

BOITEMPO: A POESIA COMO MITIFICAÇÃO DO MENINO ANTIGO

Aline Maria Jeronymo*

Resumo: Apresentamos neste artigo uma análise de *Boitempo II – Menino antigo*, de Carlos Drummond de Andrade, obra que revela a íntima relação entre o sujeito e o tempo, principalmente, no que se refere à relação entre o eu-poeta do presente e o eu-menino do passado. Dessa forma, a fim de mostrar como o tempo é retido e transformado em quadros épico-líricos, estudamos o processo de coexistência de tempos que faz com que a infância se mantenha viva no adulto por meio de uma reconstrução mnemônica de elementos espaciais e temporais. Tem-se, portanto, que os poemas memorialísticos de *Boitempo II – Menino antigo*, além de revelarem um pouco da identidade drummondiana, revelam a importância da poesia para mitificar o tempo.

Palavras-chave: Carlos Drummond de Andrade. *Boitempo II – Menino antigo*. Poesia. Memória.

Abstract: We present in this article an analysis of *Boitempo II – Menino antigo*, of Carlos Drummond de Andrade, a work that reveals the class alliance between the subject and the time, especially as regards the connection between the self-poet of the present and the I-boy of the past. Thus, in order to show how the time is retained and processed into epic-lyrical frames, we studied the process of coexistence of times that causes the infancy to remain alive in the adult through a mnemonic reconstruction spatial and temporal elements. There is, therefore, that the memorialistic poems *Boitempo II – Menino antigo*, and reveal some of drummondiana identity, reveal the importance of poetry to mystify time.

Keywords: Carlos Drummond de Andrade. *Boitempo II – Menino antigo*. Poetry. Memory.

1. INTRODUÇÃO

A poesia de temas cotidianos sempre esteve presente na obra de Carlos Drummond de Andrade, seja de forma mais irônica nos poemas de cunho coloquial, seja

* Mestranda no Programa de Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – FCLAr/UNESP, Araraquara/SP. Bolsista CNPQ. Graduada em Letras pela mesma universidade. E-mail: aline_jeronymo@hotmail.com

por meio dos impasses entre a realidade interior do homem deslocado de seu espaço e a realidade exterior do “mundo caduco” da grande metrópole; impasses que fazem com que boa parte da obra drummondiana seja marcada pela reflexão do mundo e do sujeito. É, portanto, a incompatibilidade entre o tédio da “vida besta”, monótona e familiar da província e a vida agitada, indiferente e violenta causada pelo processo de modernização das capitais que faz com que o eu lírico drummondiano estabeleça diferentes relações com os homens, com as coisas e com o “vasto mundo”.

Affonso de Romano Sant’Anna, em *Drummond, o gauche no tempo* (1992), estipula três fases para o sujeito lírico drummondiano e, conseqüentemente, define as principais fases da poética de Drummond. São elas: “eu maior que o mundo”, “eu menor que o mundo” e “eu igual ao mundo”. O primeiro momento abrange as obras *Alguma poesia* (1930) e *Brejo das Almas* (1934). Nestas, o poeta de “sete faces” expõe um isolamento, uma melancolia e um pessimismo irônicos que se consubstanciam na *gaucherie*. Isto é, o desencanto com o mundo faz desse eu um sujeito inadequado e entediado, mas, mesmo assim, sarcástico. Além disso, apesar de *Alguma poesia* estar ainda muito ligada à geração modernista de 22, devido ao verso livre, ao poema-piada, à ironia, ao humor, ao coloquialismo, à simultaneidade e às técnicas de fragmentação da realidade, a presença do antilirismo seco de Drummond marca o início do segundo momento modernista.

Na segunda fase destacada por Sant’Anna, constituída por *Sentimento do mundo* (1940), *José* (1942) e *A rosa do povo* (1945), a ironia vincula-se à crítica e ao questionamento social para expor a revolta e a dor perante os horrores da guerra. Aqui, o eu se deixa envolver pela realidade social e torna-se menor que o mundo, já que se vê como impotente diante da crueza de um cenário mecanizado e fragmentado.

Saindo da poesia social, Drummond encara a maturidade da existência e parte para uma poética mais metafísica e abstrata, o que vai ser entendido, segundo Sant’Anna, como o “eu igual ao mundo”. As obras que constituem essa vertente mais reflexiva, *Novos poemas* (1948), *Claro enigma* (1951), *Fazendeiro do ar* (1954) e *A vida passada a limpo* (1959), compõem também o que José Guilherme Merquior nomeia, em *Verso e universo em Drummond* (1975), como o quarteto metafísico. As quatro obras são repletas de

inquietações de cunho mais filosófico, e a investigação do ser realiza-se de forma enigmática, distanciando-se da primeira fase mais irônico-coloquial.

