

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE- FURG
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

LIÇÕES DE DRUMMOND EM UM BESTIÁRIO RETORCIDO

SUELLEN RODRIGUES RUBIRA

Rio Grande, agosto 2018.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE- FURG
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

SUELLEN RODRIGUES RUBIRA

LIÇÕES DE DRUMMOND EM UM BESTIÁRIO RETORCIDO

Tese de doutorado apresentada como
requisito parcial e último para a obtenção
do grau de Doutora em Letras, área de
concentração em História da Literatura

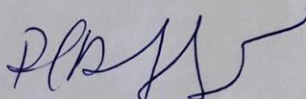
Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Raquel Rolando Souza

Rio Grande, agosto 2018.

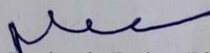
Suellen Rodrigues Rubira

“Lições de Drummond em um Bestiário Retorcido”

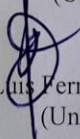
Tese aprovada como requisito parcial e último para a obtenção do grau de Doutora em Letras, na área de História da Literatura, do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande. A Comissão de Avaliação esteve constituída pelos seguintes professores:



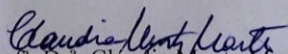
Prof^ª. Dr^ª. Raquel Rolando Souza
(FURG) – Orientadora



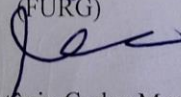
Prof^ª. Dr^ª. Rita Lenira de Freitas Bittencourt
(UFRGS)



Prof. Dr. Luis Fernando da Rosa Marozo
(Unipampa)



Prof^ª. Dr^ª. Claudia Mentz Martins
(FURG)



Prof. Dr. Antonio Carlos Mousquer
(FURG)

AGRADECIMENTOS

Este trabalho é resultado de inúmeros esforços e dedicação à pesquisa, o qual não teria sido sequer imaginado sem o apoio e a compreensão de amigos e familiares.

Ainda, agradeço à CAPES pela concessão da bolsa para doutoramento sanduíche em Lisboa (Portugal). Sem o incentivo, a tese jamais teria sido realizada;

Ao professor Helder Godinho pelas leituras indicadas e conhecimento partilhado durante minha passagem curta, mas valiosa, pela Universidade Nova de Lisboa;

À professora Ana Paiva Morais (Nova/Lisboa) pela orientação de leituras, abrindo as portas para meu ingresso no mundo dos bestiários e fábulas medievais, bem como o contato com teóricos influentes no assunto;

À minha orientadora, Raquel Rolando Souza, pela confiança de que tudo daria certo, mesmo com tantas adversidades durante o percurso;

À professora Cláudia Mentz Martins por ter sido uma grande inspiração desde o nosso primeiro contato, ainda na graduação. Seu amor pela poesia é encantador.

Aos componentes da banca avaliadora, Prof. Dr. Antonio Mousquer, Prof^{ta}. Dr^a. Rita Lenira Bittencourt e Prof. Dr. Luis Marozo por todas as considerações muito construtivas e o carinho com o qual leram este trabalho.

À Michele Cunha, em especial, pela revisão conjunta, pelas sugestões e apoio incondicional durante todo o processo.

There's a starman waiting in the sky
David Bowie

*Cada leitor procura algo no poema. E não é insólito que o encontre: já o trazia dentro
de si.*

Octavio Paz, em *O arco e a lira*

I desire things which will destroy me in the end.
Sylvia Plath.

RESUMO

Esta tese tem por objetivo a formação de um bestiário na série *Boitempo*, composta pelas obras *Boitempo*, *Menino antigo e Esquecer para lembrar*, reconhecida como a poesia autobiográfica de Carlos Drummond de Andrade. Para tal, foi necessário retomar as especificidades do gênero textual que lhe deu origem, isto é, o Bestiário Medieval. Esse tipo de texto difundiu-se em larga escala na Europa, em especial entre os séculos XII e XVI, e sua produção deu-se, principalmente, em mosteiros da França e da Inglaterra. A formação de um bestiário em Drummond, por seu turno, partiu de uma abordagem fenomenológica, segundo os pressupostos de Gaston Bachelard e Gilbert Durand. Os animais identificados e analisados nos poemas foram agrupados de acordo com os elementos cosmogônicos propostos por Bachelard em suas obras relacionadas à imagem poética. Dessa forma, constatou-se a importância da representação animal para a formação da identidade do sujeito poeta, corroborando a personalidade *gauche*, vaticinada pelo anjo torto no emblemático “Poema de sete faces”.

Palavras-chave: bestiário, Imaginário, Carlos Drummond de Andrade.

ABSTRACT

This thesis aims at the formation of a bestiary in the *Boitempo* series, composed by the works *Boitempo*, *Menino antigo* and *Esquecer para lembrar*, recognized as the autobiographical poetry of Carlos Drummond de Andrade. For this, it was necessary to return to the specificities of the textual genre that gave rise to it, that is, the Medieval Bestiary. This type of text had spread on a large scale in Europe, especially between the twelfth and sixteenth centuries and was mainly produced in monasteries in France and England. The formation of a bestiary in Drummond's work, in turn, started from a phenomenological approach, in conformity with the assumptions of Gaston Bachelard and Gilbert Durand. The animals identified and analyzed in the poems were grouped according to the cosmogonic elements proposed by Bachelard in his works related to the poetic image. Hence, the importance of animal representation for the formation of the poet subject's identity was verified, corroborating the *gauche* personality, predicted by the crooked angel in the emblematic "Poema de sete faces".

Keywords: bestiary, Imagery, Carlos Drummond de Andrade.

SUMÁRIO

PENETRA SURDAMENTE NO REINO DO POETA	7
1 PARA INÍCIO DE CONVERSA, O BESTIÁRIO	13
1.1 O Bestiário medieval, do surgimento à queda	15
1.2 O bestiário em Drummond	25
2 BESTIÁRIO IMERSO NO DEVANEIO DE INFÂNCIA	34
2.1 Infâncias: o homem e a poesia	37
2.2 O devaneio de infância – formação do ser	42
2.3 Devaneio como “possibilidade de destino”	70
3 BESTIÁRIO DE DRUMMOND: UM COSMOS ESPECIAL	85
3.1 O bestiário incandescente	86
3.2 O bestiário aquático em terreno de pedra	115
3.3 O bestiário do ar, fazendeiro Drummond	143
3.4 O bestiário da terra estática	169
3.5 O bestiário e o espaço: entrando no labirinto.....	194
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS – AMPLIANDO CACOS E BURACOS	204
REFERÊNCIAS	212

PENETRA SURDAMENTE NO REINO DO POETA

Boitempo, *Menino antigo* e *Esquecer para lembrar* compõem a poética autobiográfica de Drummond, na qual acompanhamos a genealogia, o nascimento e o desenvolvimento do personagem *gauche*. Nessas três obras ecoam as vozes de um passado muito anterior: a paisagem, a vila, o sangue da família Andrade. Há, pois, uma (re)construção – da e pela memória – da cidade de Itabira pré-sujeito, das Minas Gerais, vivida e não vivida.

Drummond, porém, não nos conta sua vida somente na trilogia *Boitempo*, pois já em *Alguma poesia* (1930) ele distribui doses de meninice, gotas de imaginação e de Itabira, a fazenda, os pais e os irmãos:

Meu pai montava a cavalo, ia para o campo.
Minha mãe ficava sentada cosendo.
Meu irmão pequeno dormia.
Eu sozinho menino entre mangueiras
lia a história de Robinson Crusóé (ANDRADE, 2015, p. 10)¹.

O poeta recria seu universo, repleto de montanhas, pessoas ilustres e metais preciosos. Carlos – menino – conduz-nos à sua infância, suas alegrias, anseios e angústias até chegar à adolescência. Assim como as narrativas, de vida ou de ficção, sua poética autobiográfica não segue uma linearidade, construindo-se, portanto, de modo irregular. Os capítulos da trilogia *Boitempo* ilustram essa descontinuidade: “Notícias de clã” aparece no primeiro e terceiro volumes. “O menino e os grandes” se repete em *Boitempo II e III*, interceptados por tantos outros temas nucleares em sua composição.

Entretanto, o tema da autobiografia em *Boitempo* já foi amplamente tratado e, embora venha a comentar alguns aspectos a esse respeito, tenho por objetivo provar outras hipóteses com este trabalho.

Chamo a atenção para uma simbologia recorrente em toda a obra de Drummond, a qual pode auxiliar na compreensão da formação de Carlos como poeta. Refiro-me às figuras animais, companheiros permanentes do eu-lírico, que conduzem o menino até o estágio de poeta-homem, quem compreende sua história e sua origem para poder formular uma hipótese do que é ser, pois, humano.

Antes de selecionar o *corpus* final deste trabalho, realizei um levantamento das ocorrências explícitas a animais em Drummond: o resultado foi um total de,

¹Todos os poemas de Drummond citados neste trabalho fazem parte de: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião*: 23 livros de poesia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

aproximadamente, 805 referências diretas², desde *Alguma poesia* até *A paixão medida*, sendo *A rosa do povo* a obra com mais elementos: 39 dos 55 poemas possuem representações animais. Por qual motivo, então, centrar-me em *Boitempo*?

A escolha do *corpus* deu-se pelo fato dos poemas reunidos apontarem não só para um bestiário, mas para a formação do indivíduo. Partindo do pressuposto de que a infância ocupa um largo espaço em sua narração memorialística, repleta de elementos da paisagem e, em especial, de animais, proponho a tese de que Drummond cria um bestiário na série *Boitempo* para explicar o seu mundo, contribuindo para a formação do poeta. Distribuídos nos três volumes, temos 146 referentes diretos.

Em seu estudo sobre *Boitempo*, Raquel Souza (2002) aponta para tais relações de Drummond com o mundo: “Retornando ao poema „Chamado geral“, em que o poeta clama para que os animais o enraízem, já que ele é um habitante sem raízes, é conveniente lembrarmos os mais recentes estudos acerca da busca identitária” (p. 107). Com base nesse excerto, Drummond está à mercê de uma ação dos animais, evidenciando a importância dessas figuras para a economia do poema.

A partir da análise da representação³ animal, é possível pensar uma metafísica drummondiana, um modo particular de inserir a si mesmo e aos outros em um espaço. Se é maior ou igual ao mundo, apenas o poeta o soube. Os animais caminham paralelamente ao desenvolvimento da família Andrade e do menino Carlos, visto sua importância não apenas na esfera econômica, mas como criadores de afetos, expresso em “Surpresa”:

Cada um de nós tem seu cavalo e há de cuidá-lo
com finura e respeito
É manso para o dono e mais ninguém.
Meu cavalo me sabe seu irmão,
seu rei e seu menino.
Por que, no vão estreito
(por baixo de seu pescoço eis que eu passava)
os duros dentes crava
em minhas costas, grava este protesto?⁴ (p. 519)

²Quando me refiro à menção direta é ao animal propriamente dito, “boi”, “mosquito”, “aranha”. Há, por vezes, verbos que fazem parte do universo animal, é o caso de “ruminar”, o qual não aparece associado a um animal no poema, mas ao eu-lírico.

³A representação é compreendida neste estudo como a imagem em Bachelard. O filósofo francês constrói a definição da imagem ao longo de sua obra. Agripina Ferreira sintetiza o termo: “A imagem poética está diretamente vinculada à imaginação. Sem esse élan vibrante e metamorfoseante da imaginação, a imagem não seria mais do que um objeto ou uma representação sensível da realidade. Ela é uma produção criadora e não reprodução”. Ver: FERREIRA, Agripina Encarnación Alvarez. *Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos bachelardianos*. Londrina: EDUEL, 2008.

⁴Op. cit., p. 519.

Trata-se de um caso que rompe com a reação esperada do animal. Carlos, acreditando ser seu mestre (seu rei e seu menino), comete um erro banal, condenado nas próximas estrofes pelo coro fazendeiro, sendo punido por isso. O menino experimenta sua pequenez em relação ao mundo. De acordo com Souza (2002): “Ainda que o menino tenha o animal como um *irmão*, este não o reconhece e o morde nas costas, afronta grave para qualquer pessoa do meio rural” (p. 116). Dessa forma, outros elos dessa ordem serão apontados na obra autobiográfica, sempre pensando em suas projeções na poética drummondiana antes e depois de sua formação.

Compor um bestiário de Drummond requer mais do que a compilação e análise dos elementos teriomórficos dos poemas. É preciso, em princípio, remontar ao primeiro gênero textual dedicado à representação praticamente exclusiva dos animais, isto é, o bestiário medieval. Suas referências foram buscadas no legado bíblico, nos estudos naturalistas, a exemplo da *História natural* de Plínio, e em poetas como Homero e Ovídio, propiciando sua elaboração pelos letrados medievais.

O texto emblemático fundador do gênero é o *Physiologus*, cujo autor permanece anônimo. Sua circulação deu-se sobretudo a partir de traduções, porém, o estudo é significativo, por catalogar cerca de 40 animais, incluindo seres fabulosos, seguindo uma lógica binária – base de todo o pensamento Ocidental.

Em síntese, os bestiários medievais serviam para a propagação de um ensinamento moral. Por temerem a natureza e seus poderes sobre a economia e sociedade, esses estudiosos pensavam poder decifrar nos seres naturais uma mensagem deixada nas escrituras pelo Criador. Portanto, os bestiários da Idade Média pautam-se quase exclusivamente em ensinamentos bíblicos e apropriam-se de obras poéticas como a *Odisseia*, de Homero, e as *Metamorfoses*, de Ovídio, para subsidiar as intenções católicas vigentes⁵. Veremos, ainda, como a mudança do pensamento filosófico da época fez com que esses textos desaparecessem.

No contexto de seu surgimento, era imprescindível aos bestiários o reforço da fronteira entre humano e animal. Algumas dessas questões são colocadas por Joyce Salisbury em seu estudo sobre a relação entre homem e animal na Idade Média: “O que é um animal, e qual é a sua relação com um ser humano? São eles criaturas distintamente separadas, ou é a humanidade algo prontamente perdido na bestialidade? Os pensadores medievais refletiram sobre estas questões” (SALISBURY, 1994, p. 1,

⁵Ver: CHAMBEL, Pedro. *A evolução do bestiário letrado medieval* – uma síntese. www.fcsh.unl.pt.

tradução minha)⁶.

Duas visões, de acordo com a autora, disputavam a certeza sobre tais relações, uma delas assumida por Santo Agostinho (no início da Idade Média, primeiros séculos após o nascimento de Cristo), o qual rejeitava qualquer associação entre animais e homens, e outra defendida pelo cronista Gerald de Wales (já no fim da Idade Média, após o século XII), na qual o apagamento das fronteiras entre os homens e os animais era considerada possível.

O trabalho notável de Joyce Salisbury analisa as interações entre o homem e os animais na Idade Média tanto no sentido prático, real, quanto no nível imaginário, isto é, o animal utilizado como metáfora.

Data do século XII as novas possibilidades para a noção separatista entre o homem e os outros seres da natureza. Segundo Salisbury, a dimensão imaginária e simbólica contribuiu para diminuição das diferenças entre ambos, e ainda que as relações entre homens e animais continuassem iguais no contexto cotidiano, “as metáforas usadas no século XII começaram a fazer com que as pessoas vissem o animal dentro de si mesmas” (1994, p. 9, tradução minha)⁷. Logo, embora no plano simbólico os autores da época recorressem aos animais, esses não eram considerados em suas especificidades, servindo simplesmente para comunicar ao homem algo sobre ele mesmo.

Desde então, esses seres passam a ser vistos como metáforas para o comportamento e o universo dos seres humanos. São introduzidos nas fábulas, bestiários e sermões da Igreja, cada um desses gêneros os representando de modos distintos. É curiosa a função de afirmação do *status quo* desses textos: os animais cuja simbologia remete a virtudes serão representativos da nobreza, enquanto aqueles considerados inferiores, ligados aos vícios, terão seus correspondentes nas classes baixas, a dos camponeses, por exemplo.

Após a contextualização do surgimento do bestiário e suas funções, abordo a mudança de paradigma filosófico responsável pelo enfraquecimento do gênero. Isso significa pensar os animais em um contexto primeiramente dominado pela teologia, passando pela visão mecanicista de Descartes até chegar a Darwin e o descobrimento da evolução das espécies, através da seleção natural. Embora colocado no topo da cadeia

⁶“What is an animal, and what is its relationship to a human? Are they distinctly separate creatures, or is humanity something that is readily lost into bestiality? Medieval thinkers reflected on these questions”.

⁷“But metaphors used in the twelfth century began to cause people to see the animal within themselves”.

evolutiva, o homem precisa aprender, a partir de então, a conviver com a ideia de partilhar um ancestral com os macacos. Como sabemos, tal descoberta não foi bem aceita na época, devido à negatividade com a qual, por muito tempo, os homens dotaram os animais.

Ao término desse primeiro capítulo, faço um paralelo entre o bestiário medieval (organização, animais recorrentes, significações) e bestiário de Drummond, apontando para a especificidade do Bestiário, gênero da Idade Média, e a nova configuração de um bestiário – na sua condição de temática – da contemporaneidade.

Os capítulos seguintes tratam do bestiário propriamente dito, organizados de maneira a romper com o padrão enciclopédico característico dos moldes medievais. De Bachelard, tomo os quatro elementos cosmogônicos como norte para a organização das representações animais, além da formação de um bestiário restrito ao devaneio de infância.

Bachelard não deixa de compor um bestiário ele mesmo, ao analisar algumas imagens teriomórficas em particular: a serpente, a baleia (quando se refere ao complexo de Jonas), o cisne, quando fala das águas, a cotovia, no seu estudo sobre a imaginação aérea, entre outros, de maneira que a relação com os quatro elementos se mostrou viável.

