceiro poema da temática em questão.

GOSTO DE TERRA

Na casa de Chiquito a mesa é farta
mas Chiquito prefere comer terra.
Olho espantado para ele.
“Terra tem um gosto...” Me convida.
Recuso. “Gosto de quê?” “Ora, de terra,
de raiz, de profundo, de Japão.
Você vai mastigando, vai sentindo
o outro lado do mundo. Experimenta.
Só um torrãozinho.” Que fazer?
Insiste, mas resisto.
Prefiro comer nuvem, chego ao céu
melhor que o avião.
(ANDRADE, 1980, p. 73)

Dentre vários significados simbólicos para “terra”, citam-se alguns dos elencados por Chevalier & Gheerbrant, que pela significação já atribuem, por conseguinte, a oposição ao termo “céu”:

Simbolicamente, a terra opõe-se ao céu como o **princípio passivo** ao princípio ativo; o **aspecto feminino** ao aspecto masculino da manifestação; a obscuridade à luz; [...] Ela *sustenta*, enquanto o céu *cobre*. *Todos os seres recebem dela o seu nascimento*, pois é mulher e mãe, mas a terra é completamente submissa ao princípio ativo do Céu. O animal fêmea tem a natureza da terra. Positivamente, suas virtudes são *doçura e submissão, firmeza calma e duradoura*. Seria necessário acrescentar a humildade, etimologicamente ligada ao húmus, na direção do qual a terra se inclina e de que foi modelado o homem. O carácter primitivo **t'u** indica a produção dos seres pela terra. A terra é a substância universal, o caos primordial, a **prima materia** separada das águas, segundo o *Gênesis* [...]; matéria de que o Criador molda o homem. A terra é a virgem penetrada pela lâmina ou pelo arado, fecundada pela chuva ou pelo sangue, pelo *sêmen* do céu. Universalmente, a terra é uma *matriz* que concebe as fontes, os minerais, os metais. [...] Algumas tribos africanas têm o hábito de *comer a terra*: símbolo de identificação. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2012, p. 878 – 879)

No poema, um narrador onisciente observa a cena, como se estivesse à distância, entretanto, logo em seguida, tem-se o verbo em primeira pessoa que volta

o foco ao eu lírico, como se ele desse uma condução para o diálogo da sequência: “Na casa de Chiquito a mesa é farta / mas Chiquito prefere comer terra. / Olho espantado para ele”. O terceiro verso é que dá a certeza da narrativa em primeira pessoa, do menino que conta sobre o Outro, remetendo-se ao passado e colocando-se em cena, no tempo da enunciação. O diálogo entre os dois é o que reforça essa noção do estar em tempo passado / presente / futuro simultaneamente. Essa narrativa que o eu lírico cria parece indicar um desdobramento do ser e de sua consciência: o poeta *fala do* menino e *fala com* o menino Chiquito. O tempo do enunciado é o interior do eu lírico, ao passo que o tempo da enunciação é o fora na relação com o colega. Pode-se estabelecer uma divisão do poema nesses dois momentos: o plano da consciência / do narrador e o plano da interação pelo diálogo.

No plano da consciência / do narrador: “Na casa de Chiquito a mesa é farta / mas Chiquito prefere comer terra. / Olho espantado para ele. / Me convida. / Recuso. / Que fazer? / Insiste, mas resisto. / Prefiro comer nuvem, chego ao céu / melhor que o aeroplano”. No plano da interação: “Terra tem um gosto...” / “Gosto de quê?” “Ora, de terra, / de raiz, de profundo, de Japão. / Você vai mastigando, vai sentindo / o outro lado do mundo. Experimenta. / Só um torrãozinho.”. Embora o eu lírico esteja falando do Outro, ele acaba se reconhecendo e se definindo como diferente desse Outro, pois enquanto o Outro aceita viver do “alimento terra”, ele prefere viver do “alimento céu”. O diálogo enfatiza o profundo deleite do Outro em se alimentar daquela terra, de algo que necessita da experimentação no corpo físico; já o eu lírico, em seu íntimo, enfatiza o deleite de experimentar as nuvens, o que não requer a experimentação pelo corpo, mas pelo sentimento, pela alma (choque entre razão e emoção). O poema é a metáfora do meio social em que as crianças estavam inseridas na época. Chiquito aderiu com afinco ao desejo pela terra, consumia-a, mas em contraposição era consumido por ela, ao passo que o sujeito lírico nutria um sentimento emotivo, porém, não a ponto de se entregar a tal consumição, ele preferia o céu, representado pelas nuvens (as nuvens se transformam de acordo com o vento, com o clima, portanto, a experimentação delas garante uma constante mutação). Simbolicamente, como visto, a terra indica o princípio feminino, enquanto o céu, um princípio masculino, de atividade. Ambos, céu e terra, sofrem modificações, no entanto, a terra, passiva, tem a característica de firmeza, onde se criam raízes, raízes que o sujeito lírico não quer criar, seus galhos se estendem ao céu, *melhor que o aeroplano*; há um desprendimento para ir além, a escrita tem esse

dom de perpetuação, é preciso que se desprenda das raízes para melhor enxergar o local de onde se cresce.

A ênfase na resistência do menino *gauche* em oposição ao sabor da terra é muito peculiar, ainda mais pela rica harmonia imitativa na construção dessa gustação do “alimento”. Essas sensações gustativas se misturam com a semântica dos versos, desde o título do poema que parece instigar o leitor à mastigação pelo ritmo e sonoridade das palavras gosto e terra, com a alternância das vogais fechadas e abertas e as consoantes /g/ /s/ /t/ e /r/ que juntas formam um som plosivo, fricativo e vibrante em uma sequência. O diálogo entre os dois é um ato de mastigação da terra pela repetição das mesmas vogais e dos verbos no gerúndio, além dos substantivos. O gosto que Chiquito sente se estende naquela terra que logo logo chega no Japão, é a mesma terra que está em toda parte, o gosto é intenso, é um prazer quase orgástico. Através da observação do deleite e prazer alheio, o eu lírico percebe aquilo que ele também sente, entretanto, não pela mesma coisa, o seu prazer pela terra estende-se no cosmos.

Dos doze versos do poema, dez deles são destinados a falar de Chiquito e da sua preferência por comer terra, em seguida a sua degustação do alimento favorito; somente os dois últimos versos falam rapidamente sobre a preferência do menino *gauche*, isto é, as raízes que Chiquito cria para si se intensificam enquanto que a evasão pela imaginação do eu lírico se faz de forma muito rápida e mutável, um viver na inconstância, mesmo estando, de certo modo, constante, por escolher ser *gauche*.

A inserção de um diálogo entre os versos aproxima a linguagem poética da linguagem prosaica. Um sujeito lírico narrador também contribui para a diferenciação da poética drummondiana, além é claro, das construções sintáticas que fogem aos padrões da norma culta, o que diminui distâncias entre os interlocutores do texto, bem como apresenta a linguagem própria do cotidiano.

O sujeito *gauche* vive dentro dos padrões da sociedade patriarcal, porém fora deles. Resiste a eles como um “recinto fechado”, *justificando* suas ações por meio da imaginação, retomada pela memória, que como uma *nuvem* faz-se desfaz-se, perfazendo um mundo fictício dentro de si e voltando no tempo pelo mesmo caminho em busca do encontro consigo mesmo.

2.2 Religiosidade

Quando se fala e se pensa sobre religiosidade na época a que o menino *gauche* leva o leitor, é o catolicismo que se faz presente. Todas as referências que se tem sobre o tema, em *Boitempo*, remetem à religião católica. O poeta cresceu dentro de uma tradição católica e patriarcal, muito embora a prática da religião fosse mais uma imposição familiar do que propriamente um desejo de seguir a doutrina cristã. A história apresenta a religião como uma instituição de poder, quase um mito de acordo com os poemas selecionados; por conseguinte, a família é uma extensão dessa religião, em que dentro de casa, os pais comandam o rito religioso. O pai, como patriarca, figura-se como um *padre*, condutor da “moral e dos bons costumes”. “Ai daquele que levantar a mão para o seu pai! Que tenha a sua mão cortada!” Já se falava na Bíblia mais ou menos assim. Até mesmo os possíveis “pecados” cometidos eram previstos pela lei religiosa e mais instigados pelos padres do que realizados propriamente pelas crianças.

Diante disto, os poemas selecionados para o tema em pauta: “Gesto e Palavra” (*Boitempo I*), “Confissão” (*Menino Antigo – Boitempo II*) e “O Vinho” (*Esquecer para lembrar – Boitempo III*).

GESTO E PALAVRA

Tomar banho, pentear-se
calçar botina apertada
ir à missa, que preguiça.

A manhã imensa escurecendo
no banco da igreja
duro ajoelhar
imunda reflexão dos mesmos pecados
de sempre.

Manhã que prometia caramujos
músicos
mágicos
maduros sabores
de tato, barco de leituras
secretas sereias...

apodrecida.

Não vai? Pois não vai à missa?
Ele precisa é de couro

Ó coronel, vem bater,
vem ensinar a viver
a exata forma de vida.

No rosto não!
Ah, no rosto não!

Que mão se ergue em defesa
da sagrada parte do ser?
Vai reagir, tem coragem
de atacar o pátrio poder?

Nunca se viu coisa igual
no mundo, na Rua Municipal.

— Parricida! Parricida!
alguém exclama entre os dois.
Abaixa-se a mão erguida
e fica o nome no ar.

Por que se inventam palavras
que furam como punhal?
Parricida! Parricida!
Com essa te vais matar
por todo o resto da vida.
(ANDRADE, 1979, p. 88 – 89)

Entre “gesto” e “palavra” há uma ideologia muito marcada: uma que se esconde no silêncio e se mostra nas ações, outra que impõe o poder pelo discurso proferido. Ainda que o silêncio seja carregado de significados, a força bruta acaba se dissolvendo pela força ideológica da palavra. O poema mostra que o ato de levantar a mão contra o “opressor” é uma afronta contra tal força ideológica, este poder institucionalizado. Há a manutenção de um silêncio, que se intensifica na figura do sujeito lírico, sua defesa se faz pela tentativa de ação que não se concretiza, uma vez que a palavra proferida atinge maior intensidade, ecoando no espaço, enquanto que o silêncio se prolonga no Eu.

O discurso do poema é todo ele uma tentativa de estabelecimento de ordem que se impõe pela família e suas regras, as quais advêm do socialmente construído. Porém, longe de ser algo prazeroso para o eu lírico, é algo desconfortável: “Tomar banho, pentear-se / calçar botina apertada / ir à missa, que preguiça”. O banho representa a limpeza de toda impureza física, mas também uma purificação dos pecados e um exame de consciência para ir à missa. O ato de *pentear-se* também indica o alinhamento do eu lírico, a organização. *Calçar botina apertada* é a representação do desconforto. A rima interna entre “missa” e “preguiça”, além da similaridade sonora, dá a impressão de sinonímia. Já na primeira estrofe, nota-se o embate entre as duas forças discursivas: a palavra e o comando *versus* o desejo que não corresponde a tal ordem. A preguiça, dentro da ideologia cristã simboliza

um dos 7 pecados capitais, que talvez seja o maior deles, ainda mais por refletir a falta de desejo em adorar a doutrina.

Nas duas estrofes seguintes tem-se a descrição de uma manhã transformada em duas completamente diferentes. Uma manhã imensa que escurece no banco da igreja; fora desse espaço supõe-se o oposto, uma claridade. Dentro dela a densa atmosfera de todos os pecados, não só os mesmos pecados do menino, mas de todos os pecadores ali juntos. “A imunda reflexão da penitência que a Palavra Sagrada nos faz lembrar”. Toda essa reflexão que traz a lembrança dos pecados cometidos sugere a dificuldade de se ajoelhar como se fosse um peso, ainda mais por que se trata de uma submissão o ato de curvar-se em assentimento: “A manhã imensa escurecendo / no banco da igreja / duro ajoelhar / imunda reflexão dos mesmos pecados / de sempre”.

Na primeira estrofe, “manhã” vem antecedita pelo artigo definido “a” que a especifica. Já na segunda estrofe, tem-se a retomada do substantivo, sem o artigo, o que significava a ênfase na manhã que se perde para o interior da igreja. O som nasal dos vocábulos “manhã”, “prometia”, “caramujos”, “músicos”, “mágicos” e “maduros”, separados em versos isolados, dão a noção de resmungos e murmúrios do Eu que reclama das coisas boas que irá perder para se fechar na igreja: “*Manhã que prometia caramujos / músicos / mágicos / maduros sabores*”.

Os *maduros sabores* são os gostos que o eu lírico já tem em si, os planos de uma manhã perfeita que se desfazem e passam do tempo pela “necessidade” de obedecer aos valores familiares e institucionais, uma manhã imensa e madura torna-se “apodrecida”. O eu lírico viaja ao sabor desses desejos e ultrapassa os espaços físicos; a relação que se faz pelo jogo de cadeias isotópicas garante o passeio dele pela imaginação na figura do *caramujo* (molusco marinho que se encontra muitas vezes na beira da praia), *músico* é uma característica que se atribui ao próprio caramujo (considerando que comumente ouvimos ao fundo de sua concha o som do mar), *mágico* é o som e a sensação de estar em outro lugar, ser transportado em um passe de magia; com isto, a referência ao “barco de leituras” fica mais clara, relacionada aos elementos marinhos; o poeta vai além das barreiras terrenas e pela leitura ele encontra um mundo diferente, em uma manhã que prometia “secretas sereias”. A remissão às sereias também é possível nesse universo de ideias conectadas ao espaço marítimo; o vocábulo “secretas”, pela sonoridade (alternância de vogais abertas e fechadas), mostra uma ambiguidade entre algo que se esconde,

mas de alguma forma é sabido que existe, ainda que no imaginário, tornando-se uma realidade paralela para o sujeito lírico. A sereia é o ser metade mulher metade peixe que encanta os homens pela sua beleza e mais pela beleza do seu canto, leva os homens por feitiço ao seu *habitat* no fundo do mar e quem consegue voltar, se é que consegue, volta perturbado, ou seja, o eu lírico viaja para o mundo de sonhos e dele volta transformado, experimenta as coisas de forma diferente. No mesmo plano, o gozo e o sofrimento. O que mais importa para o sujeito lírico são as sensações, a relação estreita com a natureza, um prazer metafísico, ao contrário de uma prisão dentro de uma doutrina com regras e imposições.

Essa reflexão do menino e a relação sonora com os resmungos como uma reclamação, e a sua discordância com o padrão estabelecido, vem acrescido da repreensão, na frase implícita: “Não vou à missa”, que fica nas entrelinhas do poema, indicando os pensamentos do eu lírico, que não são ouvidos como são ouvidas as palavras dos adultos: “Não vai? Pois não vai à missa?”. À negação do eu lírico, o castigo “apanhar de cinta”, tão comum na época da sociedade patriarcal: “Ele precisa é de couro”.

Na estrofe seguinte, a interpelação ao coronel parece ser da mãe: “Ó coronel, vem bater, / vem ensinar a viver / a exata forma de vida”. Quando da impossibilidade de reafirmar o discurso e não se vendo capaz de castigar o filho, a mãe chama o *pátrio poder*. O discurso de autoridade se expressa na forma de castigo, também na forma de gesto, mas o gesto concreto que tenta impor a “exata forma de vida”; nesse ponto há uma forma crítica permeada de ironia, caso o menino não aceite a palavra, a palavra de Deus (que é tanto a representação do Deus imaterial pela referência à igreja, quanto ao deus matéria, que é a figura paterna), ele merece o castigo. Para o discurso imposto, de autoridade, não há palavra que possa contradizer, por isso o falsear de um gesto do menino contra a agressão.

Conforme os ensinamentos cristãos, a humildade é a forma mais plácida de resignação e maturidade, entendimento e compreensão das leis da vida, logo, o fato de o menino reagir à opressão seria um ato de injúria contra a família, contra o poder do patriarca. Ele é agredido na face, a parte sagrada do ser, deveria então, ter dado a outra face como prova de sua superioridade, no entanto, da raiva e da não aceitação do discurso dos adultos, somente o ato de falsear o revidar, a palavra aniquila o agredido: “Que mão se ergue em defesa / da sagrada parte do ser? / Vai reagir, tem coragem / de atacar o pátrio poder?” Percebe-se que há uma confluência

entre o sujeito lírico (narrador) que sofre a ação e um narrador observador da ação sofrida. Tudo isso se processa através da memória do eu lírico; mais do que lembrar, ele revive a injúria. Ao mesmo tempo em que se vê agredido na imagem, sente a agressão e indigna-se com a violência sobre o silenciado: “No rosto não! / Ah, no rosto não!”.

Diante do “absurdo”: “Nunca se viu coisa igual / no mundo, na Rua Municipal”. O mundo do eu lírico e mesmo da família se restringe à *Rua Municipal* e ao que nela se encontra, a casa e a igreja e as leis que regem a sociedade mineira. A impressão que se tem até essa estrofe é a de que todas as palavras ficaram no pensamento ou apenas nos resmungos do sujeito lírico, sem serem proferidas, e a única palavra que ressoa é “Parricida”, ainda mais por ser a única que apresenta o sinal gráfico de fala no poema. A audácia do gesto pesa, mas pesa muito mais a palavra. Existe um embate, uma tensão entre o silenciador e o silenciado, num jogo que por fim é vencido pela palavra do silenciador, a ação do filho é ofensiva, a do pai, nunca.

“Por que se inventam palavras / que *furam* como punhal?” O verbo “furar” sugere uma ação de ímpeto, é um furo certo, rápido, que surpreende o agredido de chofre, portanto, uma ação que desestabiliza o “gesto” do Outro. O sujeito agredido é pego de surpresa com a palavra “Parricida”, que ressoa em sua cabeça paralisada. Ao tentar “matar” o pai com seu gesto, ele mata a si mesmo. A vida depende da maneira como se obedece ao mais forte, por isso a rima entre *Parricida* e *vida*: assim como Deus comanda a vida de seus filhos na terra, ao pai pertence a vida do filho *gauche*.

A maioria das palavras não são pronunciadas, ficam guardadas, encerradas dentro do Eu. Muitos dos “pecados” cometidos são projeções do pensamento calcado em uma doutrina impositiva daquilo que é certo ou errado, independente do sentimento do sujeito em relação ao que ele considera, dentro de sua verdade, como certo ou errado. Certos “pecados” são inclusive instigados pelo discurso opressor que na tentativa de evitá-los, consolida-os. Veja-se como essa confusão mental do “pecado não pecado” se processa na mente do eu lírico em “Confissão”.

CONFISSÃO

Na pequena cidade
não conta seu pecado.
É terrível demais para contar
nem merece perdão.

Conta as faltas simples
e guarda seu segredo de seu mundo.
A eterna penitência:
três padre-nossos, três ave-marias.
Não diz o padre, é como se dissesse:
— Peque o simples, menino, e vá com Deus.

O pecado graúdo
acrescido do outro de omiti-lo
aflora noite alta
em avenidas úmidas de lágrimas,
escorpião mordendo a alma
na pequena cidade.

Cansado de estar preso
um dia se desprende no colégio
e se confessa hediondo.
— Mas você tem certeza de que fez
o que pensa que fez, ou sonha apenas?
Há pecados maiores do que nós.
Em vão tentamos cometê-los, ainda é cedo.

Vá em paz com seus pecados simples,
reze três padre-nossos, três ave-marias.
(ANDRADE, 1973, p. 145)

A confissão que o menino faz, a verdadeira, é para si mesmo, não para o padre. Fica implícito, na fala do padre, que a penitência sugerida é também condicionada: em *três padre-nossos* e *três ave-marias* está a glória da absolvição, seja lá quais forem os pecados que cometeu, afinal os mais graves permanecem no silêncio do coração, por isso não conta *na pequena cidade*, pois o pecado que esconde é muito maior que tudo, estando dentro do Eu, na sua angústia, *terrível demais para contar e não merece perdão*. A penitência a que o Eu se auto impõe é muito mais pesada do que a que o padre lhe sugere na confissão, por isso, a paz não se restitui dentro de si, pois a penitência é eterna, não estando condicionada somente ao pagamento da dívida em forma de orações. No rol dos pecados suaves estão aqueles do dia a dia, as “faltas simples”, e no rol dos pecados graúdos, geralmente a luxúria e os ditos “pensamentos impuros” relacionados à carne.

O discurso, de tão inflamado, acaba se convertendo em alucinações, e tudo passa a ser “hediondo” na mente do “pecador”, ainda mais na criança. O pensar sobre sexo na mente da criança, fase em que o desejo está de fato aflorando pelo desenvolvimento do corpo e da libido, acaba sendo uma fase de confusão e incompreensão. A masturbação, considerada como um pecado contra si mesmo, é ainda hoje um motivo de constrangimentos em algumas situações. Tema muito recorrente na trilogia *Boitempo*. A representação do escorpião como aquele que

corrói a mente do menino pecador é a necessidade de contar aquilo que esconde para então ter a ilusão de que está perdoado de um “crime”. Essa referência o poeta faz também em outros poemas, devido à representação simbólica do seu signo no zodíaco. Por fim, o menino compreende, pela visão madura do sujeito lírico, que *há pecados maiores do que nós* e que *em vão tentamos cometê-los*, embora ainda seja cedo. Isto é, a mente humana é capaz de atropelar o tempo, pois a criança, com a imposição dos discursos, acaba por tornar-se adulta antes do tempo, para poder sentir aquilo que se proíbe e descobrir aquilo que fica encoberto, logo, ao mesmo tempo em que se instiga ao “pecado” ou ao saber, tenta-se converter o discurso, contradizendo o discurso da criança. Convencendo-a, então, de que não há nada de errado com seus pecados simples, e a penitência é a de sempre: “três padre-nossos, três ave-marias”.

O espaço do Eu é a casa, a pequena cidade, assim, tudo se condensa nele, que sofre as ações do fora da forma mais intensa. O ambiente familiar é uma instituição eucarística, como o quadro de Jesus e seus apóstolos em torno. O pai é o centro e o comando de tudo. O desejo do menino é assumir o papel do pai comandante, mas consegue somente ser “Judas” em vez de “Salvador”. “O Vinho” é o poema que apresenta o respeito e a crença no ritual de se receber o sangue de Cristo, muito embora esta graça seja concedida, de fato, somente ao digno de recebê-la.

O VINHO

O vinho à mesa, liturgia.

Respeito silencioso
 paira sobre a toalha.
 A garrafa espera o gesto,
 o saca-rolha espera o gesto
 que há de ser lento e ritual.

Ergue-se o pai, grão sacerdote,
 prende a garrafa entre os joelhos,
 gira regira a espira metálica
 até o coração do gargalo.
 Não faz esforço,
 não enviesa,
 não rompe a rolha.
 É grave, simples,
 de velha norma.

Nítido espoca
 o ar libertado.
 O vinho escorre

sereno, distribuindo-se
em porções convenientes:
copo cheio, os grandes;
a gente, dois dedos.

Bebe o pai primeiro.
Assume a responsabilidade
sacra.

Já podemos todos
saber que o vinho é bom
e piamente degustá-lo.

Mas quem diz que bebo solene?
Meu pensamento é o saca-rolha,
o sonho de abrir a garrafa
como ele – só ele – abre.

A roxa mácula no linho,
pecado capital.
Esse menino
não aprende nunca a beber vinho?
(Quero é aprender abrir o vinho
e nem posso aspirar
ao direito de abrir o vinho
que incumbe ao pai e a mais ninguém
em nossa antiga religião.)
(ANDRADE, 1980, p. 22 – 23)

O vinho é considerado uma bebida sagrada, tanto para o cristianismo quanto para o paganismo. Um líquido sagrado que simboliza o sangue de Cristo na consagração da hóstia pelo sacerdote e como um ritual bacanal para os romanos. Portanto, pode-se atribuir ao poema, dois significados, novamente colocando em conflito os desejos do eu lírico e a sua dificuldade de aceitação diante das regras. A família impõe a ordem a ser seguida, mas o eu lírico se dispersa em seus devaneios.

A mesa também corresponde a um local “sagrado” onde se fazem as refeições, portanto, o vinho à mesa é uma liturgia (ritual, complexo das cerimônias eclesiais). Um respeito silencioso paira sobre a toalha desta mesa fazendo alusão à santa eucaristia / santa ceia; a garrafa de vinho é uma simbologia, uma metáfora do corpo de Cristo dividido entre todos e depois do seu sangue distribuído entre os presentes à refeição. O pai se ergue diante de todos, como um ser maior do que os demais, prende a garrafa entre as pernas e o ato de abri-la é como se estivesse sacrificando o Cristo para então chegar-lhe ao coração e dele derramar o sangue que servirá a todos. O ato é grave e simples, “de velha forma”, isto é, é de praxe rememorar a morte e paixão de Cristo nas cerimônias litúrgicas. O vinho que

escorre da garrafa aberta é um vinho que se compartilha como Jesus compartilhou com os seus discípulos. O verbo “escorrer” dá a noção de algo espesso e consistente, assim como o sangue que é “derramado por vós e por todos para a remissão dos pecados”.

Primeiro é o pai quem bebe, que assume a responsabilidade e com a sua “santidade” consagra o líquido que os demais irão receber como prova de sacrifício e eterna salvação, mas irão provar dele somente um pouco. A hóstia geralmente é embebida em vinho e distribuída aos fiéis após a bênção do sacerdote, mas nem sempre todas as hóstias se umedecem com o vinho e nem sempre o vinho é derramado sobre elas.