Além dessas três fases, a obra *Lição de coisas* (1962) pode, sozinha, constituir um quarto momento da produção poética do mineiro. Com *Lição de coisas*, Drummond revisita os temas e estilos já frequentados, mas também explora novas experiências de linguagem, semelhantes às realizadas pelos poetas concretistas. Apesar da nova experiência, o que salta aos olhos, no entanto, é o reencontro com a anedota das primeiras obras e, como nos diz Haroldo de Campos, em “Drummond, mestre de coisas”, com “[...] peças como ‘Cidadezinha qualquer’ e ‘Anedota búlgara’ do Carlos Drummond de Andrade estreante” (CAMPOS, 1976, p. 42). Itabira, a cidade natal do poeta, é aparente em toda a obra de Drummond, seja de forma mais anedótica, como se vê no poema “Infância,” de *Alguma poesia*, seja de maneira mais reflexiva, como aparece em “Confidência do Itabirano”, de *Sentimento do mundo*, seja, ainda, nas obras finais em que há uma intensa retomada da província e que faz com que livros como *Boitempo & A falta que ama* (1968), *As impurezas do branco* (1973), *Boitempo II – Menino antigo* (1973) e *Boitempo III – Esquecer para lembrar* (1979) possam constituir-se como um momento de resgate não só de Itabira, mas também das fases anteriores de Drummond. Isto é, depois de *Lição de coisas*, a obra drummondiana passa a oscilar entre temas e formas já consolidadas pelo mineiro, com destaques especiais à metapoesia e à memória de Itabira, motivos marcantes na série *Boitempo*, onde o processo mnemônico e metapoético ganha força e resgata personagens da vida real de Carlos Drummond Andrade.

Os personagens da infância, os Andrades, o pai severo, a doce mãe, Minas, Itabira, a Fazenda, a Casa, o boi, a mocidade e a biblioteca verde são alguns dos elementos presentes na trilogia *Boitempo*. A primeira problemática dessa obra de caráter memorialista-autobiográfico refere-se às reedições, uma vez que *Boitempo* é formada por: o primeiro *Boitempo* (1968), *Boitempo II – Menino antigo* (1973) e *Boitempo III – Esquecer para lembrar* (1979). Três livros que foram posteriormente unidos por temática (sem os subtítulos primeiros) pelo próprio poeta em sua obra completa sob o título único de *Boitempo*, como pode ser visto na *Poesia completa*, edição de 2002, da editora Nova Aguilar – reunião que fez desta a obra mais extensa de Drummond, com 410 poemas.

A série *Boitempo*, a princípio não aclamada pela crítica por sua objetividade prosaica e pela constante repetição de temas já recorrentes nas obras canônicas do poeta, criou uma tensão no que se refere ao gênero memorial da autobiografia. A mistura dos gêneros – poesia, prosa e crônica – fora apontada por José Guilherme Merquior, em *A astúcia da mimese* (1997), como uma das problemáticas que fazem dessa obra (série) menos reflexiva e mais coloquial em relação às demais, tornando-a, portanto, menos valorizada. Solange Yokozawa, em *Poesia antes de tudo* (2011), defende que a tensão que “[...] funde crônica, ficção, história pessoal e coletiva” (YOKOZAWA, 2011, p. 126) em todo *Boitempo* é sempre subordinada à poesia, uma vez que a narratividade dos poemas memorialistas é estritamente poética e se faz por meio de fragmentos de estórias, de lembranças, de estilhaços e de esquecimento.

Proposição complementar é a de Arrigucci Junior, em *O xis do problema* (2002), quando defende que o lirismo de Drummond nunca é puro, pois é “[...] mesclado de drama e pensamento” (ARRIGUCCI JUNIOR, 2002, p. 15), ao mesmo tempo em que incursiona pela narrativa, “[...] por força da memória e da experiência.” (2002, p. 15). A mistura de gêneros aparece desde *Alguma Poesia*, é na série *Boitempo*, no entanto, que se configuram as memórias em versos do poeta. Memórias por vezes subjetivadas pelo composto não cronológico e metafórico da lírica impura de Drummond.

A escolha pela poesia e não pela prosa (típica dos discursos memorialistas), desse modo, pode ser explicada pela reconstrução criativa de um passado que, por meio da poesia – do ritmo e das imagens –, torna-se presente e é miticamente eternizado. Drummond parte do lastro das experiências vividas, mas não se prende a um discurso narrativo, há uma reconstrução metafórica e metonímica que transcende qualquer experiência do passado, por isso sua matéria só poderia ser a da poesia.

2. BOITEMPO II – MENINO ANTIGO: UMA FOTOGRAFIA DO PASSADO

Neste artigo, analisamos a obra *Boitempo II – Menino antigo* (segunda edição da José Olympio, de 1974) e encontramos uma espécie de explicativa poética para os poemas que compõem o livro logo no poema-pórtico, “Documentário”. O próprio título do poema refere-se a algo que possui valor de documento, de realidade relatada e vivida,

como se o poema-documentário possuísse a função de provar (de documentar) que algo existe, para que as coisas e as pessoas não morram, como vemos:

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.
[...]
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, 1974, p. 3-4).

Se em um documentário televisivo, como *O fazendeiro do ar* (1972), dirigido por Fernando Sabino e David Neves, vemos um Drummond que se recorda do passado de forma passiva, crítica e até bem humorada, capturado por meio das câmaras de lente colorida que representam o presente-moderno do poeta, no poema “Documentário” vemos um eu-poético que não se concilia com o seu passado, posto que o eu que um dia existiu, não é mais o eu do presente, é apenas um “mais-tarde” – ou seja, aquele eu que tem a possibilidade de existir somente no futuro e não mais no passado. Há no poema uma superposição de imagens que representam a chegada do futuro (como os equipamentos eletrônicos, por exemplo) que, ao mesmo tempo em que inviabiliza a

presentificação do passado e o transforma em pó, faz com que tudo possa ser registrado por meio de uma “câmara”.

