

ALTA POESIA NA AUTOBIOGRAFIA

Solange Fiuza Cardoso Yokozawa (FL/UFMG)

A poesia especificamente memorialista de *Boitempo*¹ se configura como um dos grandes movimentos da obra de Carlos Drummond de Andrade. Essa obra, como se sabe, é assinalada por significativos e diversos movimentos, como a face modernista de *Alguma poesia*, a vertente estritamente social de *A rosa do povo* e a tendência classicizante de *Claro enigma*. Nesse sentido, a autobiografia poética representa mais um processo de fôlego na poesia drummondiana.

E um processo tão visceral quanto qualquer outro. Tudo foi muito vital em Drummond. O social, por exemplo, nele, não constituiu só um tema, mas decorreu de uma necessidade ética que o levou a se engajar como homem e a empenhar a sua lira. O mesmo aconteceu com a poesia autobiográfica, que a ele se impôs como uma necessidade premente no período da maturidade. Nesse sentido, em cartas à sobrinha Favita escritas no período de elaboração dos livros de memória, o poeta reiteradamente se reconhece como o último sobrevivente de uma turma de seis irmãos ao qual coube o papel de guardador da memória da família (ANDRADE, 2007).

Esse expressivo e vital movimento ainda não recebeu uma justa apreciação no quadro geral da produção poética do autor e no da lírica brasileira moderna. Desde o início da publicação, o projeto biográfico, como comprova o honesto depoimento de Alcides Villaça (2006, p.113-114), causou uma certa decepção em muitos leitores fiéis de Drummond, que ficaram desencantados com a cadência de crônica, o verso aparentemente mais frouxo, o humor gaio e o tom anedótico que caracterizam os poemas. A recepção de *Boitempo* tem se reconfigurado nos últimos anos, de modo a serem relegadas ao horizonte do passado considerações como as de Luis Costa Lima². Mas, ainda assim, caso se compare a fortuna crítica da trilogia memorial com a de livros como *Alguma poesia*, *A rosa do povo* ou *Claro enigma*, o número de trabalhos aponta para um interesse crítico desigual e desfavorável àquela.

A verdade é que *Boitempo* representa um novo registro poético na obra do autor e precisa ser entendido pelo que ele é. Não se pode lê-lo pensando por que não traz o engajamento da face social ou o classicismo renovado da década de 50 ou o experimentalismo de *Lição de coisas*. Cobrar de um livro aquilo que ele não pode oferecer constitui um dos maiores exercícios de incompreensão crítica.

Mas não interessa aqui fazer a defesa da poesia tirante a crônica, da ironia descausticizada, do verso mais prosaico, elementos que, em determinados contextos, alcançam valor inegável. Este trabalho propõe apenas mostrar, pelo rápido acompanhamento de algumas composições de *Boitempo*, que os poemas dessa série apresentam tons dessemelhantes, não se limitando aos traços que lhe servem frequentemente como caracterizadores. Há, nos três volumes, composições que nada ficam a dever a poemas dos livros principais do autor ou a momentos altos da lírica brasileira.

Começemos com um poema que recria, em tom de humor, a experiência do amor primevo:

Orion

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

Luzia na janela do sobradão.

¹ Por *Boitempo* refiro-me aos três volumes publicados nos decênios de 60 e 70: o primeiro *Boitempo* (1968), *Menino antigo* ou *Boitempo II* (1973) e *Esquecer para lembrar* ou *Boitempo III* (1979), livros mais tarde conhecidos pelo título geral *Boitempo*. Para a edição da Aguilar, Drummond reuniu e distribuiu os poemas dessa trilogia, não conforme a sequência em que aparecem nos livros, mas seguindo uma ordem cronológica dos acontecimentos rememorados. Os títulos sob os quais se organizam os poemas da Aguilar já aparecem nas edições anteriores, notadamente em *Boitempo III*.

² Luis Costa Lima (1989), em trabalho do final da década de 80, faz um percurso pela poética drummondiana guiado pelo princípio da corrosão e finaliza com um comentário bastante depreciativo sobre *Boitempo*. Para ele, nessa série, a forma do verso mal disfarça a presença da prosa, preferindo chamar os 'poemas', palavra que grifa entre aspas, de curtos capítulos. Acredita que a poesia autobiográfica favorece, no melhor dos casos, a curiosidade do fiel leitor drummondiano, interessado em compreender a engrenagem psíquica de seu produtor.