O “homem santo” é aquele que compreende o “mistério da fé” e o desvenda para os seus apóstolos: “Já podemos todos / saber que o vinho é bom / e piamente degustá-lo”. Há novamente uma confluência entre o que é santo e o que é profano, o ato de *degustar piamente*, com fé e com libido, encher-se, embeber-se de poder através da bebida quente e saborosa. Entretanto, o menino não se deleita somente com o tanto de bebida que recebe, sua mente está em outro lugar, ele quer ocupar o poder do pai, ser o comandante, aquele que faz o “sacrifício” pela família, um jogo entre Teocentrismo *versus* Antropocentrismo.

Há o desejo de ser adulto para poder descobrir tudo o que o pai, como adulto, pode e sabe. Nesse ponto, o temor pelo pai mistura-se à admiração pelo mesmo. Como não bebe solene o trago de vinho, no devaneio comete o “pecado capital” de deixar o seu tanto de vinho se derramar sobre a mesa, deixando uma mancha roxa sobre a toalha de linho, provavelmente branca, que evidencia ainda mais a marca. O termo usado para mancha é o sinônimo “mácula”, que vem carregado de sentido pela etimologia “mágoa”. Então, pela falta cometida, alguém repreende o menino *gauche*: “Esse menino / não aprende nunca a beber vinho?” É preciso que o eu lírico aprenda a obedecer, aceitar o seu tempo, dar novamente a face quando lhe batem. A resposta à injúria fica guardada novamente, no silêncio do seu discurso imaturo (detalhe aos parênteses que reforçam a ideia de pensamento): “(Quero é aprender a abrir o vinho / e nem posso aspirar / ao direito de abrir o vinho / que incumbe ao pai e a mais ninguém / em nossa antiga religião.)”.

No verso “em nossa antiga religião” há a comprovação de que a família se resume na extensão da igreja, a casa paterna é uma igreja em miniatura que

eterniza as leis do Criador através da “religião domiciliar”. A escola, como já dito e como será visto na sequência, tem também esse papel doutrinador.

2.3 Escola

Sobre a escola, vários escritores já fizeram referência, e na maioria das vezes, a passagem da vida infantil e feliz com a família “acaba” com a ida ao colégio, é o fim dos sonhos, da vida de liberdade para uma vida regrada, de castigos, para a manutenção de uma tradição. Na escola é que o aluno aprende a realidade das coisas, longe do ambiente familiar, onde mãe, pai e irmãos, estabelecem entre si uma relação estreita de confiança, e mesmo que haja discórdias, o ambiente do lar é um refúgio, um lugar seguro, para onde se pode sempre voltar. Para o menino de *Conto de Escola*, de Machado de Assis, é na escola que se aprende a ser corrupto, assim como n’*O Ateneu*, em que Sérgio “conhece o mundo” das máscaras. Samuel Rawet, no conto *Gringuinho*, sofre bullying na escola, tanto dos colegas como da professora, por ser estrangeiro e ainda não conhecer muito bem a língua e os costumes do país. José Lins do Rego, no romance *Menino de Engenho*, retrata a saída de casa como um símbolo da morte, a escola como plano paralelo da vida. Os castigos dos professores tradicionalistas, bem como o revidar dos alunos em relação a eles, são representados em trechos de romances como *O Mulato*, de Aluísio Azevedo, e *Infância*, de Graciliano Ramos. Para Drummond, o ambiente escolar não é muito diferente disso, pois o eu lírico aprende na escola que só pela esperteza consegue se colocar de alguma forma em sociedade.

No poema “Ombro”, de *Menino Antigo*, é nítida a visão do menino que morre simbolicamente no internato, a passagem de uma vida livre para a prisão, sem chances de lutar contra as “armadilhas” do tempo e da sociedade.

OMBRO

Se triste é ir para o colégio distante,
fica mais triste ainda
ao ver Sebastião Ramos chorando no ombro do meu pai:
“Estou perdido! Nunca mais levanto!
A quebra dessa casa é minha morte”.
O fragor do trem martela seu desespero,
ou seu desespero rilha nos trilhos
e, na caldeira, queima?

Ei, Sebastião Ramos, faz assim não na minha frente!
 Também estou perdido: morte no internato.
 Morrer vivo o ano inteiro é mais morrer
 embora ninguém perceba
 e ficarei sem ombro
 para acalantar a minha morte.
 Ó Sebastião Ramos, você roubou meu ombro.
 (ANDRADE, 1973, p. 169)

O personagem Sebastião Ramos se desespera diante do pai do eu lírico, por que acaba de perder a casa e os bens. Para os pensamentos do eu lírico, o problema de Sebastião é grande, contudo ele também ressalta que o seu é “morrer vivo” no internato, sem ter quem o console lá dentro, e o personagem vem para lhe tirar os últimos momentos que lhe restam com o pai, ou seja, não necessariamente o ombro para chorar e se aconchegar, mas os conselhos e a força das palavras que o eu lírico poderia ouvir para consolá-lo antes de partir por um ano sem a companhia dos seus. *Embora ninguém perceba*, por considerar que ir para um bom internato seja um motivo de honra e orgulho, a visão do menino é outra. A morte que encontrará no internato e o fato de morrer por dentro é muito mais penoso do que o sofrimento físico pela perda de algum bem material, é o sofrer da alma. No poema, o pai parece dar mesma atenção maior ao amigo que se queixa, e é interessante a menção do personagem chamado pelo nome completo, o que indica que é alguém importante que perde a sua casa e por isso mesmo merece mais atenção do que um menino que vai para o colégio estudar e como se diz comumente “aproveitar as oportunidades da vida”. Na realidade, o personagem, já crescido, chora no ombro do pai, enquanto que o menino, segura seu sofrimento e suas lágrimas dentro de si mesmo, engolindo com muito mais força o seu pesar do que um homem já feito. Já se percebe aqui, um sujeito encerrado em suas ações e percepções do fora, concentrado no seu Eu e no que ele representa.

Diante disto, os poemas selecionados para o tema Escola: “Descoberta” (*Boitempo I*), “Portão” (*Menino Antigo – Boitempo II*) e “O Doce” (*Esquecer para lembrar – Boitempo III*).

DESCOBERTA

Cadete grava para a Casa Edison, Rio de Janeiro.
 O reisinho de Portugal retira-se para a Inglaterra.
 O cometa já não viaja para Oliveira Vale & Cia.,
 agora ocupa o céu inteiro na noite de 19 de março.
 O Ministro da Guerra vira Presidente,
 vasos de guerra bombardeiam a Capital,

marinheiros degolam almirantes,
o mundo vai acabar
mas eu sigo a pé para a aula de Mestre Zeca e descubro a letra A, rainha das letras.
(ANDRADE, 1979, p. 81)

Drummond começa fazendo referências a fatos históricos, e estes ocorrem dentre o período de Proclamação da República até o ano de 1910 quando da “visita” do cometa Halley. Os fatos compreendem não só o espaço em que o juvenzinho vive, mas também extrapola espaços com referências a acontecimentos ocorridos no mundo. Novamente seu mundo se estende a partir de Itabira.

Diante de todos os acontecimentos, há uma “descoberta”, que para o menino, é maior do que tudo isso. Entretanto, algumas das associações, ficam implícitas para o leitor e precisam de uma busca por informações mais precisas. É interessante esse jogo que o poeta faz com o leitor, pois daria também a impressão de um Eu que ouve fragmentos de notícias que para ele não tem assim tanta relevância, como os acontecimentos que giram em seu eixo, ou as coisas que dizem respeito ao seu mundo particular e suas impressões.

O Cadete, citado no primeiro verso, é uma nota sobre Jorge Cadete que juntamente com o compositor Baiano (Manuel Pedro dos Santos) foram os grandes nomes da primeira gravadora de discos do Brasil, fundada pelo tcheco Frederico Figner, em 1900, a chamada Casa Édison. O “reisinho” a quem pejorativamente o poeta faz remissão é Dom Pedro II, que deixa o Brasil, após a Proclamação da República, em 16 de novembro de 1889¹⁹. Despedindo-se do regime monárquico, o rei deixa o seu último recado à população brasileira:

A vista da representação escrita que me foi entregue hoje, às 3 horas da tarde, resolvo, cedendo ao império das circunstâncias, partir, com toda a minha família, para a Europa, deixando esta Pátria, de nós tão estremecida, à qual me esforcei para dar constantes testemunhos de entranhado amor e dedicação, durante quase meio século em que desempenhei o cargo de chefe de Estado. Ausentando-me pois, com todas as pessoas da minha família, conservarei do Brasil a mais saudosa lembrança, fazendo os mais ardentes votos por uma grandeza e prosperidade. (In: ORDOÑEZ & QUEVEDO. História, sem data, p. 375)

¹⁹ Sabe-se que Dom Pedro I, pai de Dom Pedro II, quando abdica abruptamente do trono, também vai embora para a Europa, deixando o filho como rei. Tal acontecimento poderia causar uma ambiguidade ao contexto quanto ao qual dos dons o poeta estaria se referindo, no entanto, o filho do rei tinha, na época, apenas 5 anos de idade, logo, a remissão do poeta a “reisinho”, indicando o “pequeno” Dom Pedro II, seria a mais provável. O momento histórico e o que se segue quanto aos acontecimentos da sequência reforçam esta probabilidade.

Na fala de Dom Pedro nota-se um forte apelo sentimental, muito embora o rei fosse conhecido como o “monarca de ferro”, que comandava todas as leis do país muito de perto, de acordo com os seus preceitos e interesses, de forma centralizadora e, portanto, autoritária. Logo, o verso do eu lírico se apresenta de forma irônica, e o verbo “retirar”, parece mais uma afronta ao poder de Portugal, quando o rei sente-se “obrigado” pelas circunstâncias a deixar o país diante de uma república instaurada.

Apesar de os acontecimentos narrados não estarem em linearidade, a referência desse período fica clara quando o poeta menciona sobre a presidência do Ministro de Guerra, Deodoro da Fonseca, e na sequência o episódio da Revolta da Armada, o que fez com que Deodoro renunciasse receoso de uma revolução ainda mais violenta, que inevitavelmente acaba ocorrendo em decorrência da posse de Marechal Floriano Peixoto. A revolta foi marcada pela reação da Marinha Brasileira contra o governo dos marechais e inclusive os manifestantes e revoltados eram apoiados pelos adeptos da monarquia recém-extinta. O cenário de revolta era a então capital do Brasil, a cidade do Rio de Janeiro.

Entre esses fatos que marcam a história do governo nacional, há o episódio da aparição do cometa Halley; o poeta também comenta sobre uma possível companhia extrativista da região do Vale do Rio Doce, em Minas Gerais, a Oliveira Vale & Cia, cuja referência não foi encontrada em escritos, tampouco em pesquisas na rede; mesmo a data da aparição de Halley é contraditória nesse poema, considerando que em relatos científicos a aparição se deu na passagem do dia 18 para o dia 19 de maio, não março, porém o ano de 1910 é confirmado, como o próprio poeta há de mencionar em uma crônica intitulada *Fim do mundo*, título que acaba por dialogar com o verso “o mundo vai acabar”. Na crônica, as palavras do poeta:

Aos sete anos de idade imaginei que ia presenciar a morte do mundo, ou antes, que morreria com ele. Um cometa mal-humorado visitava o espaço. Em certo dia de 1910, sua cauda tocava a Terra; não haveria mais aulas de aritmética, nem missa de domingo, nem obediência aos mais velhos. Essas perspectivas eram boas. Mas também não haveria mais geleia, Tico-Tico, a árvore de moedas que um padrinho surrealista preparava para o afilhado que ia visitá-lo. Ideias que aborreciam. Havia ainda a angústia da morte, o tranco final, com a cidade inteira (e a cidade, para o menino, era o mundo) se despedaçando – mas isso, afinal, seria um espetáculo. Preparei-me para morrer, com terror e curiosidade. O que aconteceu à noite foi maravilhoso. O cometa de Halley apareceu mais nítido, mais denso de luz e airoosamente deslizou sobre nossas cabeças sem dar confiança de exterminar-nos. No ar

frio, o véu dourado baixou ao vale, tornando irreal o contorno dos sobrados, da igreja, das montanhas. Saíamos para a rua banhados de ouro, magníficos e esquecidos da morte, que não houve. Nunca mais houve cometa igual, assim terrível, desdenhoso e belo. O rabo dele media... Como posso referir em escala métrica as proporções de uma escultura de luz, esguia e estelar, que fosforeja sobre a infância inteira? No dia seguinte, todos se cumprimentavam satisfeitos, a passagem do cometa fizera a vida mais bonita. Havíamos armazenado uma lembrança para gerações vindouras que não teriam a felicidade de conhecer o Halley, pois ele se dá ao luxo de aparecer só uma vez a cada 76 anos. (ANDRADE, 2012, p. 62)

No trecho, o poeta menciona o acontecido como “num certo dia de 1910”, o que acaba propondo a ideia de que o uso da data como 19 de março é proposital no sentido de ser uma data não definida para o menino, que provavelmente ouviu falar das coisas de forma aleatória, mas não grava de forma exata aquilo que ouviu, somente comentários que, como observado anteriormente, são “pejorativos” ou como “manchetes” reproduzidas pela “boca do povo”. A expressão resumida do poema – “ocupa o céu inteiro na noite de 19 de março” – é descrita com detalhes na crônica, através dos olhos do poeta maduro.

Todos os verbos do poema estão no presente do indicativo, ou seja, no presente do enunciado e ao mesmo tempo em que o menino ouviu em seu caminho sobre todas as ações, a sua vida segue outro caminho. A conjunção adversativa “mas” indica que ele é contrário, ou está involuntariamente oposto a tudo isto à sua volta, pois o seu mundo consiste em *ir a pé* (despreocupado) para a aula, provavelmente aula particular, do “Mestre Zeca”; interessante a relação entre a palavra mestre, indicativa de professor, como um mestre do conhecimento²⁰; o nome do professor, ou melhor, o seu apelido é uma marca lúdica, indica a simplicidade do mesmo, do lugar, da mente do menino em não querer saber de muita coisa ao seu redor, somente do espaço que ocupa, o pequeno espaço que gira em torno de si mesmo. Na aula de Zeca, o eu lírico descobre a letra A, segundo ele, a *rainha das letras*. A *letra A* vai representar o começo de uma vida de descobertas, é a partir desta vogal que todo o mundo das letras começará a se desenrolar. Como princípio de algo, primeira letra do alfabeto e primeira na ordem das vogais, a letra representa o início de um ciclo. Para o menino, esse é o maior dos acontecimentos, a letra A é a rainha do seu reino mágico das palavras. Somente o eu lírico mais maduro é capaz de compreender que tudo em torno do menino é o mundo inteiro que se funde num mini mundo das letras. Isso acaba culminando na profissão poeta do futuro. As

²⁰ Antigamente se usava chamar os professores de mestres, mesmo sem a titulação específica.

letras são colocadas num plano mais elevado do que as outras coisas. A leitura do mundo da época é a do adulto que olha para o passado, mas a linguagem descrita é a do menino, muito embora o mundo real comece a se desfolhar para ele, com esse primeiro passo da descoberta. Com a noção das letras, o menino vê diante de si um portão de expectativas. Mas o que estará por detrás dele?

PORTÃO

O portão fica bocejando, aberto
para os alunos retardatários.
Não há pressa em viver
nem nas ladeiras duras de subir,
quanto mais para estudar a insípida cartilha.
Mas se o pai do menino é da oposição
à ilustríssima autoridade municipal,
prima da eminentíssima autoridade provincial,
prima por sua vez da sacratíssima
autoridade nacional,
ah isso não: o vagabundo
ficará mofando lá fora
e leva no boletim uma galáxia de zeros.

A gente aprende muito no portão
fechado.
(ANDRADE, 1973, p. 49)

Uma porta grande, passagem, várias possibilidades. O portão é personificado, cria vida. Uma das características dele é “bocejar”, um movimento preguiçoso, lento, entre o abrir e o fechar. A imagem que surge com o ato de bocejar é a de um portão pesado que faz um barulho similar ao bocejo quando a boca se abre, indicando o sono. O portão se abre como um bocejo para os “retardatários”, aqueles que chegam atrasados, que não sabem aproveitar o que a vida pode lhes oferecer dentro da escola: “a dignidade e o respeito”. O menino *gauche* vê os demais e concorda com a atitude deles, pois não há pressa em viver dentro daquele ambiente, nem pressa para subir os degraus (*ladeiras duras de subir*), e ainda menos estudar a “insípida cartilha”, isto é, não há o “gosto” em se fazer isso. Entretanto, por mais que o eu lírico quisesse estar fora, junto com eles, ele apenas observa esse portão entreaberto, pois não se inclui entre os meninos retardatários, os alunos retardatários são “eles”. O sujeito lírico entende que é filho de gente importante e compreende as imposições e implicações diante disso; aprende mais ainda quando o portão se fecha e estão todos lá dentro, ele está lá dentro, dentro de si mesmo, quando compreende o peso de ser este Eu. Os versos “ah isso não: o vagabundo /

ficará mofando lá fora / e leva no boletim uma galáxia de zeros”, parecem ser falas lembradas do discurso paterno, um discurso imposto pela sociedade que dita sobre o “vagabundo”²¹, portanto, a “galáxia de zeros” abarca um universo de possibilidades perdidas, zeros na escola e zeros na vida, o símbolo das negativas, embora em contraposição, o zero seja o número que antecede o um, trazendo um significado mais implícito, de início e, por isso mesmo, um desejo oculto do eu lírico em ser como aqueles meninos, em quebrar tudo isso, embora ele entenda que deve seguir o rumo que a vida lhe fez tomar, e para tanto, diante dessa *vida besta*, prefere ser *gauche*.

O poema apresenta dois momentos de reflexão: a observação do portão aberto e os meninos do lado de fora (os *diferentes*, os *vagabundos*) e nos dois versos seguintes, separados por uma pequena estrofe, quando ele conclui que se aprende muito do lado de dentro, mais ainda a ser forte. Usando a locução *a gente*, ele está incluso, entre todos os meninos, vagabundos ou não, *a gente* = nós. O portão que se fecha é também o menino que se fecha para o mundo de fora: “A gente aprende muito *no* portão fechado”.

Esse aprendizado se concretiza tanto nas pequenas ações do menino dentro do colégio, quanto nas ações dos Outros em relação a ele, como se verá no terceiro poema que ilustra a temática que vem sendo discutida.

O DOCE

A boca aberta o doce
já prelibando a gostosura,
e o doce cai no chão de areia, droga!
Olha em redor. Os outros viram.
Logo aquele doce cobiçado
a semana inteira, e pago do seu bolso!
Irá deixá-lo ali, só porque os outros
estão presentes, vigilantes?

A mão se inclina, pega o doce, limpa-o
de toda areia e mácula do chão.
“Se fosse em casa eu pegava não,
mas aqui no colégio, que mal faz?”
(ANDRADE, 1980, p. 97 – 98)

Quando no título o poeta apresenta o doce, com o artigo, define este doce como sendo especial para ele, significativo. A referência a “doce” é uma recorrência nos poemas de Drummond e geralmente trazendo uma lembrança de casa ou da

²¹ Aquele que nada possui na vida, nada consegue, um andarilho, sinônimo de mendigo, um ser rotulado.

pessoa que faz o doce para o deleite, como no poema “Suas mãos”, de *Boitempo II*, em que o poeta se refere ao doce que só a mãe dele consegue fazer, apesar de muitas outras tentarem o mesmo.

SUAS MÃOS

Aquele doce que ela faz
quem mais saberia fazê-lo?

Tentam. Insistem, caprichando.
Mandam vir o leite mais nobre.
Ovos de qualidade são os mesmos,
manteiga, a mesma,
iguais açúcar e canela.
É tudo igual. As mãos (as mães?)
são diferentes.
(ANDRADE, 1973, p. 88)

O poeta mostra uma das características das mãos da mãe e a perfeição com que ela faz o descrito doce e, se há perfeição nisso tudo, é porque ela o faz com sentimento, com “doçura”. Doçura, por si, já deriva de doce, e qualquer outro alimento não teria a mesma conotação que esta. O espaço a que o eu lírico se refere é o mesmo em que a mãe se encontra, além de tudo, portanto, há o contato com o ente querido. Já no poema “O doce” é perceptível que a lembrança da casa é o contraponto com a vivência na escola.

Em todos os poemas tem-se observado que as linguagens do homem maduro e do menino aprendiz se entrelaçam de modo que um se incorpora no outro, e nesses momentos de retorno ao passado, o tempo se dissolve para se condensar em outro, o da memória. Nota-se mais uma vez que nesses versos existe o eu lírico narrador que fala do menino em terceira pessoa, porém, ao observar a cena, compadece-se deste menino, como que revivendo a ação. Inclusive parece repetir a interjeição “droga!” quando o doce cai, exprimindo toda a sua raiva numa única palavra, como se nesse momento da lembrança ambos estivessem unidos, ou como diria o narrador Bentinho, as duas pontas estivessem atadas.

O poema se divide no que é “palpável” e no que é “abstrato”, mistura as sensações do contato com o doce de duas maneiras, primeiro nas mãos e depois de ter caído no chão: “A boca aberta o doce / já prelibando a gostosura / e o doce cai no chão de areia, droga!”. A boca se abre para sentir a gostosura; o sentido da gustação, paladar, é uma preliminar... esse toque que aguça a “libido” do menino,

causa um movimento, um impacto na cena descrita, de modo que o leitor sente também a expectativa do contato, que repentinamente se desfaz quando o doce tão desejado cai no chão de areia. “Olho em redor. Os outros viram”; neste verso, o sentido aguçado é o da visão; o doce, como uma presa, cai, e o menino logo vê que os demais garotos estão de olho nessa presa, é como um cerco de animais famintos por um alimento *cobiçado a semana inteira*. Como deixar que pegassem algo que lhe é tão caro! Na estrofe seguinte, o sentido do tato, em que a mão agora pega o doce do chão e o limpa, tirando a areia e a “mácula” daquele chão; o poeta usa com precisão o termo mácula uma vez mais, evidenciando que o que está fora pode ser limpo; no entanto, aquilo que fica dentro (carregado de mágoa) efetivamente se apaga?

O menino *gauche* é uma síntese de sensações e seus sentimentos são abstratos em relação ao doce, a realidade mais palpável é quando o pega do chão. É importante notar que a primeira referência ao toque é implícita, se ele tem o doce, o tem nas mãos, entretanto, a palavra “mão” e a referência ao toque só é explícita quando ele tem de resgatar algo; de certa forma, o menino é a própria mão que se inclina. O doce traz ao mesmo tempo a lembrança da casa e a realidade do ambiente escolar, é o passado e o presente representados no doce limpo e no doce que suja com a areia, respectivamente; assim, o fato de querer limpar toda a sujeira do chão é querer manter viva e “doce” a lembrança da casa, precisa manter isso dentro de si. A infância é representada no doce, logo, quando este cai é a própria queda da infância e da inocência do pequeno *gauche*; a cobiça pelo alimento é a cobiça pelo aconchego e doçura do lar, já diz a expressão *lar doce lar*, porém a realidade faz toda essa doçura cair por terra, e o ato de limpar para poder comer é “simular”, aprender a ser adulto diante dos outros que querem o mesmo que ele. Assim, na casa há liberdade, inclusive para fazer manha e ganhar a atenção dos adultos, em contrapartida, a escola é onde se aprende a ser “esperto” e onde todos os meninos estão vivendo a mesma realidade dura e implacável: “Se fosse em casa eu pegava não, / mas aqui no colégio, que mal faz?”. Os versos entre aspas possivelmente indicam que as frases ditas pelo menino ficam encerradas no seu pensamento, como várias outras. Novamente o eu lírico se fecha em si mesmo. O narrador lírico onisciente descreve a cena em que o menino pega o doce e depois se esconde na fala interior dele, que é a sua própria fala.

Nota-se até aqui, que o menino vai saindo de um espaço menor (casa) para o espaço mais amplo (escola) e ao contrário de se expandir, ele se contrai, tornando-se cada vez mais recluso, mas nem por isso perdendo a sua percepção aguçada e a poesia nas coisas que o cercam, pelo contrário, isso é o que apresenta a poesia mais *gauche*, mais intensa. Toda essa poesia está presente também na temática da sexualidade.

2.4 Sexualidade

A sexualidade é algo inerente ao homem, não somente no sentido biológico que determina o sexo feminino e o masculino, mas também no sentido de experimentação, de fruição do desejo. O desejo se define em si mesmo e depois se propaga no Outro. Falar da sexualidade se tornou, desde muitos séculos, um tabu. Qual a finalidade de expor a vida sexual ou discursar sobre sexo? Por muito tempo se tentou ocultar as “verdades” sobre o assunto, como estudou Foucault, entre muitos outros autores, no entanto, o discurso que pretendia a penumbra, era motivo de interesse para muitos, nem tanto para estudar sobre, muito mais para praticá-lo. O próprio Kama Sutra (BURTON, 2012) ainda é uma das marcas desse tabu social, pois comumente se ouve falar da obra apenas como um livro que ensina ou sugere as mais de mil posições dos corpos para o prazer no ato sexual, ao passo que originalmente, da maneira como chegou até o ocidente, e somente no século XIX, pela tradução de Richard Burton, a obra apresenta não só as variadas posições que garantem o prazer da carne, como também comentam sobre o sexo como a forma plena do amor e a satisfação mista entre corpo e alma, tudo isso apresentado, de uma forma objetiva, com ilustrações clássicas indianas. Entretanto, além de uma discussão direta ao ponto, o autor apresenta um panorama dos costumes e hábitos da civilização hindu, e inclusive comenta sobre o direito negado às mulheres para fazerem a leitura de uma obra como esta, ou seja, o conhecimento é negado a elas, assim como em uma sociedade patriarcal os discursos sobre sexo eram velados e a tentativa de evitá-los era uma “faca de dois gumes”.