A “câmara”, como um equipamento eletrônico, representa o futuro e tem o poder de captar um instante vivido, instante, este, que se tornará o passado-ausente. A “câmara” é, portanto, a própria memória do poeta – aquela que filma o que não mais existe: a “serra”, o “clã” e o “menino”. Tudo é um eterno (des)aparecer diante da câmara/memória que registra a vida em “preto-e-branco”, ou “a vida apenas, sem mistificação”.

Ora, se isso é verdade, a “câmara”, no contexto do poema, pode funcionar como o olhar do poeta, ou mesmo como uma reavivação da memória no sentido objetivo (isto é, a memória destituída das emoções que circundavam cada fato, fincada apenas no fato tal qual ele se apresentara), por isso o eu lírico irá dizer que ela, a câmara, “olha muito, olha *mais*”, pois seu registro, em preto-e-branco (ou seja, “descarnado”, “sem mistificação”), tem a função de afastar o supérfluo do que é substancial, assim, o “adjetivo” é afastado da “cor”, a “cançoneta” é afastada da “memória” e, de tudo o que há na “maleta”, afasta-se o “enternecimento”. Nesse jogo de reminiscências, o que a “câmara” registra, portanto, é a essência, o substancial, o racional, em outras palavras, aquilo que não pode ser amenizado ou modificado por “adjetivos”, “cançonetas” ou “enternecimentos”. Nesse sentido, a “cor” não tem matizes nem nuances, a “memória” não se reconstrói pela sentimentalidade e dentro da “maleta” (possível metáfora para o pensamento) não resta mais a possibilidade de se enlevar pelo terno.

Disso tudo vem o sentido do “documentário”, pois a captação dos momentos do passado não é mais intermediada pelos sentimentos, são tão-somente imagens que, se descontextualizadas ou mediadas apenas pelos “equipamentos eletrônicos”, conseguem documentar (provar que algo existe ou existiu) uma realidade apenas aparente, pois destituída de “adjetivos”, “cançonetas” e “enternecimento”: simulacro, apenas, da vida realmente vivida.

De outro modo, a “câmara” “olha mais” porque capta a inexistência da vida, aquilo que não pode ser visto por olhos humanos, aquilo que por si só torna-se definitivo – enquanto imagem gravada – e infinito – enquanto possibilidade de reativação da imagem internalizada pela memória do eu lírico de acordo com sua experiência com o

presente –, ou seja, o acontecimento não muda, mas a imagem dele varia de acordo com a memória, que se altera enquanto há vida. Assim é a poesia de *Boitempo II – Menino antigo* (e de todo *Boitempo*): capta um instante definitivo que teve um fim no tempo, mas que, por permanecer na memória, transcendeu ao tempo e eternizou-se na poesia. Por conseguinte, a lírica não é mais um simples simulacro, mas sim o além da vida-vivida, é sonho, percepção e recriação.

Vale ressaltar, ainda, que o poema “Documentário” é também o primeiro poema da reunião completa de *Boitempo*, possivelmente porque toda a obra pode ser sintetizada nessa palavra, visto que ela (a obra) apresenta, em forma de poesia, uma espécie de documento histórico do Brasil rural, da família dos Andrades e dos costumes coloniais, imperiais e republicanos – notadamente os da República Velha –, cujos ecos se veem em Itabira. Logo, Drummond vai além de uma memória individual, pois representa tanto as transformações econômico-sociais do século XX como a sua própria formação de intelectual.

Vejamos, então, como Drummond perpetua seu documentário poético no decorrer de *Boitempo II – Menino antigo*.

2.1 “Pretérito-mais-que-perfeito”: as lembranças do passado

De início, a expressão “menino antigo” revela a dubiedade de um eu-poeta que ao mesmo tempo em que conserva a infância traz consigo o tempo decorrido. Assim também afirma Alcides Villaça, em *Passos de Drummond* (2006): a criança “[...] preservou-se em plena infância para ressurgir a cada instante, menino que atravessou as décadas para repor na mesa as peças de seu universo” (VILLAÇA, 2006, p. 115), peças que são divididas de acordo com a matéria lembrada. Nessa perspectiva, *Boitempo II – Menino antigo* é composto por quatro seções, ou por quatro “peças” distintas: “Pretérito-mais-que-perfeito”, “Fazenda dos 12 vinténs ou do Pontal”, “Repertório urbano” e “O pequeno e os grandes”. Cada uma das partes revela um pouco da identidade drummondiana.

A primeira parte composta por treze poemas traz à tona personagens do passado, seja da família ou figuras marcantes da infância de Drummond como: a negra

que fazia todo o serviço doméstico (a escrava, por assim dizer); o homem chamado Atanásio que nascera com seis dedos na mão; o Doutor Oliveira, herói do povo simples apenas por ter viajado ao exterior; o Doutor Pedro Luís Napoleão Chernoviz, médico misterioso; o primo Zé Antônio, chefe político liberal; o francês Emílio Rouède, que levava progresso por onde passava e o Muladeiro do sul, comprador de cavalos e homem respeitado por seu status econômico, figura típica de Itabira que já aparecera em *Lição de Coisas*. Todos esses personagens (ficcionais ou não) saem do imaginário de infância do poeta e ganham espaço universal em uma possível representação arquetípica (do poderoso, do liberal, do trabalhador) da população provinciana de início do século XX.