(ANDRADE, 1968, p.89)

Nesses versos, o poeta concretiza em distância física o afastamento que subjaz ordinariamente as experiências amorosas da infância. A primeira namorada, pelo que há nela de alumbramento e inatingibilidade, é associada à constelação “órion”. Como a constelação no céu, a namorada “Luzia” na janela do sobradão. “Luzia” aqui é tanto o pretérito imperfeito do verbo “luzir” quanto o nome próprio da namorada.

Essa composição sintética e de um humor lírico à maneira modernista poderia perfeitamente ser acomodada em um livro como *Alguma poesia*. Da mesma forma que “Orion”, também o poema “Serenata”:

Serenata

Flauta e violão na trova da rua
que é uma treva rolando da montanha
fazem das suas.
Não há garrucha que impeça:
A música viola o domicílio
e põe rosas no leito da donzela
(ANDRADE, 1968, p.24)

O poema recompõe metonimicamente um ambiente de antigas serestas. No primeiro verso, os instrumentos da serenata, “flauta” e “violão”, aparecem como metonímia dos músicos. A flauta, nessa perspectiva e num simbolismo para alguns reducionista, poderia ser tomada como elemento fálico. Acrescente-se a isso que o violão, o instrumento mais comum nessas trovas, pelo seu formato, reveste-se, amiúde, de uma conotação erótica, sendo associado ao corpo feminino. O segundo verso é composto por uma oração subordinada adjetiva restritiva, que qualifica o ambiente onde se realiza a serenata, no caso, a rua de absoluta escuridão na cidade montanhosa - como tantas cidades mineiras, incluindo aí Itabira, poder-se-ia acrescentar, puxando para o enfoque biográfico. Esse verso conecta-se ao anterior não somente pela relação de subordinação que estabelece com este, mas também pela paronomásia entre “trova” e “trevas”. A trova faz-se numa rua trevosa. O terceiro verso completa o primeiro sintática e semanticamente: flauta e violam “fazem das suas”. Fazer das suas é aprontar, realizar travessuras. Traquinadas fazem os seresteiros, no que não são impedidos pela “garrucha” (outro símbolo fálico), metonímia da autoridade paterna, do que zela pela filha. Como “não há garrucha que impeça”, a música “viola” o domicílio, o reduto protetor da donzela. Violar é sinônimo de infringir, transgredir. Com a música, talvez, também, aquele que a executa penetra clandestinamente o recinto interdito. O último verso, “põe rosas no leito da donzela”, refere-se ao tipo de flor freqüentemente oferecido às moças quando das serenatas. As rosas, quando sua cor não é mencionada e, sobretudo, em um contexto amoroso, normalmente são vermelhas. Assim, seguindo o jogo metonímico e simbólico proposto pelo texto, as rosas postas sobre o leito pela música que viola o domicílio poderiam ser tomadas pela consumação do erotismo dos corpos.

Talvez essa leitura apressada reduza o poema, mas a intenção é apenas mostrar, por meio de um caso paradigmático, como as peças de *Boitempo* se valem de recursos próprios da poesia (paronomásia, metonímia, símbolo), fazendo o biográfico ultrapassar as fronteiras do sujeito, como toda poesia. Acrescente-se a isso que o poema “Orion”, assim como o antológico “Aula de português” (ANDRADE, 1979, p. 87-88), comparece em manuais da educação básica, o que só comprova que esses textos, lidos como memória no contexto de *Boitempo*, podem ser entendidos também fora da chave autobiográfica.

Se os poemas até agora citados apresentam uma dicção similar aos do livro de estréia do autor, veja-se agora um outro, que evoca uma concepção de memória própria de *Claro enigma*:

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 isto se chama
absoluto.

Viver é saudade
prévia.

(ANDRADE, 1973, p.111)

Esse poema de exumação do passado, em que o poeta maduro e reflexivo recupera o menino antigo mirando o futuro junto à água, também diz as reconstruções do passado, pensa o significado da memória. Em *Boitempo*, Drummond não apenas recupera, pela memória e por meio da palavra, quadros de sua meninice e juventude. Como ele faz com qualquer realidade poetizada, ao representar fatos da memória, reflete sobre eles. Com isso, pode-se depreender, a partir da leitura dos três *Boitempo*, uma teoria do memorialismo poético. Portanto, o louvado criticismo que está na base da poesia drummondiana também subjaz as construções de *Boitempo*. Mas o que interessa destacar nesse poema é que nele ecoa uma percepção das coisas findas já definida em *Claro enigma*. Compare-se, por exemplo, a terceira estrofe desse poema com o antológico e melopéico “Memória”³. Neste, por um lado, depreende-se um desprezo pela matéria, que se torna imperceptível ao tato, à percepção, aos sentidos. Por outro lado, há uma valorização do que se desmaterializou, do que é findo. Paradoxalmente, permanece verdadeiramente o que não mais há.