Os poemas de Drummond mostram claramente tais costumes, como se observa no decorrer deste estudo, e todos os temas elencados se entrelaçam de alguma forma, por estabelecerem relações muito estreitas que definem a subjetividade do menino *gauche* aos poucos. A satisfação inicial desse menino

começa em si mesmo, quando realiza a masturbação e tenta encontrar o prazer em si mesmo, embora as experiências não sejam de fato entusiastas; já a busca pelo prazer no Outro se dá posteriormente, na procura pelo prazer nos bordéis ou na iniciação sexual com as meninas empregadas da fazenda. Contudo, essas últimas experiências eram inquietantes, no sentido de serem apenas relações carnavais para “aliviar” a libido e “aprender” a fazer sexo, matando assim a curiosidade. Já em seu primeiro livro de poemas, Drummond apresenta a “Iniciação Amorosa”:

A rede entre duas mangueiras
 balançava no mundo profundo.
 O dia era quente, sem vento.
 O sol lá em cima,
 as folhas no meio,
 o dia era quente.
 E como eu não tinha nada que fazer vivia namorando as pernas morenas da lavadeira.

Um dia ela veio para a rede,
 se enroscou nos meus braços,
 me deu um abraço,
 me deu as maminhas
 que eram só minhas.
 A rede virou,
 o mundo afundou.

Depois fui para a cama
 febre 40 graus febre.
 Uma lavadeira imensa, com duas tetas imensas, girava no espaço verde.
 (ANDRADE, 2005, p. 93)

A rede entre as mangueiras, que balança no mundo profundo, é uma metáfora do lugar onde o eu lírico se encontra. Para ele o mundo é ele mesmo e o espaço que ocupa; o balançar naquela rede sugere um momento de descanso, de devaneio, um dia preguiçoso, já que o sol queima forte e não há vento que venha para refrescar esse calor; “calor” que pode simbolizar o que os pensamentos e o corpo começam a emanar quando *não se tem nada o que fazer*. Sendo assim, seu desejo se processa no Outro, nas pernas da lavadeira. Nota-se também que o poeta se refere mais uma vez ao vocábulo “pernas”, membros inferiores, e entre elas encontra-se o órgão sexual feminino, e não apenas o feminino, por que o desejo não se restringe, sendo ele um dos sentidos do ser. Possivelmente percebendo os apelos do menino, a lavadeira vem para a rede e os dois mantêm uma relação carnal. Porém, em vez de um final animador, tem-se um fim disfórico, sem definição de satisfação, muito mais de dissabor. O menino tem febre, de 40 graus (o número

grafado como tal enfatiza o teor da febre, o que não seria tão significativo transcrito em palavras), todavia, a febre não acontece do nada e não se trata apenas da preocupação psicológica pelo ato realizado com a lavadeira, indica principalmente, o ato realizado e o problema físico, em decorrência de uma doença sexualmente transmissível, possivelmente sífilis, como no episódio de *Menino de Engenho*, que vivia também em uma sociedade patriarcal, sendo contemporâneo do nosso poeta, em que o pequeno se deita com várias mulatas da fazenda do pai e adoece gravemente desse mal. A referência é possível ainda pela presença da cor verde, que indicaria “vertigem”, a “ânsia” que vem com a febre, pelo movimento que o eu lírico sente em torno de si e a imagem da lavadeira que não lhe sai da cabeça; a inflamação dos genitais devido à doença também pode se comparar a uma cor esverdeada. Como um diálogo, em *Boitempo I*, o poeta se refere às necessidades de se satisfazer e da *urgência de cumprir o estatuto do corpo*, independente do que se precise fazer para ter essa satisfação, que por sua vez, dispensa a romantização e a idealização, no poema “Ar Livre”:

Sopra do Cutucum
 uma aragem de negras
 derrubadas na vargem.
 Venta do Cutucum
 um calor de sovacos
 e ancas abrasadas.
 A cama é a terra toda
 e o amor um espetáculo
 oferecido às vacas
 que não olham e pastam.
 A carne sobre farpas,
 pedrinhas e formigas,
 dói que dói e não sente,
 na urgência de cumprir
 o estatuto do corpo.
 E todo Cutucum
 é corpo preto-e-branco
 enlaçado em si mesmo
 e chupando, e chupado.
 (ANDRADE, 1979, p. 47)

O amor é citado de forma irônica, oferecendo um espetáculo aos animais do pasto, como se houvesse uma comparação com os mesmos, equiparando a relação como uma “ação por instintos”. Os corpos de duas raças e duas cores se enlaçam e sugam um ao outro. O enlace sexual seria uma necessidade de conexão, em que o Eu extravasa suas emoções em outro corpo para satisfazer a si mesmo e também

ao Outro numa relação de compartilhamento. Simbolicamente, o sexo e suas manifestações ou sensações são relacionados com os princípios feminino e masculino dos elementos da natureza, a passividade e a atividade: água e fogo, lua e sol; o título do poema leva a uma referência possível: ao “ar livre” os corpos se encontram em contato, realizando o ato sexual na terra, sob a indiferença dos animais próximos, e a ação das formigas e pedrinhas do chão.

Assim, observa-se que nos poemas selecionados para a análise, o Eu centra o desejo em si para externar no Outro. Suas necessidades dependem do Outro, mesmo que seja como um estimulante para a sua própria satisfação. Porém, ao mesmo tempo em que há a liberdade do pensamento e a mente voa sem limites, há também o discurso repressor sobre a sexualidade.

Para esta sessão, os poemas: “O Banho” (*Boitempo I*), “Le Voyeur” (*Menino Antigo – Boitempo II*) e “Inventor” (*Esquecer para lembrar – Boitempo III*).

O BANHO

Banheiro de meninos, a Água Santa
lava nossos pecados infantis
ou lembra que pecado não existe?
Água de duas fontes entrançadas,
uma aquece, outra esfria surdo anseio
de apalpar na laguna a perna, o seio
a forma irrelatada que buscamos
quando, antes de amar, confusamente
amamos.

A tarde não cai na Água Santa.
Ela pousa na sombra da gameleira,
fica vendo meninos se banharem.
(ANDRADE, 1979, p. 21)

Do título do poema e sua simbologia:

A virtude purificadora e regeneradora do banho é bem conhecida e atestada, no âmbito do profano como no do sagrado, pelos seus evidentes usos entre todos os povos, em todos os lugares e todos os tempos. Pode-se dizer que o banho é, universalmente, o primeiro dos ritos que sancionam as grandes etapas da vida, em especial o nascimento, a puberdade e a morte. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2012, p. 119)

O poeta une os dois âmbitos no poema: o “profano” e o “sagrado”. O banho para os meninos é como uma espécie de batizado em meio à natureza, através do contato direto com a água. O teor “sagrado” do poema poderia estar relacionado à semelhança do ato com o batizado de Jesus Cristo nas águas do Rio Jordão, com a

bênção de João Batista. A fonte a que o poeta faz referência, *Água Santa*, está localizada na cidade de Bica, em Minas Gerais, hoje um santuário ecológico em homenagem à Nossa Senhora das Graças da Água Santa. Segundo os autores acima, o banho sanciona também a puberdade, o que explica essa interpretação de união entre os dois âmbitos mencionados. Os meninos (o poeta usa os verbos no plural, atribuindo as ações a todos os que se encontram com ele na fonte) sentem na água morna (pois trata-se de duas fontes paralelas uma com água quente e outra com água fria) um êxtase, uma vez que água, como um dos princípios femininos e de passividade sugere uma conotação de sensualidade, e nela, os meninos deixam fluir o pensamento nas curvas imaginadas de corpos de mulheres. Se uma das fontes aquece esse desejo, a outra serve para esfriar os pensamentos ainda imaturos, de um amor ainda confuso, o que compreende um amor ainda não preparado para tudo o que com ele é acarretado. Desse modo, os pensamentos “profanos” voltados ao sexo se confundem quando os meninos se encontram num espaço “sagrado”, fazendo parte dele, figurados numa espécie de miniatura do Éden na terra, em que eles nus (frágeis e entregues) são parte constituinte dessa natureza, inclusive a água que os purifica é aquela que lembra que *pecados não existem*, são mais projeções da mente humana. A cena dos meninos na água é de puro reconhecimento do próprio corpo e descoberta de sensações, experimentações. O fogo e a água definem os elementos da natureza em seu princípio ativo e passivo, respectivamente, o princípio masculino e o feminino se reconhecem ali.

Em *O Primeiro Beijo*, de Clarice Lispector, o narrador adolescente conta para a namorada sobre a primeira vez que beijou “uma mulher”. O contato do menino com a mulher estátua acontece justamente numa fonte, quando sedento, o jovem cola os lábios nos lábios da estátua para beber a água que jorra dela, e percebendo que suas formas são tais e quais as de uma mulher humana, sente seu membro enrijecer, tendo a primeira ereção a partir daquele contato sensual. Não necessariamente o poeta apresenta indícios de uma masturbação dos meninos na água, porém deixa implícita a ideia da percepção deles em relação a sua sexualidade. Para eles, tudo é muito claro, pois *a tarde não cai na Água Santa*, ela pousa na sombra da gameleira, enquanto vê os meninos se banharem. Seguindo a lógica de que “Deus tudo vê”, e o comando de todas as forças, principalmente as da natureza, são manipuladas pelas Suas mãos (de acordo com o âmbito sagrado,

ênfatizado tanto pela noção da natureza e do local onde os garotos estão), pode-se inferir que é Ele quem pausa Seus olhos e observa com deleite a Sua criação, fazendo assim, o tempo parar para que os meninos possam se banhar e obter tal conhecimento de sua constituição.

O prazer pela observação fica evidente desde o título do poema analisado na sequência, “Le Voyeur”. O *voyeur*, do francês, seria aquele que observa sem ser percebido, às escondidas, ou ao menos, do canto esquerdo e obscuro. Também tem sua grafia e som bastante parecido com *voyer*, que seria aquele que observa os caminhos, guarda-os, como um inspetor de estradas. Para a presente interpretação, uma significação plausível.

LE VOYEUR

No úmido porão, terra batida,
lar de escorpiões,
procura-se a greta entre as tábuas
do assoalho
por onde se surpreenda a florescência
do corpo das mulheres
na sombra de vestidos refolhados
que cobrem até os pés
a escultura cifrada.
Entro rastejante
dobro o corpo em dois
à procura da greta reveladora
de não sei que mistério radioso
ou sombrio
só a homem ofertado
em sigilo de quarto e noite alta.
Encontro, mina de ouro?
Contenho a respiração.
Dispara o coração
no fim de longa espera
ao rumor de saias lá em cima
ai de mim, que nunca se devassam
por mais que o desejo aguçe a vista
e o sangue implore uma visão
de céu e terra encavalados.
Nada
nada
nada
senão a sola negra dos sapatos
tapando a greta do assoalho.
Saio rastejante
olhos tortos
pescoço dolorido.
A triste poluição foi adiada.
(ANDRADE, 1973, p. 137 – 138)

Para a simbologia, o signo de escorpião é associado ao sexo. O poeta Drummond evoca o escorpião em vários poemas, já que ele mesmo é nascido em uma data que corresponde a este signo no Zodíaco (no capítulo 3 há uma análise mais abrangente a esse respeito). Para o poema em questão, seguem algumas significações atribuídas ao signo:

O Escorpião evoca a natureza na época do Dia de Todos os Santos, da queda das folhas, da morte da vegetação, do retorno da matéria bruta ao caos, enquanto o húmus prepara o renascimento da vida; [...]. O animal *negro*, que foge da luz, vive escondido e é dotado de um ferrão envenenado. Essa reunião compõe um mundo de valores sombrios, próprios para evocar os tormentos e os dramas da vida até o abismo do absurdo, do nada, da morte... Daí o fato de o signo ser colocado sob a regência de Marte, assim como Plutão, força misteriosa e inexorável das sombras, do inferno, das trevas interiores. [...] vemos estabelecer-se uma dialética de destruição e de criação, de morte e de renascimento, de condenação e de redenção, com o Escorpião como um **canto de amor num campo de batalha ou um grito de guerra num campo de amor**... Em tal território rubro e negro, o indivíduo enraíza-se nas convulsões dos seus obstáculos e só se transforma em si mesmo quando sacudido do transe selvagem de um demônio interior que tem sede, não de bem-estar, mas de mais-ser, até o gosto amargo da angústia de viver, entre o apelo de Deus e a tentação do diabo. Esta natureza vulcânica faz do tipo de escorpião um pássaro cujas asas só se abrem facilmente no meio das tempestades, pois o seu clima é o das tormentas, e é da tragédia o seu território. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2012, p. 384 – 385)

O ambiente em que o eu lírico se encontra é justamente esse ambiente trágico sobre o qual os autores comentam. É ali que o sujeito funciona, escondido no porão, pronto para dar o bote, necessitando da imagem e dos movimentos para dar início a sua satisfação pessoal, ainda que seja em meio ao desconforto. É um ser que se esconde na sombra e se prepara para atacar, mesmo que seja a si mesmo. O escorpião, como já mencionado, é o animal que corrói o corpo do sujeito em seu desejo. O porão úmido é o próprio lar dos escorpiões, e o menino, que entra rastejante naquele local, desdobrando-se em dois, poderia ser metaforicamente um dos escorpiões ali entocados, ainda mais pela descrição: *dobro o corpo em dois*, tal qual um escorpião que curva o seu agulhão acima de seu corpo. A umidade do porão subentende também a preparação do ambiente para uma possível ejaculação, a umidade do sêmen. A “greta reveladora” procurada debaixo do assoalho sugere a pretensão de visualizar debaixo das saias o órgão sexual feminino, ou seja, de onde se surpreenda a florescência do corpo das mulheres (novamente a associação com flores e o desabrochar do corpo feminino que se abre ao contato com o sexo do homem – lembrar também do termo “deflorar”, como perda da virgindade); a ênfase

nessa comparação ainda no verso: “na sombra de vestidos refolhados”, que remete à noção de folhas e pétalas que cobrem a “flor” escondida na penumbra. A referência às saias sempre indicando a relação com pernas, local do corpo onde se localizam os órgãos sexuais. A madeira do assoalho também contribui para a construção imagética do cenário, considerando que a madeira se trata de um elemento extraído da natureza, das árvores. O que o vestido esconde é uma “escultura cifrada”, isto é, o corpo feminino é comparado a um instrumento musical que o menino precisa aprender como deve ser tocado, por isso, “procura a greta reveladora / de não sei que mistério radioso / ou sombrio / só ao homem ofertado / em sigilo de quarto e noite alta”. O quarto é um mistério e o que nele se esconde? É o que o menino busca saber, pois o sexo é somente revelado aos homens no quarto em noite alta, para que as crianças não ouçam nada. O eu lírico caracteriza esse mistério como “radioso” ou “sombrio”, novamente estabelecendo a relação entre dia e noite (sol e lua), elementos da natureza como se houvesse de fato uma ligação entre os seres e as forças naturais, contudo, tal revelação é de fato uma luz do conhecimento ou símbolo de degradação e perdição nas sombras? Seria este um motivo a mais para se tornar *gauche*?

O poema apresenta os sons sibilares dos murmúrios que podem vir tanto do quarto como do menino embaixo do assoalho. Ele faz um trabalho de minerador, de especulação e se pergunta: “Encontro, mina de ouro?”. Em sua concepção, em um primeiro momento, a descoberta é a luz... porém, quando não consegue ver *nada* (que se repete três vezes, de forma enfática, obviamente), o que ele enxerga é o lado sombrio, a sola negra dos sapatos, tapando a possibilidade dessa descoberta. Desse modo, o menino sai rastejante, do mesmo modo em que entrou no porão, os “olhos tortos” (indícios do desenvolvimento da *gaucherie*), enquanto a sua atuação como futuro homem tem de esperar um pouco mais, pois ainda não é tempo de descobrir “certas coisas”, logo, a “poluição” (masturbação) foi adiada, nosso *voyeur* encara de forma negativa a sua tentativa fracassada de satisfação.

Porém, entre o desejo pela luz e o fracasso da sombra, o eu lírico descreve a sua expectativa, que se compara ao ápice do sexo pleno em “Amor – pois que é palavra essencial”, em *O amor natural*. A diferença acontece no sentido de que o *voyeur* é ainda um observador, e o eu lírico do poema intertexto experimenta este amor. Veja-se a comparação pelos versos: “Contenho a respiração. / Dispara o coração / no fim de longa espera / ao rumor de saias lá em cima ai de mim, que

nunca se devassam / por mais que o desejo aguce a vista / e o sangue implore uma visão / de céu e terra *encavalados*". O menino *gauche* espera ansiosamente a imagem que o fará gozar, sente no sangue a prévia ereção, ouve os rumores das saias que nunca se devassam, no sentido de despirem-se de seus pudores para que o menino "descubra" suas verdades escondidas. O gozo pela masturbação e mais, o gozo pelo ato sexual, o poeta o compara a uma união do céu e da terra em um só, o céu e seu princípio ativo e a terra que recebe essa graça. O menino no porão, pela observação, chegaria ao céu em sua experimentação de *voyeur*, entretanto, acaba não conseguindo chegar onde queria, justamente por que ambos, céu e terra, não se encontram em perfeição, mas "encavalados", isto é, truncados, não encontraram o momento certo para a plenitude. Ao passo que o eu lírico de *O amor natural* vence essas barreiras e concretiza seu desejo na confluência de dois corpos, é uma ação de conexão entre dois Eus e não mais uma tentativa de satisfação individual. Leia-se abaixo as quatro primeiras estrofes do poema mencionado:

Amor – pois que é palavra essencial
comece esta canção e toda a envolva.
Amor guie o meu verso, e enquanto o guia,
reúna alma e desejo, membro e vulva.

Quem ousará dizer que ele é só alma?
Quem não sente no corpo a alma expandir-se
até desabrochar em puro grito
de orgasmo, num instante de infinito?

O corpo noutro corpo entrelaçado,
fundido, dissolvido, volta à origem
dos seres, que Platão viu completados:
é um, perfeito em dois; são dois em um.

Integração na cama ou já no cosmo?
Onde termina o quarto e chega aos astros?
Que força em nossos flancos nos transporta
a essa extrema região, etérea, eterna?
(ANDRADE, 2007, p. 19)

O eu lírico se inclui entre as pessoas que sentem prazer pela sexualidade e a sua sede e satisfação se saciam no Outro: "é um perfeito em dois; são dois em um". Não há a ideia de um só, como unificação, mas o valor e a completude dos dois que juntos formam uma harmonia, como o céu e a terra que recebem a ação um do outro como troca mútua. O menino *gauche*, sem o estímulo do corpo feminino, nem mesmo o prazer solitário quer mais, sai do porão, imune ao seu próprio veneno, mas

sai com o pescoço dolorido como pagamento para a sua artimanha, pelo que não aconteceu de forma natural e espontânea, mas forçada.

Outra forma forçada de estímulo ou imposição de medo nos meninos é a figura do padre português, no poema da sequência.

INVENTOR

Entre Deus, que comanda,
e guris, que obedecem,
entre aulas a dar
o mês inteiro, a vida inteira, a inteira eternidade
(não cresça o Brasil afastado da ciência
nem do Senhor acima de toda ciência)
e sob a esperança do Paraíso,
o padre português, no confessionário,
antes que o pecador
debulhe seus pecados
indaga:
“Quantas vezes mexeste no pirolito?”
Finda a obrigação,
recolhe-se ao quarto ascético,
dedica-se ao aperfeiçoamento
de sua invenção, o ovoscópio,
que identifica os ovos chocos
e os separa dos bons,
assim como Deus, no Juízo Final,
vai separar as almas santas e as corruptas.
(ANDRADE, 1980, p. 106)

O padre é designado como “inventor”, um criador de discursos que ditam o oposto do que os meninos deveriam fazer, isto é, o ato de “mexer no pirolito” é o que supostamente os meninos são proibidos de fazer no internato, no entanto, o padre pergunta justamente isto para inibi-los, e para quando sentirem a necessidade, lembrarem-se de que estão cometendo um pecado. O pecado é pecado antes mesmo de ser, antes do ato os meninos já são vigiados. Entre Deus e os meninos que obedecem, somente o padre português. Provavelmente o colégio mencionado neste poema é o primeiro colégio em que Drummond estudou, o Colégio Arnaldo, organizado por padres europeus. Dentre os discursos, o do menino é silenciado, somente a voz do padre se faz ouvir quando o poeta usa das aspas para realçar a fala dele. É interessante a referência ao padre como português, o que lembra sobre a época da catequização no Brasil, dos padres portugueses aos índios “ingênuos”. E a escola, além de trazê-los à luz do conhecimento científico, apresentava um mundo de valores religiosos. Segundo Cançado (1993, p. 59), “havia, talvez, naqueles padres, um pouco do humanismo prático, do espírito pedagógico herdado das

ciências exatas e da natureza, uma fumaça, enfim, dos naturalistas alemães”. A praticidade se resume na objetividade e logicidade, além das atividades de professor, o padre mantinha a ordem no confessionário, no sentido de que a religião condena ainda mais do que a ciência. O autor ainda comenta que os padres alemães, não portugueses (e talvez o poeta tenha pretendido manter nas entrelinhas a nacionalidade e a história dos padres, até como um meio de exibir o texto em forma de anedota, o que acaba dando também um tom mais prosaico ao poema), eram acusados de manter uma fortaleza em segredo por detrás das máscaras do colégio e que tudo não passava de uma conspiração:

Tanto quanto a capela, meio subterrânea, é dessa época a construção das torres que tanta controvérsia provocaram no ano seguinte, com a invasão do colégio pelos estudantes de Belo Horizonte, convencidos de que aquilo, na verdade, era uma disfarçada fortaleza prussiana. Eles achavam que havia canhões instalados atrás das seteiras (que não eram mais do que a abertura para a colocação de um possante telescópio que um padre astrônomo mandara vir da Alemanha). Belo Horizonte, é o que se dizia, estava sob mira dos canhões germânicos da Krupp instalados ali. (CANÇADO, 2006, p. 59)

Esse acontecimento se deu por volta de 1917, quando o mundo estava envolvido na Primeira Guerra Mundial. A excentricidade de um padre levou a muitas intrigas na época. E a figura de um padre português seria também, no mínimo, singular. Ele vive sob a esperança do Paraíso e antes mesmo de os meninos “debulharem” seus pecados, ele lança a indagação tão temida. É interessante a grafia da palavra “pirolito”, designando os pênis dos meninos. Antigamente, “pirolito” era o nome de uma bebida gasosa vendida em quiosques ou cafés públicos, além disso, chama-se pirolito uma pessoa de estatura muito baixa, no entanto, desmembrando-se o termo em duas palavras, têm-se dois prefixos com significados possíveis: piro (fogo) e lito (pedra) – o pênis intumesce como “pedra” e simbolicamente representa o “fogo do desejo”, logo “a pedra de fogo”, o fogo do pecado; por sua vez, o termo “pirulito”, grafado com “u” é também bastante associado ao órgão sexual masculino. Depois de exercer sua função, “obrigação”, o padre recolhe-se no quarto “ascético” (onde medita) para dedicar-se ao aperfeiçoamento do “ovoscópio”. Através da explicação de Cançado, é possível associar o “ovoscópio” do padre português ao “telescópio” do padre alemão, com a ressalva de que com o ovoscópio os meninos eram, assim como pintinhos ainda em formação, chocados pela igreja e vigiados / “espionados” pelos olhos dessa ave

mãe: a igreja / escola; os pequenos pecadores *debulhavam* o milho (pecado) que alimentava a ave mãe, ou seja, uma metáfora para o discurso que fortalecia as citadas instituições. A igreja e a santidade eram representadas na figura caricata do padre, como uma chocadeira que escolhe os ovos e os coloca no ninho para chocar os bons e os que goram são separados desse cerco, assim como os garotos preguiçosos que ficam para fora do portão. Todavia, o que é importante notar diante de tudo isto é a forma como o discurso é repressor e institui a natureza do sujeito como um pecado. O único de todos os possíveis pecados é a masturbação dos meninos, e a obrigação do padre é livrá-los dessa “anomalia”. Os versos entre parênteses “(não cresça o Brasil afastado da ciência / nem do Senhor acima de toda ciência)”, ao que tudo indica, é um mandamento pregado dentro da instituição.

Diante disto, a visão do amor fica um tanto confusa, pois de um lado o sujeito luta contra os seus sentimentos e sensações, e de outro ele é freado (um dos pontos de afetação para se tornar o *gauche* que descreve muito mais o amor como uma fatalidade em seu sentido negativo, embora ao mesmo tempo, de eterna renovação). Muitas vezes, o amor drummondiano é estranhamente representado e interpretado como um processo de cura; na sua concepção: um amor acaba e o outro não se sabe; é a noção do *continuar vivendo*, sabendo das inconstâncias do caminho, enquanto o tempo durar. Essa ideia é evidente em alguns versos do poema “Não se mate”:

Carlos, sossegue, o amor
é isso que você está vendo:
hoje beija, amanhã não beija,
depois de amanhã é domingo
e segunda-feira ninguém sabe
o que será.