Em “Pretérito-mais-que-perfeito”, desse modo, o poeta fotografa a sociedade e as pessoas, colocando seu eu lírico em uma postura de distanciamento em relação ao outro. Tanto a personalidade quanto a individualidade do eu são postas em segundo plano e este é encarado como uma peça do mundo. Tudo ocorre, no entanto, a partir dessa peça, desse eu que vê o mundo e “pila” suas lembranças por meio das “escrituras da consciência” (ANDRADE, 1974, p. 7) assim como dito em “Justificação”, primeiro poema da seção. Interessante que o uso do verbo “pilar” em “pilão de pilar lembranças”, remete ao tritramento dessas lembranças que são desconstruídas e que, assim como o fruto do café quando é pilado, viram pó, unidade ou fragmento, mas não perdem o sabor primeiro. O “pilão” é a consciência do poeta, o lugar em que guarda a lembrança e a molda para que esta possa ser exteriorizada em forma de poesia. “Pilar lembranças” é, portanto, transformar memória e vida em poesia.

2.2 A bota e a metafísica

A segunda parte de *Boitempo II – Menino antigo*, “Fazenda dos 12 vinténs ou do Pontal”, é composta por nove poemas e faz referência direta à fazenda do pai de Drummond, a Fazenda do Pontal, lugar onde o poeta passou parte da infância. Os poemas tratam de costumes rurais e da importância dos animais, que são vistos de maneira mágica, como vemos nos versos finais do poema “Nomes”: “Assim pastam os nomes pelo campo,/ ligados à criação. Todo animal/ é mágico” (ANDRADE, 1974, p. 33). Destacamos o poema “Bota”, ainda dessa seção, para algumas considerações:

A bota enorme
rendilhada de lama, esterco e carrapicho
regressa do dia penoso no curral,
no pasto, no capoeirão.
A bota agiganta
seu portador cansado mas olímpico.
Privilégio de filho
e ser chamado a fazer força
para descalçá-la, e a força é tanta
que caio de costas com a bota nas mãos
e rio, rio de me ver enlameado.
(ANDRADE, 1974, p. 30).

Neste simples poema, vemos a personificação de um objeto – a bota – que representa o trabalho rural realizado na fazenda e, ao mesmo tempo, o elo entre pai – aquele que calça a bota – e o filho – quem a tira. Nessa instância, vemos uma representação metonímica que se compara à obra *As botas*, de Van Gogh. Quando o filósofo Martin Heidegger, em *A origem da obra de arte* (1999), examina a pintura referida, acrescenta a ela uma gama de significação que vai além da representação de um par de sapatos do camponês, ele se interessa por mostrar que a pintura de Van Gogh não representa apenas um objeto em um espaço indefinido. O par de sapatos do camponês pode levar-nos ao cansaço dos passos de um trabalhador rural que caminha solitariamente a pensar nas necessidades da vida. Heidegger propõe à obra uma narrativa possível a partir do que ela simboliza, e mostra que as botas pintadas por Van Gogh representam o todo do camponês e não somente um par de sapatos.

Diferente quanto à forma, o poema de Drummond, mesmo apresentando uma narrativa já encadeada por uma simples ação do menino que tira a bota enlameada do pé do pai, traz um quadro imagético que pode ser visto para além de si, assim como o quadro de Van Gogh. A “bota enorme” é percebida a partir dos olhos do filho e, dessa forma, poderia representar a dureza do pai bronco e dos costumes rurais. Assim, a bota “agiganta” o pai por ser tratada de maneira metonímica no poema, uma vez que a função desse objeto é auxiliar no trabalho duro, pesado e braçal do trabalhador rural, isso faz com que o filho veja o pai como “olímpico”. Caráter, este, que não foi atribuído ao pai pelo trabalho propriamente dito, mas pela presença da bota suja de lama.

O filho pequeno aos pés do pai, dessa maneira, não percebe apenas a bota suja, mas todo o cansaço e a força de um homem que trabalhou o dia todo e que, por isso, é visto como um herói. Ao descalçar as botas do pai, a criança tira dele o cansaço e a dureza do trabalho rural, daí o seu “privilégio de filho”. A força empregada para realizar essa ação, no entanto, é tamanha (o que mostra a pequenez da criança diante da bota) que o próprio menino se suja da lama da bota e, com isso, passa a fazer parte daquele universo rude e, também, heroico, o que faz com que pai e filho se aproximem.

Impossível não falar, aqui, da relação patriarcal entre Drummond e seu pai, o poeta quando menino não se identificava com o meio rural e de costumes arcaicos da fazenda do pai, o que gerava constantes desentendimentos entre ambos, principalmente à criança que era obrigada a seguir alguns protocolos familiares, como beijar a mão do pai pela manhã e antes de dormir, exemplo que aparece no poema “O Beijo”, de “O pequeno e os grandes”, como um mandamento “que empunha a rédea universal/ e determina[va] o futuro.” (ANDRADE, 1974, p. 91). O medo que o menino sentia do pai transparece ainda em versos como os do poema “Distinção”: “O Pai se escreve sempre com P grande/ em letras de respeito e de tremor/ se é Pai da gente” (ANDRADE, 1974, p. 84). Estes tremor e temor aparecem bem definidos ao longo de toda a série *Boitempo*.