Quanto à noção de símbolo, minha posição está de acordo com os pressupostos de Eliade, indo ao encontro aos de Bachelard e Durand, quando afirma: “o pensamento simbólico não é uma área exclusiva da criança, do poeta ou do desequilibrado: ela é consubstancial ao ser humano; precede a linguagem e a razão discursiva” (ELIADE, 1991, p. 08). Não obstante, considerando a função do Bestiário na Idade Média, isto é, a difusão de uma pedagogia cristã, é de suma importância conhecer a origem das produções simbólicas voltadas ao sentido religioso.

Outro pilar teórico encontra-se no pensamento de Gilbert Durand (2002), com suas estruturas antropológicas do imaginário, a partir do estudo do simbolismo teriomórfico, apresentando dados importantes acerca da assimilação das imagens de animais, inclusive na infância.

Percebemos, portanto, que a elaboração de um bestiário da poética de Carlos Drummond de Andrade deve estar suplantada em, pelo menos, dois eixos teóricos: o do bestiário propriamente dito, traçando suas origens e desenvolvimento ao longo do tempo e o das teorias do Imaginário, para a realização de um estudo que conjugue não apenas aspectos formais, mas de conteúdo.

O bestiário apresenta-se, então, como um universo simbólico criado por Drummond para a compreensão de seu mundo, consistindo na base fundamental da narrativa autobiográfica nos três volumes de *Boitempo*. A partir da organização do bestiário, observamos como esses seres povoam ativamente o devaneio de Drummond, auxiliando a formação do sujeito poeta.

Portanto, esse estudo divide-se em três partes: na primeira delas, abordo as origens do bestiário, características e funções, bem como seu declínio, tendo como item final a comparação entre bestiário medieval e o de Drummond.

O segundo capítulo, por sua vez, traz as análises dos poemas de acordo com a temática da infância. No entanto, a infância não é entendida apenas em seu aspecto de local de retorno da narrativa autobiográfica, mas como nascimento de um personagem, *o gauche*.

No terceiro capítulo, os poemas estão agrupados e analisados de acordo com suas propriedades cosmogônicas, tendo por base os elementos fundamentais de Bachelard, apresentando um diferencial na classificação de imagens, como já debatido no primeiro capítulo.

Nas considerações finais, além de apresentar o bestiário na sua qualidade de formador do sujeito poeta, analiso outras imagens animais em diferentes obras de Drummond, demonstrando como o poeta “ensaiou” seu bestiário da série *Boitempo* ao longo de sua carreira literária.

1 PARA INÍCIO DE CONVERSA, O BESTIÁRIO

O bestiário, de acordo com o *Dicionário Aurélio da língua portuguesa*⁸, como substantivo, apresenta três definições: indivíduo que combatia no circo com as feras, na Roma Antiga; jaula de feras ou local destinado a feras e, por fim, compilação de textos sobre animais ou de ilustrações de animais. Como adjetivo, o bestiário é tudo referente a bestas. A única definição da palavra adequada ao estudo de textos remete ao bestiário medieval. Portanto, falar da composição de um bestiário já na literatura moderna não pode deixar de resgatar o seu sentido primeiro, da Idade Média.

Pensando no aparecimento e na popularidade do gênero e no espaço temporal vastíssimo o qual separa a Idade Média do século XX da poesia de Drummond, é necessário esclarecer a constituição, origem e função dos bestiários daquele período. Voltamos à Idade Média, pois data desta época (século XII até XVI) o interesse pelos animais não apenas de modo objetivo, científico, mas principalmente por seu caráter didático e simbólico. Sendo assim, começo por um breve comentário acerca do Bestiário medieval – surgimento, ascensão, declínio – para então abordar o termo no contexto de Drummond.

Na literatura contemporânea, a representação de animais ainda é abundante e os avanços na biologia serviram para nos revelar mais como semelhantes do que como estranhos em relação aos outros seres da natureza. Por outro lado, o animal ainda é símbolo de outridade, é espelho onde se encontra o eu e o aquele outro, o eu e o diferente. Com o conhecimento aprofundado dos aspectos biológicos, houve uma mudança nos tipos de textos produzidos sobre animais bem como a maneira de representá-los.

Não obstante, surgem novos termos com relação às obras sobre animais. Maria Esther Maciel chama a atenção para a zooliteratura, terminologia usada para designar “o conjunto de diferentes práticas literárias ou obras (de um autor, de um país, de uma época) que se voltam para os animais” (MACIEL, 2016, p. 14).

A zooliteratura, portanto, torna abrangente o estudo dos animais e não possui o caráter enciclopédico, muitas vezes “engessado”, do Bestiário medieval. A zoopoética, por outro lado, designa tanto o estudo teórico de obras literárias sobre animais, quanto a produção poética de um autor, “as diferenças entre zooliteratura e zoopoética seriam,

⁸FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 5ª ed. Curitiba: Positivo, 2010.

portanto, as mesmas entre literatura e poética, mas acrescidas do valor semântico do prefixo „zo(o)“ (MACIEL, 2016, p. 15).

A produção do século XX, logo, expressa novas perspectivas no par homem-animal. Segundo Maciel:

Sobretudo com relação às zoopoéticas do século XX, pode-se afirmar que, longe de serem meras restaurações eruditas do gênero [o bestiário], elas se colocam também como espaços de reflexão crítica sobre aspectos literários, culturais e políticos dos modelos anteriores. Além disso, muitos desses novos bestiários não deixam de problematizar, de forma contundente, este nosso tempo em que reflexões de ordem ética sobre as práticas de assujeitamento e crueldade contra os animais tornam-se, cada vez, mais vivas e prementes no mundo contemporâneo (MACIEL, 2007, p. 200).

Essa mudança de paradigmas possui influência no modo como o animal será simbolizado. Outrora apenas como metáfora para o humano – reforçando a fronteira entre animalidade e humanidade –, atualmente uma busca de cumplicidade e mescla, ou então de possibilidade de alteridade. Dessa forma, enquanto o Bestiário comprometia-se em fixar regras sociais pré-estabelecidas pelos dogmas cristãos, a zoopoética contemporânea chama à crítica e à reflexão quando coloca os animais em cena⁹.

Por que então chamar de bestiário¹⁰ o estudo dos animais em Drummond ao invés dos termos contemporâneos zooliteratura ou zoopoética, visto que sua produção se dá no século XX? A explicação está no aspecto formal desse gênero textual. O Bestiário medieval implicava uma divisão dos animais em categorias e é nesse ponto que o universo de *Boitempo* dialoga com os textos medievais: ambos obedecem a uma lógica de agrupamento, embora, em Drummond, os elementos cosmogônicos atuem como os grandes organizadores do imaginário animal.

Não esquecemos, do mesmo modo, da função pedagógica dos bestiários, também evidente na poesia de um modo geral. No caso de Drummond, o conjunto de animais revela a busca identitária na composição autobiográfica do poeta – não do homem.

⁹A literatura contemporânea possui diversas obras que colocam a questão animal em xeque, implícita ou explicitamente. É o caso de *Desonra*, de J.M. Coetzee e *De gados e homens* e *Carvão animal* de Ana Paula Maia, para citar alguns.

¹⁰Embora com novos termos para as produções contemporâneas, Maria Esther Maciel usa a palavra bestiário diversas vezes em seus artigos para falar sobre obras com enfoque especial nos animais. Parece-me, portanto, que, apesar da mudança de terminologia, o agrupamento de figuras animais constitui um bestiário, ainda que não nos termos medievais.

Sendo assim, nesse capítulo abordo a relação entre homem e animal no contexto da Idade Média; o Bestiário¹¹ enquanto gênero específico e privilegiado desse período (sua origem, principais características de forma e conteúdo); o declínio dessa produção impulsionado por uma mudança de paradigma filosófico; a visão contemporânea a respeito dos animais e, por fim, os artifícios de Drummond na composição de seu bestiário.

1.1 O Bestiário medieval, do surgimento à queda

O Bestiário, também conhecido como Livro das Bestas, consiste em um gênero textual exclusivo da Idade Média, período no qual ocorre seu surgimento, ascensão e declínio, nos séculos XII, XIII e XVI, respectivamente. Produzido sobretudo em mosteiros, para a instrução de monges e noviços, esses compêndios circulavam em larga escala na França e na Inglaterra.

Tais obras – voltadas para uma moralização cristã – poderiam reunir vários animais em um só volume ou consistir em capítulos de trabalhos mais vastos, como as enciclopédias.

Em seu conteúdo, o Bestiário constitui uma reunião de pequenas narrativas, descrevendo diversas espécies animais com propósitos doutrinários. Cada uma dessas narrativas divide-se em duas partes: uma descritiva, literal (descrição, *proprietas* ou *naturas*) e outra, moralizante, da interpretação de ordem teológica, com sentido simbólico-alegórico (moralização, *moralitas* ou *figuras*)¹².

Nesse caso, o interesse com relação aos animais era de caráter puramente didático, porquanto, para a sociedade medieval, Deus utilizava a natureza para transmitir mensagens ocultas, encontradas nas Escrituras. Por tal razão, os bestiários eram compostos em latim, em sua grande maioria,¹³ e seu acesso era, na maior parte, dado aos homens do clero. As lições morais chegavam ao povo, porém, a difusão se dava através de sermões públicos, popularizando determinados valores simbólicos dos animais.

¹¹Utilizo o termo bestiário em minúsculas quando se trata de obras cuja temática possui a representação de animais. O termo em maiúsculas designa o Bestiário enquanto gênero específico da Idade Média.

¹²Os termos *naturas* e *figuras* foram utilizados pela primeira vez na obra *Bestiaire*, de Philippe de Tâhon. Ver: VARANDAS, Maria Angélica. *A Idade Média e o Bestiário*. Medievalista on-line. Lisboa, ano 2, nº 2. p. 1-53, 2006.

¹³No século XIII, no entanto, existem algumas versões em língua vernácula. Ver: PASTOUREAU, Michel. *Bestiaries du Moyen Âge*. Paris : Seuil, 2011. p. 28.

Em função disso, a presença de animais bíblicos é abundante nos bestiários medievais, considerando seu valor simbólico, utilizado como ponte para se alcançar outro significado, de plano superior. Para os filósofos da Idade Média¹⁴, o mundo natural era um grande livro escrito por Deus, cujos ensinamentos precisavam ser lidos e decifrados. Nesse sentido, temos a alegoria como instrumento retórico para se chegar a tal entendimento.

O Velho e Novo Testamento continham mensagens do Senhor, acessíveis apenas a uma parcela da sociedade, isto é, aos seguidores de Sua doutrina. Desse modo, dar sentido ao mundo natural e tudo o que houvesse na Bíblia era tarefa dos pensadores medievais e, para tal, valeram-se de diversos tipos de textos. Esse fator é ressaltado por Brittan¹⁵ em sua pesquisa diacrônica acerca da poesia, metáfora e símbolo:

Quando os padres da igreja formularam um sistema básico, mais tarde, os comentaristas medievais sobre a Escritura foram capazes de elaborar as regras para a interpretação "correta". Seu problema era que, como a Bíblia era a obra de Deus, e como Deus compreende tudo, a Bíblia deve certamente *falar* de tudo, de modo que tudo parecia ser um símbolo potencial. Os comentaristas medievais responderam a esse dilema produzindo um grande número de listas e enciclopédias – cópias da *História Natural* de Plínio; herbários, bestiários, lapidários – todos os volumes nos quais eles podiam atribuir valores simbólicos a tudo o que existia no mundo físico (BRITTAN, 2003, p. 2, tradução minha)¹⁶.

As narrativas dos bestiários apresentavam, de modo geral, um comentário etimológico, a descrição de alguns atributos físicos e de comportamento dos animais, culminando em um determinado valor moral, o qual servia de exemplo a ser seguido ou rejeitado pelo homem cristão. De acordo com Michel Pastoureau:

Sob este nome [bestiário], designamos coleções que se propõem a descrever as "propriedades" de um certo número de animais e extrair dele lições morais e religiosas. Essas propriedades – reais ou imaginárias – dizem respeito tanto à aparência física do animal, seu comportamento, seus hábitos, suas relações com outras espécies, ou até mesmo com os seres humanos. Eles também concernem a todas as crenças ou lendas que o cercam. O leão, por exemplo, é conhecido na

¹⁴Para saber mais sobre a noção de metáfora e alegoria em Santo Agostinho, Tomás de Aquino, Dante, entre outros, ver: ECO, Umberto. Da metáfora à *analogia entis*. In: _____. *Da árvore ao labirinto*: estudos históricos sobre o signo e a interpretação. Rio de Janeiro: Record, 2013.

¹⁵BRITTAN, Simon. *Poetry, symbol and allegory*: interpreting metaphorical language from Plato to the present. Charlottesville: The University of Virginia, 2003.

¹⁶“When church fathers formulated a basic system, later, medieval commentators on the Scriptures were able to elaborate the rules for „correct“ interpretation. Their problem was that, since the Bible was God’s work, and since God comprises everything, the Bible must, surely, speak of everything, so that everything seemed to be a potential symbol. Medieval commentators responded to this dilemma by producing huge numbers of lists and encyclopedias – copies of Pliny’s *Natural History*; herbaria, bestiaries, lapidaries – all volumes in which they could assign symbolic values to everything that existed in the physical world”.

Idade Média por dormir de olhos abertos. É por isso que a maioria dos bestiários faz dele um símbolo de vigilância e, assim, explica sua presença nas portas das igrejas; outros lhe comparam a Cristo, que não dorme em seu túmulo, mas espera sua Ressurreição e até mesmo a Deus, que sempre mantém os olhos abertos e, como proclamou o *Credo* "livra o homem todo o mal". Por outro lado, o porco que pensa apenas em comer e constantemente procura alimentos no chão sem nunca levantar os olhos para o céu, é a imagem do homem pecador que prefere os bens materiais deste mundo em vez da contemplação de Deus e a esperança do mundo por vir (PASTOUREAU, 2011, p.23, tradução minha)¹⁷.

No que tange à classificação dos animais dentro de um Bestiário, havia uma ordem pré-estabelecida a ser respeitada. Portanto, a organização começava pelos animais quadrúpedes selvagens, passando a quadrúpedes domésticos. Em seguida, as aves, depois os peixes e criaturas aquáticas, sendo o último capítulo dedicado às serpentes e aos vermes. Há uma questão hierárquica nessa organização se pensarmos que a maioria dos bestiários é introduzida pela figura do leão – o rei dos animais – encerrando com os vermes (naquela época, os insetos eram chamados dessa forma).

Na Idade Média, cabe ressaltar, a representação simbólica dos animais não se restringia ao Bestiário. Vários outros textos como as fábulas, o *roman de renart* e sermões da Igreja também possuíam essa característica. Diferiam, entretanto, na maneira de abordar essas representações. O Bestiário, por propagar dogmas cristãos, apresenta uma narrativa cuja interpretação é mais restrita. O significado de cada animal e cada iluminura (desenho acompanhando a narrativa) varia em certa medida, mas obedece seu sentido alegórico. As fábulas e o *roman de renart*, por sua vez, são textos ficcionais em que os animais são dotados de características humanas (a fala, por exemplo) e servem como sátira social.

Muito populares no século XII eram as fábulas de Marie de France, mas a sua moralização sempre contribuía para manter o *status quo*. Assim, a representação animal

¹⁷« On designe sous ce nom des recueils qui se proposent de décrire les « propriétés » d'un certain nombre d'animaux et d'en tirer des enseignements moraux et religieux. Ces propriétés – réelles ou imaginaires – concernent à la fois l'aspect physique de l'animal, son comportement, ses moeurs, ses relations avec les autres espèces, voire avec les humains. Elles concernent également toutes les croyances ou légendes qui l'entourent. Le lion, par exemple, passe au Moyen Âge pour dormir les yeux ouverts. C'est pourquoi la plupart des bestiaires en font un symbole de vigilance et expliquent ainsi sa présence aux portes des églises; d'autres vont jusqu'à le comparer au Christ, qui dans son tombeau ne dort pas mais attend sa résurrection, et même à Dieu, qui conserve toujours les yeux ouverts et qui, comme le proclame le Credo, « garde l'homme de tout mal ». Inversement, le porc qui ne pense qu'à manger et qui fouille constamment le sol à la recherche de nourriture sans jamais lever les yeux vers le ciel, est l'image de l'homme pécheur qui préfère les biens matériels de ce monde à la contemplation de Dieu e à l'espérance du monde à venir ».

refletia uma determinada classe social e não apenas um indivíduo ou um tipo social específico, como ocorria nas fábulas da Grécia antiga:

Em uma fábula clássica, um animal fraco representava uma pessoa fraca; para Marie, um animal fraco representava grupos sem poder – camponeses ou servos. Fedro tinha um animal forte representando uma pessoa forte; Marie converteu tal animal em uma classe social forte – a nobreza ou os ricos. Além disso, e mais sutilmente, Marie mudou a moral dos contos (SALISBURY, 1994, p. 118, tradução minha)¹⁸.

O excerto serve para enfatizar ainda mais a diferença entre Bestiário e fábula, e como a simbologia animal se alarga para as esferas da sociedade, na fábula, e da metafísica, no Bestiário. Além das fábulas de Marie de France, o épico *Roman de renart*, escrito entre o final do século XII até o século XIII, tornou-se bastante popular entre a nobreza da época. Assim como Marie de France, os autores do *Roman* não se preocupavam em denunciar as condições da sociedade feudal. Atacavam o clero, julgavam a fraqueza humana, e, por escreverem para a nobreza, nada criticavam a seu respeito.