Inútil você resistir
ou mesmo suicidar-se.
Não se mate, oh não se mate,
reserve-se todo para
as bodas que ninguém sabe
quando virão
se é que virão.
(ANDRADE, 2005, p. 196)

2.5 Visão torta do amor

Para Cirlot (2005, p. 74), “os símbolos tradicionais do amor são sempre símbolos de um estado ainda cindido, mas em mútua compenetração de seus dois

elementos antagonistas”. Diz-se comumente que o amor e o ódio são duas linhas muito tênues, que um passo em falso pode invocar o lado mais sombrio ou do lado mais sombrio pode nascer uma intensidade luminosa. O amor, em Drummond, é um sentimento complexo, que se transforma ao longo das obras, porém no sentido de distinguir fases, partindo do amor imaturo ao amor contemplado em sua plenitude, da rudeza de um sentimento angustiante a um amor transcendental; longe de ser idealizado, estabelece a junção do corpo e sua experimentação carnal como passagem para o conhecimento do amor sentimental. A face do amor inquieto e da iniciação amorosa como torta, contribui para uma primeira visão pessimista da carne como algo degenerador em certos momentos, como também uma experiência e formação do sujeito, seja ele um *gauche*, torto, ou não. O sujeito, diante da sociedade patriarcal inquisidora, encontra um terreno fértil para o seu condicionamento físico, mental e intelectual. O amor é como um campo de batalha, em que se perde muito mais do que se ganha e às vezes seu nome sai nos classificados do *necrológio dos desiludidos do amor*.

Sobre o *amar do gauche*, seguem as análises dos poemas: “Órion” (*Boitempo I*), “Beijo-flor” (*Menino Antigo – Boitempo II*) e “Amor, sinal estranho” (*Esquecer para lembrar – Boitempo III*).

ORION

A primeira namorada, tão alta
que o beijo não a alcançava,
o pescoço não a alcançava,
nem mesmo a voz a alcançava.
Eram quilômetros de silêncio.

Luzia na janela do sobradão.
(ANDRADE, 1979, p. 82)

O título do poema logo indica a ideia de céu e constelação, devido ao nome Órion. Na simbologia de Chevalier & Gheerbrant, a constelação tem uma significação muito voltada ao interior do ser, como se o céu refletisse os sentimentos e as emoções do sujeito, que projeta nele suas alegrias ou tristezas.

Antes de ser um objeto ideal de matemática esférica, a abóbada estrelada foi uma fonte de mitologia astral. Provavelmente, esta não teve, jamais, pretensões à objetividade astronômica. Tratava-se menos do objeto celeste percebido por si mesmo que da **visão do eu** através do objeto celeste, sabe-se hoje que os mitos não foram lidos no céu para baixar à Terra em seguida,

mas que se originaram no coração do homem e foram povoar a abóbada celeste, segundo um processo inconsciente de *projeção*, que fez Bachelard dizer: *O Zodíaco é o teste de Rorschach da humanidade criança*. Sobre essa tapeçaria do firmamento, bordada de mil e um segredos da natureza humana, a alma dos povos depôs todo um universo heróclito [...]. Os hermetistas nos asseguram que essas representações divinizadas são testemunho da nossa realidade interior; são as imagens primitivas de **poderes psíquicos** outrora projetados no céu, mas sempre vivos no coração do homem e presentes nas suas projeções mitológicas modernas. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2012, p. 272 – 273)

Órion é uma constelação reconhecida em todo o mundo, por incluir estrelas brilhantes e visíveis de ambos os hemisférios. Na Mitologia grega representa o herói Órion, grande caçador e amado por Ártemis. Apolo, irmão de Ártemis, por não aprovar o romance entre os dois envia um escorpião para matá-lo. Apolo, então, desafia a pontaria de Ártemis, outra grande caçadora, que atinge em cheio seu amado que fugia do escorpião. Percebendo o engano que havia cometido, Ártemis, em meio às lágrimas, pede a Zeus que coloque Órion e o Escorpião entre as estrelas.

Coincidência ou não, a relação de Órion com o escorpião é muito clara, como também a relação do eu lírico com esse animal. A relação com Órion no título do poema já garante uma impressão de altura, de distância, o que acaba ficando muito nítido no decorrer do poema e mais no seu desenlace. Num primeiro momento, os versos parecem não se encaixar com a ideia da constelação (caso o leitor não tenha o conhecimento prévio do mito). A primeira namorada “tão alta” poderia de fato indicar uma menina de estatura mais alta do que o menino apaixonado (é muito comum que as meninas se desenvolvam mais cedo do que os meninos). Para beijá-la, então, seria preciso que ele ficasse na ponta dos pés (essa é a representação de uma cena clássica de filmes românticos), no entanto, de tão alta, nem a voz do menino se fazia escutar, *eram quilômetros de silêncio*. A distância entre o céu e a terra se mede também pelo silêncio e a relação do Eu com o firmamento como descrito por Chevalier & Gheerbrant. Pressupõe-se que além da diferença de estatura, há um descompasso entre outros elementos. Por isso, o verso final da estrofe sela tal desencontro.

O verso solitário: “Luzia na janela do sobradão” sugere o nome da amada e finalmente define a distância de onde o menino a observava, era a namorada que não se sabia namorada. Aqui, o menino *gauche* já exercia o seu ofício de estar à esquerda dos acontecimentos, ainda mais quando tais acontecimentos interferiam

diretamente em seu Eu. Ao mesmo tempo em que revela o nome da menina, deixa a ambiguidade no ar, no sentido de que a própria era um dos astros que brilhavam (luziam) naquela constelação mencionada. Ártemis, a deusa da caça, é representada na menina Luzia, que caçou o coração do menino (Órion) e pela perseguição constante do escorpião (como o amor que corrói e o desejo que abrasa o peito), o eu lírico a mantém como uma constelação no céu (na distância do “sobradão” – aumenta ainda mais a proporção da casa que supõe-se de mais de um andar). Fica, então, gravada a imagem de um amor não correspondido, isto é, o reflexo do seu Eu ficou bordado na *tapeçaria do céu*.

Tanto a imagem do menino mais baixo do que a menina, quanto a imagem da menina na janela, compõem um quadro romântico diferente do usual, tão comum entre os poeta românticos. O amor é aqui colocado como um personagem da ação. O uso da metáfora é a própria poesia também em ação. Luzia é a estrela, o poeta usa de artifícios para dizê-lo, contudo, dizê-lo de modo que o leitor produza o sentido pela significação das palavras sugeridas. A linguagem do poema expressa uma ampliação cada vez mais intensa da distância, ao se observar as terminações dos versos: *tão alta, alcançava, sobradão...* “alta” indica uma subida em se tratando da perspectiva do menino que olha de baixo para cima; “alcançava” indica o mesmo movimento que se estende um pouco mais pela nasalização e o verbo no pretérito imperfeito; e em “sobradão”, o uso desse substantivo com o intensificador “ão” sugere a distância máxima entre ele e a amada, ao passo que a força sonante e impactante da palavra parece ressoar no ambiente, dando a ideia de espaço mais amplo, espaço sideral, ambos fazem parte do mesmo céu, embora distantes um do outro.

Nessa fase de Drummond, as meninas representam o desejo aceso e a impossibilidade de ter o desejo exprimido é ainda mais instigante, como um desafio, ou um sabor a mais para a imaginação que voa longe para o menino *gauche*.

BEIJO-FLOR

O beijo é flor
no canteiro
ou desejo na boca?
Tanto beijo nascendo
e colhido
na calma do jardim
nenhum beijo beijado
(como beijar o beijo?)

na boca das meninas
 e é lá que eles estão
 suspensos
 invisíveis
 (ANDRADE, 1973, p. 133)

Aqui, nosso menino recria o “beija-flor”. O “beijo”, mencionado no título, pode ser interpretado tanto como o substantivo ou como o verbo na primeira pessoa. Nasce o beijo do desejo do menino (em sua boca) ou ele nasce no canteiro e das flores se projeta o desejo no menino? As meninas e seus beijos suspensos nos lábios são as próprias flores que o menino deseja beijar, colher delas o pólen, assim como o beija-flor. No entanto, como fazer isso? – “(como beijar o beijo?)” – tanto beijo nascendo nos lábios já prontos das meninas, assim como as flores na calma do jardim... tal jardim é a própria imagem da vida que flori e da puberdade dos meninos e das meninas, que já estão na idade de “desabrochar”. Já se comentou anteriormente sobre o poder e ação hipnotizadora da boca, tanto pela palavra quanto pelo silêncio que dela provém. Os beijos estão lá esperando para serem colhidos, embora ainda estejam nascendo, frescos, pois nenhum ainda foi beijado; tem-se ainda o sinal da pureza e a noção simbólica do beijo como um pacto que sela o sentimento do amor, isto é, o beija-flor beija várias flores, porém, de modo que o beijo está “invisível” nos lábios, há de em algum momento acontecer algo que o afete para que ele finalmente sele o sentimento amoroso e descubra a sensação do beijo na confluência do amor; tudo, então há de se tornar “visível” para ele. Por enquanto, ele é apenas um observador das flores e deseja os beijos suspensos, afinal, nem toda flor possui o pólen, algumas precisam da ação polinizadora de outra flor. Essa interpretação se faz possível, até pelo uso do vocábulo “invisível” não apresentar pontuação ao findar do poema, aliás, o poema não apresenta ponto final, somente pontos de interrogação e parênteses, que indicam as indagações e pensamentos do eu lírico nessa fase da adolescência.

Diante de tantas indagações, como perceber este sinal estranho, este sinal invisível, que de repente acontece?

AMOR, SINAL ESTRANHO

Amo demais, sem saber que estou amando,
 as moças a caminho da reza.
 No entardecer.
 Elas também não se sabem amadas
 pelo menino de olhos baixos mas atentos.

Olho uma, olho outra, sinto
o sinal silencioso de alguma coisa
que não sei definir — mais tarde saberei.
Não por Hermínia apenas, ou Marieta
ou Dulce ou Nazaré ou Carmen.
Todas me ferem — doce,
passam sem reparar. O lusco-fusco
já decompõe os vultos, eu mesmo
sou uma sombra na janela do sobrado.
Que fazer deste sentimento?
Estou me preparando para sofrer
assim como os rapazes estudam para médico ou advogado.
(ANDRADE, 1980, p. 60)

Para Cançado, isso era apenas o começo do que se paga para viver o sentimento amoroso e as sensações estranhas que dele advêm:

Num poema então – “Amor; sinal estranho” –, Carlito, que estava naquela idade patética e confusa em que os meninos, em várias religiões, são colocados diante de Deus e compreensivelmente um pouco sob a sua proteção, escreveu que estava se “preparando para sofrer, assim como os rapazes estudam para médico e advogado”. Referia-se às primeiras pegadas do amor erótico e à assustadora certeza que estava adquirindo de que o amor é mesmo um sinal estranho, mas que nos diz absolutamente respeito, e que costuma ser a soma do sofrimento que se paga por ele. Isso, essa guerra surda que lavrou dentro dele durante toda a vida, estava começando. (CANÇADO, 2006, p. 56)

Em muitas ocasiões, o poeta Drummond associou as transformações da vida e a modernidade com *sinais*, signos não verbais que requerem interpretações de mundo do leitor. Nos versos de “Cota Zero” (*Alguma Poesia*): “Stop. / A vida parou / ou foi o automóvel?”, observa-se que a velocidade com que o urbano se sobrepõe sobre o rural é impressionante e de repente a vida pára nas grandes cidades; o poeta se acorda para as transformações. Lembre-se ainda de “Sinal de Trânsito”, poema da mesma obra mencionada, em que o eu lírico dá as dicas dos guardas de trânsito, de forma cômica. Do poema “Sentimental”, o sinal é um cartaz amarelo, sugerindo cautela ao sujeito quanto ao fato de ser “proibido” pensar em sentimentalismos em uma época em que as mudanças estão aí para serem seguidas. O fato é que, se se comparar a vida e suas movimentações ao espaço em que os sujeitos se encontram, percebe-se que o amor também chega no ponto em que há um sinal, no entanto, trata-se de um sinal: verde = siga?, amarelo = atenção? ou vermelho = pare? Trata-se de um sinal indefinido, um *sinal estranho*, que acontece quando menos se espera, embora se saiba que ele logo chegará. Essa

junção entre signos verbais e não verbais é uma das técnicas presentes na poesia moderna, o que aproxima o leitor da linguagem, fazendo-o perceber que a poesia também pode falar das coisas mais simples que fazem parte do cotidiano, sem torná-las banais.

O sinal estranho do amor captura o ser “em perigo”, pois que se corre constantemente o risco de amar, e de repente, ainda que seja *a caminho da reza*. Nosso poeta há de fazer referência às “graças” das moças, em poemas como “Anjo” (analisado no terceiro capítulo), em que lado a lado com as meninas a caminho da igreja, o menino *gauche*, vestido de anjo, viaja em seus pensamentos “libertinos”. “A reza é um pretexto para estar próximo do pecado”. Os nomes que o eu lírico cita, inclusive, são todos bíblicos, tendo cada um, um significado específico, porém enigmático: Hermínia – deriva do germânico e significa “a consagrada a Deus”; Marieta (deriva de Maria) – nome hebraico com vários significados: a vidente ou a profeta, a eleita, a senhora; Dulce – origem no latim *dulcis* = “doce”; Nazareth ou Nazaré – nome derivado do hebraico que significa “o broto que floresceu”; e Carmen – do espanhol *Carmen*, diminuição de *Maria del Carmen*, Carmo – tem origem no hebraico *Karmel* e significa “jardim de Deus”.

O desejo do eu lírico sempre está associado ao entardecer e a sua coloração laranja, avermelhada. Tais moças observadas nem se sabem amadas pelo menino de olhos baixos (olhar *gauche*), *mas atentos*, sempre prontos a capturar um lance de pernas e braços que insinue e estimule o desejo escondido em si. O eu lírico não consegue definir qual a mudança que se opera nele, só sabe que mais tarde saberá, muito embora, não apenas pelas meninas as quais cita os nomes, não há ainda uma em específico para ajudá-lo a descobrir o que é este sinal, assim como o “beija-flor” beijando flores diversas, ou apenas idealizando essas flores do imenso jardim. Todas o “ferem”, e de forma “doce”; é o querer sofrer por vontade, um pesar que é prazeroso, pois que é um acontecimento natural do ser, encontrar o amor e desamar e assim por diante.

À noitinha (o lusco-fusco), as moças são comparadas a vultos que se decompõem, isto é, não são palpáveis e sem saberem-se amadas se dissolvem no entardecer dos desejos do eu lírico, pois ele mesmo é uma sombra que as observa da janela do sobrado. Mais uma vez no sobrado, e à altura, ele demarca a distância que mantém delas. Diante das emoções geradas pela reflexão, o eu lírico se questiona: “Que fazer deste sentimento?” É importante notar que no primeiro verbo

do poema, o poeta usa a primeira pessoa, “amo”, indicando assim, a sua relação com o amor, no entanto quando lança a pergunta, usa o verbo no infinitivo, “fazer”, como que dialogasse com o leitor, no sentido de questioná-lo também sobre o seu sentimento, um sentimento inerente ao homem. Na sequência volta a enfatizar a sua situação como um sujeito que se abre às situações corriqueiras do viver, usando os verbos: no presente do indicativo – “estou” – afirmando que de fato está fadado ao amor; no gerúndio – “preparando” – uma ação constante de proteção para o que está por vir, e no infinitivo – “sofrer” – que sugere uma ação, porém sem vinculá-la a tempo ou modo, ou seja, a noção de continuidade do sofrer. Entretanto, a associação que o poeta faz em relação ao sofrimento é deveras peculiar: *estou me preparando para sofrer assim como os rapazes estudam para médico ou advogado*; os dois cursos mencionados aqui, Medicina e Advocacia / Direito, são considerados ainda hoje como “cursos de elite”, e por isso, bastante concorridos em vestibulares, pelo seu *status* historicamente construído, logo, requer um empenho a mais à conquista, contudo, não se trata somente disto, mas principalmente pelo fato de ambas as profissões envolverem pessoas e sentimentos. Metaforicamente, o amor seria uma “doença a ser curada” e concomitantemente “regido por leis”. Em síntese, duas das coisas que o sujeito uma hora ou outra haverá de enfrentar.

Ao longo dessa análise por temáticas, foi possível observar que todas elas se encaixam de alguma forma, montando peças de um quebra-cabeça. A sociedade determina e condiciona os sujeitos, com suas leis e regras, e diante delas, o Eu percebe seus efeitos e assume posições, molda disfarces, constitui personagens, nos quais possa se sentir seguro. O *gauche* é um posicionamento do sujeito diante do meio em que vive e das situações que observa, suas estratégias são utilizadas como um modo de sobrevivência e de autodescoberta de forma ininterrupta e também inconstante. Dentro da inconstância, o ponto fixo no qual o Eu ainda pode se apoiar é na infância, muito embora ela ressurja pela memória, que por sua vez é definida também pela movimentação de imagens, sons e sensações não lineares, porém, justamente por se reconstituir por peças é que forma o todo colorido e múltiplo que delineia o sujeito *gauche*.

Os poemas selecionados garantem a hipótese da junção entre a prosa e a poesia, no sentido de que os elementos mesclados dentro da poética trabalham para um propósito dialógico, que permite ao leitor conversar com o poeta, sem que tenha de partir das mais transcendentais técnicas de análise, na tentativa de adentrar na

simbologia mental do poeta, uma vez que é através de práticas cotidianas do pensamento e conhecimentos prévios de intertexto que o leitor consegue permear os significados das palavras, navegando em metáforas das mais variadas sem, contudo, naufragar nesse oceano de sentidos.

A arquitetura poética *gauche* que estrutura a base poesia / prosa, segundo esta teoria, parte da noção, como já mencionado anteriormente, de que tal “mistura” entre ambas não anula nenhuma das duas, antes cria um novo estilo, pois se tem, por fim, um prosaísmo que se sustenta na estrutura versificada, muito embora essa constituição dos versos drummondianos seja de certa forma “torta”, composta de formalismos dialogados, versos curtos e longos, versos livres e rimados (predominantemente rimados com intenção irônica), e que mesmo assim garantem o uso efetivo da linguagem de forma proposital e não aleatória em sua construção interna.

Reforça-se novamente a ideia de que ao falar de si, o poeta estende-se ao outro. Ao mesmo tempo em que olha para o seu Eu, chega ao Outro, numa espécie de reconhecimento através da linguagem, tornando-a, desse modo, atemporal. O retorno ao passado se compacta no presente do eu lírico, é um passado revivido, sentido de novo pelo Eu adulto, redescoberto. Menino e homem conversam diante do leitor e assim, o *gauche* se vê a olho nu em todos os movimentos que foram possíveis de se acompanhar.

A trilogia *Boitempo* é o alcance maior da poesia prosaica de Drummond, quando este assume a voz ideal para falar (e escrever) sobre si, a voz do menino que nele habita. As circunstâncias levam o sujeito a ser tal como é. No retorno mais longínquo, diante de tantas adversidades e inquietações da vida, é onde ele encontra a raiz da sua natureza, percebendo que não podia ser senão um *gauche* na vida, como se vê no capítulo final desta dissertação.

CAPÍTULO 3: DO GAUCHE À RAIZ

O poeta de *Boitempo* manipula o tempo, diminuindo suas distâncias. O *gauche* maduro que se tem aqui é o resultado do *gauche* jovem, e o *gauche* jovem se reconhece na infância, a partir de sua vivência, em termos religiosos, sexuais, amorosos, escolares, enfim, sociais. Sabe-se que o meio pelo qual o autor decide regressar é a poesia. Sant’Anna (1992, p. 190) afirma que “a linguagem poeticamente articulada pode salvar o homem da destruição total, na medida em que o leve ao conhecimento de si mesmo e a perpetrar uma obra que sobreviva ao seu corpo. Pela linguagem, o indivíduo pode aprisionar o tempo e libertar-se da morte”.

Ao longo das análises, tem-se tentado definir a poesia de Drummond, mais especificamente a poesia de *Boitempo*, como uma articulação entre a poesia e a prosa. De modo que os elementos poéticos e os prosaicos permanecem num emaranhado dentro da criação drummondiana, chega-se a um estado que une os conceitos que Massaud Moisés elencou sobre ambos os gêneros. Segundo as considerações do autor (2012, p. 62 – 63): “a poesia se identifica com a emoção” ao passo que “a virtude específica da prosa é ser ajuizadora; e é uma virtude que a poesia não pode ter: se a tem, não é poesia, mas prosa escrita em verso”. Sob este ponto de vista, a prosa é o veículo mais eficaz para se realizar a crítica e se ela caminha no sentido de controle da crítica, estabelece um equilíbrio entre ética e estética.

Logo, a diferença que se coloca entre prosa e poesia não se trata somente da forma, mas muito mais do conteúdo que elas poderão abordar. Porém, a poesia drummondiana galga entre níveis líricos e prosaicos de modo a inserir sua crítica, aliando-a à emoção. Traz à tona a sociedade da época e seus costumes e como esse plano social afeta o sujeito de modo a condicioná-lo cada vez mais dentro de si mesmo, todavia, como se tem enfatizado neste trabalho, esse movimento do Eu em si mesmo, projeta-se no Outro, fazendo com que a sua poesia tenda a se tornar universal, por falar das inquietações comuns aos homens, de sentimentos que calam no íntimo de cada um, isto é, falar da sexualidade, do amor, da sociedade repressora, do aprisionamento de uma era moderna e pós-moderna como esta em que se vive. Dessa forma, a poesia se perpetua. Na concepção de Correia sobre a poesia de Drummond:

Serve assim a poesia para dar expressão artisticamente convincente a ideias, sensações e sentimentos enquanto virtualidades do Homem – nas quais todos “se reconheçam” (cf. “Canção amiga”, NP). De vivências individuais, o poeta decanta os signos da própria condição humana. Isso não implica, porém, a redução da poesia às emoções que todos possam sentir (cf. “No Jardim de Casimiro” in *Confissões de Minas*). A arte, essencialmente dialética, não se esgota no dionísíaco. Com este convite o apolíneo, que mantém a sua individualidade, sem fundir-se e confundir-se com o todo. Se é “terra, palavra espacial” (“Origem”, LC), o mundo será uma mensagem decifrada. E se a apreensão do mundo se realiza pela linguagem, o poeta – como operador que é da linguagem – maneja a poesia como instrumento de uma percepção mais aguda do real e como matriz instauradora de “uma ordem nova” ou “uma nova desordem”. (CORREIA, 2002, p. 13)

Como expresso nas palavras de Moisés (2012, p. 60 – 61): “o conteúdo emocional da obra de arte apenas se revela integralmente quando o contemplador ou o leitor der o salto para o estágio do conhecimento. Sem ele, a emoção desvanece porque superficial e momentânea, e porque é a inteligência que fixa a emoção e nela vislumbra aquilo que a torna um meio de conhecer”.

Por vezes, a poesia de Drummond pode ser considerada como de caráter cerebral, filosófica, e a carga emocional presente nela, nesse caso, se manifestaria através do engajamento do leitor e seu conhecimento adquirido. Porém, a linguagem prosaica, e mais próxima da fala, faz dessa poesia drummondiana de *Boitempo*, uma poesia emotiva, que parte originalmente da emoção ao conhecimento. Tal linguagem aproxima o leitor pela emoção e o motiva ao conhecimento, à busca de elementos que, aparentemente aleatórios, contribuem para o jogo de sentidos dentro do poema; o que faz com que este conhecimento de que fala o autor seja um processo que caminha, muitas vezes, em sentido contrário no poeta.

Diz-se que a linguagem do Eu se propaga no Outro, no sentido de não apresentar uma voz de total autoridade, uma vez que o poeta ao falar de si, não se resume, não se limita a encontrar uma linearidade, antes disso se faz *gauche* em seu contínuo desajustamento, e por isso mesmo, um sujeito que se assemelha nessa percepção mais aguda do real de que fala Correia. A autora ainda enfatiza sobre o assunto ao afirmar (2002, p. 138): “Como ocorre frequentemente em sua obra, as perguntas que se faz Drummond não encontram resposta unívoca e o poema, em vez de encaminhar-se para um final de apaziguamento da dúvida, desemboca na manutenção do dilema”.

Ao mesmo tempo em que o *gauche* instaura seus paradoxos, ele garante a estabilidade de reconhecer o ser paradoxal. Sobre isto, Villaça discorre um longo

trecho, estabelecendo argumentos sobre a subjetividade da poesia drummondiana e sua individualidade poética dentro do Modernismo:

Da primeira fase modernista Drummond recolheu a possibilidade de humor e de confiança em tom prosaico, que o levou ao colóquio e a certa brejeirice de estilo – elementos ricamente combinados com o dramatismo de sua personalidade. No entanto, forçar até o fim a nota do piadismo oswaldiano (ao qual não resistiu algumas vezes) seria recurso artificial para um humor de base melancólica, assim como encampar os inquietos compromissos de Mário de Andrade com a cultura nacional teria para o *gauche* o sentido de uma sublimação indesejável, de um “sequestro” inadmissível. Refratário aos conteúdos mais positivos da poética modernista (incluída a conquista de uma ordem pessoal, que Manuel Bandeira obtinha para sua outra e mais serena melancolia), Drummond valeu-se, em todo caso, da pluralidade dessas inflexões recém-conquistadas pelo Modernismo de 22, fazendo delas uma espécie de arco estilístico cuja raiz obstinada é um sujeito de muitas faces, verdadeiro e incompleto a cada uma. Tal pluralismo corresponde a forças em conflito dentro do indivíduo que, assim, se representa a si mesmo como núcleo de todos os paradoxos.