Além das imagens rurais de “Fazenda dos 12 vinténs ou do Pontal”, destacamos que os versos “Jabuticabeiras carregadas esperam. No galho mais celeste/ fujo da fazenda fujo da escola fujo/ de mim/ Sou encontrado 50 anos depois” (ANDRADE, 1974, p. 27) do poema “Propriedade” retoma o *gauchismo* drummondiano brotado na infância. O poeta *gauche* nasce dessa infância desencontrada em que a fazenda e as regras sociais (principalmente, a escola) oprimem um menino que não se encontrava naquele meio. Imagem muito similar ao desfecho de “Infância” (de *Alguma Poesia*) – “Eu não sabia que minha história/ era mais bonita que a de Robinson Crusóe.” (ANDRADE, 2012, p. 56) – em que o menino lia para fugir de sua realidade aparentemente medíocre. Em “Propriedade”, o menino, que provavelmente está sentado em um galho enquanto chupa jabuticabas, eleva-se a um plano também além do cotidiano.

Esses versos mostram que o poeta sempre estivera descontente com sua vida, ele só reconhece a magnitude da simplicidade da infância e da fazenda depois do distanciamento temporal e espacial. Só resta ao poeta, portanto, a nostalgia e o sentimento

de incompletude de um eu que não viveu por completo o passado e, por isso, vive por revisitá-lo e reconstruí-lo. Ademais, os versos citados corroboram o que já dissera Arnaldo Jabor em depoimento publicado no *Dossiê Drummond* (2007): que o poeta itabirano é o “[...] casamento da metafísica com o anedótico”. Certamente que os poemas da série *Boitempo* são anedóticos, principalmente quando postos em contraponto com o “quarteto metafísico” apontado por José Guilherme Merquior, composto pelas obras *Novos Poemas*, *Claro Enigma*, *Fazendeiro do ar* e *A vida passada a limpo*. O que é inegável, no entanto, é que a chamada metafísica drummondiana nasce justamente dessa incompletude de vida que brota da infância – seja por meio de um menino que busca transcender a vida lendo livros de aventuras ou que sobe na árvore para comer jabuticabas e “fugir de si”.

Sobre essa incompletude, diz-nos Alcides Villaça que “[...] o sentimento das experiências vividas ou projetadas manifesta-se como incompletude, às vezes declarada com todas as letras, às vezes mascarada, sublimada ou ironizada” (VILLAÇA, 2006, p. 13). Em *Boitempo II – Menino antigo*, as reflexões e lucubrações que partem do cotidiano anedótico são mascaradas pela crônica, mas podem alcançar uma reflexão para além da realidade e serem vistas em poemas como “Memória prévia” e “Verbo ser” (único poema em prosa de *Boitempo II – Menino antigo*), ambos da última seção da obra.

2.3 O estranho-bicho-novo da modernização

A terceira parte do livro, “Repertório urbano”, é composta por trinta e um poemas que tematizam, principalmente, a cidade pequena com suas crenças, seus costumes e regras. Nessa seção, vemos, de um lado, personagens da província, tais como: o delegado, Zico tanajura, Chico Brito, Chico Osório, os turcos, o doido, as mulheres na janela e a solteirona, do mesmo modo como aparecem em “Pretérito-mais-que-perfeito”. De outro lado, vemos a “matéria” como principal motivo de alguns poemas que trazem imagens como: o paredão, as casas, os pedregulhos, a rua, o portão, o sino, a igreja e a Câmara municipal. Somam-se a estas últimas, imagens que representam a chegada da modernização na cidade de mineração, vista em poemas como “A montanha

pulverizada”, “Telegrama”, “Imprensa”, “Correio” e “Primeiro automóvel”, que segue abaixo:

Que coisa-bicho
que estranheza preto-lustrosa
evém-vindo pelo barro afora?

É automóvel de Chico Osório
é o anúncio da nova aurora
é o primeiro carro, o Ford primeiro
é a sentença do fim do cavalo
do fim da tropa, do fim da roda
do carro de boi.

Lá vem puxado por junta de bois.
(ANDRADE, 1974, p. 76).

É interessante notar que a identidade do eu lírico que recorda, esse quase “menino-do-mato”, fica patenteada pela primeira referência ao automóvel: “coisa-bicho”. O vocabulário do menino é restrito para dar conta da estranha novidade, por isso a utilização da palavra genérica “coisa”, ao mesmo tempo em que, no contexto interiorano que escapa do poema e pode ser demonstrado pela expressão “évem-vindo”, na perspectiva da criança tudo o que se movesse ou teria de ser classificado como “gente” ou como “bicho”. Dessa maneira, aquela estranha criatura que vinha se movendo “pelo barro afora” era um misto de coisa e de bicho. Tal informação posta na primeira estrofe funciona como uma espécie de chave interpretativa que antecipa o tom humorístico que se revelará na última estrofe. Assim, o carro, visto pelo menino pela primeira vez, causa um choque irônico em relação aos animais, aqueles que antes faziam o transporte.