Outro autor importante no que tange às fábulas foi Odo de Cheriton, cuja produção se deu no início do século XIII. Odo também se preocupava em manter rígida uma ordem, porém, tratava-se da ordem cristã. Um aspecto interessante de suas fábulas é a mescla entre esse gênero e o Bestiário:

Uma vez que os bestiários faziam parte da cultura monástica há muito tempo e lá eram utilizados para que as pessoas apreendessem mensagens especificamente cristãs de contos de animais, não é de se surpreender que Odo combinasse as duas formas de literatura exemplar, bestiário e fábula, para oferecer aos ouvintes morais fortemente cristãs (SALISBURY, 1994, p. 125, tradução minha)¹⁹.

Embora a interpretação do Bestiário fosse bastante controlada pela Igreja, era comum os animais apresentarem características ambíguas, tomados em seu aspecto positivo e negativo em momentos históricos distintos. Um exemplo de representação animal ambígua se dá no caso da poupa-eurasiática (*epopus*, *upupa*). O pássaro recebeu duas entradas em muitos bestiários, ambas ilustradas, e uma das definições, seguindo as *Etimologias* de Isidoro, o define como um animal sujo por viver entre tumbas e

¹⁸“In a classical fable, a weak animal represented a weak person; for Marie, a weak animal represented powerless groups – peasants or servants. Phaedrus had a strong animal represent a strong person; Marie converted such animal into a strong social class – the nobility or the rich. In addition, and more subtly, Marie changed the moral of the tales”.

¹⁹“Since bestiaries had been part of monastic culture for a long time and they were used there for people to take specifically Christian messages from animal tales, it is not surprising that Odo combined the two forms of exemplar literature, bestiary and fable, to offer his listeners strongly Christian morals”.

excremento humanos e outra, presente nos livros *Physiologus* e *De avibus* (de autoria de Hugo de Folieto), o caracteriza como um ser dedicado a seus pais²⁰.

A origem do Bestiário remonta a um texto elaborado na Alexandria, entre os séculos II e III, intitulado *Physiologus*, ou “o naturalista”, cuja autoria permanece desconhecida. Nessa obra, é possível encontrar o estudo sobre 40 animais (selvagens, em grande parte), além de incluir seres fabulosos, seguindo uma lógica binária. O original grego jamais foi recuperado, restando apenas traduções provenientes de diversas localidades e uma retradução do original, pois apenas algumas famílias de manuscritos²¹ sobreviveram ao longo do tempo.

Todavia, sua circulação começou a ser recorrente apenas a partir do século VIII e, de acordo com alguns pesquisadores, o *Physiologus* grego não incluía a parte moralizante, presente nos bestiários posteriores²². A segunda família de manuscritos proveniente dessa fonte é a mais importante, por ter dado origem aos bestiários mais popularizados nos séculos XII e XIV.

Nas versões francesas, quatro bestiários foram significativos durante a Idade Média. O mais antigo deles, o *Bestiaire* de Philippe de Tahön, utiliza pela primeira vez o termo “bestiário” propriamente dito e é o mais próximo do *Physiologus* latino. Foi dedicado à rainha Aelis de Louvain, segunda esposa do rei Henrique I, da Inglaterra.

O estudo de Tahön contém 38 capítulos e limita-se a bestas, aves e pedras, dispostas, assim, em ordem hierárquica. Também encontramos nesta obra a divisão da narrativa em duas partes: *naturas* e *figuras*, a primeira diz respeito à descrição do animal propriamente dito, enquanto a segunda apresenta a sua interpretação alegórica; e tal divisão perpetuou-se nos bestiários seguintes.

O *Bestiaire* de Gervaise foi produzido no século XIII, sendo uma versão da *Dicta Chrysostomi*. Possui 1280 versos e as ilustrações estão apenas na primeira parte do texto, muito pequenas e simples.

O mais longo dos bestiários franceses rimados destacados aqui é o de Guillaume de Le Clerc. Possui 3426 versos, e sua produção ocorreu entre 1210 e 1211. Igualmente,

²⁰Ver: HASSIG, Debra. *Medieval bestiaries: text, image, ideology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. p. 93-94.

²¹Para compreender melhor a origem dos bestiários a partir dessas famílias de manuscritos, consultar: MCCULLOCH, Florence. *Medieval Latin and French Bestiaries*. Chapel Hill. University of North Carolina Press, 1962, mais especificamente o segundo capítulo, “The latin *Physiologus* and the bestiary”.

²²Segundo Maria Angélica Varandas, as narrativas do *Physiologus* primeiro descrevem o animal para, então, relacionarem-no com o dogma cristão. O esquema de cada capítulo segue um padrão: inicia-se com uma citação bíblica, seguida da expressão “O Fisiólogo diz que...”, introduzindo a parte descritiva. Após, tem-se a interpretação moral e alegórica. Ver: VARANDAS, Maria Angélica. *A Idade Média e o Bestiário*. Medievalista on-line. Lisboa, ano 2, nº 2. p. 1-53, 2006.

foi o mais popular, devido ao grande número de manuscritos que sobreviveram ao tempo: um total de vinte e três, todos eles copiados na Inglaterra e na França, com boas iluminuras.

Por fim, temos as versões de Pierre de Beauvais, uma tradução para o vernáculo da versão B-I. Produzido no século XIII, antes de 1218, possui uma versão curta, composta por 38 capítulos e outra longa, com 71 capítulos.

O estudo do desenvolvimento dos bestiários faz emergir a sua função de ensinamento moral e doutrinária, embora, de acordo com especialistas da área²³, o *Physiologus* apresentasse apenas a descrição do animal, tendo sido a moralização religiosa acrescentada posteriormente. Enquanto o *Physiologus* centrava-se na moralização cristã através dos seres naturais, o Bestiário preocupava-se em explicar o episódio da Criação.

Com o tempo, o Bestiário foi assumindo diversas características, sofrendo adição de capítulos, indicando a ampliação do repertório simbólico medieval, muitas vezes sem a parcela moralizante e sem iluminuras, compostos em prosa e em linguagem vernácula, até chegarmos ao último exemplo daquilo que seria tratado por Bestiário antes de seu desaparecimento por completo, o *Le Bestiaire d'Amour*, de Richard de Fournival.

Nessa obra, não há o uso da simbologia animal como exemplo a ser seguido, mas uma metáfora para o comportamento humano. Os animais, nesse caso, são apenas um pretexto para falar das artimanhas amorosas existentes na corte. Portanto, a barreira entre humano e animal parece romper-se por completo na narrativa de Fournival. Além disso, o ensinamento é sobre um dado mundano e não mais do plano divino. Segundo Pastoureau,

Na verdade, este é um trabalho original, muito diferente dos textos anteriores. Das propriedades dos animais, Richard não extrai ensinamentos morais ou religiosos, mas considerações sobre o amor e a estratégia amorosa: como conquistar a dama, como preservar seu amor, quais erros não cometer; ou, pelo contrário, como resistir aos seus encantos, não ser vítima da sua inconstância e seus caprichos. A cada “propriedade” de um dado animal corresponde um ou vários “casos” exemplares do comportamento amoroso muitas vezes, e a casuística da corte, ainda muito em voga em meados do século XIII, é impulsionada até suas últimas consequências (PASTOUREAU, 2011,

²³Segundo Maria Angélica Varandas, as narrativas do *Physiologus* primeiro descrevem o animal para, então, relacionarem-no com o dogma cristão. O esquema de cada capítulo segue um padrão: inicia-se com uma citação bíblica, seguida da expressão “O Fisiólogo diz que...”, introduzindo a parte descritiva. Após, tem-se a interpretação moral e alegórica. Ver: VARANDAS, Maria Angélica. A Idade Média e o Bestiário. Medievalista on-line. Lisboa, ano 2, n°2, p. 1-53, 2006.

Ainda sobre o Bestiário, resta comentar outro elemento fundamental em sua composição: as iluminuras. Essas ilustrações ampliavam a simbologia relativa às bestas, pois eram igualmente importantes para a comunicação da pedagogia cristã. Nem sempre correspondiam ao texto escrito de forma exata, podendo representar apenas o perfil do animal ou uma série de imagens para expressar a passagem do tempo.

A Idade Média consiste em um período histórico plural, não podendo ser reduzida a uma era, como bem destacou Umberto Eco. O autor, para explicá-la, parte daquilo que ela não é:

A Idade Média não é um século. Não é um século como o século XVI ou o século XVII, nem um período bem definido e com características reconhecíveis como o Renascimento, o Barroco ou o Romantismo. É uma sucessão de séculos assim chamada pelo humanista Flávio Biondo, que viveu no século XV. (...) 1492 menos 476 é igual a 1016. Mil e dezesseis são muitos anos, e é difícil crer que o modo de viver e de pensar se tenha mantido imutável ao longo de um período tão extenso e em que ocorreram muitos fatos históricos hoje estudados nas escolas (das invasões bárbaras ao renascimento carolíngio e ao feudalismo, da expansão dos árabes ao nascimento das monarquias europeias, das lutas entre a Igreja e o império às Cruzadas, de Marco Polo a Cristóvão Colombo, de Dante à conquista de Constantinopla pelos turcos) (ECO, 2010, p.13).

Entretanto, uma afirmação parece unificar o período abarcando os séculos X até XVII: a sociedade da Idade Média era extremamente visual; disso temos evidência através dos bestiários ilustrados e vários outros textos repletos de iluminuras²⁵ produzidos nesse momento.

Debra Hassig (1995) em *Medieval bestiaries: text, image, ideology* explora a relação entre texto e imagem, fazendo um apanhado geral das representações dos seres mais recorrentes em 28 manuscritos de bestiários, ligando a significação ao contexto social, a moral empregada, entre outros fatores ideológicos. A imagem estava associada ao texto escrito, mas não possuía valor menor, nem estava subordinada a ele:

²⁴« À dire vrai, il s'agit d'une ouvre originale, très différente des textes précédents. Des propriétés des animaux, Richard tire non pas des enseignements moraux ou religieux mais des considérations sur l'amour et la stratégie amoureuse : comment conquérir la dame, comment conserver son amour, quelles erreurs à ne pas commettre ; ou bien, au contraire, comment résister à ses charmes ne pas être victime de son inconstance et de ses caprices. À chaque « propriété » d'un animal donné correspondent un ou plusieurs « cas » exemplaires du comportement amoureux plusieurs fois, et la casuistique courtoise, encore très à la mode en ce milieu du XIII siècle, y est poussée dans ses ultimes retranchements ».

²⁵Eco comenta essa particularidade da sociedade medieval em seu ensaio sobre a versão do Apocalipse de Beato, cujos textos eram sempre repletos de iluminuras. ECO, Umberto. Apontamentos sobre Beato. In: _____. *Da árvore ao labirinto*: estudos históricos sobre o signo e a interpretação. Rio de Janeiro: Record, 2013.

Uma série de estudos interessantes e reveladores ajudaram a esclarecer as possíveis relações entre textos e imagens. Subscrovo o ponto de vista de que imagens e textos são sinais de igual primazia e importância: que os textos não são *ekphrasis*, nem as imagens são simplesmente ilustrações dos textos. Nos bestiários, textos e imagens são inter-relacionados e interdependentes. Como tal, os seus respectivos conteúdos ideológicos às vezes correspondem, mas em outros momentos eles chocam-se, desenvolvem-se ou prejudicam-se uns aos outros (HASSIG, 1995, p. 18, tradução minha)²⁶.

O declínio da popularidade do Bestiário, no entanto, está associado, principalmente, à mudança de paradigma filosófico e científico no final da Idade Média, propiciando uma nova organização política e social. O neoplatonismo reificado por autores como Santo Agostinho, gradativamente, dá lugar ao pensamento aristotélico, cuja popularidade cresce a partir do século XIII²⁷. O novo estilo filosófico – vale salientar – não era por isso menos cristão, porém, estava muito mais interessado na observação da natureza para a explicação dos fenômenos.

Se, pela perspectiva neoplatônica da ciência, o mundo era um livro escrito por Deus e todos seus elementos possuíam um correspondente de ordem superior (dependendo de uma decodificação para ser compreendido), Aristóteles, por seu turno, coloca a Física no centro das ciências, de modo a estudar as causas e movimentos dos objetos.

Porém, não se deve pensar que uma abordagem naturalista em relação aos animais tenha eliminado por completo seu uso figurado. O desaparecimento do gênero Bestiário não apaga de maneira alguma a fração simbólica na representação dos animais, pois nem mesmo na ciência contemporânea estamos autorizados a retirar a parcela do Imaginário contida nos processos de análise e compreensão daquilo que chamamos realidade.

Segundo Simona Cohen, há uma carência de estudos sobre a representação simbólica dos animais após a Idade Média, como se durante a Renascença o enfoque nessas figuras fosse completamente naturalista, o que a autora demonstra não ser

²⁶“A number of interesting and revealing studies have helped clarify the possible relationships between texts and images. I subscribe to the point of view that images and texts are sign systems of equal primacy and importance: that the texts are not *ekphrasis*, nor are the images simply illustrations of the text. In the bestiaries, texts and images are interrelated and interdependent. As such, their respective ideological contents at times correspond, but at other times they clash, further develop, or undermine each other”.

²⁷É apenas no século XII que os estudos de Aristóteles passam a ser traduzidos para o árabe e, então, para outras línguas. Esse fator contribui para que muitos escolásticos rejeitem a obra do filósofo grego em um primeiro momento. Todavia, os tratados naturalistas (*História dos animais*, por exemplo) servirão de base para alguns bestiários, de modo a controlar a nova filosofia e desvinculá-la do paganismo árabe. Ver: VARANDAS, Maria Angélica. *A voz do bestiário: ecos da raposa na literatura inglesa medieval*. 2003. 525f. (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa. 2003. p. 63-79.

verdade em *Animals as disguised symbols in Reinassance art* (2008).

Ao fazer o trajeto de muitos estudiosos da simbologia animal, isto é, retornando às origens do *Physiologus* e dos bestiários medievais, Cohen mostra como os animais aparecem em textos dos séculos XV e XVI. O *Li Bestiaire D'Amour*, de Richard de Fournival serviu de inspiração para muitos outros textos²⁸, além dos *exempla* – sermões religiosos impressos a partir do século XV na França, obtendo um grande alcance de público, com ênfase na analogia entre falsos profetas e animais como a raposa, o lobo e o macaco.

Logo, o desaparecimento dos bestiários no final do século XVI não resultou na eliminação do uso metafórico dos animais, permanecendo uma importante mediação moralizante em textos posteriores. De acordo com Cohen:

Os bestiários podem ter diminuído em popularidade, mas sua influência estava longe de ser obsoleta no Renascimento. Suas imagens, contos, comentários e moralizações foram mediadas em várias formas literárias, de Dante Alighieri a Conrad Gesner, Edward Topsell, Shakespeare e Milton. Eles assumiram várias formas em pinturas religiosas e seculares, da Proto-Renascença em diante, e foram posteriormente popularizados em impressões de folha única e ilustrações de livros, encontrando um novo ímpeto com o gênero de arte emblemática nos séculos XVI e XVII (COHEN, 2008, p. 8, tradução minha)²⁹.

No entanto, para esse estudo do bestiário contemporâneo é preciso resgatar certos acontecimentos responsáveis por transformações essenciais nas relações entre o homem e os animais.

No século XVII, com a filosofia cartesiana, já considerada moderna, temos um retorno à ideia de cisão entre homem e animal³⁰ – graças ao *cogito ergo sum* – dessa vez

²⁸Os textos referidos são o *Bestiario toscano* e o *Libellus de natura animalium*, esse último possuindo uma estrutura bastante parecida com os bestiários medievais mencionados em item anterior, com o diferencial de que havia uma divisão quaternária dos animais não apenas em classes, mas nos quatro elementos cosmogônicos. Ambos os textos se apropriaram do uso de Richard de Fournival em relacionar os animais aos cinco sentidos, embora a fonte primeira dessa relação tenha aparecido em Plínio, o Velho. Ver: COHEN, Simona. *Animals in diguise in Renaissance art*. Leiden: Brill, 2008, p. 7).

²⁹“Bestiaries may have decreased in popularity, but their influence was far from obsolete in the Renaissance. Their images, tales, commentaries, and moralizations were mediated in varied literary forms, from Dante Alighieri to Conrad Gesner; Edward Topsell, Shakespeare and Milton. They assumed varied forms in religious and secular painting, from the proto-Renaissance on, and were later popularized in single-leaf prints and book illustrations, finding new impetus with the genre of emblematic art in the sixteenth and seventeenth centuries”.

³⁰É importante salientar que, durante a Idade Média, o pensamento científico e filosófico também separou radicalmente o homem dos outros animais, em grande parte por questões teológicas. Por possuírem alma, razão, linguagem e serem semelhantes a Deus, os homens eram superiores. No aristotelismo, no entanto, o homem é analisado em conjunto com o animal – embora siga em sua posição de prestígio como o mais avançado de todos. Além disso, os estudos de Aristóteles partem da observação direta e não possuem a intenção de moralizar, mas de compreender o mundo em sua objetividade.

pautada em dados possíveis de serem observados empiricamente. Sendo assim, a razão recuperava sua supremacia. O animal, para Descartes, poderia ser comparado a uma máquina, um autômato, como foi defendido em *Discurso do método*.

Em direção contrária a Descartes, Michel de Montaigne foi um dos grandes defensores dos animais, discordando da visão de homem santificado. Maciel, ao comentar o notável texto “Apologia de Raymond Sebond”, sintetiza:

O alvo crítico de Montaigne em “Apologia” é, sobretudo, a razão ortodoxa, que almeja ser “o divino do homem” e se constitui a partir do pressuposto da superioridade humana em relação aos demais viventes. Mas, para o filósofo afeto ao exercício da dúvida e da incerteza, a razão não pode se circunscrever a esse modelo único e absoluto, já que existiram várias outras formas de racionalidade ou raciocínio, bem como várias perspectivas para se tratar um determinado assunto. A razão, segundo ele, longe de se circunscrever a uma única função, é “um instrumento de chumbo e de cera, alongável, dobrável e adaptável a todas as medidas”, que se molda de acordo com os usos que se podem fazer dela. E acrescenta: “É preciso apenas a habilidade de saber dar-lhe o contorno” (MACIEL, 2016, p. 28-29).