Assim, de acordo com o autor, percebe-se que:

O *gauchismo* não é apenas a face da insuficiência, mas a certeza ativa da impossibilidade de administração das contradições. Com o nome “Carlos” declarado em plena representação poética, a máscara retorna à biografia, à declaração de responsabilidade civil. No âmbito prosaico dessa certidão de batismo, o estilo modernista representa-se como anseio de constituição problemática da *persona* poética, sempre hesitante entre os mil apelos do mundo e os da própria consciência. Dramática desde a origem, essa hesitação acaba por cavar um profundo fosso entre o estilo pessoal e os programas modernistas, resultando numa apropriação ao mesmo tempo devedora e credora desses programas. A dívida se dá em relação às formas do novo lirismo que fulminou os ritos da convenção conservadora e que tantas perspectivas abriu para a apreensão e representação da vida; o crédito está no aprofundamento crítico e poético dessas perspectivas, de que surge uma consciência tensa e resistente às cláusulas programáticas, sofrendo a cada momento a necessidade de se determinar de modo mais rigoroso. Quando a ironia é tão verdadeira quanto a confissão seguinte, e quando esta logo se converte em humor para não afirmar em definitivo a gravidade do drama, o discurso poético adquire um padrão de instabilidade que gera ritmos, inflexões e imagens desnordeantes – revelações de beleza para nós outros, igualmente desconcertados. (VILLAÇA, 2006, p. 14 – 15)

É esse ser paradoxal que se explica na poesia de *Boitempo*, é nele que o eu lírico se reconhece, na raiz. As sete faces do poeta demarcam a definição do sujeito *gauche* que nasceu na infância.

Neste capítulo final, a partir do “Poema de sete faces” e sua “decomposição” em estrofes, busca-se uma possível definição sobre o sujeito que se assume *gauche* na fase adulta, através das ações e influências que o levaram a tal posicionamento. Já se observou a relação entre “causa e efeito” no capítulo anterior, remetendo aos

temas presentes na trilogia, logo, as análises desta sequência respondem a pergunta inicial “onde o *gauche*?”. Retrocede-se, pois, do poema de abertura de *Alguma Poesia* à infância, numa tentativa de reconstituição e de afirmação do sujeito, da *displaced person*. O *gauche* na vida seria, portanto, uma síntese do passado no presente e, o futuro dependente do retorno à raiz, como define Hannah Arendt (apud Zagury, 1982, p. 84): “Esse passado, além do mais, estirando-se por todo o seu trajeto e volta a origem, ao invés de puxar para trás, empurra para frente, e, ao contrário do que seria de esperar, é o futuro que nos impele de volta ao passado.”

O *corpus* selecionado para este capítulo compreende poemas aleatórios das três obras; trata-se de poemas voltados ao Eu em seu íntimo e sua constituição. Dada a constatação dessa retidão do Eu em si mesmo, a partir das análises anteriores, observa-se que os poemas tendem a restringir cada vez mais o menino *gauche* encerrado em seu próprio mundo particular, e neste momento, verifica-se que a linguagem que permeia os versos apresenta uma percepção ainda mais particularizada e hermética sem, no entanto, deixar de apresentar poemas longos e dialogados do poeta com a própria consciência, no reconhecimento do sujeito como ser paradoxal que é.

É possível perceber, até o momento, que a escrita de si pressupõe não necessariamente e somente a confissão do sujeito a si mesmo, mas até uma tentativa de auto recriação através da escrita, da linguagem. Nesse caso, a busca pelo sentido faz-se através da arte, mais especificamente, da arte poética, quando o autor constrói uma imagem na qual se projeta por meio de sua reconstituição dos fatos; e tal reconstituição de fatos, para o leitor, une as peças do quebra-cabeça, pois o poeta, na procura constante acaba descobrindo a si e fornecendo os fios que tecem a sua complexidade.

Procura-se, a partir da noção da escrita de si como processo criativo, mostrar que existe um mecanismo de conexão entre a linguagem produzida pelo eu lírico menino e a linguagem produzida pelo eu lírico adulto na constituição do sujeito *gauche*, e esse mecanismo entrelaça sete faces de um poeta maduro, enraizado na infância. Portanto, os poemas selecionados serão analisados de acordo com as estrofes do “Poema de sete faces”, cada qual relacionada ao teor da estrofe, na tentativa de estabelecimento da síntese do *eu gauche*. Os poemas em questão: “Signo”, “Etiqueta” e “O pequeno cofre de ferro” (*Boitempo I*); “Verbo ser”, “Anjo” e

“Banho de Bacia” (*Menino Antigo – Boitempo II*); “O eco”, “Dois rumos”, “Ruas” e “Procurar o quê” (*Esquecer para lembrar – Boitempo III*).

Das faces do *gauche*

Quando da publicação de *Alguma Poesia* pela “editora fantasma”, a Pindorama, em 1930, os amigos de Drummond preparam-lhe um jantar especial de comemoração, que ficou conhecido como o *Banquete dos 47*. Para espanto de todos, como não era comum, o poeta fez um discurso deveras longo, contando a anedota do *anjo torto*. Cyro dos Anjos, confidente do poeta, conta como foi a experiência de vê-lo fazer um discurso de improviso diante dos amigos. Grande parte desse discurso é transcrito na obra de Cançado (2006, p. 135 – 137), e a partir dele, pode-se inferir possíveis aspectos do fazer poético drummondiano, quando o poeta deixa claro que o “verbo nascer” no “Poema de sete faces” indica tanto o nascer biológico quanto o nascer simbólico para a vida poética.

Era de notar: naquele discurso, espécie de farsa, de diálogo imaginário com um anjo gaiato e terno, “delicadamente torto do lado do coração”, com sua “palavra gasosa, como uma leve suspeita de harpa”, parecia que o amigo estava mesmo se confessando, fazendo quase a sua autobiografia espiritual, um pouco enviesada, um pouco bêbada talvez, mas mesmo assim era uma curiosa confissão. Verdade é que o discurso foi irresistivelmente divertido, lembra Cyro dos Anjos. (CANÇADO, 2006, p. 135)

O teor do discurso já previa o percurso da poesia de Drummond. Um tom de ironia e seriedade misturadas, e como disse Manuel Bandeira (apud Cançado, 2006, p. 133) sobre o mesmo: “de ordinário, ironia e ternura agem na poesia de Carlos Drummond como um jogo automático de alavancas de estabilização. Não há manobra falsa nesse aparelho admirável de lirismo”.

Primeiramente, o poeta faz a apresentação do anjo e de como se lançou a conversar com ele, porém, logo define o encontro como *inverossímil*. Ao classificá-lo como “anedota” (pormenor curioso e pouco divulgado que ocorre em segundo plano (numa narrativa) sobre certa personagem ou evento histórico), já admite o tom paradoxal: realidade ou ficção? Devaneios ou o encontro do poeta consigo mesmo?

Meus amigos

Permiti que vos conte a anedota de um anjo. É uma anedota particular, sem graça nenhuma e perfeitamente inverossímil. De qualquer maneira o fato de

nela funcionar um anjo, com duas asas, uma claridade e um vôo rápido enche-me de admiração e de encanto. Meus amigos, eu recebi a visita de um anjo. Não vos direi como ele chegou à minha materialidade terrena; como atravessou – mais leve do que o ar – a zona privativa dos pássaros e dos aviões; como se informou de minha casa e apareceu, translúcido, diante de mim. São astúcias angélicas, que não vos será difícil penetrar, com um pouco mais de boa vontade ou de aperitivo. A título de informação, direi apenas que era um anjo torto – foi o que se pôde arranjar à última hora, para visitar o poeta municipal –, um anjo delicadamente torto do lado do coração. Já essa parcialidade me comoveu. Dir-se-ia que a ele o coração pesava mais do que o lado do corpo: daí o motivo do corpo pendido para o lado do coração. Anjo bom, na certa, refleti. Reflexão aliás bem triste, por que a necessidade de um adjetivo para qualificá-lo estava demonstrando que os anjos, em si, não têm preferências nem inclinações: podem ser ótimos e podem ser vagabundíssimos. Aquele era ótimo e quem sabe não chegaríamos a ser amigos e companheiros; ele, pacto ideal, me fornecendo inspirações e conselhos pelo resto da vida, e eu, orgulhoso e modesto, passeando com esse companheiro inenarrável e sublime por todas as avenidas do mundo. Peço desculpas pela meditação, mas era o primeiro espécime que eu via e não dispunha dos dados da experiência para catalogá-lo. Um anjo era para mim como uma viagem [...] (CANÇADO, 2006, p. 135 – 136)

A complexidade do amor drummondiano já se define também pela figura do anjo torto; o seu coração é mais pesado do que o corpo, por isso é que este pende para o lado esquerdo. A escolha do poeta em usar “coração” em vez de “lado esquerdo” sugere essa ideia sentimental, ainda que em tom de ironia, pois a própria defesa dos poetas modernistas era a de construir uma nova imagem de poesia e de representação do amor. Portanto, o poeta pende pelo lado emotivo, mas de forma torta. Reflete também sobre a bondade do anjo, muito embora os anjos, em sua concepção, não tenham preferência pelo bem ou pelo mal, talvez neutros, mas assim como os homens, parecem ter os dois lados dentro de si, podendo ser *ótimos* ou *vagabundíssimos*. O anjo torto, para o poeta visitado, é ótimo, o que indica a escolha pela *gaucherie*. O interessante é a explicação mais didática do poeta sobre o *gauche*, sem mesmo mencionar a palavra em francês, apenas dando as referências a partir do poema.

O anjo poderia representar também a própria poesia, considerando a inexperiência do poeta para “catalogar” tal ser e o conceituando como uma viagem, que para ele, como poeta, estaria apenas começando. Sendo assim, pede a esse anjo algumas “reflexões” (conselhos) sobre poesia.

[...] Pedi então humildemente ao companheiro diáfano que me fornecesse não digo a minuta, mas tópicos de um breve e espiritual *speech* de gratidão, contendo naturalmente algumas reflexões atiladas sobre poesia. Ele teve um riso melódico. Seu Carlos, a poesia nos anjos é incomunicável e participa da divindade. Não me peça ideias e sugestões. O nosso mais autorizado

representante na terra, o abade Brémond, chegou a descobrir algumas das leis que regem o que ele chama de poesia pura e que nós outros, isentos de todo arrepio humano, consideramos apenas um murmúrio escuro e confuso na noite [...]. Entretanto, não discordo inteiramente daquele sutil abade quando insinuou que “a poesia é silêncio, como na mística; não obstante, grande número de poetas falam, ou pelo menos gaguejam, como grande número de místicos”. Porém a sua melhor palavra é que a poesia nunca tem nada a dizer, nunca diz nada [...]. Mas tudo isso ainda está longe da verdadeira poesia, cujo fundo não alcançam nem os mais inquietos pesquisadores, nem os deviches mais silenciosos. De Rimbaud, que nos seus momentos de lancinante poesia, alguém já disse que “andava em busca de um clima para a inocência”. Ora, nós possuímos esse clima e nele nos deleitamos, expandindo as virtudes que nos são próprias. Mas os homens, quando o encontrarão? Seria uma viagem às avessas da besta para o anjo, e o pior é que no princípio nunca se encontra o anjo, mas novamente a besta... Um outro teorista pervertido da poesia pura tenta defini-la como a alquimia da inteligência e da sensualidade. Por tudo quanto há de mais sagrado, proteste! Eis aí duas palavras que não têm nenhuma significação ou utilidade para os anjos, e, modéstia à parte, não há criaturas mais impregnadas de poesia do que nós, seres privados da pequenina e divertida engrenagem dos sentidos e completamente destituídos de inteligência [...]. Falou e pssst, volatizou-se [...]. E a minha vontade era, contrariando aquele anjo, que tanto podia ser o anjo da guarda quanto o anjo da conveniência, falar muito, falar o resto da noite e romper o dia falando sempre a mesma coisa repetida e sincera: “Muito obrigado”. Mas o anjo me espia na sombra... (CANÇADO, 2006, p. 136 – 137)

Ainda que a viagem de retorno da besta ao anjo seja voltar para perceber que a besta era também o princípio, o poeta faz esse retorno à inocência quando se encontra com o menino *gauche*, que já se torna torto de fato, desde a origem, por que visitado pelo anjo na ocasião do nascimento. Encarna por vezes a figura de anjo, mas sempre, por dentro, existe a metade *pícaro*. O agradecimento do poeta ao anjo instrutor é o desejo que ele mantém, mas não profere tais palavras, percebe sim, que o anjo o “espia” (verbo no presente do indicativo que sugere a ideia de continuidade, ainda mais enfatizado pelo uso das reticências), logo, essa visita para o adulto dá indícios de não ser a primeira, considerando que o “pequeno *gauche*” teria nascido há 28 anos antes do nascimento do “poeta *gauche*” de *Alguma Poesia*.

Em suma, o conceito de poesia permanece em aberto, pois constantemente o retorno traz a percepção de incertezas e encontro com o *descontínuo* e *desajustado*. O anjo, em seu discurso, ironiza o conceito aqui construído da poesia como junção entre emoção e inteligência (conhecimento), mencionando que anjos não são dotados de sentimentos e tampouco de inteligência, entretanto, é importante lembrar a neutralidade da sua figura, logo no início do discurso do poeta, de que os anjos em si, não têm *preferências* e *inclinações*, portanto, a neutralidade e o equilíbrio entre emoção e inteligência fazem-se imprescindíveis para a construção poética, e o efeito

disso tudo será captado pelo leitor. A poesia sob esta perspectiva: “racionalidade” (oposta à emoção) e “conhecimento como enigma” (isto é, o anjo, “modéstia à parte”, é um torto altamente intelectualizado, que fala ao poeta por enigmas e deixa as lacunas a serem por ele preenchidas, tanto que o abandona em seguida, logo após discursar sobre o seu ponto de vista em relação à poesia; cabe, então, ao poeta, elaborar sua própria concepção e a partir dela, criar).

Mas se Drummond não conseguiu pairar, duro e negativo, acima de tudo, também jamais aderiu ao mundo e aos valores da sua classe e do seu clã. Quando morreu, em 1987, já tinha se passado outra coisa com ele: tinha adquirido o olhar *rasgado* que há nos anjos de Paul Klee, o olhar circular, abrangente e para todos os lados dos anjos neste século. O único capaz de enxergar na cultura da dilaceração do século XX. (CANÇADO, 2006, p. 23)

O olhar *rasgado*, da concepção de Cançado, conversa com o olhar *gauche* dos conceitos de Sant’Anna, quando o sujeito *gauche* passa pelos seus três estágios: *maior – menor – igual ao mundo*. O olhar é de fato voltado para o mundo e para as coisas do fora e da forma como afetam o Eu. Encontra-se aí uma definição plausível para o homem do mundo moderno e pós-moderno. Os anjos *gauche* de Klee sugerem imagens de inquietação e olhares tortos em direções diversas, não olham diretamente nos olhos do “leitor” da pintura.

Um aspecto pertinente em relação aos olhares dos anjos, comum entre as cinco imagens apresentadas e analisadas na sequência²², é o contraponto entre linhas retas e linhas arredondadas; os olhos *gauche* rasgados sempre indicam o objeto desejado, que por sua vez pende para as figuras com linhas sinuosas e maleáveis, ou seja, tendem para o lado mais “torto”, seja o anjo que observa a curva da lua nova, o outro que se diverte com o sininho redondo preso às vestes, o anjo entre feminino e masculino que tem um olho voltado acima e o outro na marca vermelha e redonda em sua asa, outro com os olhos redondos fechados em formato de concha e abaixados em direção às mãos, por sinal também arredondadas, ou por fim o novo anjo com o maxilar arredondado que olha simultaneamente para lados opostos, porém assustado com o que vê diante de si, um cenário de mudanças.

²² Fonte: <http://pt.wahooart.com/>. Neste endereço eletrônico constam apenas os títulos das obras, sem as respectivas datas.



Figura 1: Requerente anjo.

Na figura 1, o título da obra já remete àquele que propõe uma ação a fim de ver reconhecido o seu direito, o *requerente*. Pode ser associado ao anjo decaído, Lúcifer, que se revolta contra a sua expulsão do paraíso celeste. Os olhos do anjo com fundo preto parecem estar realmente esvaziados, supostamente “requerendo” o preenchimento desse vazio. Há uma relação muito marcada na imagem deste anjo com a lua, ele parece estar contemplando-a. O ambiente noturno é muito propício aos pensamentos dele, que em contraste com o fundo escuro, é iluminado pela luz da lua, inclusive tem a sua cor. Olhos e nariz do anjo são grandes, e voltados para o satélite natural parecem querer voltar ao estado natural das coisas, ao metafísico, ou seja, o anjo se descobre parte desse todo, que é o universo e do qual a lua faz parte. Considerando o período de produção do artista, um período de transição, passagem do século XIX ao XX, o pintor expressionista evidenciava em suas obras uma visão mais pessoal e intuitiva, associada ao impressionismo e ao naturalismo, ambos movimentos das vanguardas europeias, que propunham reformulações na arte em geral. Predominantemente as formas mais evidentes na imagem são quadradas e retas, ao passo que a lua apresenta a forma arredondada que sugere mais liberdade e movimento do que o anjo ali estático observando a paisagem. O

ambiente como retratado na imagem lembra os versos finais do “Poema de sete faces”, quando o eu lírico se dirige ao interlocutor e afirma: “Eu não devia te dizer / mas essa lua / mas esse conhaque / botam a gente comovido como o diabo”. A expressão do anjo varia entre comovida e ao mesmo tempo com uma gota de ironia, quando parece falsear um sorriso, como o enigmático sorriso de Mona Lisa. Para o observador da obra, o olhar do anjo se volta ao lado esquerdo, mas do ponto de vista do próprio anjo, o olhar volta-se ao lado direito da tela.



Figura 2: Anjo sino.

Já na figura 2, o *Anjo sino*, observa-se um anjo menos melancólico, um tanto divertido e infantilizado, até pelos traços mais livres e em aberto. O lado para o qual olha é a mesma situação da imagem anterior, com a diferença de que o objeto de interesse encontra-se abaixo e não acima dele. O objeto que admira é o sino, na ponta de suas vestes, evidenciando algo mais material e artificial que, no entanto, emite um som (música) o que corrobora com o sentido de causar efeito e trazer emoção. O olhar é ligeiramente matreiro, um anjo rebelde ao que tudo indica. Lembra o poema “Anjo”, em que o pequeno *gauche* participa das procissões,

vestindo-se de anjo para no fim, ganhar um cartucho de amêndoas como recompensa pelo “sacrifício” que realizou; o “anjo safado”.



Figura 3: Anjo ainda feminino.

O anjo da figura 3 representa, sobretudo, o paradoxo do homem moderno e pós-moderno. Anjos são assexuados, todavia de certa forma os dois sexos se unem nesta imagem, a começar pelo título: anjo “ainda” feminino; *anjo* e *feminino* são palavras de gênero masculino que se referem ao sexo feminino. Nesse caso, há um jogo de sentidos, ainda mais se tomado o anjo como uma quebra desses paradigmas binários e ampliação dos elementos em realce. O ponto vermelho da imagem pode representar uma mancha de um anjo mulher que sangra ao amadurecer do corpo, porém, os traços desenhados dentro da mancha parecem seios, os quais o anjo, sob uma das perspectivas, parece tentar esconder debaixo da asa direita, e sob outro ângulo, parece levantar a asa e mostrá-los. Tanto as asas, quanto o sinal apresentam cores quentes, em contraposição ao fundo com as cores frias; o próprio corpo do anjo é de uma cor arroxeadada, como se a vida pulsasse com mais veemência nas asas, que são feitas para voar e é o que diferencia anjos de homens. O fundo azul da melancolia poderia indicar esse fora frio e sem vida que o Eu absorve. Seus olhos, um para cima e outro para baixo,

mostram a dualidade. O rosto, ao olhar-se com a cabeça inclinada, tem a marca de um X, que divide a face; vista com a cabeça reta, parece ser uma cruz, que por sua simbologia, divide o positivo e o negativo, a atividade e a passividade, muito embora todos esses elementos juntos façam parte de um mesmo ser em sua diversidade subjetiva.

O anjo da imagem de Klee poderia ser associado ao ser andrógino, mencionado no *Banquete de Platão*. Há, portanto, várias oposições na imagem, contudo uma diversidade de efeitos, entre símbolos e cores que permitem a interpretação desse anjo como um sujeito da modernidade e da pós-modernidade. Ao falar de sexo, Drummond destaca o sujeito e seus desejos, independente da opção sexual, menciona também sobre a diversidade e dualidade dos anjos, quase que os comparando aos humanos, especialmente no chamado “Poema da Purificação”, de *Alguma Poesia*, em que numa guerra entre dois anjos, o bom mata o mal, jogando o seu corpo no rio; a mancha que fica na água mata todos os peixes e nunca se apaga, sendo lembrada para todo o sempre. Contudo a questão é: até que ponto o anjo bom é realmente bom se exerceu a função de justiceiro e matador? Assim, o que está em questão não é necessariamente o sexo, e sim o sujeito e suas marcas singulares dentro do todo.

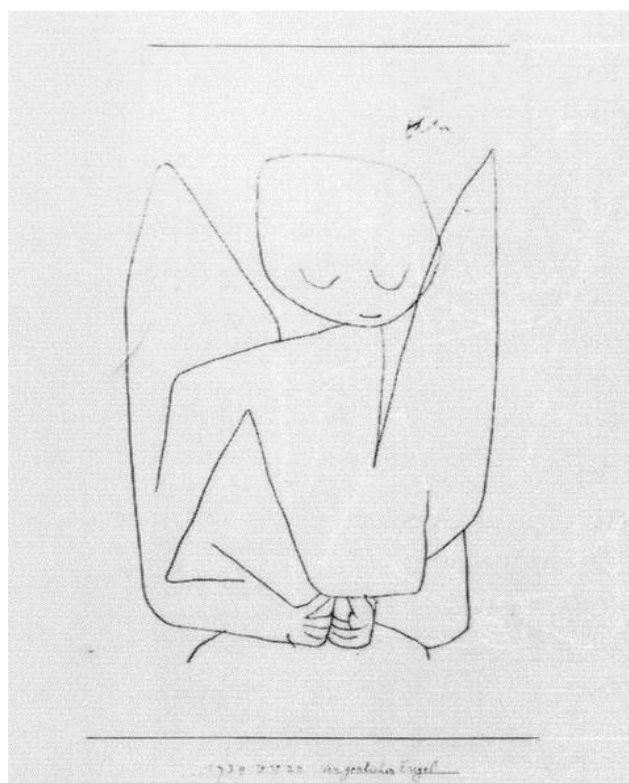


Figura 4: Anjo esquecido.

A figura 4 mostra o anjo em sua imagem mais *gauche*. O anjo aparentemente ora de mãos unidas, com os olhos fechados e baixos, como se se fechasse dentro de si mesmo, alheio aos afetos do mundo, um anjo esquecido (esquecido pelos outros ou esquecido por querer-se assim). Ele que parece triste em primeiro momento, também parece sereno pela sua expressão. O contato consigo mesmo é reconfortante, pois garante o equilíbrio. Comumente, Drummond usa de metáforas envolvendo espaços diferenciados como meios de definir o Eu encerrado em sua consciência. É esse “fechamento” que se processa nos poemas de *Boitempo*.

Ainda sobre as obras de Klee, independente das formas diversas nos quadros e os olhares dos anjos em várias direções, as asas de todos eles são pontiagudas e voltadas para cima, marcando assim, uma direção que todos seguem, ou seja, todos são anjos, mas cada um é um. Entretanto, um dos quadros mais famosos e impactantes do pintor suíço, datado de 1920, é *Angelus Novus*:



Figura 5: Novo anjo.

Sobre esta obra, Walter Benjamin fala:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história

deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso. (BENJAMIN, 1994, p. 226)

É inegável o medo que se instaura com a sensação do desconhecido. A modernidade, de certa forma, representou essa passagem turbulenta, transformando não só o espaço físico, mas também, e principalmente, a mentalidade dos homens. Essa sensação de desequilíbrio e relances de imagens e fragmentos são facilmente percebidos no poema que reúne o passado, o presente e o futuro do menino-homem *gauche*.

POEMA DE SETE FACES

Quando nasci, um anjo torto
desses que vivem na sombra
disse: Vai Carlos! ser *gauche* na vida.

As casas espiam os homens
que correm atrás de mulheres.
A tarde talvez fosse azul,
não houvesse tantos desejos.

O bonde passa cheio de pernas:
pernas brancas pretas amarelas.
Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração.
Porém meus olhos
não perguntam nada.

O homem atrás do bigode
é sério e forte.
Quase não conversa.
Tem poucos, raros amigos
o homem atrás dos óculos e do bigode.

Meu Deus, por que me abandonaste
se sabias que eu não era Deus
se sabias que eu era fraco.

Mundo mundo vasto mundo,
se eu me chamasse Raimundo
seria uma rima, não seria uma solução.
Mundo mundo vasto mundo,
mais vasto é meu coração.

Eu não devia te dizer
mas essa lua
mas esse conhaque
botam a gente comovido como o diabo.
(ANDRADE, 2005, p. 15 – 16)

**1) Quando nasci, um anjo torto
desses que vivem na sombra
disse: Vai Carlos! ser *gauche* na vida.**

No primeiro verso, o poeta se vale do termo “torto” como qualidade atribuída ao “anjo”, porém “torto” não sendo um traço comum a anjos, de acordo com nossa cultura, qualifica um ser deslocado, diferente, esquisito, *desses que vivem na sombra*. O conceito simbólico de sombra corresponde ao duplo negativo do sujeito, a imagem de sua parte maligna e inferior; o que por sua vez vem ligar-se com a palavra de origem francesa *gauche*, que concerne ao sujeito deslocado, à esquerda dos acontecimentos, qualidade esta determinada ao eu-lírico. É importante notar a vogal fechada *ô* em “torto”, “sombra”, “*gauche*”, a sugerir o fechamento do eu-lírico, que parece submetido a uma sombria predestinação.

O passado está marcado enfaticamente na estrofe, quando da utilização do pretérito perfeito do indicativo: *nasci*, *vivem* e *disse*; e a utilização do verbo no infinitivo “ser”, que indica e delinea o ser *gauche*. Portanto, há o retorno ao passado logo no primeiro poema da obra de estreia do poeta e a necessidade de mostrar e afirmar o que houve naquele passado para torná-lo esse *gauche* que é.