Na segunda estrofe, os versos iniciados pela anáfora do verbo “ser” tanto parecem revelar verdades inescapáveis quanto são como as várias vozes que se escutavam no povoado e se iam sucedendo umas às outras diante daquela vida mecanizada que o Ford, símbolo de progresso, representava. Assim, como todo ciclo que se encerra dá lugar a um novo, o “primeiro carro, o Ford primeiro” deveria tomar o lugar do “cavalo”, da “tropa” e da “roda do carro de boi”. Nessa linha, a “nova aurora”, estrangeira e modernizante, que o carro de Chico Osório traz consigo encanta a todos os viventes da pequena cidade, mas, no confronto com a identidade e a cultura locais, não cumpre o que

parece anunciar, pois mais do que não extinguir a “tração animal”, o automóvel relevar-se-á dependente dessa tração para “sobreviver” em um ambiente que lhe é indiferente.

O olhar do menino, do modo como o concebemos, portanto, vê além da grandiosidade moderna e consegue captar duas estranhezas que se coadunam: a primeira, implícita, que é o deslocamento do automóvel das ruas planas das cidades para a geografia acidentada do interior; a segunda, explícita, que é o automóvel-coisa, possivelmente quebrado, sendo puxado pela junta de bois. É como se o “lustroso” da modernidade tivesse de, necessariamente, conhecer o “barro” do interior, para ser parte integrante daquele cotidiano, não mais um espanto.

2.4 O tempo que sempre volta

Por fim, chegamos à última e mais importante parte do livro, “O pequeno e os grandes”, que além de intensificar todos os temas já vistos nas outras partes, apresenta a visão do menino em relação aos adultos, aos costumes do dia a dia, à família e suas raízes e às primeiras experiências sexuais, religiosas e de leitura. Aqui, vemos poemas como “História do clã”, “Braúna”, “Raiz”, “Andrade no dicionário”, “Aquele Andrade” e “Foto de 1915” que fazem referência à raiz da família dos Andrades. Vale notar, por exemplo, a relação que o poeta faz com a Braúna – “Braúna/ para não acabar em tempo algum” (ANDRADE, 1974, p. 80) –, árvore que está ligada ao vigor e rigidez, devido sua madeira muito pesada e resistente à decomposição e, por esse motivo, foi a árvore escolhida pelo poeta para representar sua família, aquela que nunca morrerá.

Além da imagem do pai que mencionamos anteriormente, “O pequeno e os grandes” apresenta-nos outros importantes personagens da família Andrade, tais como: a mãe, aquela que com suas mãos fazia o melhor doce de todos, visto no poema “Suas mãos” (o doce é a representação mais recorrente da mãe – ela é o próprio doce – que se opõe à figura rude do pai); os irmãos são os “estranhos próximos” que vemos em “Irmão, Irmãos”; “Os tios” e “os primos” aparecem em poemas assim nomeados, são eles os parentes que “vem” de longe e “roubam” a cama do menino que se sente humilhado por ter de dormir no chão e, por fim, o avô, o contador de histórias, de “Contador”:

As estórias que ele conta aos filhos
Bicho Folhais
Macaco Garcias
Cafas Medonho
e volta a contar aos netos
onça que comeu homem
Pedro Bicudo que engoliu a dentadura
cachorro que carregava defunto
Saci-Pererê de São José do Calçado
peras da miséria
capado de João Carrinho
papagaio de cu cosido
são os fatos positivos
a vida real e quente
que a gente vê apalpa assimila
ante a irrealidade de tudo mais.
(ANDRADE, 1974, p. 87).

Este poema de linguagem coloquial evidencia a crença que as crianças tinham nas estórias contadas pelo avô, credices que são passadas de geração em geração e que se tornam mais reais do que o cotidiano vivido – o “tudo mais”. O irreal folclórico, caracterizado como real, é uma das substâncias mágicas que o poeta extrai da infância a fim de reter o tempo passado. A forma da disposição dos versos divide o poema em dois momentos que são capturados pelo eu do presente, primeiro vemos seis versos sem espaçamento que representam a imagem do avô que conta as historietas assimiladas pelas crianças, depois, vemos os versos espaçados que trazem as próprias credices.

Desse modo, o sujeito lírico não se recorda apenas do real vivido, mas também do que era contado e sentido, devido ao processo, denominado por Alfredo Bosi, em *O ser e o tempo da poesia* (1997), de coexistência de tempos – aquele que “[...] marca a ação da memória” (BOSI, 1997, p. 13) e faz com que o agora refaça o passado e conviva com ele. Disso decorre que, as assimilações das estórias (contadas pelo avô) feitas pelo menino ainda se mantêm vivas no tempo presente do homem adulto. O processo de coexistência dos tempos ocorre em grande parte dos poemas de *Boitempo II – Menino antigo* e pode ser bem exemplificado pela última estrofe de “Três compoteiras”:

[...]
Essas três compoteiras,
revejo-as alinhadas
tinindo retinindo

e varadas de sol
mesmo apagado o sol,
mesmo sem compoteiras,
mesmo sem mim a vê-las,
na hora toda sol
em que me fascinaram.
(ANDRADE, 1974, p. 102).

Segundo Alcides Villaça, o referido poema expressa “[...] não o vazio da falta, mas uma nova completude, vivida no presente pelo olhar íntimo que as palavras constroem.” (VILLAÇA, 2006, p. 122). Mesmo que as compoteiras não existam mais, há um caráter de presença (indicada pelo verbo rever) que atualiza a visão do passado, devido ao encontro dos tempos que se realiza na materialidade da linguagem. A poesia é o lugar onde se encontram, desse modo, o menino, o velho e tudo que os formaram como são.