Se, no poema vazado em versos redondilhos, “as coisas findas,/muito mais que lindas,/essas ficarão”, em “Memória prévia”, o poeta maduro conclui sobre o menino que mira o futuro: “O que ele vê/vai existir na medida/em que nada existe de tocável/e por isto se chama/absoluto.” Ao sustentar que o passado continua a ser em detrimento das coisas tangíveis, tem uma existência superior ao existente, constitui o absoluto, o poeta assume uma atitude metafísica. Trata-se de uma busca do transcendente, mas na própria matéria, já que a memória é matéria desmaterializada, o sensível volatilizado. Mesmo assim é uma atitude curiosa quando se lembra que Drummond se declarara, no momento da poesia estritamente social, poeta do finito e da matéria.

Talvez seja essa percepção da força da memória definida em *Claro enigma*, livro da madureza, que possibilita ao poeta, em um período mais adiantado da maturidade, debruçar-se centralmente sobre as coisas findas, ruminá-las e reinventá-las de modo feliz, sem a tensão, a inquietude ou mesmo a culpa que comparecem, sobretudo, na poesia empenhada.

Se poemas como “Orion”, “Serenata” e “Memória prévia” podem ser acomodados em outros livros do autor, casos há, como “Três compoteiras”, que podem ser equiparados a grandes momentos da lírica brasileira. Veja-se “Três compoteiras”:

Três compoteiras

Quero três compoteiras
de três cores distintas
que sob o sol acendam
três fogueiras distintas.

Não é para pôr doce
Em nenhuma das três.
Passou a hora de doce,
não a das compoteiras,
e quero todas três.

É para pôr o sol

³ MEMÓRIA – Amar o perdido/deixa confundido/este coração//Nada pode o olvido/contra o sem sentido/apelo do Não//As coisas tangíveis/tornam-se insensíveis/à palma da mão//Mas as coisas findas,/muito mais que lindas,/essas ficarão. (ANDRADE, 1992, p. 204)

em igual tempo e ângulo
nas cores diferentes.
É para ver o sol
Lavrando no bisel
reflexos diferentes.

Mas onde as compoteiras?
Acaso se quebraram?
Não resta nem um caco
de cada uma? Os cacos
ainda me serviam
se fossem três, das três.

Outras quaisquer não servem
a minha experiência.
O sol é o sol de todos
mas os cristais são únicos,
os sons também são únicos
se bato em cada cor
uma pancada única.

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 fascinavam.

(ANDRADE, 1973, p. 101-102)

Nesse poema vazado em versos hexassílabos, o sujeito lírico, diante da ausência das compoteiras da infância, exprime um querer poético birrento típico da meninice: “Quero três compoteiras [...] Outras quaisquer não servem”. Associa-se a esse desejo obstinado, a pergunta insistente formulada por esse sujeito sobre os cristais que o fascinavam na idade mágica: “Mas onde as compoteiras?/Acaso se quebraram?/Não resta nem um caco/de cada uma?” Trata-se essa pergunta de uma atualização bastante particular do *ubi sunt?* (onde estão?)⁴, um dos lugares comuns da literatura ocidental. O querer poético é tão intenso que, na última estrofe, o sujeito realiza, mesmo faltando tudo (veja-se o valor da reiteração do “mesmo” nesse processo de falta), uma posse visual das compoteiras, que se dá pela memória e, poder-se-ia acrescentar, por meio da linguagem, únicos gestos possíveis diante das coisas desaparecidas. Nesse sentido, segundo Alcides Villaça, em leitura sensível e aguda sobre a “Poética da memória” em Drummond:

Esse querer *mesmo assim*, esse querer *não obstante* não se prende a mais uma utopia, mas a uma percepção que se vale agora da materialidade da linguagem, das imagens e do ritmo convocados para emprestarem à sombra do que falta a satisfação da lembrança viva, sol que se reimprime nas pupilas fechadas como imagem íntima ancorada na imagem objetiva do antigo espetáculo. (VILLAÇA, 2006, p. 122-123)

O poema três compoteiras nada fica a dever ao belo “Elegia de verão”, de Manuel Bandeira, onde se encontra, inclusive, o mesmo querer birrento:

Elegia de verão

O sol é grande. Ó coisas
Todas vãs, todas mudaves!
(Como esse “mudaves”
Que hoje é “mudáveis”

⁴ Sobre o *Ubi sunt?*, veja-se o ensaio “Pergunta sem resposta”, de Augusto Meyer (1956), e também a glosa, intitulada “Resposta à pergunta”, que Otto Maria Carepeaux (1999) escreveu ao trabalho de Meyer.