Do pensamento cartesiano, cujos ecos racionalistas serão sentidos até o nosso século de maneira imperiosa, chegamos à grande revolução da compreensão do homem – as teorias evolucionistas de Darwin. Ao constatar que homem e primatas possuem o mesmo ancestral, Darwin volta a mergulhar-nos na animalidade por tanto tempo rechaçada. Todavia, o *homo sapiens* continua no auge de uma linha evolutiva, partindo do organismo mais simples ao mais complexo. Mesmo dentro de uma cadeia natural do ser, o homem mantém-se como mais alto representante.

Muitos autores posteriores a Darwin dedicaram-se ao estudo da humanidade como parte da natureza e não algo estranho a ela. Edgar Morin (1991), por exemplo, criticava a carência de estudos sobre o homem, principalmente por uma ênfase da antropologia no mito do homem sobrenatural, apartando-o da natureza.

De acordo com Morin, o homem não possui uma essência exclusivamente genética ou cultural. Sua natureza reside em relações, interações, interferências, no e por meio de um policentrismo, não esquecendo um outro policentrismo, constituído pela tríade espécie-sociedade-indivíduo.

Autores como Konrad Lorenz³¹ e Edward Wilson³², através de estudos na área da zoologia e etologia, demonstraram similaridades nas interações entre meio- indivíduo

³¹Ver: LORENZ, Konrad. *Behind the mirror*. Orlando: Harcourt Brace Jovanovich, 1973.

³²Ver: WILSON, Edward O. *A conquista social da terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

nas sociedades de outros animais e de seres humanos.

Atualmente, os debates envolvendo o tema da animalidade baseiam-se, em grande parte, nas relações de moral e ética. Sua exploração massiva pela indústria tornou-se um assunto constante para muitos autores contemporâneos e Peter Singer³³ é um dos mais notáveis representantes.

Dessa forma, a partir dos anos 1970 observamos uma nova abordagem em relação ao animal. O cenário, portanto, é de reflexão e crítica, em especial ao sistema capitalista que explora os recursos naturais e continua a fazer dos animais os autômatos de Descartes e isso é, de certa forma, sentido na literatura produzida a partir de então.

1.2 O bestiário em Drummond

Comentamos o Bestiário e contexto medieval por utilizarmos esse termo tão característico da Idade Média em um estudo contemporâneo. O bestiário de *Boitempo*, do mesmo modo, leva-nos a uma pedagogia: a do poeta e da construção do *gauche*. Essa reunião de animais permite sua catalogação de acordo com os quatro elementos bachelardianos, bem como a noção do espaço poético. Sendo assim, função (pedagógica) e forma (categorizada) são atributos comuns a esses dois momentos tão díspares historicamente, mas que reelaboram a simbologia animal.

Se, graças à visão neoplatônica de mundo, os animais dos bestiários medievais eram uma via de acesso a um conhecimento de caráter elevado, o mesmo podemos afirmar acerca da poesia de maneira geral.

A poesia também dá passagem a outro lugar, aquilo que Octavio Paz denominou “a outra margem”. Na poesia de Drummond, são muitos os casos em que esse trânsito é realizado a partir de uma figura animal. Tal ponte entre um “aqui” e um “lá” leva-nos à noção de participação, trabalhada tanto por Octavio Paz quanto por Bachelard.

Nessa linha de pensamento, o poema é algo aberto que, no entanto, precisa de um outro elemento para realizar-se: o leitor. Para ser poesia, o poema precisa conter a participação, a qual ocorre na história, ao mesmo tempo em que a nega,

[o leitor] revive uma imagem, nega a sucessão, retorna no tempo. O poema é mediação: graças a ele, o tempo original, pai dos tempos, encarna-se num momento. [...] O poeta cria imagens, poemas; o poema faz do leitor imagem, poesia (PAZ, 1982, p. 30).

O leitor, através do encontro com o poema, é capaz de tomar aquelas palavras para si, o poema passa a ser seu, mais do que isso: passa a ser ele mesmo. Essa

³³Ver: SINGER, Peter. *Animal liberation*. New York: Harper Collins Publishers, 2002.

afirmação chega relativamente tarde em Bachelard, n^o *A poética do espaço*:

As ressonâncias dispersam-se nos diferentes planos da nossa vida no mundo; a repercussão convida-nos a um aprofundamento da nossa própria existência. Na ressonância ouvimos o poema; na repercussão o falamos, ele é nosso. A repercussão opera uma inversão do ser. Parece que o ser do poeta é o nosso ser. A multiplicidade das ressonâncias sai então da unidade de ser da repercussão. Dito de maneira mais simples, trata-se aqui de uma impressão bastante conhecida de todo leitor apaixonado por poemas: o poema nos toma por inteiro (BACHELARD, 1993, p. 7).

Portanto, o texto poético, embora (em geral) despido de uma intenção dogmática, possui uma vontade – mais além, uma necessidade – de atuação do leitor, para que seu sentido se complete e, pelo movimento de repercussão e ressonância, passe a tomar conta do ser.

Observamos uma didática drummondiana já em *Alguma poesia*. Assim como no emblemático “Infância”, o qual retoma o contexto biográfico familiar do poeta, muitos outros animais povoam seus versos. Isso porque os animais e a natureza, de um modo geral, sustentam esse mundo tão conflituoso em Drummond, ora grande, ora pequeno.

“Cidadezinha qualquer” é um exemplo de como o poeta trabalha as representações do homem e do animal:

Casas entre bananeiras
mulheres entre laranjeiras
pomar amor cantar.

Um homem vai devagar.
Um cachorro vai devagar.
Um burro vai devagar.

Devagar... as janelas olham.

Eta vida besta, meu Deus (p. 26).

O poema está inserido na órbita do autobiográfico e a cidadezinha qualquer é, na verdade, uma importante cidade, a Itabira de outrora. Se na trilogia *Boitempo* encontramos o poeta dedicado ao exercício da criação dessa infância *gauche*, em *Alguma poesia* ele dosa o conflito entre o passado e o presente, o menino de ontem e o homem de hoje. *Boitempo* é, mesmo cronologicamente ancorado em uma fase mais madura, o princípio. Ao ler os três volumes autobiográficos e *Alguma poesia* na sequência temos um panorama da trajetória *gauche*.

Os animais da cidadezinha delineada por Drummond, o cachorro e o burro, estão

próximos do cotidiano familiar. Enquanto o cachorro é o exemplar de animal doméstico, da casa, o burro associa-se à força do trabalho. Todos eles, junto com o homem, seguem o ritmo da vidinha simples. A cidade, com a vida besta, vence tudo.

Partindo de um poema de Drummond, “O boi vê os homens”, Maria Esther Maciel (2007) comenta uma série de relações que escritores em geral estabelecem com os animais quando os representam. Segundo a autora:

Falar sobre um animal ou assumir sua *persona* não deixa de ser também um gesto de espelhamento, de identificação com ele. Em outras palavras, o exercício da animalidade que nos habita. Sabe-se que o esforço de entrar no espaço mais intrínseco da vida animal nunca deixou de desafiar poetas e escritores de todos os tempos e tradições. Seja através da sondagem (por vezes erudita) do comportamento e dos traços constitutivos dos bichos de várias espécies, realidades e irrealidades, seja através da encenação de um vínculo afetivo com eles, ou da tentativa de antropomorfizá-los e convertê-los em metáforas do humano, muitos foram e são os autores voltados para a prática do que se nomeia hoje de zooliteratura (MACIEL, 2007, p.197).

A obra de Drummond comprova ter sido o espelhamento uma atividade constante no seu exercício poético, dado o número de representações animais. Embora, em alguns casos, o animal cumpra a função de dimensionar o espaço (quando utiliza espécimes pequenos em um local mais amplo), em outros momentos ele aparece como protagonista ou, pelo menos, como um coadjuvante essencial.

A tentativa de compreensão desse outro, que é o animal, através do uso do símbolo e da metáfora, possui a mesma intenção dos bestiários medievais: um melhor entendimento dos homens e da humanidade. Estamos, portanto, de acordo com a ideia de que bestiário e poesia organizam determinadas imagens de modo a obter/proporcionar um conhecimento sobre algo transcendente.

O conhecimento adquirido de maneira indireta, através dos mecanismos do poder da imagem poética, de repercussão e ressonância, requer uma postura teórica a respeito da noção de metáfora. Tal noção está em consonância com as obras de Bachelard e Durand, trata-se da ideia da metáfora cognitiva de Lakoff e Johnson. Para os autores, a metáfora não é um artifício meramente linguístico ou literário, mas uma maneira de estruturar o mundo que circunda o indivíduo. Logo, a metáfora compõe o aparato cognitivo do ser humano³⁴.

³⁴Os conceitos metafóricos provenientes da experiência do sujeito com o meio são dados pelas metáforas de orientação (similares às dominantes posturais de Durand) e pelas ontológicas. As metáforas de orientação espacial (alto/baixo e frente/verso), não são, de maneira alguma, arbitrárias, tendo por base a interação física e cultural do sujeito. Os autores trazem como exemplo: *I'm up today* (=happy) e *I'm down*

No que tange à representação animal, em especial na poesia, Maciel (2007) defende que cada poeta cria/possui um bestiário próprio ao colocar em evidência relações não só metafóricas ou simbólicas, mas de filiação:

Assim, no esforço de sondar – pelos poderes da imaginação – a subjetividade desse “completamente outro” que é o animal, e estabelecer com ela uma relação de cumplicidade ou de devir, cada um dos poetas mencionados³⁵ constrói o seu bestiário particular. Sejam feras enjauladas nos zoológicos do mundo, sejam os bichos domésticos, as espécies em extinção, os animais que nos alimentam ou os que fomentam as experiências acadêmicas no campo da biologia e da genética, todos – ao entrarem na esfera do poético – acabam por nos ensinar muito mais do que os escritores sabem sobre eles (MACIEL, 2005, p. 205).

No caso de Drummond, não há produções poéticas exclusivas para os animais: é através da mistura de perspectivas e universos que seus ensinamentos alcançam o leitor. O que, no entanto, nos permite traçar seu bestiário é a recorrência de certos animais (boi, cavalo, burro), bem como as conexões mediadas por eles, entre o poeta e o mundo (entendendo-se esses três elementos como coisas inter-relacionadas).

Alcides Villaça (2006) analisou o poema “O elefante”³⁶, integrante de *A rosa do povo*, e nele temos um exemplo do uso alegórico do animal para a criação simbólica, em um processo integrando poeta, criação e criatura. Villaça considera a peça em questão como um “poema de síntese”, em seu centro está o vínculo entre artista e o mundo moderno.

No poema, não temos um elefante real (material) observando ou sendo observado. Tudo parte do processo de criação, ou melhor, de fabricação. Com materiais frágeis, de segunda mão, o criador vai construindo essa criatura que, após completa, sai ao mundo para fazer amigos.

Fabrico um elefante
de meus poucos recursos.
Um tanto de madeira
tirado a velhos móveis
talvez lhe dê apoio.
E o encho de algodão,

(= *sad*). As metáforas ontológicas, por sua vez, possibilitam compreender sentimentos e situações que não possuem materialidade em termos de entidades e substâncias. Há uma tendência à antropomorfização dessas experiências, ao serem atribuídas características como dimensão, contorno, superfície, etc. Ver: LAKOFF, George, JOHNSON, Mark. *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.

³⁵A autora refere-se a Roubaud e Ted Hughes, além de mencionar Murilo Mendes e os escritores Guimarães Rosa e Wilson Bueno. No entanto, as obras em questão são todas voltadas para os animais em sua integridade, para citar *Ave palavra*, de Guimarães Rosa; *Jardim zoológico* (1999) e *Manual de zoofilia* (1997), de Wilson Bueno; além da “Seção microzôo” de *Poliedro*, do poeta Murilo Mendes.

³⁶O autor dedica um capítulo para a análise desse poema. Ver: VILLAÇA, Alcides. Um elefante de mentira e de verdade. In: _____. *Passos de Drummond*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

de paina, de doçura.
[...]

Eis meu pobre elefante
pronto para sair
à procura de amigos
num mundo enfasiado
que já não crê nos bichos
e duvida das coisas (p.148-149).

No entanto, ninguém vê o animal. Os homens o ignoram e apenas os elementos naturais (vento e formiga) percebem seu movimento.

[...]
Esse passo que vai
sem esmagar as plantas
no campo de batalha,
à procura de sítios,
segredos, episódios
não contados em livro,
de que apenas o vento,
as folhas, a formiga
reconhecem o talhe,
mas que os homens ignoram,
pois só ousam mostrar-se
sob a paz das cortinas
à pálpebra cerrada (p. 150).

“O elefante”, para Villaça, assinala similaridades entre a feitura do animal (uma representação) e a do poema. Embora sejam produtos de uma construção, ao poeta é imprescindível que não sejam farsas:

E há por fim os olhos,
onde se deposita
a parte do elefante
mais fluida e permanente,
alheia a toda fraude (p. 149).

O olho, parte “verdadeira”, a “essência” desse elefante, é o espelho onde o leitor se reconhece. Mesmo contendo peças desconexas e sendo produto de uma bricolagem, o elefante possui uma verdade, “alheia a toda fraude”, tal qual o poema, embora revele partes fragmentárias e, a princípio, paradoxais.

Nesse caso, elefante e poema são intercambiáveis. Ainda, o tempo circular – mítico – rege o poema e a existência desse elefante, retomando Sísifo, em que se recomeça pelo simples ato de recomeçar. O animal construído (esse outro sem semelhança com seu criador) é o meio natural – mesmo artificial – para comunicar os conflitos da experiência humana.

Para Villaça (2006), ainda, o poema exprime uma noção de símbolo bastante particular em Drummond, revelando sua maturação não só em “O elefante”, mas também em outros poemas d’*A rosa do povo* e obras posteriores:

É difícil imaginar uma fórmula mais feliz para definir o mecanismo de percepção dos símbolos do que a destes versos: “alma que se disponha/ a recolher em si/ desse corpo sensível/ a fugitiva imagem”. Em que tratado estético ou teoria da recepção encontraríamos uma síntese tão bem sucedida da fenomenologia simbólica, apontada na articulação entre oferta material e o percurso anímico/ imaginativo – duplicidade com que a linguagem dos símbolos labora para o efeito da pretendida unificação, contando, para isso, com a significação que deverá obter *com e no* destinatário seu (VILLAÇA, 2006, p. 68)?

Em “O elefante”, o símbolo é síntese e multiplicidade, além de um trabalho constante, embora sem finalidade aparente, a não ser sua própria criação e recriação. O elefante é uma armadura, uma máscara para seu criador:

E já tarde da noite
volta meu elefante,
mas volta fático,
as patas vacilantes
se desmancham no pó.
Ele não encontrou
o de que carecia,
o de que carecemos,
eu e meu elefante,
em que amo disfarçar-me.
Exausto de pesquisa,
caiu-lhe o vasto engenho
como simples papel.
A cola se dissolve
e todo seu conteúdo
de perdão, de carícia,
de pluma, de algodão,
jorra sobre o tapete,
qual mito desmontado.
Amanhã recomeço (p. 151).

Se antes a figura do elefante pairava de modo objetivo diante dos olhos do leitor, como peça composta por diversos elementos (madeira, algodão, doçura), quando o poeta se identifica com o animal, ele mergulha no âmbito subjetivo. Os verbos “dissolver” e “jorrar”, aquáticos, elemento representativo do fluir do tempo, assinalam o momento em que o elefante desfalece, desmontado como mito. Retorna à sua origem (um amontoado de peças) para ser recriado como elefante no dia seguinte. O animal é, na análise de Villaça, um disfarce para o poeta:

Note-se, porém: a confissão do disfarce não impedirá que o elefante, ou o que restou dele, volte a ser nomeado na terceira pessoa: “caiu-lhe”, “seu conteúdo”. O disfarce, para todos os efeitos, está mantido e assumido como um “vasto engenho” disponível, acessório à mão e indispensável para outras teimosas buscas substanciais. Por outro lado, todo poema cuja matéria é fluida e permanente não se confirma no olhar do outro ameaça reduzir-se, de fato, ao “simples papel” de uma folha sem marcas, da matéria neutra e irrelevante de uma página perdida (VILLAÇA, 2006, p. 72).

Em *José*, entretanto, um poema dedicado especialmente a um animal, “O boi”, não consiste em disfarce, pelo contrário, ele é uma figura que empresta sentimentos (o de solidão) a esse eu-lírico, o qual rememora a fazenda enquanto observa o ritmo da cidade:

Ó solidão do boi no campo,
ó solidão do homem na rua!
Entre carros, trens, telefones,
entre gritos, o ermo profundo.

Ó solidão do boi no campo,
ó milhões sofrendo sem praga!
Se há noite ou sol, é indiferente,
a escuridão rompe com o dia.

Ó solidão do boi no campo,
homens torcendo-se calados!
A cidade é inexplicável
e as casas não têm sentido algum.

Ó solidão do boi no campo!
O navio-fantasma passa
em silêncio na rua cheia.
Se uma tempestade de amor caísse!
As mãos unidas, a vida salva...
Mas o tempo é firme. O boi é só.
No campo imenso a torre de petróleo (p. 85).

Boi e homem surgem no mesmo plano, ambos com o sentimento de solidão, ainda que em locais distintos. Embora a repetição do verso “Ó solidão do boi no campo!” realce o animal e o espaço rural, o poema é sobre o indivíduo na cidade. Esse homem destaca todas as mazelas da vida urbana. Mergulhado no centro, com seu grande número de veículos e pessoas, o indivíduo “some”, fica só. Por conhecermos a história pessoal de Drummond, compreendemos que o poeta empresta ao eu-lírico essa solidão de campo, a qual se intensifica e é muito pior na cidade.