Por esse motivo, a poesia de *Boitempo II – Menino antigo* é formada por vozes que se alteram e se ressoam: “[...] o menino fala pelo poeta, o poeta fala pelo menino” (VILLAÇA, 2006, p. 115), assim como “[...] a maturidade se esclarece com a infância, a infância se reilumina na maturidade” (VILLAÇA, 2006, p. 116). Veja-se, por exemplo, a voz ingênua do menino que ecoa na voz do adulto, em “Conversa”:

Há sempre uma fazenda na conversa
bois pastando na sala de visitas
divisas disputadas, cercas a fazer
porcos a cevar
a bateção dos pastos
a pisadura da égua
de testa – e vejo o céu – testa estrelada

Há sempre
uma família na conversa.
A família é toda a história: primos
desde os primeiros degredados
filhos de Eva
até Quinquim Sô Lu Janjão Tatau
Nonô Tavinho Ziza Zito
e tios, tios-avós, de tão barbado-brancos
tão seculares, que são árvores.
Seus passos arrastam folhas. Ninhos
na moita do bigode. Aqui presentes
avós há muito falecidos. Mas falecem
deveras os avós?
Alguém deste clã é bobo de morrer?
A conversa o restaura e faz eterno

Há sempre uma fazenda, uma família
entrelaçadas na conversa:
a mula & o muladeiro
o casamento, o cocho, a herança, o dote, a aguada
o poder, o brasão, o vasto isolamento
da terra, dos parentes sobre a terra.
(ANDRADE, 1974, p. 108)

O menino que escuta a conversa dos adultos, ação recorrente nessa seção do livro, tem suas percepções e reações a ela, como se lê no verso “mas falecem deveras os avós?”, o eu lírico responde a essa pergunta com: “a conversa o restaura e faz eterno”. Os elementos da conversa tornam-se presentes, mesmo que não existam mais, é o caso dos avós, que há muito já morreram, mas são conhecidos mesmo por aqueles que nunca os viram. A repetição anafórica da locução adverbial “Há sempre” no começo das estrofes não só presentifica os elementos ligados à fazenda e à família, mas também os eterniza. A conversa, desse modo, equivale à poesia, pois ambas mitificam personagens e objetos do passado por meio da linguagem. A memória é o que restaura a primeira linguagem (a conversa) e a recria liricamente na poesia. Segundo Paulo Henriques Britto, em *Poesia e memória* (2000), o poeta, ao recorrer à memória, busca criar um mito de sua própria vida, como dito:

Tal como o épico, o poeta lírico tenta forjar um mito, só que o mito em questão é individual e não coletivo: ele busca nos diversos momentos do seu passado individual elementos que permitam elaborar uma história pessoal que tenha coerência e sentido. O poeta lírico tenta construir uma mitologia pessoal completa, que inclui desde um mito de origem até uma teleologia. (BRITTO, 2000, p. 124-125).

Assim sendo, o temor do pai rude, a doçura da mãe, as visitas dos parentes, as estórias do avô, os objetos, os animais, o quarto de roupa suja, a fazenda, Itabira, Minas e o Brasil passam a figurar uma mitologia individual que corresponde à criação de uma *persona* do poeta – o menino solitário de Itabira que se torna o Carlos *gauche* e saudosista.

Outros dois elementos que queremos ressaltar de “O pequeno e os grandes” são, de um lado, a experiência sexual e, de outro, a religiosa que são postas em destaque em alguns poemas. No primeiro caso, vemos a representação de um eu lírico curioso em relação ao corpo da mulher, como nítido nos versos do poema “Indagação” – “Como é o

corpo da mulher?/ Como é a perna subindo, e vai subindo/ até onde?” (ANDRADE, 1974, p. 134) – e no poema “As pernas” – “Bato palmas. Na esperança/ de ver as pernas no alto/ da escada” (ANDRADE, 1974, p. 135). Já em “Tentativa” presenciamos o medo do menino diante da primeira experiência sexual e o costume colonial de iniciação sexual, realizado por uma negra, escrava da família. É impressionante, por essa via, como, hoje, a imagem da “fria negrinha” obrigada a fazer aquele serviço, como se fosse um serviço doméstico, sobressai-se à imagem do menino medroso:

[...]
Uma negrinha, sem cama
salvo a escassa grama
do quintal, sem fogo
além do que vai queimando
por dentro o menino inexperiente
de todo jogo.
(ANDRADE, 1974, p. 139).

No segundo caso, o da experiência religiosa, vemos os costumes religiosos a que o menino era submetido na cidade provinciana, tais como: beijar a mão do padre (símbolo da mão de Deus) apenas por medo de ir para o inferno, em “O padre passa na rua”, confessar todos os pecados ao padre para não sentir remorso, em “Confissão”, tomar cuidado com a hóstia na boca, para não quebrá-la, em “A impossível comunhão” e rezar um “padre-nosso, três ave-marias, uma salve-rainha” (ANDRADE, 1974, p. 150) antes de dormir. O poema “Anjo” é outro que mostra o desarranjo do menino em relação às conveniências religiosas: o menino, por ser filho de coronel, era “honrado” a usar a fantasia de anjo em procissões e, a princípio, sente o prazer celestial de ser anjo – “Sou anjo e desfilo ao longo do tempo/ sem imperativo de voar” (ANDRADE, 1974, p. 149) – e não ser “só eu mesmo, o desatinado, o tonto” (1974, p. 149), mas aos poucos a fantasia o cansa e a “fadiga de ser anjo” o devolve à realidade na qual o único prazer é comer as amêndoas dadas na porta da igreja. Essa visão de anjo cansado, sem dúvidas, está relacionada ao anjo torto que perpassa toda a poética drummondiana, por isso, o poeta *gauche* que aparece em *Alguma Poesia* é geminado na infância real ou na imagem de infância que Drummond cria para si.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS: A POESIA E A APREENSÃO DO TEMPO