E já não rima com “aves”.)

O sol é grande. Zinem as cigarras
Em Laranjeiras.
Zinem as cigarras: zino, zino, zino...
Como se fossem as mesma
Que eu ouvi menino.

Ó verões de antigamente!
Quando o Largo do Boticário
Ainda poderia ser tombado.
Carambolas ácidas, quentes de mormaço;
Água morna das caixas-d’água vermelhas de ferrugem;
Saibro cintilante...

O sol é grande. Mas, ó cigarras que zinis,
Não sois as mesmas que eu ouvi menino.
Sois outras, não me interessais...

Dêem-me as cigarras que eu ouvi menino.
(BANDEIRA, 1991, p.192 – 193)

O poema bandeiriano é aberto por uma retomada do soneto de Sá de Miranda “O sol é grande, caem coa calma as aves”. Do poema do clássico português, o de Bandeira recupera não apenas o verso “Ó coisas todas vãs, todas mudaves”, mas também toda a tristeza fina que advém do caráter irrefutável da mudança, que a tudo atinge, inclusive a própria linguagem. Em “Elegia de verão”, movido pelo espírito elegíaco que subjaz as mudanças, o eu lírico escuta, no presente, o canto das cigarras, “como se fossem as mesmas/que eu ouvi menino”. O som comum ao passado e ao presente desencadeia, no agora do sujeito da enunciação, a recordação de um episódio da infância. Mas o resgate do pretérito termina por evidenciar, como no soneto de Sá de Miranda, que “Mudo e seco é já tudo”, e, portanto, as cigarras do presente não são as mesmas ouvidas em criança. Diante da falta, do impossível das cigarras e do eu de outrora, a voz poética manifesta o mesmo querer birrento do poema drummondiano: “Dêem-me as cigarras que eu ouvi menino”.

Muitos elementos irmanam a elegia em versos livres de Bandeira e os versos hexassílabos de Drummond: a memória como matéria de poesia; o querer mesmo assim, ainda que o autor de *Opus 10* conclua o poema com esse querer de impossíveis feito e o poeta de *Boitempo*, pela força desse querer, recupere o objeto desaparecido por meio da memória e na materialidade da linguagem; a atualização de lugares comuns da poesia ocidental (o *ubi sunt?* no poema drummondiano e o tema da mudança que a tudo atinge na elegia bandeiriana); o simbolismo solar, que é aproveitado em chave diversa nos dois textos; enfim, o elevado nível de realização estética, que faz com que os poemas, não obstante o de Drummond esteja em um livro autobiográfico e o de Bandeira em uma obra recebida como ficção, possam ser tomados igualmente como alta poesia.

“Três compoteiras” e outros poemas citados, em lugar dos quais poderiam ser convocados tantos outros, talvez já constituam amostragem bastante para afirmar que, se *Boitempo* é uma autobiografia que impõe uma configuração nova aos versos do autor, os quais passam a exigir, também, um modo específico de leitura, muitas composições se inscrevem no que se pode chamar simplesmente poesia, podendo, portanto, serem lidas, também, fora da chave autobiográfica.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Boitempo & A falta que ama*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968.
_____. *Esquecer para lembrar*: Boitempo III. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1979.
_____. *Menino antigo*: Boitempo II. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília: INL, 1973.
_____. *Querida Favita*: cartas inéditas. Org. Flavio A. de Andrade Goulart, Myriam Goulart de Oliveira. Uberlândia: EDUFU, 2007.
_____. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.
BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 19.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1991.
CARPEAUX, Otto Maria. Resposta à pergunta. In: _____. *Ensaio reunidos 1942-1978*. Rio de Janeiro: Universidade Editora, Topbooks, 1999. p. 480-482. v.1.

LIMA, Luis Costa. Drummond: as metamorfoses da corrosão! In:_____. *O aguarrás do tempo*: estudos sobre narrativa. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

MEYER, Augusto. Pergunta sem resposta. In:_____. *Preto & Branco*. Rio de Janeiro: MEC, INL, 1956. p. 105 – 115.

VILLAÇA, Alcides. Poética da memória. In:_____. *Passos de Drummond*. São Paulo: Duas cidades, 2006. p. 107-123.