Em Drummond, os animais transitam com liberdade, embora algumas relações se façam mais frequentes do que outras. É importante ressaltar, a respeito de *Boitempo*,

a ordem hierárquica dos elementos. Analisando os três volumes, pude constatar a primazia do devaneio da terra, seguido do espaço, ambos inseridos em um contexto maior, o de devaneio da infância. Há, ainda, uma dupla propriedade da terra, por ser elemento e espaço.

A narrativa autobiográfica de Carlos Drummond de Andrade concentra-se no período anterior a si mesmo, passando pela infância, até chegar à fase adulta, no exercício de jornalista, embora haja pouco dessa etapa mais madura do poeta em *Boitempo*.

Por outro lado, a poética anterior e posterior à trilogia é povoada por doses autobiográficas; a vida se dissolve na arte, a arte movimenta a vida. Por ter pertencido ao universo da fazenda, vivenciando os costumes de uma cidade pequena e da lida do campo, é natural encontrarmos, na maioria das vezes, animais pertencentes a esse cenário.

Dessa forma, não foi surpreendente descobrir na série *Boitempo* uma preponderância do cavalo e do boi em relação a outros animais. Além disso, são representados, quase sempre, como propriedade. Todavia, veremos esse aspecto transcender a riqueza material, revelando a afirmação da tradição do nome Andrade, um tormento e um orgulho para o menino – e também para o homem.

Ao contrário dos compêndios medievais, Drummond não agrupa os seres de acordo com suas características anatômicas, de comportamento, ou mesmo simbólicas. O critério para a organização desse bestiário segue as fases da vida do menino e, como essas, ramificam-se entre o vínculo do garoto com sua família; antes mesmo de sua existência, passando pelo cotidiano, além das narrativas da fase de menino em relação aos outros (os grandes), até a mocidade e a opção por tornar-se um homem das Letras.

Em muitos casos, os animais surgem no poema a fim de abarcar todas as dimensões de um espaço ou enfatizar diferentes realidades apresentadas ao menino. Na função de dimensão espacial, temos “Ar livre” (*Boitempo I*, capítulo “Bota e espora”). Esse poema, centra-se em uma espécie de “causo” a respeito da localidade de Cutucum, onde homens brancos e mulheres negras envolvem-se em relações secretas e sensuais. Os animais compõem um espaço que não se limita apenas ao mundo grande dos seres humanos, vide a presença das formigas:

A cama é 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 (p. 517).

A importância do espaço na poesia autobiográfica de Drummond também se destaca em vários níveis, no mesmo movimento, do macro para o micro: Itabira, a fazenda e a casa.

Por essa razão, a constituição do bestiário de *Boitempo* se divide em duas partes: em um primeiro momento, o estudo das imagens da infância e como elas afetam a formação identitária do *gauche* e, então, a constituição o bestiário dos elementos e do espaço propriamente dito.

2 BESTIÁRIO IMERSO NO DEVANEIO DE INFÂNCIA

Trazer o tema da infância para esse bestiário não se justifica apenas por sua recorrência na série *Boitempo*, mas por ser um componente intrínseco ao devaneio, segundo os estudos de Gaston Bachelard.

Para investigar o devaneio, Bachelard (2006) coloca a necessidade do método fenomenológico, pois busca a origem da imagem poética. A fenomenologia não se preocupa com a descrição dos fenômenos em bases empíricas, sua abordagem é responsável por “colocar no presente, num tempo de extrema tensão, a tomada de consciência” (p. 04), buscando uma intencionalidade da imaginação.

O interesse do filósofo nessa origem, posicionando a imagem antes do *cogito*, reside no fato de que, independente dos avanços científicos, o homem sempre retoma temas primitivos. Logo, tal capacidade imaginante é inerente ao homem. Bachelard postula esse pensamento já em sua primeira obra noturna, *A psicanálise do fogo*, publicada em 1938: “(...) dedicaremos uma parte de nossos esforços a mostrar que o devaneio não cessa de retomar os temas primitivos, não cessa de trabalhar como uma alma primitiva, a despeito do pensamento elaborado, contra a própria instrução das experiências científicas” (BACHELARD, 1994, p. 05-06).

Em sua obra sobre o devaneio, o filósofo francês busca, através do método fenomenológico, a imagem em sua gênese. Ao discordar de teorias psicanalíticas freudianas da linguagem como liberação de instintos recalçados, Bachelard (2006) crê na novidade da imagem, num porvir da linguagem. Por isso o interesse em sua origem: “Não se lê poesia pensando em outra coisa. Desde que uma imagem poética se renova, mesmo em um só de seus traços, manifesta uma ingenuidade primordial” (p. 04).

Bachelard procura a intencionalidade da imaginação, pois a postura fenomenológica não se coloca passivamente. Ao eleger o devaneio poético como seu objeto de estudo, o autor ressalta a diferença de abordagem nesse sentido. Enquanto a psicologia observa o ser que sonha, para a fenomenologia interessa o ato de criação, no qual observamos a inovação da linguagem. Se os psicólogos buscam um passado, isto é, decifrar na vida do poeta caracteres estampados na sua obra, Bachelard postula o sentido inverso: a imaginação é excitação de devir psíquico, “a imaginação tenta um futuro” (2006, p. 08). A preocupação do filósofo, nesse momento, é a de “indicar o caráter construtivo do devaneio poético” (BACHELARD, 2006, p. 10).

Um capítulo interessa-nos em especial, intitulado “Os devaneios voltados para a

infância”. Nele, Bachelard aborda a necessidade do retorno à infância, compreendida como um cosmos da solidão, além de argumentar que a retomada desse tempo remoto é realizada pelos poetas já em idade mais madura, coincidentemente uma das principais características da autobiografia³⁷.

Contudo, outros fatores interessam-me nesse momento com relação à infância – largamente revisitada por Drummond em sua poética – para chegar a uma densidade mais significativa nos três volumes de sua autobiografia.

Em primeiro lugar, a grandeza do mundo na infância. Ao visitar seu passado infantil, Carlos perde-se na vastidão do espaço. Sobre o tema, Bachelard afirma: “o mundo do devaneio de infância é grande, maior que o mundo oferecido ao devaneio de hoje” (2006, p. 96). Dessa forma, o “menino antigo” encontra-se em relação de desigualdade com o ambiente circundante, pois o mundo é grande.

Ademais, é importante considerar a intrínseca relação entre imagem e memória, as quais dão vida a esse tipo de devaneio poético. Bachelard deixa claro que o passado rememorado não corresponde ao da percepção, pois não busca verdades, mas valores.

A imaginação, seletiva, sabe desde o princípio quais histórias contar. Todavia, a vida anterior, a antecedência do ser, atribui à infância um caráter cósmico. Esse aspecto é bastante recorrente na série *Boitempo*. Drummond se vê assombrado por sua árvore genealógica, pois ser um Andrade pesa sobre os ombros do menino, o qual vê – no ar – sua fazenda; e rejeita a ideia de cuidar dos bois, cavalos e terras de seu pai. De acordo com Bachelard:

A cosmicidade de nossa infância reside em nós. Ela reaparece em nossos devaneios solitários. Esse núcleo de infância cósmica é então como uma falsa memória em nós. Nossos devaneios solitários são as atividades de uma metamnésia. Parece que os voltados para os devaneios de nossa infância nos fazem conhecer um ser anterior ao nosso ser, toda uma perspectiva de antecedência do ser (BACHELARD, 2006, p. 103).

Essa busca de um ser anterior mostra justamente o quanto um devaneio voltado para o ser da infância não está subordinado às regras temporais cronológicas e factuais. O período anterior ao nascimento é o “cosmos dos limbos.” Tal constatação leva-nos ao terceiro ponto importante sobre esse devaneio primordial, o do elemento aquático como regente desse devaneio:

³⁷A preferência da idade avançada para a escrita de autobiografias foi destacada por Madeleine Ouellette-Michalska, na conferência intitulada *La tentation autobiographique*. Ver: SOUZA, Raquel Rolando. *Boitempo: a poesia autobiográfica de Drummond*. Rio Grande: Editora da FURG, 2002. p. 47.

Luzes e limbos, eis a dialética da antecedência do ser de infância. Um sonhador de palavras não pode deixar de mostrar-se sensível à doçura da palavra que põe luzes e limbos sob o império de duas labiadas. Com a luz, há a água na claridade e os Limbos são aquáticos. E sempre havemos de encontrar a mesma certeza onírica: *a Infância é uma Água humana*, uma água que brota da sombra. (...) Então o devaneio voltado para o nosso passado, o devaneio que busca a infância, parece devolver vida a vidas que não aconteceram, vidas que foram imaginadas. O devaneio é uma mnemotécnica da imaginação. No devaneio retomamos contato com possibilidades que o destino não soube utilizar (BACHELARD, 2006, p.106-107, grifo meu).

O devaneio, é preciso ressaltar, não possui uma conexão direta com o fato ocorrido no passado. É a criação de uma percepção, um ponto de vista, um impulso criativo. Portanto, na trilogia *Boitempo* acompanhamos a gênese do *gauche*, pois é esse personagem que atravessa a poética drummondiana. Por essa razão, Carlos, adulto, lança um olhar crítico ao menino, ou então, vive sua segunda infância, muito mais consciente dos seus atos e dos outros do que quando na infância “real”. A nostalgia do poeta sempre aponta para um conflito: do menino consigo mesmo, do menino com o pai, entre o menino e os grandes.

Bachelard, ainda, atenta para o fato do tempo expresso no devaneio de infância ser profundo, não como metáfora, mas em sua concretude. O filósofo afirma que a infância é o poço do ser, remetendo a uma célebre frase de William Wordsworth: “o menino é o pai do homem”. Relembrar a infância já na idade avançada é entregar-se ao devaneio poético, é querer descer ao poço. Segundo Bachelard,

Quando, no fastígio da idade, no fim da idade, vislumbramos tais devaneios, recuamos um pouco porque reconhecemos que *a infância é o poço do ser*. Sonhando assim a infância insondável, que é um arquétipo, em sei que sou tomado por um outro arquétipo. O poço é um arquétipo, uma das imagens mais graves da alma humana. Essa água negra e longínqua pode marcar uma infância. Ela reflete um rosto espantado. Seu espelho não é o da fonte. Um narciso não se pode comprazer nela. Em sua imagem viva sob a terra, a criança já não se reconhece. [...] Agora, se uma lembrança de tais reflexos vem numa memória, não será a lembrança de um antemundo? (BACHELARD, 2006, p. 109).

Não devemos confundir, entretanto, a infância relatada em *Boitempo* com a infância vivida. A imagem, assim como o devaneio, não trabalha com a realidade, mas com a criação de determinadas percepções. Por essa razão, Bachelard (1993) ressalta a especificidade da poesia em comunicar-se com o leitor, por partir de uma criação particular, não obstante seus efeitos possuam um alcance maior:

Para ele [o fenomenólogo], a imagem está aí, a palavra fala, a palavra do poeta lhe fala. Não há necessidade de ter vivido os sofrimentos do poeta para compreender a felicidade de palavras oferecida pelo poeta – felicidade de palavra que domina o próprio drama. A sublimação, na poesia, sobrepõe-se à psicologia da alma terrenamente infeliz. É, um fato: a poesia tem uma felicidade que lhe é própria, independentemente do drama que ela seja levada a ilustrar (BACHELARD, 1993, p.14).

As bases fundadoras do *gauche* não são tranquilas. Drummond é poeta não só da ironia e do avesso, mas da contradição do existir. Por essa razão, o menino em *Boitempo* viverá momentos de tensão. É preciso dar razão ao anjo torto que disse “Vai, Carlos! ser *gauche* na vida”.

Os poemas selecionados para estudo nesse item estão distribuídos na trilogia em capítulos específicos, a saber: “Um”, de *Boitempo I*, e “O menino e os grandes”, em *Boitempo II e III*³⁸. Entretanto, sua experiência de infância não se restringe aos textos desses capítulos, aparecendo ao longo de vários outros, seja como parte da ação ou como observador.

Portanto, o estudo sobre devaneio e infância principia por uma consideração da autobiografia de Drummond e da personagem *gauche* que se desloca nessa narrativa.

2.1 Infâncias: o homem e a poesia

Carlos Drummond de Andrade não se dedicou apenas à poesia. Sua obra também abarca contos e crônicas, inclusive uma produção literária infantil. Para sua autobiografia, no entanto, optou por ser isso mesmo: poeta. Em uma lógica superficial, poderíamos afirmar que a escolha da forma se deu por ser justamente mais poeta e menos prosador, por sentir-se mais enraizado na poesia e não em um gênero prosaico.

Todavia, o mesmo padrão não foi seguido por Manuel Bandeira e Murilo Mendes, grandes nomes da poesia brasileira, os quais, no momento da composição de suas autobiografias, optaram pela prosa.

A escolha da poesia para um tema tão caro a Drummond justifica-se por uma questão de lógica da obra poética. Segundo Raquel Souza (2002), pautando-se em estudos de Affonso Romano de Sant’Anna e Luís Costa Lima, Drummond “se esconde” por trás da escrita em verso, evitando uma autobiografia em prosa que lhe expusesse em

³⁸É importante lembrar que esses dois volumes foram publicados com os títulos *Menino antigo* e *Esquecer para lembrar*, respectivamente. É significativo o fato de Drummond dar o nome de “menino antigo” para tal reconstrução biográfica, visto que sua infância é o centro de tudo. Ainda, o primeiro volume, intitulado *Boitempo* (homônimo do poema), também nos dá pistas de como compreender o tempo regente dessa fase da vida.

demasia³⁹.

Souza (2002), ao desvendar a técnica autobiográfica de Drummond, sintetiza as quatro condições para a composição de autobiografias, a partir dos postulados de Lejeune:

Via de regra, reconhece-se uma escrita autobiográfica pelo preenchimento de alguns requisitos básicos. Philippe Lejeune, um dos estudiosos do gênero, já propôs, em 1975, no seu livro *Le pacte autobiographique*, quatro condições para a autobiografia, a saber: forma de linguagem em prosa e narrativa; correspondência entre o assunto tratado e a vida individual de uma personalidade; identidade do autor com o narrador; vinculação da posição do narrador a uma visão retrospectiva. Para o crítico francês, a derrogação de um destes termos acarretará uma forma vizinha da *autobiografia* (SOUZA, 2002, p. 15-16).

Drummond, decerto, transgride a primeira dessas regras, pois se sua composição pode ser considerada narrativa, por outro lado não se realiza em prosa, mas em verso, e a qualidade da narração ganha um ritmo diverso da prosa, deixando o texto ainda mais complexo. O segundo aspecto, a correspondência entre o assunto narrado e a vida particular desse poeta, se cumpre em *Boitempo*, a partir da retomada de Itabira, de Minas Gerais e do colégio interno.

Em terceiro lugar, deve haver correspondência entre narrador e autor e, por fim, a posição do narrador deve ser retrospectiva. Esses dois últimos requisitos autobiográficos se cumprem de certa maneira em Drummond, embora não da forma pragmática esperada. O narrador é, por certo, o autor, mas Drummond se disfarça de tantos ao longo do percurso da série poética que poderíamos facilmente nos confundir com qualquer outra obra sua. A trilogia *Boitempo* possui uma coerência temporal (do antepassado à infância e, então, à mocidade) e temática, consolidando-a como “exclusiva de Drummond”, sem comprometer seu sentido universal.

Sobre a última das regras autobiográficas, a visão retrospectiva do narrador, Drummond, mais uma vez, não se coloca de maneira tão obediente. Isso porque, em vários momentos, o poeta usará o tempo presente para se referir aos assuntos passados, colocando a cena em realização, um verdadeiro espetáculo diante do leitor.

Identifica-se, portanto, nessa autobiografia já retorcida de antemão, a existência de um personagem-autor (ou autor-personagem) e o seu deslocamento em um arco

³⁹A abordagem dessa questão da escolha da palavra poética para a autobiografia se encontra desenvolvido no capítulo “Um jogo com o leitor”, da tese da autora. É Luís Costa Lima quem afirma haver em *Boitempo* a “estratégia de recato” proporcionada pelo verso, não realizável na prosa. Ver: SOUZA, Raquel. *Boitempo: a poesia autobiográfica de Drummond*. Rio Grande: Editora da FURG, 2002. p. 85.

temporal, cuja cronologia vai de antes do seu nascimento até à mocidade.

A mudança envolvendo o eu-lírico dentro do poema tem a ver com a ficcionalidade conquistada pela lírica. A expressão direta e inequívoca entre o sujeito poeta e o ser do poema, declarada pelo Romantismo, torna-se técnica, artifício, outra coisa no Modernismo. Nesse sentido, o “não verdadeiro” penetra na poesia.

Ainda, em especial na era moderna, é comum ao eu-lírico apresentar-se de maneira multifacetada. A impossibilidade de mostrar uma visão totalizadora desse sujeito já plural é também uma problemática não apenas da poesia autobiográfica, mas do gênero autobiográfico em si.

Ao analisar a tessitura do gênero por meio da poesia em Drummond, Souza (2002) recupera um protagonista já conhecido de longa data: o *gauche*. Para a autora, já na primeira estrofe do “Poema de sete faces” o poeta revela sua escolha discursiva para a composição da autobiografia poética. Embora Drummond, aos 66 anos, mantenha um diário (intitulado *O observador no escritório*), a poesia é o lugar de elaboração do *gauche*, na qual irá se configurar a história de sua vida:

Entretanto, obedecendo à sentença imperativa do anjo torto do poema, o poeta escolhe como meio mais apropriado para este fim o discurso poético. Esta escolha, digamos tipicamente drummondiana, em criar simulacros e disfarçar-se na pele de outros, já foi brilhantemente apontada por Luís Costa Lima. A eterna rebeldia drummondiana de não se adequar aos padrões vigentes resulta em uma autobiografia que, embora contenha um fio narrativo perceptível apenas no final da leitura dos três volumes, rompe com a dogmatização pretendida por Philippe Lejeune (SOUZA, 2002, p. 16-17).