Nascido em 31 de outubro, sob a influência astral do signo de escorpião, Drummond deixa bem caracterizado em seus poemas tal “influência má dos signos do Zodíaco”, como diria Augusto dos Anjos. Em entrevista a Lúcia Pazzo, o poeta há de dizer que em relação ao seu signo, sentia-se o próprio escorpião encalacrado, sendo que o bicho de que fugia no porão da sua casa quando menino, com medo de ser mordido por ele, era paradoxalmente o que trazia dentro de si (CANÇADO, 2006, p. 344). O paradoxo presente na simbologia do signo admite essa relação com o *gauche*, o escorpião como símbolo de destruição e redenção é a marca (signo = sinal) que o eu lírico traz dentro dele, uma marca impregnada da inquietação que carregará sempre consigo, assim como a predestinação do anjo torto.

SIGNO

Fugas do escorpião
lá no quarto-de-guardados
como quem foge do Cão
sem perceber que o trazias
desde o primeiro vagido
oculto em teu coração,
e por onde quer que fosses,

julgando que te guiavas,
 era dele a direção,
 e tudo que amas, iluso
 de uma ilusória opção,
 é ele que te sugere,
 te comanda, sorrateiro,
 com seu veneno e ferrão,
 de tal sorte que, mordido,
 e mordente, na aflição,
 de nada valeu, confessa,
 fugires de escorpião.
 (ANDRADE, 1979, p. 70)

O poema em si parece uma longa citação, um fluxo de consciência; a pontuação predominante é o uso de vírgulas. É mais um discurso filosófico reflexivo e metafórico: “Fugas do *escorpião* lá no quarto-de-guardados como quem foge do Cão sem perceber que o trazias desde o primeiro vagido oculto em teu *coração*, e por onde quer que fosses, julgando que te guiavas, era dele a *direção*, e tudo que amas, iluso de uma ilusória *opção*, é ele que te sugere, te comanda, sorrateiro, com seu veneno e *ferrão*, de tal sorte que, mordido, e mordente, na *aflição*, de nada valeu, confessa, fugires de *escorpião*”.

Além de estabelecer um ritmo ao poema, o uso da terminação “ão” das palavras *escorpião*, *cão*, *direção*, *opção*, *ferrão*, *aflição* e mais uma vez *escorpião* (todos “substantivos”), evidencia uma cadeia conectiva peculiar, ou seja: o *escorpião* é o *cão* (diga-se de passagem, uma das tantas designações que comumente se dá ao diabo, entretanto, cabe lembrar que apesar de sua conotação vil e maléfica, o diabo também já foi anjo e usa de muitos disfarces, logo, remonta à dualidade do ser, que tem dentro de si as duas vertentes: o bem e o mal) dentro do *coração* (dentro do Eu, mais relacionado ao sentimento) que indica uma *direção*, dando ao sujeito uma *opção* (o eu lírico fica entre a angústia e a libertação pela livre escolha de se reconhecer naquele animal inquieto e perigoso que é o seu próprio interior) e mesmo sendo atingido pelo seu *ferrão*, sofrendo as dores da *aflição*, haverá de encontrar-se consigo mesmo na figura desse *escorpião*. É uma função de espelho, um se vê no outro. Percebe-se que as palavras com maior ênfase sonora são as que constituem a ideia base do poema, logo, a força expressiva da fala é de suma importância para a correspondência semântica do poema no ato da leitura do mesmo.

O poeta se desmembra em um narrador onisciente como se a voz do poema pertencesse a um agente inquisidor, pois o verbo “fugir” que inicia a estrofe indica a

segunda pessoa do singular – tu, pretérito imperfeito do indicativo, sugerindo um ato constante de um Eu que foge com todo o afinco de alguém, e um Outro, observador alheio, leva-o a compreender, inclusive o instiga a confessar sobre a sua luta vã com o animal interior, chegando então a compará-lo com o *Cão*. Encarar o seu Eu mais profundo não se trata de uma fácil e agradável tarefa, pois consiste em desterrar muitas coisas que ficaram para trás, boas ou ruins. Contudo, tais coisas se encontram na raiz do ser, marcas que traz consigo desde o primeiro vagido, o primeiro choro, a primeira expressão da sua voz. Todavia, o escorpião fica oculto no coração, escondido, esperando o momento certo de se fazer notado e necessitado. A influência do signo e das características do mesmo são as delineadoras do caminho do *gauche*, e toda a ilusão de o eu lírico estar guiando a si mesmo cai por terra, pois são os astros que o fazem; assim, percebe-se a relação metafísica do poeta com o mundo ao seu redor, da noção da existência de uma força maior que impulsiona os elementos em torno e dentro do ser, são os afetos externos que fazem a movimentação do dentro. Quando finalmente mordido pelo bicho que o comanda, o Eu se aflige com o contato entre interior e exterior, pois o que sente com a mordida é somente a dor e a angústia, já que o veneno de si mesmo é incapaz de atingi-lo (todo animal é imune ao seu próprio veneno), isto é, enquanto o Eu não olhar para dentro de si, e encontrar sua verdadeira face, sua fuga será inútil.

O eu lírico cria linhas de fuga, tenta fugir de uma realidade dura, seja por meio da fantasia ou pela busca de refúgio em outro Eu. Muitas vezes esse refúgio é encontrado principalmente na mãe. O patriarca representa a figura imponente e assustadora, ao passo que a mãe representa a doçura, o aconchego e o refrigério quando a mão pesada do pai encaminha a família com rédeas curtas. O desejo do sujeito lírico é de algum modo retornar ao ventre materno e ali permanecer para se sentir seguro, sentir que alguém conduz o seu caminho, tornando mais leve o fardo que tem de carregar, embora mesmo nesse retorno simbólico, encontre-se sozinho na raiz da *gaucherie*, quando no ato da sua concepção o ambiente já era propício e prenunciador de uma vida torta.

BANHO DE BACIA

No meio do quarto a piscina móvel
tem o tamanho do corpo sentado.
Água tá pelando! mas quem ouve o grito
deste menino condenado ao banho?

Grite à vontade.

Se não toma banho não vai passear.
E quem toma banho em calda de inferno?
Mentira dele, água tá morninha,
só meia chaleira, o resto é da bica.
Arrisco um pé, outro pé depois.
Vapor vaporeja no quarto fechado
ou no meu protesto.
A água se abre à faca do corpo
e pula, se entorna em ondas domésticas.

Em posição de Buda me ensaboo,
resignado me contemplo.
O mundo é estreito. Uma prisão de água
envolve o ser, uma prisão redonda.
Então me faço prisioneiro livre.
Livre de estar preso. Que ninguém me solte
deste círculo de água, na distância
de tudo mais. O quarto. O banho. O só.
O morno. O ensaboado. O toda-vida.
Podem reclamar,
podem arrombar
a porta. Não me entrego
ao dia e seu dever.
(ANDRADE, 1973, p. 105 – 106)

Em nenhum momento o poeta escreve a palavra *mãe*, todavia este é talvez o poema mais marcante da trilogia ao falar sobre ela. A leitura do poema pode ser restrita, em primeiro momento, apenas como um banho normal e a teimosia do menino que não quer sair da água. Porém, como um “poliedro”, o poema apresenta muito mais do que um simples *banho de bacia*. São os jogos entre as cadeias isotópicas de sentido que permitem ao leitor notar o que significa esse banho de bacia para o sujeito *gauche*.

Parte-se do significado de Chevalier & Gheerbrant (2012, p. 119) de que: “a simbólica do banho associa as significações do ato de imersão e do elemento água. Para o psicanalista, a imersão é uma imagem da regressão uterina. Satisfaz uma necessidade de calma, de segurança, de ternura, de recuperação, sendo o retorno à matriz original, um retorno à fonte de vida”.

Atente-se ao formato de uma bacia: é redonda; o banho indica a existência de água. Na primeira estrofe o eu-lírico define o “ambiente” em que está inserido: “No meio do quarto a piscina móvel / tem o tamanho do corpo sentado”. Tome-se esta definição para as palavras em destaque: *bacia* = *piscina móvel* = barriga; *corpo sentado* = posição de feto. Essa definição cabe perfeitamente com o sentido do poema: piscina móvel é assim chamada a bacia pela fácil locomoção do objeto, mas

a referência à barriga também é possível, uma vez que uma pessoa também se locomove e, anatomicamente, a parte do corpo que abriga a barriga é chamada de bacia; o corpo sentado em posição de feto é perceptível, pois o tamanho da bacia é exatamente o tamanho de um corpo sentado dentro dela, sabe-se que a barriga de uma mulher grávida vai se esticando até ter o tamanho certo da criança que está dentro dela. Os versos seguintes desta estrofe: “Água tá pelando! mas quem ouve o grito / deste menino condenado ao banho? / Grite à vontade”, evidenciam o não se importar com o grito do menino. Isso tudo aponta um universo bem infantil, desde o título *banho de bacia* pode-se notar a aliteração silábica de /ba, ba/, ora, meninos quando ainda bebês começam a falar por sílabas e a única linguagem que conhecem além dessa são os gritos e, independente dos gritos, o bebê deve tomar o seu banho.

Na segunda estrofe, existe novamente a presença da chantagem como no poema “Anjo”, analisado mais adiante: “Se não toma banho não vai passear”. Além disso, há as reclamações e resmungos muito próprios de bebês e meninos pequenos: “E quem toma banho em calda de inferno? / Mentira dele, água tá morninha, / só meia chaleira, o resto é da bica”.

É interessante o jogo que se cria até a entrada do menino na bacia, ele entra devagar: “Arrisco um pé, outro pé depois”, como se desse aí a concepção do feto, o contato do espermatozoide com o óvulo; há um desconforto no primeiro contato com a água, mas depois a água se entorna em *ondas domésticas*, parece então moldar o corpo; “ondas domesticadas”, isto é, que o abrigam, ou ainda, ondas por ele dominadas. Esse contato pode representar o líquido amniótico no interior da barriga da mãe, é o líquido que envolve o ser. O menino compara-se a Buda em sua contemplação daquele momento único. O mundo para ele é estreito, ou seja, a bacia / barriga é o seu universo: “Uma prisão de água / envolve o ser, uma prisão redonda” (ventre materno), “Então me faço prisioneiro livre” (feto). Nos versos da sequência, percebe-se agora o deleite do eu lírico, que sente a necessidade de ficar naquele lugar: “Que ninguém me solte / deste círculo de água, na distância / de tudo mais”; o feto permanece no útero de sua mãe à distancia de tudo e de todos, é um contato mágico entre o ser e a mãe, daí o desejo de ficar preso à ela, um refúgio. Nota-se no trecho: “O quarto. O banho. O só. / O morno. O ensaboado. O toda-vida”, o uso do assíndeto em que cada uma das frases representa um valor por si só, além do que há uma gradação descendente de termos que parte de um espaço maior para um

espaço menor, ou ainda, parte de um espaço maior para um ser menor e desprotegido que encontra segurança, abrigo, no lugar onde está: *o quarto* (local onde está a “bacia”; o quarto também é um lugar simbólico, levando-se em conta a análise em questão); *o banho* (o motivo do poema, o momento crucial do contato físico; aqui já se tem a presença do ser); *o só* (o encontro consigo mesmo dentro do ventre materno); *o morno* (o conforto sentido no contato com o líquido do ventre); *o ensaboado* (que pode sugerir o fato de o líquido do ventre ser espesso) e por fim *o toda-vida*, ou seja, a existência de uma vida toda habitando em outra vida e a proporção desta afirmativa.

“Podem reclamar, / podem arrombar / a porta”, pois o nascimento só acontece quando o bebê estiver pronto para nascer. Neste caso, o eu lírico se recusa a nascer, pois isto significaria abdicar de todo conforto e aconchego que ele tem quando está “preso” no útero da mãe: “Não me entrego / ao dia e seu dever”; aqui se observa também a negação do eu lírico de encontrar a luz do dia e preferir estar na “penumbra”, ficando alheio aos seus deveres. As sombras atrás das quais o *gauche* sempre se esconde podem ser evidenciadas de modo mais sutil no verso: “Vapor vaporeja no quarto fechado”, que sugere uma atmosfera úmida e densa, garantindo também, pelo fenômeno da aliteração dos fonemas / v / de *vapor* e *vaporeja*, uma sonoridade relacionada ao vento ou a um nevoeiro, ambiente propício aos pensamentos do eu lírico, bem como ao momento da concepção do mesmo no ventre materno, ou ainda, o ambiente propício para a visita do anjo que vem anunciar o nascimento do *gauche*.

Tanto “Signo” quanto “Banho de Bacia” tendem a apresentar episódios corriqueiros, como o medo que um menino tem de escorpião, como o ato de banhar-se. Nota-se que a linguagem de ambos os poemas dispensa complexidades e prolixidades, sendo uma linguagem solta e acessível, contudo, não perdendo a sua poeticidade, visto que apresentam efeitos de sentido, sutis e ocultos, nas entrelinhas, além, é claro, dos recursos expressivos da sonoridade e entrelaçamento dos vocábulos e seus significados profundos.

**2) As casas espiam os homens
que correm atrás de mulheres.
A tarde talvez fosse azul,
não houvesse tantos desejos.**

Nesta segunda estrofe, o poeta utiliza do recurso metonímico em que “casas” são tomadas como pessoas, pessoas que espiam; o verbo “espionar” garante a retomada da perspectiva anterior, o fato de espionar parte da condição de se estar escondido e observar, isto marca um caráter *gauche* não só do eu-lírico como também das pessoas que espiam umas às outras. Implicitamente em “A tarde talvez fosse azul / não houvesse tantos desejos”, o eu-lírico remete-se à sexualidade uma vez mais, realizando uma espécie de metáfora ao dizer que a “tarde” (vermelha e incandescente) seria “azul” (calma e serena), caso não houvesse “tantos desejos”; a relação carnal entre homens e mulheres, evidentemente.

Associando o papel de anjo do sujeito lírico, sua personalidade torta, esquiva e observadora na sombra, e ao mesmo tempo daquele ser impregnado de sexualidade, pronto e sedento de experimentar os prazeres da carne, atenha-se agora à análise do poema “Anjo”, em que o menino corrompido pelos adultos, ou mesmo influenciado pelos olhos das casas que só fazem espionar, garante desde jovem a afirmação de sua conduta predestinada pelo anjo que vive na sombra.

ANJO

Há um momento em que viro anjo.
O par de asas e a túnica branca
operam a metamorfose.
Ser filho do Coronel é garantia
de uma perfeita aeroindumentária.
Sou anjo e desfilo ao longo do tempo
sem imperativo de voar.
Sigo entre anjos e virgens alvas, compenetrado
de minha celeste condição.
Apenas esta tarde. O anjo é breve
E não fala, não conta de onde veio.
Vai lento, musical.
Esta manhã não era anjo: só eu mesmo,
o desatinado, o tonto. Resplandeço
nas ruas principais. O calçamento
ignora a planta leve de meus pés
e machuca.
Entre sinos, a volta
já desbotando o sol, as asas
pesando na fadiga de ser anjo.
E na porta de Deus a recompensa:
o cartucho de amêndoas.
(ANDRADE, 1973, p. 149)

“Há um momento em que viro anjo. / O par de asas e a túnica branca / operam a metamorfose”. Constantemente o filho *gauche* é citado pelo pai como “diabo” e neste poema se vê a transformação do “diabo” em “anjo”, como uma

metamorfose, ou seja, o anjo é um disfarce *gauche*, pois a verdadeira face (de tantas que o eu lírico possui) é o ser *desatinado*, *tonto*. Sendo assim, o anjo o auxilia desde o seu nascimento e agora o transforma de repente para que os pais não se envergonhem de seu comportamento diante da sociedade, sendo ele o *filho do coronel*, o que lhe garante que a transformação seja ainda mais perfeita, ou seja, que as suas asinhas, a roupinha de anjo (aeroindumentária), seja digna de um “anjo real”. A dicotomia do Eu entre terra e céu é figurada nos versos: “Sou anjo e desfilo ao longo do tempo / sem imperativo de voar”, pois o menino tem a consciência de que está de fato atuando como um anjo que ele não é, tem a consciência de que está usando apenas uma máscara; sua alma pertence às coisas terrenas. Como falso anjo (falso pudico) que é, lança mão de uma fina ironia quando sabe que caminha ao lado das “virgens alvas”, compenetrado de sua celeste condição. O vestuário usado pelas jovens da época que o poeta rememora era conservador e com pouca pele à mostra, o que havia por debaixo das saias era o que aguçava o interesse e o imaginário sexual dos meninos (como já observado em “Le Voyeur”, sobre a tentativa de sondar as “vergonhas” das mulheres debaixo do assoalho); as meninas, por sua vez, na condição de possíveis fontes de água pura para matar a sede do desejo são descritas com um quê de santidade, embora o corpo arda como os *fins de tarde* tão mencionados nos poemas drummondianos.

Na sequência, o anjo admite que seu tempo é breve, e não conta de onde veio, não fala. Ora, ele assume o papel e tem uma finalidade para isto; seus *fins justificam seus meios*. O anjo sabe que é apenas um menino transformado. Quando veste a máscara, tem plena consciência de que pertence a uma sociedade corrompida, que por um lado o exalta e por outro o reconhece como o *tonto* ou *desatinado*, embora neste momento resplandeça nas ruas principais.

Provavelmente, os anjos “reais” ao voarem não machucam seus pés, como o eu lírico sente as pedras da rua machucarem-no, afinal, é penoso demais ser humano, mas ao mesmo tempo é penoso demais ser anjo, pois isto implica em andar descalço como um ser celeste; o ser imaginado não sofre, mas o ser humano sim, ele é frágil com seus pés nus (*planta leve de meus pés*). Logo, a sociedade o oprime e o faz assumir papéis que ele deverá seguir se quiser receber algo em troca. Ao cair da tarde (*desbotando o sol*), o anjo volta a ser o menino, uma vez que já lhe cansa esse papel. O ambiente do cair da tarde propicia as sombras, isto é, os indícios de que o sujeito se fecha novamente em si e busca refúgios na escuridão;

ele necessita desse movimento para posteriormente assumir outros papéis. O anjo é “comprado” pelo cartucho de amêndoas, corrompido pelas artimanhas dos adultos, tornando-se um aprendiz dessa sociedade.

Na vida do poeta, a figura de anjo se fez presente desde a infância, fato que poderia ter levado o mesmo a sempre acabar mencionando esta figura. Em Cançado (2006), relata-se a passagem em que Drummond, quando menino, vestia-se de anjo nas noites de maio, o mês de Maria, para a liturgia católica em homenagem à mãe de Jesus²³:

Embora fosse uma liturgia mais para meninas, Carlito forçava um pouco a mão, e dava um jeito de participar do ritual, vestindo-se de anjo. Com as asas feitas de penas de galinha – meio mecânicas, meio etéreas – pregadas nas costas, no início das noites de maio ele arrastava-se no limite do equilíbrio até a Matriz de Nossa Senhora do Rosário. (CANÇADO, 2006, p. 33 – 34)

Ao que tudo indica, provavelmente a forte relação do menino com a figura angélica, além da influência em sua vida como civil, teve influência também em sua vida futura como poeta.

**3) O bonde passa cheio de pernas:
pernas brancas pretas amarelas.
Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração.
Porém meus olhos
não perguntam nada.**

Quanto à terceira estrofe, o poeta utiliza-se mais uma vez da metonímia, referindo-se desta vez às pessoas, como “pernas”, causando um breve estranhamento na leitura, resultando em um efeito de *flashes* como sugere o título: sete faces diferenciadas de um mesmo sujeito. Dá-se a percepção aguçada da ocorrência de fatos, porém o silêncio diante deles: “Para que tanta perna meu Deus, pergunta meu coração / Porém meus olhos / não perguntam nada”; o *coração*, isto é, o sentimento, a emoção, questiona-se, *porém* os *olhos*, a razão, preferem silenciar. O uso da hipálage permite que uma qualidade ou uma ação seja atribuída a outro ser que não aquele de origem, específico – o eu lírico é que se questiona, todavia é

²³ Drummond relembra, saudoso, dessas comemorações marianas do mês de maio, em sua infância, na crônica *Carta aos nascidos em maio*; do livro *Passeios na ilha*, incluído em ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia e prosa**, organizada pelo autor. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992, p. 1384-6.

o seu coração que sofre alterações, e os seus olhos enxergam com cautela. O coração sofre e os olhos escondem este sofrimento. Novamente o ar obscuro toma conta do eu lírico, pois há um distanciamento deste, frente aos acontecimentos da vida, posto que o mesmo coloca-se como um observador e não como um efetivo experienciador do que diz e do que vê.

Diante de toda essa efervescência do mundo ao redor, de um poeta que sai de uma cidade provinciana para uma cidade urbana, que *no elevador lembra da roça e na roça lembra do elevador*, o movimento mais repentino e aparentemente mais certo é o fechamento em si mesmo, e o posterior sentimento de obrigação por nascer de novo, nascer constantemente em espaços diferentes, e estar vulnerável a todas essas ações do fora que não se podem mensurar, quanto menos agir sobre elas. O poeta encontra-se desarmado.

RUAS

Por que ruas tão largas?
 Por que ruas tão retas?
 Meu passo torto
 foi regulado pelos becos tortos
 de onde venho.
 Não sei andar na vastidão simétrica
 implacável.
 Cidade grande é isso?
 Cidades são passagens sinuosas
 de esconde-esconde
 em que as casas aparecem-desaparecem
 quando bem entendem
 e todo mundo acha normal.
 Aqui tudo é exposto
 evidente
 cintilante. Aqui
 obrigam-me a nascer de novo, desarmado.
 (ANDRADE, 1980, p. 90 – 91)

Ruas: um indicativo de caminho; o verbo “ir” do terceiro verso do “Poema de sete faces” sugere, desde o princípio, uma direção, como uma indicação do anjo torto: *vai, segue o teu caminho*. “Por que ruas tão largas?” Se o caminho do *gauche* é estreito? “Por que ruas tão retas?” Se o caminho do *gauche* é sinuoso? As ruas da cidade não correspondem ao que o eu lírico sente e ao que está acostumado a ver, pois seu passo é torto, regulado pelos *becos* (sonoridade fechada que sugere acunamento) de onde veio, não sabe andar na *vastidão simétrica implacável* que a cidade lhe apresenta, e o mais de tudo isto é que não nega a sua raiz, sabe que vem

de uma província e que a cidade grande é um mundo paralelo em relação àquele em que viveu na infância.

Aproveitando-se do vocábulo *becos* e do conteúdo semântico a ele empregado por Drummond, nota-se que, do mesmo modo, Manuel Bandeira, no “Poema do beco”, contrapõe os espaços, quando compara a amplitude da paisagem de um lado e o beco do outro. Tudo o que o eu lírico vê, aquilo com o que se depara, é o beco, como uma limitação. A impressão é a de que ele está de costas para a baía e o horizonte com sua vasta linha. Tal imagem suscita a noção de isolamento e impasse, até mesmo por vontade própria, considerando que o poeta lança a expressão desdenhosa “Que importa” no início do primeiro verso. Pertinente destacar também a relação entre o primeiro verso longo e o segundo mais curto em se comparando o contexto dos mesmos, mais enfatizados ainda pela sonoridade (vogais abertas, vocábulos nasalizados do primeiro verso, como em *paisagem* e *horizonte*, em oposição ao som das vogais fechadas e o som seco da palavra *beco* do segundo verso) que adquire o sentido de amplitude e redução espacial, respectivamente, como se pode notar a seguir:

Que importa a paisagem, a Glória, a baía, a linha do horizonte?
— O que eu vejo é o beco.
(BANDEIRA, 2005, p. 43)

As indagações para ambos, portanto, surgem de sua inquietação, da consciência de que viver neste meio é estar fadado a uma linha reta (um beco), embora tenham de aceitar as contingências, exigências de uma simetria inflexível. Ou seja, além do espaço restrito e necessário para os sujeitos, ambos compreendem que há outro espaço em torno deles.

A discussão sobre isto, em Drummond, estende-se um pouco mais, assim, a partir disso, percebe o que é uma cidade grande: “Cidade grande é isso?” E assim, parte do espaço menor para um espaço mais amplo. Como resposta à pergunta sobre o significado de cidades, ele responde como “cidades” no plural, e que elas seriam passagens sinuosas (agora o termo já não é mais “reto”, houve uma contraposição), de esconde-esconde em que as casas aparecem e desaparecem quando bem entendem e todo mundo acha normal. O que se pode notar com esta oposição aos primeiros versos é que: se existe o implacável há que se conformar com ele, conformar-se com o que aparece e desaparece e fingir que não se nota o

que se vê. As passagens sinuosas representam estágios da vivência do eu lírico, marcam pontos, como portais, passagem de um espaço a outro, um transporte: da província à cidade grande e da cidade grande à cidade-mundo, pois assim é o mecanismo de passagem de um espaço a outro na amplidão. Drummond perfaz esse trajeto de mudança entre espaços e planos através das estratégias poéticas. A impressão imagética que se tem do poema é a de que o eu lírico caminha, e ao passo que caminha vai descobrindo o que é o significado do seu caminhar no espaço em que se encontra, ou seja: “Aqui tudo é exposto / evidente / cintilante”, isto é, tudo fica muito claro, quando se consegue responder às perguntas por meio da reflexão. Novamente nos últimos versos, nota-se a relação de “obrigação” e poder que a cidade exerce sobre quem nela adentra: “Aqui / obrigam-me a nascer de novo, desarmado”. O sujeito anda na rua e no ponto em que define a sua ideia, conclui-se “desarmado”; o ponto final sugere a parada do pensamento e ao mesmo tempo a parada da suposta caminhada, momento em que o eu lírico se vê numa encruzilhada, descobrindo-se vulnerável, pois como há de enfrentar o caminho sem armas? O sentimento do poeta pulsa com o caminhar, o coração pergunta, mas no fim a razão percebe o seu estado e o poema acaba. Então, em silêncio, não há continuidade, logo, é preciso *nascer de novo* (expressão bem empregada novamente pelo poeta), o tempo é outro e o espaço também, no entanto é preciso, antes de tudo, munir-se das armas, e a arma do poeta é a linguagem, ele se vê na necessidade de nascer de novo, de lembrar. O tempo todo precisa lembrar que essa viagem (renascimento) é necessária para cumprir sua caminhada.