De um lado, presenciamos a ingenuidade e a alegria do menino que come jabuticaba no pé, de outro, a insatisfação do menino por submeter-se às relações de poder dos adultos e por estar inserido em um meio rural que não lhe agrada. Por este último motivo, o tema da fuga é corrente em *Boitempo II – Menino antigo*, seja por meio da vontade de agir e sair de casa como aparece em “Fuga”, seja por meio da fuga do tempo, como vemos em “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, 1974, p. 111).

O tempo se descontrói à medida que o menino olha para o futuro e sente a fragilidade do instante que nunca é pleno. A criança anseia ao poeta mesmo sabendo que este desejará retomar a infância, isso porque, as vozes duplas do poeta criam duas percepções de presente: o presente do tempo passado, quando o menino “mira o futuro”, e o presente do tempo futuro, criada a partir da voz dissolvida do poeta à voz do eu que narra o ato de reflexão do menino. O ato de mirar o passado ou o futuro é sempre intocável, porque estes não existem. Assim como acreditava o filósofo Henri Bergson, como pode ser lido em *Matéria e Memória* (2010), o tempo não se realiza por cortes ou

divisões, mas por sucessões de estados presentes, o que chama de duração, um processo percebido a partir do estado de consciência de cada indivíduo capaz de ativar o passado no presente na forma de memória, ou no futuro na forma de previsão, o que possibilita a ação diante do presente.

O processo de duração é prefigurado no próprio título geral do livro: *Boitempo*. Este neologismo representa o tempo perceptivelmente lento do boi que ruma os alimentos para sentir novamente o gosto deles, indica o homem que ruma suas memórias para vivê-las de novo no decorrer no presente pesado e prenhe de lembranças, uma vez que, o poeta, já nos seus sessenta e seis anos, acredita ter mais passado do que futuro. Ocorre o mesmo processo na expressão “Menino antigo”, pois o menino é visto, como já exemplificado, com a perspectiva do presente – do homem antigo.

O poeta tem, portanto, a consciência de que passado e futuro são modulações do presente e, em vista disso, desencadeia um eterno mover-se em si que só pode ser freado no porvir mais distante e absoluto – a morte, momento final da matéria em que menino, homem e poeta são mitificados pela poesia. Somente na linguagem o tempo pode ser retido e o novo (o menino) e o velho (o antigo) podem fazer parte de um todo completo que se fecha como em um ciclo: o menino que teve sua “iniciação literária” e conheceu diversas histórias e aventuras nos livros lidos na infância ganha em *Boitempo II – Menino antigo* sua própria história mitificada pelo poeta que, por sua vez, é eternizado pela poesia.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, C. D. de. **Poesia completa**. Fixação de textos e notas de Gilberto Mendonça Teles. Introdução de Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

_____. **Boitempo II – Menino antigo**. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

ARRIGUCCI JUNIOR, D. O xis do problema. In: _____. **Coração partido: uma análise da poesia reflexiva de Drummond**. São Paulo: Cosac Naify, 2002. p.15-21.

BERGSON, H. **Matéria e Memória**: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1997.

BRITTO, P. H. Poesia e Memória. In: PEDROSA, C. (Org.). **Mais poesia hoje**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000. p. 124-131.

CAMPOS, H. de. Drummond, mestre de coisas. In: _____. **Metalinguagem & outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1976. p. 39-45.

HEIDEGGER, M. **A origem da obra de arte**. Tradução de Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1977.

JABOR, A. Depoimentos a Geneton MORAES NETO. In: MORAES NETO, G. Retratos falados do urso polar. In: _____. **Dossiê Drummond**. 2.ed. São Paulo: Globo, 2007. p.190-193.

MERQUIOR, J. G. Notas em função de Boitempo (I); Notas em função de Boitempo (II). In: _____. **A astúcia da mimese**: (ensaios sobre lírica). 2.ed. Rio de Janeiro: J. Topbooks, 1997. p.59-83.

_____. **Verso universo em Drummond**. Tradução Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: J. Olympio; São Paulo: SECCT, 1975.

SABINO, F.; NEVES, D. **O fazendeiro do ar** (Documentário). Brasil: Biscoito fino (distribuidora), 1972.

SANT'ANNA, A. F. de. **Drummond o gauche no tempo**. 4.ed. Rio de Janeiro: Record, 1992.

VILLAÇA, A. **Passos de Drummond**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

Littera Online

n.11, 2016

Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão

YOKOZAWA, S. F. C. Poesia antes de tudo. In: YOKOZAWA, S. F. C.; PIRES, A. D. (Org.). **O legado moderno e a (dis)solução contemporânea**: (estudos de poesia). São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011. p.125-142.