Essa face tão presente surge logo em seu primeiro livro, *Alguma poesia*, imbuído de um ideal modernista muito pungente, mas que, por outro lado, anunciava ser o germe de algo maior, superior a uma data e a um movimento estético.

Por essa razão, o estudo de qualquer aspecto da poesia de Drummond deve começar, ou, em algum momento, tangenciar o nascimento de um poeta anunciado no “Poema de sete faces”.

A peça em questão é curiosa por revelar as diretrizes de sua poesia futura logo no primeiro livro⁴⁰. Podemos dizer, em síntese:

No plano mais revelador, o “Poema de sete faces” realiza o que está apenas tematizado em “Explicação”: a fragmentação da subjetividade, ou a multiplicação do “eu” (tópico das vanguardas europeias), é

⁴⁰Para saber mais sobre o estudo das sete faces de Drummond nesse poema, consultar: COSTA, Iná Camargo. A herança modernista nas mãos do primeiro Drummond. In.: PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura*. vol 3. – vanguarda e modernidade. São Paulo: Memorial; Campinas: Unicamp, 1995.

formalizada, expondo a diversidade de máscaras de que se reveste a problemática aventura individualista das nossas classes dominantes. E ao dar esse passo nosso poeta avançou numa espécie de acerto de contas com a herança romântica – programa definido em meados dos anos 20 entre os modernistas mais consequentes (COSTA, 1995, p.313).

Todavia, não são apenas as preocupações desse eu-lírico que afloram entre universal e particular, social e individual, mas também um destino traçado no próprio momento do nascer, vaticinado pelo anjo torto:

Quando nasci, um anjo torto
desses que vivem na sombra
disse: vai, Carlos! ser *gauche* na vida (p.10).

É interessante pensar a figura do anjo, amplamente relacionada com a perfeição, mais próxima de Deus do que dos homens, subvertida pelo adjetivo “torto” e vivendo “na sombra”. Drummond mostra-se, desde o princípio, como um excêntrico, um desajustado. Anjos são mensageiros de boas novas, porém a sua profecia no poema leva ao lado esquerdo, aspecto nada privilegiado simbolicamente.

Quando Affonso Romano de Sant’Anna (2008) escreve sua tese sobre toda a poesia de Drummond – na época formada por 11 livros – tem por objetivo a comprovação da existência de um personagem (o *gauche*) que vive, principalmente, o drama temporal.

O intuito de Sant’Anna é desconstruir algumas divisões simplistas da poética drummondiana⁴¹ feitas por seus críticos, a saber: uma fase irônica de *Alguma poesia* até *Brejo das almas*; a fase social de *Sentimento do mundo* até *A rosa do povo* e, por fim, a fase metafísica de *Claro enigma* até *Boitempo*.

A obra de Sant’Anna é de grande valia por ter propiciado uma leitura mais completa de Drummond, ao partir do pressuposto de sua poesia não ser feita de elementos desconexos, mas de um todo coerente, cujo elo consiste na angústia (do personagem *gauche*) diante do tempo, resultando em três tipos específicos de relação com o mundo: Eu maior que o mundo, Eu menor que o mundo e Eu igual ao mundo.

Para Sant’Anna, o *gauche* é constituinte do psicológico de Carlos Drummond de Andrade, sendo parte autor, parte personagem:

O *gauche* tímido que a tudo assiste a distância é a tomada de consciência do poeta de sua própria constituição psicológica. Sendo, no entanto, uma projeção, é um ser diferente do autor, porque é a idealização daquilo que o autor pensa que um *gauche* é. Autor e

⁴¹Cabe lembrar que o estudo de Sant’Anna em sua primeira versão foi concluído no final dos anos 60.

personagem se alternam e se mesclam no mesmo contexto (SANT'ANNA, 2008, p. 25).

Ainda, a maneira como esse personagem se coloca no mundo e como interage com o exterior lhe confere uma contradição incapaz de ser desfeita, o *gauche*: "É um tímido que vem a público dizer que é tímido. É um tímido interessado em negar sua timidez. É o indivíduo que ousa assumir aquilo que é, para, sendo o que é, deixar de aparentemente o ser" (SANT'ANNA, 2008, p. 25), é um tímido que se desnuda, mostra a cara.

O bestiário-alicerce da identidade poética de Drummond na série *Boitempo* reforça essas tensões. Resta-nos perceber como os animais desse conjunto são distribuídos nos poemas, destacando as relações entre o poeta e o mundo, se pensarmos na tripartição proposta por Sant'Anna.

A série *Boitempo* encerra, ela mesma, a origem do homem e do sujeito poeta. Tal característica da trilogia é ressaltada por Souza:

Nesse sentido, o ciclo se completa, fechando assim o “nascimento” não apenas do homem enquanto sujeito consciente de suas idiossincrasias, mas substancialmente enquanto homem que decidiu encarnar a poesia e um sentido de vida a ela atrelado. Sua escrita autobiográfica assim o demonstra (SOUZA, 2002, p. 142).

Nas outras obras, embora haja a presença de diversos animais, o vínculo se dá justamente com o homem-poeta, o homem-funcionário público já consolidado. Na série, por outro lado, não importa se Drummond está maduro o bastante: ele recria, revisita a infância. Com volúpia, volta a ser menino, como declara em um dos seus poemas-prólogo, em *Boitempo III*⁴².

O bestiário de Drummond se vale de algo superior em relação a seu texto medieval matriz, isto é, a utilização de metáforas e imagens poéticas. Em sua novidade, a imagem poética garante a releitura da obra e, não sujeita a um dogmatismo religioso, transita com maior liberdade ao longo do tempo.

Isso ocorre porque a poesia está imbuída de ritmo e imagem, presentificando os animais para o leitor. Em estado de participação, não somos convidados a escutar uma parábola sobre determinado animal que, por analogia ou metáfora, irá remeter a esse ou aquele tipo de ser humano. O poema nos leva a encarnar as imagens, tomá-las como nossas. Não descobrimos o animal, somos eles mesmos.

⁴²Trata-se do poema “Intimação”.

2.2 O devaneio de infância – formação do ser

O estudo sobre a formação de um bestiário pertencente à modernidade e, em particular, à lírica moderna, deve conter em sua análise a parcela de infância. Não apenas por tratar-se de uma base da escrita autobiográfica, no caso de Drummond, mas por constituir uma fase da vida na qual estamos rodeados por representações animais.

Gilbert Durand, n^o *As estruturas antropológicas do imaginário*, inicia seu estudo sobre o regime diurno a partir da simbolização teriomórfica. O autor alerta para a falta de interesse na representação dos animais devido à sua aparente trivialidade, resultando em uma dificuldade de composição arquetipológica:

À primeira vista, o simbolismo animal parece bastante vago porque demasiado comum. Parece que pode agregar valorizações tanto negativas, com os répteis, ratos, pássaros noturnos, como positivas, com a pomba, o cordeiro e, em geral, os animais domésticos. Todavia, apesar dessa dificuldade, qualquer arquetipologia deve abrir com um Bestiário e começar por uma reflexão sobre sua universalidade e banalidade (DURAND, 2002, p. 69).

A importância dessas imagens animais, segundo Durand, reside em sua familiaridade. Uma série de assimilações simbólicas durante a infância faz com que a orientação teriomórfica atinja níveis profundos. O imaginário, por sua vez, é capaz de suplantar o dado empírico. Por essa razão:

[...] a salamandra permanece, para a nossa imaginação, ligada ao fogo, a raposa à astúcia, a serpente continua a „picar“ contra a opinião do biólogo, o pelicano abre o coração, a cigarra entenece-nos, enquanto o gracioso ratinho repugna-nos (DURAND, 2002, p. 69-70).

Segundo o teórico, alguns povos primitivos (a exemplo dos kurnais, da Austrália) fazem a distinção entre arquétipo imaginário e o animal “objetivo”. Nesse tipo de pensamento, o animal surge como um “abstrato espontâneo, objeto de uma assimilação simbólica, como mostra a pluralidade e a universalidade da sua presença tanto numa consciência civilizada como na mentalidade primitiva” (DURAND, 2002, p.70).

De acordo com alguns estudos da linguística comparada, a repartição dos substantivos se deu de forma tardia, sendo pioneira a divisão entre ser animado e inanimado. Para Durand, esses dados indicam a existência de um bestiário na língua, na mentalidade coletiva e também na fantasia individual (2002, p. 70). Contudo, as características ressaltadas nos animais não dizem respeito à sua animalização, ao

contrário, apontam para uma relação com outros objetos⁴³.

Não se pode ignorar o fato de que os símbolos teriomórficos reunidos por Durand introduzem o capítulo sobre o regime diurno (também chamado de postural/heroico). As imagens negativadas da noite e a valorização da elevação e da luz contra a noite negativa estão nele inseridos. Os animais, sob essa perspectiva, associam-se a valores negativos, acentuando sobretudo a angústia da passagem do tempo.

Em princípio, Durand aborda o tema do formigamento, não em sua relação com o movimento das formigas, mas toda e qualquer agitação de pequenos animais, a qual remete a uma aversão primitiva. Nesse tipo de imaginação, os insetos e vermes transformam-se em larvas, conferindo a esse movimento um caráter pejorativo. A repugnância diante da agitação, segundo o autor, se vê racionalizada “na variante do esquema da animação que o arquétipo do caos constitui” (DURAND, 2002, p. 74).

O movimento, assim colocado e relacionado ao caos, isto é, a uma desorganização, liga-se ao medo da mudança. De acordo com Durand:

O esquema da animação acelerada que é a agitação formigante, fervilhante ou caótica parece ser uma projeção assimiladora da angústia diante da mudança, e a adaptação animal não faz mais, com a fuga, que compensar uma mudança brusca por outra mudança brusca. Ora, a mudança e a adaptação e a assimilação que ela motiva é a primeira experiência do tempo (DURAND, 2002, p. 74).

A partir do esquema da animação, da fuga do Destino, do tempo e da Morte, o autor expõe o semantismo do cavalo em todas as suas acepções negativas, bem como o do touro, o qual desempenha papel simbólico semelhante em diversas culturas.

O terceiro aspecto angustiante acerca da animalidade refere-se ao ato de morder, no qual se centra a passagem do fervilhar ao movimento, até a agressividade:

Muitas vezes, com efeito, no sonho ou na fantasia infantil o animal devorador metamorfoseia-se em justiceiro. Mas, na maior parte dos casos, a animalidade, depois de ter sido símbolo da agitação e da mudança, assume mais simplesmente o simbolismo da agressividade e da crueldade (DURAND, 2002, p. 84).

Nesse sentido, pertencem a esse grupo o lobo, o chacal, o leão e a onça, além dos devoradores de crianças conhecidos por “ogros” em diversos contos infantis e também mitologias. Essas criaturas engolem não apenas pessoas, mas também astros, como a lua; Cronos, o deus do Tempo, é implacável e devora até mesmo seus filhos.

⁴³Durand dá o exemplo da serpente a qual partilha pontos em comum com o grão pelo enterramento e troca de pele e a ascensão e o voo partilhados por pássaro e flecha. Movimentos são mais significativos do que o animal em si. Ver: DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. 71.

A existência de um bestiário da imaginação configurado a partir das leis do regime diurno não exclui, no seu viés noturno, a aparição de animais. No entanto, são dotados de valores que tendem a superar a negatividade atribuída na fase heroica. Enquanto o regime diurno é o responsável pela divisão, iluminação e superação das imagens das trevas, da morte e do tempo, o noturno, é encarregado pela conciliação desses contrários, promovendo a harmonização através da noite. Entretanto, os bestiários do regime noturno estão subordinados a outros elementos, como é o caso da lua, possuidora de seu bestiário específico:

Reciprocamente, todos os animais e todas as plantas são suscetíveis de simbolizar o drama ou simplesmente o devir agrolunar. O esquema cíclico eufemiza a animalidade, a animação e o movimento, porque os integra num conjunto mítico onde desempenham um papel positivo, dado que, numa tal perspectiva, a negatividade, mesmo que seja animal, é necessária ao aparecimento da plena positividade. O animal lunar por excelência será assim o animal polimórfico por excelência: o Dragão. O mito agrolunar reabilita e eufemiza o próprio Dragão. Ele é o arquétipo fundamental que resume o Bestiário da lua (DURAND, 2002, p. 312-313).

Embora o Dragão seja o representante exemplar, muitos outros animais integram o bestiário da lua, como o caracol, o urso, insetos, crustáceos, répteis, cigarras, lagartos e a serpente, de suma importância para a imaginação humana.

No que tange à poética de Drummond em *Boitempo*, ao recuperar o espaço e os elementos naturais, dentre eles os animais, o poeta vence o tempo e assinala o início do *gauche*. A criação da infância desse personagem é fundamental para sustentar a profecia do anjo torto no “Poema de sete faces”.

É nesse aglomerado de afetos que o personagem *gauche*, pré-poeta, irá se constituir na narrativa de *Boitempo I, II e III*. Ao retomar a genealogia da família, os detalhes da pequena cidade e suas aventuras de menino, Carlos é capaz de se situar no mundo. Todavia, essa identidade é múltipla e se constrói a partir da relação entre indivíduo e outros seres.

A escrita autobiográfica de Drummond abarca, principalmente, momentos anteriores à sua história individual, passando pela vivência em Itabira quando criança; o período em Nova Friburgo, no colégio interno e, por fim, em Belo Horizonte, já um rapaz. O plano do poeta não é apresentar um panorama quase totalizador de seu ser, mas uma visão detalhada de suas bases fundamentais.

Cada volume está dividido em capítulos e, antes de iniciar a narrativa nessa sequência, há um “poema-prólogo”, isto é, um poema situando esse adulto rememorante

em relação à história passada, caso de “(In) Memória” (*Boitempo I*), “Documentário” (*Boitempo II*) e “Intimação” (*Boitempo III*).

Como leitores, a partir dessas peças poéticas, traçamos uma lógica pessoal do poeta, a qual perpassa a seleção dos eventos narrados, a maneira como o faz e de que forma ele se posiciona diante de seu passado.

“(In) Memória”, de *Boitempo I*, remonta a uma expressão em latim “in memoriam”, geralmente utilizada em obituários, epitáfios, homenagens a pessoas falecidas e seu significado literal é “em lembrança”. O título do poema, ao dialogar com o termo latino, pode ser compreendido como uma evocação da memória, ou daquilo ainda guardado dentro dela, sugerido pela palavra “in”, o “em” latino.

Nos primeiros capítulos de cada volume, Drummond retoma, em grande parte, uma pré-história de si mesmo, trazendo o passado dos avós, das terras e de outras pessoas pertencentes ao cotidiano do menino e de Itabira.

Drummond tem a consciência de uma reconstituição do passado ser feita com imperfeições dessa memória, muitas vezes enganadora, devido à impossibilidade de reter os momentos vividos em sua totalidade. Essa imperfeição se mostra logo na primeira estrofe do poema:

De cacos, de buracos
de hiatos e de vácuos
de elipses, psius
faz-se, desfaz-se, faz-se
uma incorpórea face,
resumo de existido (p. 295).

O poeta brinca com os sons, rimando “cacos”, “buracos” e “vácuos”, não muito distantes de “hiatos”. Todos esses elementos indicam fragmentos e ausências, nada confiáveis. Tampouco os próximos versos modificam essa ideia: “elipses” e “psius”, também foneticamente em sincronia, são espaços vazios no tanto de história a ser contada. É desse conjunto de lacunas que “faz-se, desfaz-se, faz-se” a “incorpórea face”, até mesmo o rosto fica sem uma existência substancial. Ao fim, o “resumo de existido” sugere um ser incompleto, por todos os materiais “ausentes” para a composição da existência integral do indivíduo.

Dessa forma, Drummond já alerta que, embora esses poemas sejam a reconstituição de seu ser e sua vida, eles não o são em realidade/totalidade. Apenas uma parte dessas vivências foi apreendida e transformada poeticamente. Contudo, mesmo com tantos espaços a serem preenchidos, o eu poético é capaz de atingir um estrato da

história através da sua imaginação:

Apura-se o retrato
na mesma transparência:
eliminando cara
situação e trânsito
subitamente vara
o bloqueio da terra (p. 295).

Na estrofe final, todo o ocorrido em certo momento do passado é processado pela memória, responsável pela seleção dos elementos que irão permanecer:

E chega àquele ponto
onde tudo é moído
no almofariz do ouro,
uma europa, um museu,
o projetado amar,
o conclusivo silêncio (p. 205).

Em português, o prefixo “in” serve para criar uma negação: infeliz, incapaz, incorreto. À vista disso, (In) Memória pode justamente significar uma negação da memória, devido aos hiatos, vácuos e silêncio latentes. Por outro lado, é esse o único recurso disponível para guardar o (pouco) do tempo pretérito. Penso que nesse poema Drummond faz um pacto com o leitor: será biográfico, mas essa biografia contém falhas, fraturas: os cacos e os buracos mencionados no primeiro verso.

Talvez, por essa flexibilidade da memória, da sua seletividade e a do poeta, o menino apresentado por Drummond possui uma face retorcida, como nos dará a ver em vários poemas. Em *Boitempo I*, para ilustrar a atuação dos animais na formação do sujeito poeta, foram escolhidos os poemas “Signo”, “Brasão”⁴⁴ e “Tortura” os quais representam núcleos identitários do menino: o signo zodiacal, o brasão da família e uma atitude sua para com os animais (nesse caso, o gato), respectivamente.