**4) O homem atrás do bigode
é sério e forte.
Quase não conversa.
Tem poucos, raros amigos
o homem atrás dos óculos e do bigode.**

O que se pode perceber nesta quarta estrofe é a conclusão à qual chega o eu-lírico, de que o homem que se esconde atrás dos seus óculos e do bigode é forte, pois o fato de manter-se alheio, ter poucos e raros amigos é a marca da força, que o mantém afastado daquilo que o incomoda, mesmo que isso seja o sinal de tortuosidade, assim como o anjo que espia na sombra. Os óculos (lentes usadas diante dos olhos para “correção” visual) podem estar empregados no poema, com o

sentido de apresentar uma visão mais “definida” das coisas, pois ainda que o eu lírico se esconda, ele enxerga muito bem atrás dos óculos, e por sua vez, a origem da palavra vem do latim *oculus* que significa olhos, isto é, como comumente se diz, o sujeito possui “quatro olhos”, muito embora nesse caso, a conotação seja positiva, uma visão dobrada daquele que observa e fica à espreita.

Ainda nesta passagem, o poeta é sutilmente irônico ao mencionar *os óculos* e *o bigode*. Esse conjunto lembra uma máscara muito usada por comediantes em apresentações de humor. Logo, uma das defesas do poeta é também através do humor. A própria imagem antiga do poeta nas primeiras edições da Record apresentam a foto de Drummond com os óculos grandes que lembram o “fundo de garrafa” e o bigode bem delineado, isto é, o homem atrás dos óculos e do bigode é um dos disfarces *gauche*, sem dúvidas.

O fato de o homem se esconder e se fechar simboliza então, a força que encontra em si mesmo, ou o retorno que precisa encontrar em si mesmo para que consiga se “armar” de alguma maneira. O *gauche* faz esse movimento constantemente, sabe que o fora o afeta sobremaneira, porém, compreende que seu eixo, de alguma forma, está dentro dele, portanto, precisa encontrar o ponto de apoio para se manter à mercê dos acontecimentos, mesmo estando conectado a eles, por isso, o modo de estar confortável é sendo o que é.

O PEQUENO COFRE DE FERRO

Arrombado
vazio. Quem roubou?
Eu, talvez,
que me acuso de todos os pecados
antes que alguém me acuse e me condene.
Não fui eu ou fui eu?
Quem sabe mais de mim do que meu dentro?
E meu dentro se cala
omite seu obscuro julgamento
deixando-me na dúvida
dos crimes praticados por meu fora.
(ANDRADE, 1979, p. 127)

A simbologia de cofre, por Cirlot:

Como todos os objetos cujo caráter essencial é conter algo, pode adquirir o caráter simbólico de coração, cérebro, ventre materno. O primeiro dos significados aludidos é o que se apresenta no simbolismo do período românico. Num sentido mais amplo, desde a Antiguidade os recipientes

fechados representam tudo aquilo que pode conter segredos, como a arca da aliança dos hebreus ou a caixa de Pandora. (CIRLOT, 2007, p. 167)

Conforme Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 262): “o simbolismo de cofre tem por base dois elementos: o fato de nele se **depositar** um **Tesouro** material ou espiritual: e o fato de que a abertura do cofre seja o equivalente de uma **revelação**”.

Ambas as significações mantêm entre si um diálogo quanto à noção de fechamento e abertura; manutenção de segredos e entendimento / descoberta destes, por meio de reflexões e constante retorno, no caso dos poemas que se relacionam com tal simbologia ou metáfora que permite a personificação do eu lírico na matéria descrita.

Já o ferro:

[...] é comumente adotado como símbolo de robustez, de dureza, de obstinação, de rigor excessivo e de inflexibilidade – todas essas, aliás, características que as qualidades físicas do metal em questão só confirmam de modo incompleto. Tanto na tradição bíblica quanto na China antiga, o ferro se opõe ao cobre ou ao bronze, assim como ao metal nobre, ou como a água se opõe ao fogo, o norte ao sul, o negro ao vermelho e o **yin** ao **yang**. A *idade do ferro* é a idade *dura*, o remate final na *solidificação* cíclica, da qual a idade do *cobre* ou do *bronze* é a penúltima etapa. As testas de *ferro* e de *cobre* dos heróis míticos e as *pranchas de ferro* e de *cobre* da ponte simbólica da lenda dos *Hong* exprimem a mesma polaridade. A vulgaridade do metal não é uma noção constante; ao contrário: o ferro teve, entre numerosos povos, um valor sagrado positivo, quer fosse considerado como *caído do céu* (e de origem meteórica), quer o considerassem de origem terrestre; em ambos os casos, ele confirma os dados da embriologia tradicional. Mas o simbolismo do ferro é ambivalente, tal como o das artes metalúrgicas: o ferro protege contra as más influências, e é também o instrumento dessas mesmas influências; é o agente do princípio ativo que *modifica* a substância inerte, embora seja igualmente o instrumento satânico da guerra e da morte. A *modificação* da matéria pelo instrumento cortante não tem, por sua vez, apenas um aspecto positivo, porquanto os utensílios de ferro eram proibidos na construção do Templo de Salomão; [...] por toda parte, sua ambivalência está ligada à do trabalho da forja. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2012, p. 425)

O poeta há de mencionar em alguns poemas sobre o fato de ser tal e qual a cidade de Itabira, viva fonte de minério de ferro. Em “Confidência do itabirano”, poema de *Sentimento do Mundo*, os versos da primeira estrofe o definem: “Alguns anos vivi em Itabira. / Principalmente nasci em Itabira. / Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro. / Noventa por cento de ferro nas calçadas. / Oitenta por cento de ferro nas almas”. O poeta é “forjado” no ferro de Itabira, sua defesa está nessas palavras. Assim como a defesa de José (de obra homônima) está em ser duro,

apesar de não haver saída para ele em lugar nenhum: “Mas você não morre, / você é duro, José!”.

Referências similares também podem ser observadas no poema “Justificação”, analisado no capítulo 2, pois assim como o “caixote de ferro”, o “pequeno cofre de ferro” representa o próprio menino *gauche*, que esconde muitos segredos. Ambas as significações caminham juntas, a noção do lugar fechado e protegido pelo ferro, pela dureza.

Os dois primeiros versos do poema indicam a violação do cofre, que só é mencionado no título. Algo foi tirado dele, e encontra-se aberto, como se tivesse sido escancarado algum segredo, e não se sabe quem é o culpado disso. Porém, o eu lírico se questiona sobre a sua possível culpa. Parece, na qualidade de “pequeno” que é, levar a culpa por todos os erros e antes de ser acusado, acusa a si mesmo, embora nem ele mesmo tenha noção do que é certo ou errado ou do que seja “pecado”; esta é uma preocupação constante na poética drummondiana: o que é o pecado? Ele existe? Isto é, *não fui eu ou fui eu* que cometi? Ele demonstra sua incerteza e acaba por reforçá-la quando, em vez de afirmar que quem sabe mais dele mesmo é o próprio, ele pergunta ao seu íntimo, afinal: “Quem sabe mais de mim do que meu dentro?” E o próprio interior se cala, omitindo o seu julgamento, pois o ato de viver em si, já é uma obscuridade, nunca é possível ter a certeza de tudo, somente das incógnitas. Haverá, pois, a predominância da dúvida pelos “crimes” que se praticam pelo fora, desde as ações mais ínfimas às quais o sujeito se pergunta onde foi que errou, como o escorpião que incomoda dentro dele. O obscuro julgamento pode ser interpretado também como o julgamento de alguém que o espia, como o anjo torto, que vem da sombra, do canto obscuro, esse anjo muitas vezes parece estar dentro da consciência do eu lírico, assim como a predestinação que ficou marcada no *gauche* através do tempo.

Diante disto, o eu lírico vê à sua frente dois rumos possíveis: o da mentira e o da verdade, embora, o rumo da verdade esteja envolto em mentiras, logo a ênfase maior é no jogo das mentiras e daquilo que se ganha ou se perde jogando.

DOIS RUMOS

Mentir, eis o problema:
minto de vez em quando
ou sempre, por sistema?

Se mentir todo dia,
erguerei um castelo
em alta serra

contra toda escalada,
e mais ninguém no mundo
me atira seta ervada?

Livre estarei, e dentro
de mim outra verdade
rebrilhará no centro?

Ou mentirei apenas
no varejo da vida,
sem alívio de penas,

sem suporte e armadura
ante o império dos grandes,
frágil, frágil criatura?

Pensarei ainda nisto.
Por enquanto não sei
se me exponho ou resisto,

se componho um casulo
e nele me agasalho,
tornando o resto nulo,

ou adiro à suposta
verdade contingente
que, de verdade, mente.
(ANDRADE, 1980, p. 45 – 46)

O conceito de verdade, por si só, já leva a uma inquietação, considerando a inexistência de verdades absolutas, pois verdades são criadas pelos sujeitos, de acordo com suas experiências de vida, conceitos adquiridos, que são constantemente reformulados, uma vez que o conhecimento, por sua vez, não é estático, mas sinônimo de movimento, por isso, o eu lírico, diante da mentira, lança o “problema”: mentir de vez em quando ou sempre, por sistema? No entanto, ao colocar-se em primeira pessoa ele não só se coloca no dilema, como se subentende a afirmação de que mente. Mentir por sistema pode indicar, além do ato de mentir constantemente (quase que por esporte), a mentira como um costume “institucionalizado”.

Em seguida, o poeta se pergunta e, por conseguinte, estende esses questionamentos ao leitor, sobre as consequências de ambas as atitudes. Mentir ou mentir? Eis a questão: “Se mentir todo dia, / erguerei um castelo / em alta serra / contra toda escalada, / e mais ninguém no mundo / me atira seta ervada?” Essas duas estrofes definem o que seria uma mentira sistemática. Caso o eu lírico minta

todos os dias, irá somar pedra por pedra na construção de um *castelo*, uma fortaleza de proteção.

Na vida real, assim como nos contos e nos sonhos, em geral o castelo está situado em lugares altos ou na clareira de uma floresta: é uma construção sólida e de difícil acesso. Dá impressão de segurança (como a casa, geralmente), mas de uma segurança no mais alto grau. É um símbolo de proteção. Todavia, sua própria localização isola-o um pouco no meio de campos, bosques e colinas. E o que ele encerra, separado assim do resto do mundo, adquire um aspecto longínquo, tão inacessível quanto desejável. Por isso o castelo figura entre os símbolos da transcendência. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2012, p. 199)

De acordo com a definição dos estudiosos e a possível simbologia dos versos, há o fechamento do poeta e o distanciamento dele em relação ao mundo real, um mundo onde estaria livre das acusações, pois pela constância das mentiras contadas, se tornaria forte e nenhuma *seta ervada* (palavra venenosa) poderia atingi-lo e, mesmo que atingisse não teria efeito, até por que o fato de se tornar recluso evita o contato com o fora. Nesse caso, o poeta estaria livre para encontrar-se consigo mesmo e provavelmente outra verdade haveria de brilhar dentro de si, sim, por que a verdade, como dito, é mutável, a partir das experiências. Desse modo, a tonalidade *gauche* de escapismo é de caráter transcendental. Contudo, ao mesmo tempo em que a mentira poderia fazê-lo mais forte, poderia torná-lo vil? A dúvida ainda paira, tendo em vista que o poeta se questiona o tempo todo. Afinal, a verdade que rebrilharia dentro do eu seria construída com base na mentira com que edificou o seu castelo.

Já em: “Ou mentirei apenas / no varejo da vida, / sem alívio de penas, / sem suporte e armadura / ante o império dos grandes, / frágil, frágil criatura?” seria a mentira de vez em quando, da qual o sujeito se aproveita para “vender a poucos” (varejo) a sua mercadoria, ou seja, vender suas “mentirinhas” ao império dos grandes, que representam os adultos, principalmente os pais, considerando que o *gauche* já tem o costume de se aproveitar das chantagens dos mesmos; uma frágil, mas nem tão frágil assim, criatura. Com essas mentiras, ele se coloca no plano *eu igual ao mundo*, Eu que aprendo com o mundo e suas mentiras, ao contrário do mentir diariamente e construir em torno de si uma barreira de proteção.

É possível estabelecer um intertexto entre esse poema e a canção composta por Renato Russo, interpretada pelo grupo Legião Urbana, “Eu sei”²⁴, no trecho que diz: “Um dia pretendo / Tentar descobrir / Porque é mais forte / Quem sabe mentir / Não quero lembrar / Que eu minto também”. Há uma espécie de julgamento do Eu em relação às pessoas que mentem, considerando-as mais fortes por que sabem mentir, e o mais interessante é que se trata de uma afirmação, a mentira é, pois, sinônimo de fortaleza. Entretanto, o mesmo Eu que afirma isto é aquele que se inclui no rol dos que mentem.

Aparentemente, o *gauche* deixa de lado essas reflexões, pois interrompe o ciclo de perguntas: “Pensarei ainda nisto. / Por enquanto não sei / se me exponho ou resisto, / se componho um casulo / e nele me agasalho, / tornando o resto nulo, / *ou* adiro à suposta / verdade contingente / que, de verdade, mente”, entretanto, deixa o paradoxo: toda verdade é passível de reformulação e mesmo a “verdade” estipulada pela sociedade, mente. A verdade é que a mentira está em tudo, paradoxalmente falando, é a esta definição que o poeta consegue chegar. Portanto: adere ele às mentiras sociais e as usa como um meio de sobrevivência *ou* compõe para si um casulo, e nele se agasalha, permanecendo alheio, tornando o resto “nulo”? Cabe, por fim, ao leitor, concluir qual das “mentiras” cai na graça do *gauche*.

**5) Meu Deus, por que me abandonaste
se sabias que eu não era Deus
se sabias que eu era fraco.**

O poeta faz na quinta estrofe uma interpelação, isto é, uma apóstrofe, interrompendo o poema como um meio de, sentindo-se impotente diante da realidade, questionar “Deus” sobre o abandono e a fraqueza de sua personalidade. O poeta clama a Deus, referindo-se a Este como Jesus Cristo diante da morte teria se referido, sentindo-se só e sem perspectivas. A intertextualidade permite pensar nos sofrimentos suportados e o ápice da condição humana. Mas, qual esta condição? O continuar vivendo, ainda que preso em contingências ou nas inconstâncias de ser, leva o poeta a discutir a “irregularidade” do “Verbo Ser”:

Que vai ser quando crescer? vivem perguntando em
redor. Que é ser? É ter um corpo, um jeito, um nome?

²⁴ Canção pertencente ao terceiro álbum do grupo, *Que país é este*, lançado em 1987; faixa 06.

Tenho os três. E sou? Tenho de mudar quando crescer? Usar outro nome, corpo e jeito? Ou a gente só principia a ser quando cresce? É terrível, ser? Dói? É bom? É triste? Ser: pronunciado tão depressa, e cabe tantas coisas? Repito: ser, ser, ser. Er. R. Que vou ser quando crescer? Sou obrigado a? Posso escolher? Não dá para entender. Não vou ser. Não quero ser. Vou crescer assim mesmo. Sem ser. Esquecer.
(ANDRADE, 1973, p. 112)

O poema é composto de uma estrofe apenas, o que indica um fluxo de consciência, considerando que as ideias constroem um movimento cíclico, isto é, o “verbo” do título indica a ação, a ação de “ser”, e o conteúdo leva ao fechamento com outro verbo: “esquecer”, logo, a ação de ser = esquecer. Separando por sílabas a palavra “esquecer”, tem-se uma sonoridade similar ao questionamento principal do poema sobre o que seria “ser”: es-que-cer, neste ponto toma-se a liberdade de ressignificar o verbo, de acordo com as inquietações do eu lírico, visto que ao findar a reflexão e tomar uma decisão, ele chega a seguinte conclusão: “eis o que é ser”. Assim, o esquecimento seria o sinônimo do *ser* para o *gauche*. Porém, como isto funciona no entremeio dessas significações? A pergunta inicial que o eu lírico se faz é uma projeção da pergunta que constantemente lhe fazem os outros: “Que vai ser quando crescer? vivem perguntando em redor”. Diante disso, começa a questionar a si mesmo: *Que é ser?* Se fosse somente ter um corpo, jeito e nome, o sujeito já o tem, qualquer um o tem, quando nasce, porém, somente o fato de nascer não indica que o sujeito “seja”. Também não significa que o sujeito é *ser* somente quando cresce, e se o sujeito decide ser *gauche*, como é o caso do poema, já se confirma que ele o é tanto quando nasce como quando se torna poeta.

Na sequência, o poeta brinca com a palavra *ser*, fazendo uma dissecação, e a partir dela, pode-se inferir como sendo um esfacelamento do sujeito, em sua preocupação em querer a compreensão em “ser” *tão cedo*, pois ainda não é um menino crescido. “Ser: pronunciado tão depressa, e cabe tantas coisas?” Cabem tantas coisas na palavra *ser*, e muito mais no *ser* que a palavra define, logo, isso é deveras profundo para se compreender na idade em que o eu lírico se encontra. “Repito: ser, ser, ser. Er. R.”. O sujeito lírico tenta retirar o significado de alguma forma, porém, ele não se encontra na superficialidade. Tirando-se o **S** sobra **Er**, o que corresponde gramaticalmente à segunda terminação das conjugações verbais, mas é apenas uma classificação. Tirando-se o **S** e o **E** sobra apenas **R**... ? Frente a frente com a incógnita, o eu agora internaliza a pergunta dos outros: *Que vou ser*

quando crescer? Seria então uma escolha? Uma obrigação? Já dizia o menino em “Banho de Bacia”: “nego-me ao dia e seu dever”. O fato é que ser não implica crescer para tornar-se alguém constituído nesta fôrma, e sim, mergulhar no sentido de ser e em tudo o que abarca o conceito de experimentação do fora, e principalmente arcar com as consequências dos atos que praticar. Portanto, o poeta prefere crescer assim mesmo, sem ser, apenas esquecer. Eis a concepção da *gaucherie*, pois o *ser* consiste em *ser...* cabendo ao sujeito compreender em si mesmo qual o peso de ser o seu Eu.

A própria construção do poema em uma estrofe, com os versos englobados, garante o tom prosaico do poema e a noção de diálogo entre o Eu, as coisas do mundo, e ele mesmo. O poema tece linhas de conexão com o leitor, pois acaba por remeter a uma situação clássica que já eternizou a frase: “O que você vai ser quando crescer?”.

Sobre as articulações entre os poemas em destaque, percebe-se que a interpelação que o poeta faz a Deus, colocando-se no papel de Jesus crucificado é uma constatação do *ser* como fraco, o Eu que se reconhece como um homem de carne e osso, desprovido da força divina, à qual “move o mundo”. Mesmo Jesus, dizendo-se abandonado, encontra clareza de espírito e por fim entrega-se às mãos do Pai. O eu lírico, tanto no “Poema de sete faces” quanto em “Verbo ser”, entrega-se à galhofa / ironia ou ao esquecimento, ambos como caracterizações da tortuosidade, embora, ainda assim, precise de uma linha de fuga para permanecer caminhando, uma vez que o esquecimento não significa necessariamente o fim, mas uma continuidade: “Vou crescer assim mesmo”.

**6) Mundo mundo vasto mundo,
se eu me chamasse Raimundo
seria uma rima, não seria uma solução.
Mundo mundo vasto mundo,
mais vasto é meu coração.**

Aqui, os três primeiros versos interligam-se numa associação de hipotaxe, realçando a afirmação do poeta sobre a questão rímica, sobretudo apontando o caráter de humor irônico do poeta. O eu lírico começa a se portar dessa maneira, pelo fato de estar apelando fortemente à seriedade, isto é, ele compara-se a Jesus Cristo em sua dor. Além disso, esta estrofe representa a exaustão, marcada pela

repetição da palavra “mundo”, significando sua vastidão em relação a um “coração”, ainda mais vasto, capaz de absorver todos os problemas do “mundo” e não conseguir, ou mesmo não ter forças, para o intuito de apontar soluções plausíveis para tais problemas. A fase do *eu maior que o mundo*. Não esquecendo, ainda, que o ar cômico que permeia os poemas dá ao texto, como diria Bergson (apud Sant’Anna, 1992, p. 57): “uma momentânea anestesia ao coração”.

Pela sonoridade, esse trecho mostra um eu lírico também melancólico. Nota-se um paradoxo constante nas faces do eu lírico, ora fraco, ora forte, ora alegre e ora triste, denunciando sua inconstância, tal qual um sujeito do mundo, seja ele *maior, menor ou igual ao mundo*. O som nasal das palavras *mundo* e *Raimundo* é similar ao som de resmungos e choros, enfatizados pela repetição. Porém, a rima, como menciona o poeta, é apenas uma rima e não uma solução para os problemas do eu lírico. Em 1930, ainda em contexto de Modernismo, as propostas de transformação no campo da linguagem estão em vigor, especialmente em contraponto ao movimento Parnasiano, o qual primava pela forma. *Raimundo* seria uma mera rima, combinação sonora com mundo, contudo, o nome verdadeiro do eu lírico é *Carlos*, o que acaba por desequilibrar forma e conteúdo. Desse modo, é perceptível que o que o poeta critica é a ênfase na forma pregada pelo movimento anterior em detrimento ao conteúdo. A pretensão do modernismo era a inovação da forma e o aprofundamento na subjetividade em sua extensão no outro. A poesia muda de forma, aliando-se ao sentido, através, não somente da sonoridade, como também da estrutura, da imagética, da morfologia.

A brincadeira que o poeta faz com o próprio nome e a ênfase dada não só a este como um simples signo, mas transbordante de significado, está presente em “Etiqueta”, em que o poeta amplia o nome sobremaneira, para em seguida restringi-lo a uma unidade de sentido, como que simbolizando a constituição da subjetividade do Eu, a carteira de identidade, não a concreta, a abstrata: sou Carlos apenas, em meio a tantos outros, mas sou Carlos e me afirmo como tal. Há também uma separação entre primeiros nomes e sobrenomes, de modo que o sobrenome define, aparentemente, o *status quo* do sujeito a que se possa referir. No poema “Quadrilha” (*Alguma Poesia*) já se verificava essa diferença, quando Lili se casa com J. Pinto

Fernandes, o único dos personagens que não apresenta o primeiro nome, tendo o sobrenome em destaque²⁵.

ETIQUETA

Carlos	Correia
Carlos	Conceição

Carlos	Laje
Carlos	Alvarenga

Carlos	Freitas
Carlos	Ataide

Carlos	Henriques
Carlos	Silveira

Carlos	Carvalho
Carlos	Meneses

Carlos	Godói
Carlos	Guimarães

Carlos	Teixeira
Carlos	Moreira

Carlos	Paula
Carlos	Monteiro

Carlos	Chassim
Carlos	Drummond

Carlos	Andrade
Carlos	apenas

Carlos	demais
--------	--------

(ANDRADE, 1979, p. 68 – 69)

Os 21 versos da esquerda, assim como os 21 da direita apresentam o paralelismo sintático, porém, cada fileira representa algo diferente. Na coluna da esquerda: os primeiros nomes, na coluna da direita: os sobrenomes, ambas separadas por um espaço relativamente considerável visualmente. Tal espaço é como um fosso entre os nomes, uma falha entre os mesmos, isto é, há um abismo entre o que o ser designado pelo nome representa (nome que se repete em todos os versos) e o sobrenome que define o sujeito pela família, pelo “clã” (que se modifica

²⁵ *Drummond* e *Andrade* são os sobrenomes da mãe e do pai, respectivamente, famílias importantes perante a sociedade da época. O pai de Drummond era dono de metade da cidade de ferro, e o casamento dos pais foi providencial na época para a ascensão do “império” das famílias.

até o final). Ainda que o sujeito seja Carlos, entre Carlos demais, ele é Carlos apenas, um sujeito singular. A “etiqueta” é uma marca, desde que nascemos somos designados por ela: somos registrados em cartório com o nome do “clã”, somos etiquetados pela instituição hospitalar onde fomos paridos, precisamos de certidão de identidade, cadastro de pessoa física, título de eleitor, certidão de casamento, carteira de motorista e, entre outras tantas formalidades, da certidão de óbito. Os Carlos em série apresentados no poema vão sendo etiquetados um a um, de acordo com o sobrenome da família a que pertencem. O espaço entre todos representa o fato de que ainda que sejam “etiquetados” pelos sobrenomes, não deixam de ser Carlos, somente por que existem tantos outros com o mesmo nome, todos são sujeitos com suas peculiaridades e individualidades, assim como *José*, um dos disfarces *gauche* de Drummond, que vai perdendo tudo ao longo da vida, mas ele continua, mesmo sem saber para onde, pois ele é duro, ele é José.