Os poemas situam-se no capítulo “Um”, o sétimo⁴⁵ na ordem de *Boitempo I*. Apenas após narrar suas origens, a vida cotidiana da cidade e sua relação familiar, ele inicia o relato de si mesmo.

⁴⁴Em *Boitempo III*, também há um poema intitulado “Brasão” e encontra-se no capítulo “Notícias de clã”. O poeta, no entanto, finge nada saber sobre seus antepassados, o que é realmente estranho, pois em “Brasão” de *Boitempo I* ele dá detalhes sobre sua origem. O segundo exemplar de “Brasão” é muito resumido: “Com tinta de fantasma escreve-se Drummond./ É tudo quanto sei de minha genealogia” (p.548). É comum, na trilogia *Boitempo*, a retomada de determinados assuntos pelo poeta. A esse respeito, ver: SOUZA, Raquel Rolando. *Boitempo: a poesia autobiográfica de Drummond*. Rio Grande: Editora da FURG, 2002.

⁴⁵É impossível deparar-se com o número sete na produção de Drummond e não sentir-se inclinado a resgatar não apenas o “Poema de sete faces” como também a simbologia do número, a qual remete a um sentido de totalidade. Ver: LURKER, Manfred. *Dicionário de simbologia*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 642-643.

No conjunto de pessoas narradas/recuperadas em sua autobiografia, no entanto, é vital para o poeta colocar-se como unidade, ainda que tenha sete faces na vida adulta. Essa unidade, não menos plural, o destaca dos outros da família, ressalta suas peculiaridades. Ele é um Andrade.

Em “Signo”, Drummond se mostra preso ao destino, representado pela figura do escorpião, não apenas seu signo zodiacal, mas símbolo de seu temor. A análise permite transcender o valor astrológico do animal, quando o menino tenta negar essa essência dominante. No poema, o homem se põe a dizer coisas ao menino:

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 (p. 525).

O temor causado pelo escorpião é comparado ao medo do Cão, nesse caso, uma alusão ao demônio. Assim como dizer o nome de Deus em vão constitui um pecado, nomear o Demônio configura um ato perigoso por atrair sua presença, daí a substituição por “Cão”.

A aversão do menino ao escorpião pode ser explicada não só por sua simbologia, em grande parte, negativa, mas por ser um animal perigoso no meio natural, em virtude de seu veneno potente. Logo, em “Signo”, ligam-se noções do mundo “real” e do meio simbólico (sua acepção astrológica).

Afonso Romano de Sant’Anna, para ilustrar as pulsões de vida e de morte na poética de Drummond, menciona o poema em questão:

O homem nasce sob o *Signo* da destruição, e num poema com esse sentido, conjugando o fatalismo astrológico, lembrando um fato local e dando um sentido metafísico à imagem, o poeta diz: “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” (SANT’ANNA, 2008, p.159-160).

O “fato local” sublinhado pelo autor, comentado em nota, diz respeito à abundância de escorpiões em Minas Gerais, em especial na região de Belo Horizonte, que causavam um grande número de vítimas anualmente. Dessa forma, conjuga-se o pavor metafísico e o pavor real desse aracnídeo.

No contexto dos bestiários medievais, o escorpião aparece como um ser urticante, habitante da terra, e sua singularidade reside no fato de não picar a palma das

mãos dos homens. Sua aparição em textos remonta às *Metamorfoses*, de Ovídio, à *História Natural*, de Plínio, o Velho, e nas *Etimologias*, de Isidoro. No besteiário latino traduzido por T.H. White, a entrada sobre o escorpião é bastante sucinta e traz principalmente os aspectos acima comentados. Esses dados, porém, não justificam o temor desmedido de Carlos pelo animal, apenas salientam sua simbologia negativa.

Como signo, o escorpião é o oitavo no horóscopo zodiacal, tem Marte como regente planetário e sua simbologia transita, ao mesmo tempo, entre resistência, fermentação e morte, dinamismo, dureza e lutas. Sobre sua característica sombria, encontramos aporte em Chevalier:

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 sobre a regência de Marte, assim como de Plutão, força misteriosa e inexorável das sombras, do inferno, das trevas interiores (CHEVALIER, 2012, p. 384).

O cenário de conflito interior está de acordo com o quadro da infância complexa de Carlos. Ainda, temos a referência ao momento do nascimento, quando o poeta diz ao si-mesmo do passado: “sem perceber que o trazias/ desde o primeiro vagido/ oculto em teu coração”. Os momentos da origem de Carlos revelam a afinidade com o diferente, o anormal, nesse caso, o ruim. O drama vivido no “Poema de sete faces” é recuperado em “Signo” de maneira mais categórica, num jogo de esconde-esconde, em um labirinto do qual é inútil tentar encontrar a saída.

A partir de “Signo”, encontramos o escorpião como animal fundador, regente do indivíduo, pois o acompanha desde o primeiro momento de vida até a fase adulta, quando o homem constata o seu destino inescapável:

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 (p. 526).

O único atributo humano dado ao escorpião pelo sujeito do poema é “sorrateiro”, exceto isso, temos de entender a negatividade como algo intrínseco ao animal, especialmente no que tange ao veneno e ao ferrão.

Nesse ponto futuro (em relação ao passado do poema), já não se sabe mais a quem o homem dirige seu discurso. Dizer ao menino “confessa” evidencia um tom de

escárnio; o adulto parece divertir-se com a tentativa em vão do menino de livrar-se de algo seu. Todavia, podemos pensar no escárnio dito pelo adulto para o adulto. O poema, nesse verso específico, carrega uma ambiguidade.

Se em “Signo” temos a determinação do sujeito, em “Brasão” a essência vem por parte da família. A serpente, cuja simbologia também aponta para aspectos negativos, é responsável por essa identidade.

O medo dominante em “Signo” desaparece em “Brasão”, ainda que a serpente seja, do mesmo modo, um animal perigoso. Quando se trata de ter a marca Andrade não há temor algum e a oposição é vencida. Há, inclusive, um prazer nesse destino:

Duas serpentes enlaçadas
no timbre espanhol de Andrade
em vermelho e ouro decretam
a guerra dentro de teu corpo
sem vitória de qualquer lado.
Ao ataque de duas línguas
bífidas, todo te contrais
e na dupla, ardente picada,
a alegria te invade ao veres
sobre a pele de teu destino
que uma pulseira inquebrantável
surge do abraço viperino (p. 526).

A picada das serpentes firma o pacto família/menino. Embora com certa resistência, o menino aceita a picada ardente das víboras e, a partir daí, compreende a si mesmo como Andrade. Sendo assim, ele aceita o brasão como um elo eterno, visto que o ataque das serpentes é suavizado pela imagem de um abraço.

Simbolicamente, a serpente é um animal ambíguo e sua significação vai desde a valorização negativa (a exemplo do episódio do Gênesis, por ser instrumento do Diabo) até seu sentido positivo (como no Velho Testamento, no qual a serpente de bronze representa o Salvador crucificado).

Mesmo nos bestiários medievais, a serpente sempre apresentou características múltiplas, principalmente por conta da família das serpentes agregar animais como lagartos e dragões. Além disso, vários outros seres de difícil classificação para a época medieval foram anexados a esse grupo, como caracóis, salamandras e camaleões⁴⁶.

No entanto, tais significações não correspondem de modo automático às serpentes do brasão da família Andrade. Para compreender essa representação, fundamental para o indivíduo, encontramos suporte na heráldica. A serpente simboliza a sabedoria, enquanto a cor vermelha representa conhecimento militar, coragem, além de

⁴⁶PASTOUREAU, Michel. *Bestiaires du Moyen Âge*. Paris: Seuil: 2011.

significar o fogo e o verão. Seu uso era restrito a príncipes e suas famílias. Símbolo de nobreza, indica audácia e ferocidade. O ouro, por sua vez, associa-se à generosidade e à elevação mental⁴⁷.

É curiosa a maneira como as serpentes estão unidas no brasão dos Andrade e a descrição feita pelo menino: “entrelaçadas”. Ao pesquisar imagens desse brasão, notamos que as serpentes estão ligadas por uma faixa vermelha saindo de suas bocas, podendo ser tanto suas línguas em unidade ou uma faixa de fogo (pois muitas vezes, a serpente é relacionada ao dragão).

Essas questões, entretanto, dizem respeito apenas ao brasão familiar. O brasão é um símbolo capaz de sintetizar, nele mesmo, qualidades já há muito tempo anunciadas e reconhecidas pelo menino, em busca da justificação de seu sangue e de seu destino. Precisamos, contudo, olhar para a relação entre o brasão e o menino-Carlos, além de analisar a constante correlação feita pelo poeta entre antepassado, destino e indivíduo. Isso pode ser encontrado em inúmeros poemas ao longo de toda a sua obra.

Se o destino marcado pelo escorpião era motivo de fuga por parte do menino no poema “Signo”, em “Brasão” ele aceita o decreto de conflito a partir das duas serpentes. É uma tensão insolúvel, “sem vitória de qualquer lado”, a contradição humana pela imagem do entrelaçamento de duas víboras combativas.

Não obstante, para compreender “Brasão” devemos recorrer à simbologia do número dois, o qual perpassa todo o poema. “Duas serpentes”, “vermelho” e “ouro”, “duas línguas”, “bífidas”, “dupla, ardente picada”. O número traz a marca *gauche*:

O dualismo é expressão da imperfeição, já que cada uma de suas duas partes é dependente da outra. O dualismo polar pertence à estrutura do ser criado, expressa claramente nos conceitos chineses de Yin e Yang. Enquanto o um é o número do divino, do não-criado e do eterno, o dois indica tudo o que nasceu a partir do sexo, sujeito às regras da vida e da morte (LURKER, 2003, p. 213).

O brasão carrega em si, desde tempos imemoriais, muitos conflitos jamais resolvidos no centro do sujeito Andrade. A alegria apontada no poema, por seu turno, só aparece quando o indivíduo tem a visão de uma síntese: as duas serpentes lhe abraçando o destino. O menino é, pois, o terceiro elemento desse entrelaçamento.

Assim como em “Signo” o homem maduro parecia conversar com o menino, lhe trazendo uma informação nova (“de nada valeu,/confessa,/ fugires de escorpião”), em

⁴⁷Essas informações a respeito das cores da heráldica foram consultadas em: <https://www.houseofnames.com/wiki/Colors-of-Heraldry> e <http://tinyton.org/hersymbols.htm>. Acesso em: 26/02/2018.

“Brasão” ele se descreve menino, contando para ele mesmo a sensação de outrora, ao admirar o brasão, ver as serpentes em guerra dentro do próprio corpo e a alegrar-se em decorrência do enlace das serpentes.

Retomar a percepção a partir de um “eu”, Drummond o sabia, deixa lacunas ainda maiores do que recriar uma cena dirigindo-se a um “Tu”. Affonso Romano de Sant’Anna comenta esse artifício do poeta itabirano:

Em *Boitempo*, com efeito, há um poema intitulado “Tu? Eu?”, que sintetiza essa dialética pronominal: “Não morres satisfeito/ A vida te viveu/ sem que vivesses nela./ E não te convenceu/ nem deu qualquer motivo/ para haver o ser vivo”. O que busca o poeta é a subjetividade impessoal do *gauche* e para tal superpõe os espaços físicos de vários caracteres numa só pessoa. [...] Como obra dramática, a poesia de Drummond cria essa “ilusão de vida”, pois que a tarefa do poeta é a de criar a aparência de “experiência à semelhança de acontecimentos vividos e sentidos, e de organizá-los de modo a constituir uma realidade experimentada pura e completamente, um trecho de vida” (SANT’ANNA, 2008, p. 47).

A ordem de aparição dos primeiros quatro poemas do capítulo “Um” (*Boitempo I*) é útil para, na conclusão, juntar as peças de constituição do poeta. Isso porque inicia com o poema “Etiqueta”, uma variedade de “Carlos”, até se chegar “ao Carlos” específico:

Carlos Andrade
Carlos apenas

Carlos demais (p. 525).

Os poemas seguintes são “Signo” e “Brasão”, demonstrando uma essência pessoal, tanto por parte do indivíduo quanto da herança familiar do nome Andrade. A seguir, o poema “Primeiro conto” dá o indício do nascimento do escritor. Sendo assim, o nome, o signo, a família e a escrita servem de alicerce onde se apoiará o menino, o jovem e o homem. Embora “Primeiro conto” não possua nenhum animal para compor esse bestiário, é importante comentá-lo no sentido de esclarecer a relação do homem consigo mesmo e com a escrita, na retomada de seu passado.

O poema é narrado em terceira pessoa do singular, artifício muito usado por Drummond na trilogia: observa o próprio “si mesmo” do passado, tenta atribuir-lhe um significado preciso para preencher os “cacos”, “hiatos” e “buracos”, anunciados em “(In) Memória”. “Primeiro conto” é o único poema da fase da infância em que temos conhecimento da relação entre o menino e a escrita. Na primeira estrofe, apenas incertezas e coisas escondidas:

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 (p. 526).

É visível o ímpeto poeta do menino, embora ele oculte a matéria a ser narrada. O modo de contar é vago, – “à maneira de sonho” – e carece de sentido e forma para descrever o desconhecido. Quando menino, tudo se dá de maneira confusa. Todavia, eis a interferência do homem – quem já viveu o destino do infante e resolveu as aflições de outrora, embora nem ele mesmo consiga identificar as angústias de antes:

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? (p. 526-527)

Logo, a tarefa de identificar a escrita já enfraquecida do menino não pode ser realizada pelo adulto. Embora possua os meios lógicos de dizer aquilo que lhe ocupa o ser, decifrando os enigmas não mais ocultos, ele não é capaz de desvendar o menino.

O próximo poema do bestiário drummondiano é “Tortura”. Nele, a relação entre o menino e o gato se dá por meio da agressividade, culturalmente muito próprio “dos garotos”. Se pensarmos em termos de biopolítica⁴⁸, no que tange à questão das vidas por salvar e vidas por deixar morrer, em Drummond observamos as vidas por ser permitido maltratar e aquelas por admirar, observar ou desconsiderar.

O poema é narrado em primeira pessoa do singular, mas de maneira muito mais descritiva, enquanto a existência sutil de um “eu” aparece apenas no último verso: “que esta [mão] sabe apenas/ torturar exato” (p. 528). A narrativa objetiva acentua a violência gratuita a qual, talvez, justifique o distanciamento entre o menino e outro ser vivo, nesse caso, o pobre gato.

A primeira estrofe abre com uma indagação: “Carretel não entra/ em rabo de gato?” (p. 528). A pergunta pode ser compreendida em diversos níveis: a curiosidade do

⁴⁸Ver: GIORGI, Gabriel. *Formas comuns*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

menino ou, então, algo lhe dito há tempos e que resolve provar por si. Mesmo lutando com a impossibilidade de tal feito, ele vai adiante e obtém sucesso em sua inventiva, mas não sem deixar o gato bastante machucado: “se tinge de sangue/ no rabo do gato” (p. 528).

A mão é metonímia para o menino e suas ações violentas, seus poderes contra as tentativas de fuga do gato aparecem na segunda estrofe:

Unha, presa, fúria,
felino aparato,
nada pode contra
a mão e seu ato (p. 528).

Ao final, o menino (ou o homem?), em tom de súplica, pede a intervenção de outra pessoa a favor do gato, pois sua mão só sabe maltratar:

Não, não foge: esconde-se
na cova do rato.
Outra mão, piedosa,
cure, salve o gato,
que essa sabe apenas
torturar exato (p. 528).

A atividade narrada em “Tortura” não é comum nos poemas da trilogia *Boitempo*. Não obstante os maus-tratos contra animais sejam relatados em vários textos, poucos deles são executados por Carlos. Dessa forma, a associação entre o menino como malfeitor dos animais não é recorrente e, quando surge, aponta para a reprovação (do homem que rememora).

Ainda que no contexto popular o gato possua conotações, em sua maioria, negativas, considerado um animal traiçoeiro, não muito confiável (o gato preto ainda mais), ao analisar suas significações simbólicas percebemos sua heterogeneidade. Em várias culturas o gato é tomado em seu aspecto negativo, no caso do Japão e do mundo búdico. Em certos contextos, caso da Índia e da China, para citar alguns, o animal possui conotação positiva (CHEVALIER, 2012, p.461-463).

No entanto, em “Tortura”, o gato surge como animal cuja crueldade sofrida não configura uma questão ética para o menino. Aparentemente, maltratar um gato é coisa cotidiana, de garotos, passatempo na cidade do interior. O caso seria muito diferente se, ao contrário, houvesse a figura de um cachorro no poema. Dessa forma, o gato se mostra uma vida por maltratar. Isso, não sem a súplica final, pedindo a salvação do gato, pois o menino não é capaz de distinguir os seres por amar e por torturar.

Quando passamos para a análise da infância em *Boitempo II*, não devemos perder de vista seu nome original, *Menino antigo*. A questão apresentada pelo oximoro do título se une à problemática da incompletude e falha da memória, expresso no poema “(In) Memória” (*Boitempo I*).

O poema-prólogo desse livro é “Documentário”, no qual o poeta também está ciente das limitações e imperfeições da retomada do passado. No entanto, o gênero documentário – filme sobre a vida real – revela uma intenção da realidade “verdadeira”, o ocorrido “de fato”.

A palavra-chave é “vida real”, pois estamos no terreno da autobiografia do poeta. Drummond pretende mostrar sua existência não como ela transcorreu, mas como é lembrada.

No Hotel dos Viajantes se hospeda
incógnito.
Lá 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 desapareceram
e surgem equipamentos eletrônicos (p. 552).