O recurso do paralelismo em Drummond é constante. E visivelmente este recurso é marcado pela repetição. Bosi (2008, p. 41), em seu livro de ensaios sobre *o Ser e o Tempo da Poesia*, comenta que: “re-iterar um som, um prefixo, uma função sintática, uma frase inteira, significa realizar uma operação dupla e ondeante: progressivo-regressiva, regressivo-progressiva”, tal recorrência garante a continuidade semântica e a circularidade poemática. Analisando o soneto “Amor é fogo que arde sem se ver”, de Camões, o que por sua vez condiz de forma muito clara com o teor dos poemas analisados, o autor conclui que (p. 43): “a repetição poética não pode fazer o milagre de me dar o todo, agora agora. Ao contrário da visão fulmínea, ao contrário da posse, ela me dá o sentimento de expectativa. Linguagem, agonia. A repetição me preme a conhecer o signo que não volta: as diferenças, as partes móveis, a surpresa, o discurso”. Todas as vezes que uma palavra se repete na poesia, ela é uma palavra nova.

No poema “O Eco”, Drummond usa o recurso da repetição, mas de forma mais sutil, até por que, o próprio símbolo dos versos é o significado mágico do *repetir*.

O ECO

A fazenda fica perto da cidade.
Entre a fazenda e a cidade
o morro
a farpa de arame

a porteira
o eco.

O eco é um ser soturno, acorrentado
na espessura da mata.
E profundamente silencioso
em seu mistério não desafiado.

Passo, não resisto a provocá-lo.
O eco me repete
ou me responde?
Forte em monossílabos,
grita ulula blasfema
brinca chalaceia diz imoralidades,
finais de coisas doidas que lhe digo,
e nunca é alegre mesmo quando brinca.

É o último selvagem sobre a Terra.
Todos os índios foram exterminados ou fugiram.
Restou o eco, prisioneiro
de minha voz.

De tanto se entrevar no mato,
já nem sei se é mais índio ou vegetal
ou pedra, na ânsia da passagem
de um som do mundo em boca de menino,
som libertador
som moleque
som perverso,
qualquer som de vida despertada.

O eco, no caminho
entre a cidade e a fazenda,
é no fundo de mim que me responde.
(ANDRADE, 1980, p. 11 – 12)

De acordo com a definição a seguir, o eco e sua repetição são projeções da natureza como personificação de seres míticos, e ao mesmo tempo representam o interior do Eu, como o duplo que se liberta de alguma forma, impulsionado por uma situação específica.

Entre os maias, Eco é um dos atributos do grande deus ctoniano, o Jaguar. Por causa disso, o eco é associado às montanhas, aos animais selvagens, particularmente ao tapir, e aos tambores de invocação (THOH). Segundo uma lenda grega, a Ninfa Eco, desiludida em seu louco amor por Narciso, desdenhada, definhando de tristeza, refugia-se nos bosques e grotões, e termina por identificar-se ao rochedo, que repercute todos os ruídos; segundo outras versões, Eco distraía a atenção de Hera (Juno), esposa de Zeus, enquanto o Senhor do Olimpo ia cortejar suas irmãs; e por isso teria sido castigada, tornando-se *aquela que não sabe falar em primeiro lugar, que não pode calar-se quando alguém fala com ela e que repete apenas os últimos sons da voz que lhe chega* (Ovídio, *Metamorfoses*, 3). Objeto de muitas outras lendas, Eco aparece como o símbolo da regressão e da passividade, que podem ser apenas um estado passageiro, precedendo uma transformação. Ela evoca igualmente as noções de duplo, de sombra, de golem. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2012, p. 356)

Entre a fazenda e a cidade existe uma passagem (porteira) envolta em uma cerca de arame (tal material é pontiagudo e fere quem passa por ele sem tomar certos cuidados); passando por esse local é onde se encontra o *morro* (parte pouco elevada em um terreno; sinônimo de colina) e é ali o local onde o eco marca sua presença. A definição de eco pelo poeta é um ser soturno que fica acorrentado na espessura da mata, um ser profundamente silencioso e acima de tudo: “não desafiado em seu mistério”. Poderiam, pois, estes versos, remeter ao mito da Esfinge, quando austera, lança um enigma a Édipo em troca da liberdade do povo da cidade de Tebas. Como um menino travesso que é, o pequeno *gauche* é quem provoca o silêncio do eco, e ao fazê-lo não tem a certeza se o eco a ele repete ou responde às suas inquietações. Ao dizer palavras e mais palavras, o menino perde-se nas vozes, pois elas se misturam: “grita ululua blasfema / brinca chalaceia diz imoralidades, / finais de coisas que lhe digo”; estes últimos versos não são separados por pontuação, exceto o aposto que explica que os finais de frases são ditas de volta ao dono, indicando que as palavras foram mesmo sendo ditas uma após a outra, sem pausas, o que acaba por aglomerar os sons e confundir a voz do menino e o eco daquilo que diz. O menino é quem começa a “brincadeira” e, brincando, dizendo tudo o que disse ao eco, acrescenta que este *nunca é alegre mesmo quando brinca*, isto é, o eco reflete até mesmo o sentimento do eu lírico, que não dá indícios de alegria, mas do desejo de xingar e esbravejar contra aquele ser silencioso da mata. De todos os selvagens sobre a terra, restou aquele eco, prisioneiro de sua voz, logo, o eco é o próprio Eu que se desloca e necessita de libertação: “De tanto se entrevar no mato, / já *nem sei* se é mais índio ou vegetal / ou pedra, na ânsia da passagem / de um som do mundo em boca de menino, / som libertador / som moleque / som perverso, / qualquer som de vida despertada”. Nota-se que nestes versos, o eu lírico novamente evidencia o seu olhar adulto na lembrança do menino interior ao dirigir-se a si mesmo como aquele que se enteva no mato, além disso, a linguagem se torna mais similar à fala corriqueira, trocando o pronome relacionado a si. A passagem dele é justamente o sair da fazenda e chegar à cidade, mas para isso, passa por uma situação incômoda, precisa, primeiro, se reconhecer. O som do mundo passa pela sua boca e é frisado pela boca do eco (muito embora, ambos os sons sejam emitidos pela mesma boca, que é a do menino): “som libertador, moleque e perverso”, o som que ele despertou, o seu íntimo acorrentado e adormecido. Quando o menino Drummond parte para a cidade

para estudar, já é adolescente, ou seja, uma fase da vida é findada para que outra possa começar, um rito de passagem nesse entremeio.

Entre os vocábulos do poema, três assumem significados duplos: *morro*, *mata* e *mato*, nesta ordem, respectivamente. Todos remetem a elementos naturais, todos os três são substantivos, contudo, todos eles também podem assumir uma significação verbal. *Morro* sugere o espaço entre a fazenda e a cidade, como já dito, é um espaço específico e particular para o menino; o *morro*, como um substantivo, poderia assumir a figura do menino *gauche*, mas também, como um verbo conjugado na primeira pessoa = *eu morro*, considerando o momento de tribulação vivido pelo menino (necessidade de provocar e blasfemar contra si mesmo), de uma forma ou de outra, tal angústia é um tipo de morte simbólica da fase pela qual o eu lírico está passando. A espessura da *mata* sugere densidade e fechamento, interioridade, logo, a floresta e sua densidade, o dentro é que *mata* o eu lírico com suas aflições, porém, ele se enteva nessa densidade e já nem sabe qual a natureza desse *mato*, ele é o mato, ele se transforma, difundindo-se na densidade: *eu mato* o que me aflige.

Neste poema, o Eu retorna à sua fase como *menor que o mundo*, quando percorre um caminho em busca de descobrimento; *maior que o mundo*, colocando-se numa posição de domínio e superação de seu próprio Eu, e finalmente culmina na fase do eu *igual ao mundo* que se consolida quando um som do mundo ressoa em seus lábios e ele descobre que no fundo de si mesmo é que suas perguntas são respondidas: “O eco, no caminho / entre a cidade e a fazenda, / é no fundo de mim que me responde”.

Diferentemente da rima como similaridade sonora e uma repetição “sem soluções”, o eco, simbolicamente definido não apenas como um mero repetidor de sílabas finais de frases, como também uma representação do íntimo do ser, garante a ressignificação poética e sua inovação quanto à articulação da palavra ao seu sentido. *Eco* é repetido algumas vezes dentro do poema, no entanto, em vez de marcar necessariamente uma rima interna, retoma o significado dando-lhe um valor cada vez mais personalizado a cada passo em que se repete. Ao contrário de Raimundo, que não é o nome do poeta, tampouco faz parte de sua natureza intrínseca, o eco vai tomando forma dentro do menino, fazendo-o mais forte. O remetente do poema é também o mundo, entretanto, em comparação um com o outro, o coração outrora mais vasto do que o mundo, agora é uma voz que ecoa um

som do mundo. O menino se reconhece como parte desse mundo, um dos pedaços que o compõe.

**7) Eu não devia te dizer
mas essa lua
mas esse conhaque
botam a gente comovido como o diabo.**

A última estrofe do poema reforça ainda mais a ironia e o sarcasmo do “eu retorcido”. A ideia principal é a caracterização da noite (escuridão), pela existência da *lua*. “Eu não devia te dizer” evidencia a existência de um interlocutor. A ironia se deve ao fato da existência do diabo; a figura do diabo simboliza um elemento de regressão ou a estagnação no fragmentado, inferior, diverso ou descontínuo, isto é, o *gauche*. Este ser aparece no poema em contraposição a Deus, portanto, existe a dualidade, sendo que o eu-lírico, sentindo na pele o abandono do Criador, aproxima-se conscientemente do lado inferior e diabólico. Diante do ambiente acolhedor da noite, num bar, com a sua bebida o poeta bota-se comovido como o diabo; ao que se sabe pelo senso comum, o diabo não se comove com nada, antes se prevalece e zomba dos outros, especialmente através dos seus disfarces. Logo, dentro do Eu cabe tanto o bem quanto o mal, o duplo.

A característica *gauche* perpassa todos os aspectos das sete faces do poema. Há a ligação interna de uma escolha vocabular que concentra a ideia de negatividade, escuridão, questionamentos e incertezas e a entrega do homem ao seu destino traçado por um “anjo torto”. Todavia, tudo isto acontece por que o sujeito lírico torna-se consciente dos acontecimentos ao seu redor, sabe que não pode mudá-los, por isso trata de permanecer-se na posição confortável de sua *gaucherie* e, neste ponto, o termo poderia ser deslocado com um significado oposto à negatividade, em que tudo dependerá do viés pelo qual se olha. Em outras palavras, é preciso ser *gauche* para voltar no tempo e dele recolher aquilo que o fez assim. O *gauche* é torto, retorcido, às vezes fraco, às vezes forte, esperto (também corrompido), sente e é desconfiado, entre outras tantas, não sete, mas setenta vezes sete faces; porém, em todas elas, a face maior do viver e de suas consequências.

É de extrema significância a simbologia do número 7 para o entendimento desta proposta de análise sobre a figura do *gauche* e o caminho que traça através

da linguagem poética, como ponte para o leitor na constituição significativa da obra como um todo.

Simboliza um ciclo completo, uma perfeição dinâmica. [...]. O sete indica o sentido de uma mudança depois de **um ciclo concluído e de uma renovação positiva**. O número sete é característico do culto de Apolo: as cerimônias apolíneas eram celebradas no sétimo dia do mês. [...] Inicialmente observou-se que o sete é o número da conclusão cíclica e da sua renovação. Tendo criado o mundo em seis dias, no sétimo, Deus *descansou* e fez dele um dia santo; portanto, o **sabá** não é realmente dia de *repouso* exterior à criação, mas o seu coroamento, a sua conclusão na perfeição. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2012, p. 826 – 827)

Portanto, sete seria a indicação do estabelecimento da ordem (linha apolínea), do ciclo da perfeição, do encaixe das peças. Há uma razão de ser para que o poeta se utilize das sete estrofes do poema como manutenção dessa simbologia, quando busca algo e o encontra enfim, ou ainda, deixa indícios para que o leitor construa seus próprios significados, concretizando aquilo que uma vez disse sobre a relação imprescindível entre o autor e receptor do texto. A procura do poeta pelo algo mais da vida e em decorrência disto, da arte, é figurado no poema que fecha o ciclo destas análises.

PROCURAR O QUÊ

O que a gente procura muito e sempre não é isto nem aquilo. É
outra coisa.
Se me perguntam que coisa é essa, não respondo, porque não é da
conta de ninguém o que estou procurando.
Mesmo que quisesse responder, eu não podia. Não sei o que procuro.
Deve ser por isso mesmo que procuro.
Me chamam de bobo porque vivo olhando aqui e ali, nos ninhos,
nos caramujos, nas panelas, nas folhas de bananeira, nas gretas
do muro, nos espaços vazios.
Até agora não encontrei nada. Ou encontrei coisas que não eram
a coisa procurada sem saber, e desejada.
Meu irmão diz que eu não tenho mesmo jeito, porque não sinto o
prazer dos outros na água do açude, na comida, na manja, e
procuro inventar um prazer que ninguém sentiu ainda.
Ele tem experiência de mato e de cidade, sabe explorar os mundos,
as horas. Eu tropeço no possível, e não desisto de fazer a
descoberta do que tem dentro da casca do impossível.
Um dia descubro. Vai ser fácil, existente, de pegar na mão e sentir.
Não sei o que é. Não imagino forma, cor, tamanho. Nesse dia
vou rir de todos.
Ou não. A coisa que me espera, não poderei mostrar a ninguém.
Há de ser invisível para todo mundo, menos para mim, que de
tanto procurar fiquei com merecimento de achar e direito de
esconder.

(ANDRADE, 1980, p. 43)

“Procurar o *quê*” não se trata de uma pergunta, e sim de uma afirmação, de se encontrar o “*quê*” que falta na vida. Não se pode definir algo que se precisa ou que se deseja ardentemente sem saber exatamente o “*quê*”. É algo mais do que se espera, é um tanto que se sobressai a tudo o que é comum, assim como diz a canção de Djavan²⁶: “meu bem querer tem um *quê* de pecado acariciado pela emoção”; neste amor há uma ponta de pecado realçada em relação ao sentimento amoroso. Da mesma forma o *quê* de Drummond é o realce em seu viver.

Os versos longos em prosa sugerem uma reflexão do eu lírico buscando constantemente em suas experiências de vida aquilo que o completaria, que daria sentido a tudo o que ele representa. Trata-se, portanto, de uma metáfora do viver. Para o sujeito há uma sensação eterna de que ainda lhe falta algo para estar em plena harmonia consigo mesmo, pois no instante em que sacia sua vontade, necessita novamente do objeto de desejo. A princípio, os objetos concretos são os caminhos por ele encontrados na procura, e quanto mais o poema avança, mais o eu lírico vai se aprofundando no caminho que o leva para dentro de si: “Eu tropeço no possível, e não desisto de fazer a descoberta do que tem dentro da casca do impossível”. Ao passo que o eu lírico descobre isto, concebe a si, a calma: “Um dia descubro”; e entre o esconder e o mostrar, o menino *gauche* imagina que quando o encontrar terá o direito de mantê-lo somente para si.

A procura do menino é pela poesia... onde encontrá-la? A sua procura é pela *gaucherie*. Ele sabe que encontrará... Ele a encontra, quando nasce pela segunda vez, tornando-se poeta, mas a raiz estava lá, lá em Itabira do Mato Dentro, no menino que estava lá dentro; na vida. *Ser gauche na vida* é mais do que o sentido literal, tem um *quê* de tortuosidade, de sombra, de melancolia e ironia, cabe *tanto* dentro dessas definições, e todas elas se explicam no conjunto da obra drummondiana. A *gaucherie* é a linha de fuga encontrada pelo poeta em todos os seus tempos e faces. O *quê* é o achado de Drummond no “Poema de sete faces”, o ciclo perfeito de ideias, embora constituídas por *flashes* e fragmentos do real. Obviamente o eu lírico não desvenda o seu mistério de pronto, pois age “comovido” como o diabo. Através da escrita de si, o poeta encontra a si, recriando um universo inteiro em seu interior que se estende ao outro, e consolida-se como arte poética, artifício da linguagem expresso em poesia prosaica, como se pôde notar em todo

²⁶ “Meu bem querer” foi gravada no terceiro disco do cantor, *Alumbramento*, de 1980; faixa 06.

esse percurso. O significado disso tudo é palpável e concreto para o poeta, ele esconde para si tudo o que conseguiu descobrir, porém, permite que o leitor tente quebrar a *casca do impossível* e nela veja o que está dentro, nela descubra significados que ele quis disfarçar. Suas pistas são seguidas e nelas o leitor se apoia na constituição dos fios emaranhados, buscando a ponta do novelo que *a atenção lenta desenrola...*²⁷

²⁷ Em itálico, um dos versos do poema “Psicologia da composição”, de João Cabral de Melo Neto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

"Uma única certeza demora em mim: o que em nós já foi menino não envelhecerá nunca."

Mia Couto

Uma viagem de imersão ao passado em tempo presente. Um processo de redescoberta do Eu encarnado no menino. A linguagem é a do menino, com as suas impressões misturadas às reflexões do adulto. O constante regresso ao passado através da memória e a passagem temporal são elementos por si sós naturalmente expressados pelo sujeito, e a fluidez do tempo propriamente pede ao espírito a afirmação do estar vivendo e esta afirmação se dá desde o nascimento, passando pelas etapas do crescimento até a constituição da subjetividade do Eu adulto e suas inconstâncias. Sendo o sujeito constituído pela linguagem e dotado dessa capacidade de imergir no mais profundo de si e dele poder retirar matéria bruta para lapidar o seu Eu do presente, o poeta garante que sua poesia penetre no universo mágico da memória em que se possa assistir neste cenário um eu que dialoga com outros Eus na confluência entre esses dois componentes essenciais da construção textual, que são o leitor e o autor. A comunicação entre ambos se faz pela linguagem proseada em versos, com o objetivo de o poeta levar o leitor pela mão a compreendê-lo e nessa troca compreender também a si. A literatura faz o seu papel quando conecta dois mundos distintos e a individualidade fala ao universal.

Portanto, o *gauche* está na infância, pois as circunstâncias o levaram a tonar-se tal e qual o anjo torto previu. Diante de um mundo inconstante, o *gauche* seria o personagem mais adaptável, contudo, o poeta não deixa definições, tampouco afirmações sobre o disfarce, e na inconstância o leitor compartilha da *gaucherie* entrando na sintonia permeada de ironia e paradoxos, próprios da subjetividade humana. A linguagem com tom mais informal, e nem por isso menos lírica ou desprovida de amplo arsenal filosófico, reflexivo e intertextual é o que faz da poética de *Boitempo* mais comunicativa e dialogada, passada do menino poeta aos leitores. O fato de escrever sobre si garante a oportunidade de criação de um Eu, que não necessariamente aquele que viveu as experiências “relatadas” em tempo e espaço, mas um Eu que corresponde, de forma reflexiva, à proposta poética criada e operacionalizada pelo poeta, que inicia a sua trajetória designado pelo discurso tortuoso tempos atrás.

No processo de retorno, o poeta usa de fato da simultaneidade e síntese, como citado por Villaça, simultaneidade quando transpõe tempo e espaço na criação e síntese pela preparação linguística das imagens selecionadas pela memória, memória esta que armazena “arquivos” ao longo do tempo e manifesta-se hora ou outra no processo de reconstituição do sujeito.

No decorrer das análises buscou-se identificar o processo de mutação da linguagem drummondiana e suas nuances ao longo de sua obra (obviamente que elencando algumas delas, considerando a vasta produção do autor), com o intuito principal de perceber como a aproximação da linguagem poética à linguagem prosaica e cotidiana, mais convencional, contribuiria sobremaneira ao entendimento e fruição da poesia pelo leitor. Tal aproximação, além de tornar a receptividade da poesia mais facilitada, contudo não diminuindo seu nível de complexidade, permite que o tom pareça confessional. O poeta escreve seus versos em prosa com pinceladas de crônica, retratando o seu universo particular da infância que culminou na fase adulta; os espaços se confundem e a memória é o campo onde o real e o imaginário se chocam, estranham-se e se harmonizam e, por esse motivo, possivelmente, a escolha do poeta em fazer o retorno à memória através da escrita de si em poesia.

Sendo poesia uma construção sobre ruínas, é aquilo que se salva no tempo e se estabelece como memória do próprio tempo. Poesia é o que resiste à destruição. O próprio Drummond diz: “O que se dissipou não era poesia.” Poesia é o que fica depois do fluxo, depois da vida. É a derrota do tempo, porque é uma forma que se intemporalizou ao sintetizar vida e morte e ao somar os ganhos & perdas de um modo dialético. É uma forma intemporal, mas se funde no tempo; é uma aspiração à luz, mas se gera das trevas; é um cosmos, mas se desentranha do caos. Nela o fracasso se transfigura em êxito ao transpor o imponderável e factível para uma forma viva. É uma forma de ressurreição, ou como diz Jean Jouve: “É uma alma inaugurando uma forma”. (SANT’ANNA, 1992, p. 190 – 191)

A poesia, assim, não perde o seu hermetismo, mesmo quando se apropria de linguagens e discursos variados em sua constituição. É a partir dessa interiorização que se pode considerá-la como uma esfinge, em que enigmas são constantemente decifrados e redecifrados pelo leitor investigador. Logo, não poderia ser considerada monológica, pois nasce justamente dos paradoxos entre o Eu e o mundo em que vive e ela, a poesia, vive pelo contato com o leitor. Paradoxalmente a linguagem drummondiana se constrói pelo *clariscuro*, tanto mais simples quanto mais complexa.

Através da linguagem como veículo, o poeta reconstitui o seu Eu. Não é no futuro que se podem encontrar as respostas, mas no passado que se projeta adiante. Dessa forma, após viajar rapidamente por alguns poemas de obras distintas e de períodos diferentes, partiu-se à análise temática da trilogia *Boitempo*, a fim de se observar como os mecanismos textuais da prosa se entrelaçam aos da poesia e, por meio dos temas selecionados buscar indícios da *gaucherie* na infância, o que acabaria por responder em que lugar estaria a assunção dessa “característica marca” do poeta Drummond. Considera-se que o fora afeta sobremaneira o menino que vai se fechando para o mundo, mas nesse processo torna-se mais forte, ainda que frágil em muitos aspectos dentro de sua casca; uma forte *sen-si-bi-li-da-de*, há de dizer o próprio poeta, em “Explicação” (*Alguma Poesia*). Tal junção entre força e fragilidade, resumida em sensibilidade, acaba por garantir ao termo *gauche* uma característica *deslocada*, como o próprio termo diz, porém, não somente no sentido de representar a negatividade, e sim um ponto de apoio, fixidez e maleabilidade, ainda que seja do jeito torto, que o menino aprendeu desde o nascimento.

Diante disto, foi possível observar através das análises que a subjetividade do *gauche* constitui-se ao longo de sua infância e adolescência e é desvendada para o poeta quando este assume a *gaucherie* no “Poema de sete faces”. Já fica evidente para o mesmo que a sua personalidade foi traçada pelo anjo torto sendo, portanto, irreversível. Todavia, somente na fase mais madura do experienciador é que ele sente o tempo e a necessidade de explorar suas origens. *Alguma Poesia* seria o ensaio de *Boitempo*. Se em *Alguma Poesia* o poeta é desvendado como *gauche*, em *Boitempo* é desvendado o *menino gauche* no poeta.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Alguma Poesia**. 7 ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2005.

_____. **Antologia Poética**. 56 ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2005.

_____. **Menino Antigo** (Boitempo II). Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

_____. **Boitempo & A falta que ama**. 4 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

_____. **Claro Enigma**. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. **Esquecer para lembrar: Boitempo III**. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

_____. **O amor natural**. 16 ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2007.

_____. **Fim do mundo**. In: A bolsa e a vida. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. **Os 25 poemas da triste alegria**. São Paulo: Cosac Naif, 2012.

_____. **Uma pedra no meio do caminho: biografia de um poema**. 2 ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

ANDRADE, Oswald. **Pau Brasil**. 2 ed. 8 reimpressão. São Paulo: Editora Globo, 2011.

ANJOS, Augusto dos. **Eu e outras poesias**. Porto Alegre: L&PM, 2002.

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. 2 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

BANDEIRA, Manuel. **Libertinagem & Estrela da manhã**. 1 ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa**. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória** – ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BÍBLIA SAGRADA. Edição Pastoral. 16 impressão. São Paulo: Paulus, 2002.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. 7 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CAMÕES, Luís de. **Sonetos**. São Paulo: Martin Claret, 2005.

CANÇADO, José Maria. **Os sapatos de Orfeu** – Biografia de Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Scritta Editorial, 1993.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva... [et al.] 26 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de Símbolos**. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Centauro, 2005.

CORREIA, Marlene de Castro. **Drummond** – A magia lúcida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa**. 4 ed. revista e atualizada de acordo com a nova ortografia. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

DJAVAN. **Meu bem querer**. In: Djavan: Alumbramento. Brasil: EMI – Odeon, 1980. Cópia em CD, faixa 06.

GARCIA, Othon Moacyr. **Esfinge Clara e outros enigmas**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

LINS, Álvaro. **Os Mortos de Sobrecasaca**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

MERQUIOR, José Guilherme. **Verso universo em Drummond**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária – poesia e prosa**. São Paulo: Cultrix, 2012.

MORAES NETO, Geneton. **Dossiê Drummond**. 2 ed. São Paulo: Globo, 2007.

ORDOÑEZ, Marlene. QUEVEDO, Júlio. **História**. São Paulo: IBEP, sem data.

RUSSO, Renato. **Eu sei**. In: Legião Urbana: Que país é este? Brasil: EMI, 1987. Cópia em CD, faixa 06.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Drummond – o *gauche* no tempo**. 4 ed. Rio de Janeiro: Record, 1992.

VATSYAYANA, Mallanaga. **Kama Sutra** – da versão clássica de Richard Burton. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

VILLAÇA, Alcides. **Passos de Drummond**. São Paulo: Cosac Naif, 2006.

ZAGURY, Eliane. **A escrita do eu**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.