Não ser “ele” significa não ser aquele mesmo sujeito do passado. Drummond percebe que visitar fisicamente a terra de outrora implica não encontrar os mesmos elementos de antes. Por isso, revisitar a cidade é ver, pela primeira vez, um novo tempo – futuro (em relação ao menino). Tudo desapareceu: Carlos, a serra, os Andrade – literalmente, porque nada pode ser retomado daquela mesma forma.

Em *Boitempo II*, assim como em *Boitempo III*, o capítulo “O menino e os grandes” reúne poemas com ênfase sobre a infância. Como já discutido, a infância está em toda a obra, mas, nesse momento, a câmara do documentário de Drummond coloca seu foco sobre o menino. Para análise, selecionei os poemas “Braúna”, “Aquele Andrade”, “Quarto escuro” e “Achado”, por apresentarem temas de caráter familiar e pessoal.

O poema “Braúna” é um canto à essência de tudo que é Andrade. A árvore serve de corpo para a casa, para o cavalo e para a família. Em um primeiro momento, a árvore é apresentada por si mesma, com seus diversos nomes populares.

A seguir, Drummond responde a pergunta: “De que são feitas minhas casas/ minhas terras/ meus cavalos?” – obviamente, braúna. Ela é preenchimento de todo o universo circundante, o catre, o passado e o seu ser.

Se tudo é braúna, logo, o poeta se põe como igual à árvore, ao cavalo e a casa. Se tudo é braúna, ele é seu cavalo, sua terra e seus antepassados. A mesma substância se distribui em formas variadas:

Em meu catre de braúna o descanso de braúna
Meu passado
meus ossos de família
minha forma de ser
é de braúna (p. 582).

Drummond encerra o poema de maneira melancólica, revelando uma fraqueza nada semelhante ao vigor e à resistência da árvore:

E disfarçar, braúna,
o que não é madeira, e chora (p. 582).

Em “Braúna”, o único animal presente é o cavalo e sua recorrência nessa fase de vida do poeta se dá por constituir parte do contexto do campo, além de atribuir um alto status a seus donos.

A simbologia da árvore conecta-se à ideia do Cosmo vivo, como bem destacou Chevalier (2012) a respeito dos estudos de Eliade. Uma das características apontadas, entretanto, serve como chave interpretativa do poema “Braúna”. Segundo Chevalier, a árvore possui em si um simbolismo da verticalidade. Não apenas isso como também indica o “aspecto cíclico da evolução cósmica: morte e regeneração” (2012, p. 84).

A árvore braúna, transformada em substância, não apenas da casa, do catre, bem como dos sujeitos e dos animais, é responsável pela comunicação desse eixo com os três níveis do cosmo:

O subterrâneo, através de suas raízes sempre a explorar as profundezas onde se enterram; a superfície da terra, através de seus troncos e de seus galhos inferiores; as alturas por meio de seus galhos superiores e de seu cimo, atraídos pela luz do céu. [...] Reúne todos os elementos: a água circula com a sua seiva, a terra integra-se ao seu corpo através das raízes, o ar lhe nutre as folhas, e dela brota o fogo quando se esfregam seus galhos um contra outro (CHEVALIER, 2012, p. 84).

No poema, a árvore transformada em material (preenchimento, substância da casa, sangue, carne e osso do cavalo e das pessoas) cumpre essa comunicação. Todos

são unidos pela matéria, a partir dessa composição em braúna⁴⁹.

Bachelard, ao longo de sua obra, também fez considerações a respeito do imaginário da árvore. Podemos encontrar suas ocorrências em *O ar e os sonhos* (1990), *A água e os sonhos* (1997), *A terra e os devaneios do repouso* (2003) e em *A terra e os devaneios da vontade* (2001). Agripina Ferreira, ao dicionarizar o termo, traz uma boa síntese:

A árvore tem um sentido imanente e transcendente. Nasce no homem e contorna-se em consonância com o seu desenvolvimento e sua atuação espiritual nesse mundo contingente. Por esse sentido profundo, vincula-se à tradição hermética. O ser humano, como a árvore, possui raízes que o fixam às profundezas sombrias da terra e, como espírito e luz, alteia-se no ilimitado espaço azul infinito. Vive entre a terra e o céu, entre o sensível e o inteligível (FERREIRA, 2008, p. 29).

Após uma convivência constante com a poesia autobiográfica de Drummond, considero lícito pautar sua poética em dois elementos: a terra e o espaço. Por essa afinidade terrestre, as considerações de Bachelard (2003) sobre o elemento dialogam com a leitura de “Braúna”:

Viver como uma árvore! Que crescimento! Que profundidade! Que retidão! Que verdade! No mesmo instante, dentro de nós, sentimos as raízes trabalharem, sentimos que o passado não está morto, que temos algo a fazer, hoje, em nossa vida obscura, em nossa vida subterrânea, em nossa vida solitária, em nossa vida aérea. A árvore está em toda a parte ao mesmo tempo. A velha raiz – na imaginação não existem raízes jovens – vai produzir uma flor nova. A imaginação é uma árvore. Tem as virtudes integrantes da árvore. É raiz e ramagem. Vive entre o céu e a terra. Vive na terra e no vento. A árvore imaginada é insensivelmente a árvore cosmológica, a árvore que resume um universo, que faz um universo (BACHELARD, 2003, p. 230).

Não perdemos de vista que braúna é árvore, embora se configure não como raízes, tronco e galhos, mas sim transformada em material. Isso excede o imaginário da árvore considerada em todas as suas partes físicas. Os poemas seguintes a “Braúna” se chamam “Raiz” e “Andrade no dicionário”. Ambos não fazem parte desse bestiário, porém, é interessante olharmos para esse segundo poema, porquanto se conecta a “Braúna” e “Aquele Andrade”.

Se em “Raiz” observamos a representação da família, sem referentes a elementos naturais (salvo no título), em “Andrade no dicionário” o sentido da árvore é

⁴⁹Está claro que “Braúna” contém imagens tanto aéreas quanto terrestres, intimamente conectadas. Por essa razão, não retornaremos a esse poema no item sobre a terra, pois os aspectos já foram amplamente abordados nesse ponto.

expandido:

Afinal
que é andrade? andrade é árvore
de folhas alternas flores pálidas
hermafroditas
de semente grande
andrade é córrego é arroio é riacho
igarapé ribeirão rio corredeira
andrade é morro
povoado
ilha
perdidos na geografia, no sangue (p. 583).

Enquanto andrade pode ser associado a um tipo de árvore nativa do Brasil, os elementos seguintes (córrego, ribeirão, morro) não encontram nenhuma correspondência do gênero. Logo, esses elementos da natureza não são retomados por ser andrade em si: são andrade no sentido de estarem “contaminados” pela existência da família homônima. Em concordância com Bachelard, creio que a árvore alastra seu poder de existência ao seu redor, como detalhado no excerto acima.

A seguir, em “Aquele Andrade” Drummond apresenta a visão infantil sobre seu pai, partindo para uma temática familiar mais específica. O poema se desenvolve de maneira descritiva, prezando pela distância frequentemente mantida entre poeta-narrador e poeta-pessoa rememorada. Sabemos se tratar do pai não só pelos elementos sublinhando sua importância e sua imponência, mas pela referência a casa.

O animal do poema é o cavalo, também dotado de algo especial, distinto dos demais:

É o Andrade navegante
pelas roças pelas vinhas
do Pontal?
Em seu cavalo mais alvo
singra o mar que não lhe deram.
Viajante mais estranho
deixa a terra
paira alto alto alto
e não chego ao seu estribo (p. 583).

O homem, ao montar o cavalo, desloca-se da terra para o ar e, ao mesmo tempo, para o mar. O animal transforma-se em seu navio, pois em Minas Gerais não temos o mar, senão o imaginado pelo menino. Aqui se estabelece a já comentada associação entre a nobreza de um cavalo e a de seu dono. Na Idade Média, o cavalo pertencia exclusivamente à nobreza, tornando lógica sua aceção positiva.

A figura do pai é central, enquanto o cavalo é adereço, meio de transporte privilegiado entre os demais. Metamorfoseia-se em um navio, navegando em um mar inexistente no seu aspecto material, mas real em seu atributo imaginário.

Uma característica, no entanto, percorre “Aquele Andrade”: a divergência entre os lugares percorridos pelo pai – da terra passa ao ar e de repente ao mar. Juntamente com a discrepância dos espaços surge a diferença de tamanho. Nesse quesito, precisamos considerar o tamanho real do menino em relação ao de seu pai, um adulto.

Além disso, há o desdobramento imaginário da altura como superioridade. O menino enxerga a altura do pai, a ele inalcançável, com admiração. Sobre os devaneios do grande e do pequeno, Bachelard afirma:

O mundo do devaneio da infância é grande, maior que o mundo oferecido ao devaneio de hoje. Do devaneio poético diante de um grande espetáculo do mundo ao devaneio da infância há um comércio de grandeza. Assim, a infância está na origem das maiores paisagens. Nossas solidões de criança deram-nos as imensidades primitivas (BACHELARD, 2006, p. 96-97).

O cavalo, portanto, não fornece apenas status e mudança de local. A partir de sua definição como “cavalo mais alvo”, seu atributo positivo é amplificado, dada a associação do cavalo branco aos símbolos de divindade⁵⁰. Se não houvesse o deslocamento da terra para a montaria no cavalo, o pai continuaria em tamanho natural:

Mas desce à porta de casa
em tamanho natural (p. 583).

Logo, o poema está centrado na percepção de Carlos a respeito de seu pai e os elementos responsáveis por sua superioridade: o cavalo mais alvo e os mares a ele negados. O Andrade viaja por entre terras e montanhas, o pai é grande porque a propriedade é grande.

Do âmbito familiar, passamos à análise do poema “Quarto escuro”, exemplar, por sua vez, no que tange ao íntimo do menino. Além de envolver os devaneios da infância, também trabalha o imaginário do espaço, pois sujeito e espaço se confundem e, por fim, se mesclam por inteiro.

Mais que um espaço de punição, como assinalado por Souza (2002), o quarto e suas trevas são responsáveis pelo “enoitecimento” do menino, cumprindo, novamente, a profecia do anjo torto: “Vai, Carlos! ser *gauche* na vida.” O cerne de “Quarto escuro” gira em torno dos momentos passados nesse quarto, cuja escuridão o absorve de tal

⁵⁰Ver: LURKER, Manfred. *Dicionário de simbologia*. Martins Fontes: São Paulo, 2003. p. 123.

maneira que resulta em uma assimilação do quarto pelo indivíduo.

“Quarto escuro” versa especificamente sobre uma angústia da infância, na qual não há a solidão segura. Na autobiografia tomada em sua totalidade, há um desencadeamento dos devaneios acerca da casa, como apontou Souza:

O drama existencial vivenciado pelo menino Carlos alonga-se e ganha corpo, concretizando-se nas tonalidades contrastivas que as dependências da casa apresentam. Dessa forma, a casa é a concretização do estado de ânimo do menino. Assim, em meio a poemas diversos, nos quais a preocupação primeira do poeta é dar conta de narrar episódios e sentimentos resgatados ao passado, Drummond permite um despontar inesperado da imagem da casa (SOUZA, 2002, p. 136).

Desse modo, conhecemos a casa dos Andrade a partir de seus fragmentos abordados nos poemas: a sala de visitas, a cozinha, o gabinete de trabalho, a escadaria, e, claro, o quarto reservado, local de punição dos meninos (SOUZA, 2002 p. 136).

O adjetivo “escuro” denota um tom soturno para o poema. As trevas simbolizam o caos, indicativo da criação do mundo; negro e escuro representam o mal moral. No entanto, a escuridão não era compreendida de modo exclusivamente negativo, pois também significava possibilidade para o tornar-se. É nela onde se pode revelar a profundidade do mistério (LURKER, p. 730). Encoberto pelas trevas, o quarto é um espaço de tensão. O domínio absoluto da escuridão é responsável pela resultante: quarto → habita o menino.

O poema é composto por 19 versos, sem divisão em estrofes. Sendo assim, para facilitar a compreensão da análise, divido-o em núcleos de sentido, pois temos o desenrolar de uma narrativa. A escuridão se mostra logo nos primeiros cinco versos:

Por que este nome, ao sol? Tudo escurece
de súbito na casa. Estou sem olhos.
Aqui decerto guardam-se guardados
sem forma, sem sentido. É quarto feito
pensadamente para me intrigar (p. 593).

O único elemento referente à claridade é o sol, o qual se apresenta de maneira ameaçadora, pois o nome exposto traz como consequência a escuridão. O nome em questão sugere a identidade de um culpado. Entretanto, o brilho do sol manifesta as coisas, não só por torná-las perceptíveis, mas por representar a extensão do ponto principal, por medir o espaço⁵¹ (p. 836). Abolindo o brilho, a noção espacial também

⁵¹Em: CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

tende a se perder por completo. A partir do nome exposto ao sol, podemos relacionar uma situação em que um segredo é revelado, trazido à razão, fazendo com que o menino recolha-se em si mesmo, condenado ao quarto escuro.

Como consequência do nome ao sol, temos a escuridão instantânea na casa: “Tudo escurece/ de súbito na casa”. A casa surge como espaço integral e é fragmentada em quarto apenas quando o menino não pode mais olhar (perda da claridade que tornava possível a espacialização): “Estou sem olhos”. Na simbologia, os olhos representam a janela para o mundo, além de ser espelho da alma. Estar sem olhos é perder o mundo exterior e resumir-se a um espaço interno.

A ausência de visão torna o sujeito incapaz de identificar as outras coisas no quarto, juntamente com ele. O menino define os objetos pela propriedade de poderem ser guardados: “Aqui decerto guardam-se guardados/sem forma, sem sentido”. O verbo “guardar” traz um valor positivo porque se guarda o que se quer proteger. Carlos está envolto nesse espaço cujas dimensões são abolidas pela escuridão. Nada pode de ser definido, pois está sem olhos e tal condição é mais forte do que estar de olhos fechados, por exemplo. Não ter olhos é a impossibilidade de controlar a vontade de abri-los e fechá-los, o mundo exterior é anulado, incomunicável.

Ainda, o quarto tem um propósito bastante específico, pois é projetado especialmente para causar desconforto no menino. O cômodo possui uma função racional, a qual deve ser aplicada a uma pessoa – a quem desobedecer.

Carlos, menino antigo, tenta dar uma visão mais detalhada do local, embora sob uma perspectiva “cega”:

O que nele se põe assume outra matéria
e nunca mais regressa ao que era antes.
Eu mesmo, se transponho
o umbral enigmático,
fico outro ser, de mim desconhecido (p. 593).

Partindo desse dado, o quarto não é apenas lugar de punição, mas feito para guardar toda a sorte de objetos, inclusive o menino e, da mesma maneira, desfeitos de sua forma original. Ao transpor o umbral, passa a ser outro. A condenação se dá no nível de uma constante reformulação de si mesmo a partir da entrada no quarto escuro. Uma vez transposto o limiar, isso implica ser outra matéria, logo, o processo de se conhecer precisa ser reorganizado:

Sou coisa inanimada, bicho preso
em jaula de esquecer, que se afastou
de movimento e fome. Esta pesada

cobertura de sombra nega o tato,
o olfato, o ouvido. Exalo-me. Enoiteço (p.594).

Nesses versos, Carlos reelabora a indefinição do bloco anterior. “De mim desconhecido” é, enfim, reformulado: “Sou coisa inanimada, bicho preso/ em jaula de esquecer”. Perdendo propriedades de movimento e fome, o menino é coisa, bicho e, gradativamente, reduz-se a nada, preso àquele invólucro de pesada sombra: “Esta pesada/ cobertura de sombra nega o tato, o olfato, o ouvido”.

O afastamento da fome indica, mesmo de forma indireta, a perda do paladar. Os outros três sentidos restantes desaparecem em seguida: com o tato já não é possível tocar e sentir as coisas em sua materialidade. O cheiro, responsável por tantas associações na memória, some. O ouvido, assim negado, fica exposto ao silêncio. A eliminação dos sentidos é crucial para a anulação do ser anterior. Perde sua característica de ser humano e vira um bicho largado ao esquecimento, cujas características básicas como fome e movimento já não lhe são mais comuns.

A cobertura de sombra associa-se ao teto do quarto. Sua função, em geral, é a de proteção de adversidades, segundo Bachelard (1993): “O teto revela imediatamente sua razão de ser: cobre o homem que teme a chuva e o sol” (p. 36). No poema, a cobertura deixa de ser proteção da temeridade para ser a própria ameaça temida.

Em um movimento de liberação e assimilação, o menino deixa-se ir embora para converter-se em noite. A treva envolve-o por inteiro. Deixa de ser algo ele mesmo (exala a si) e incorpora a treva (enoitece).

Enfim, o menino agora é quarto:
O quarto escuro em mim habita. Sou
o quarto escuro. Sem lucarna.
Sem óculo. Os antigos
condenam-me a essa forma de castigo (p. 594).

Todo o processo de estar sem olhos, transpor o umbral, ser bicho preso e converter-se em noite resulta em mais uma redefinição de ser, por uma constatação de troca de papéis: “O quarto escuro em mim habita”, para uma afirmação da identidade assumida: “Sou/ o quarto escuro”. Lucarna e óculo, aberturas para o exterior, são elementos ausentes nesse cômodo.

Bachelard, ao comentar a terra e o repouso, aponta para o poder de assimilação de um aposento:

A imagem está em nós, “incorporada” em nós, “repartida” em nós, suscitando devaneios bem diferentes conforme sigam corredores que não levam a parte alguma ou quartos que “encerram” fantasmas, ou

escadas que obrigam a descidas solenes, condescendentes, indo buscar lá embaixo algumas familiaridades. [...] Parece então que o sonhador está pronto para as mais longínquas identificações. Ele vive *fechado em si mesmo*, torna-se *fechamento*, canto escuro (BACHELARD, 2003, p. 77).

Dessa forma, não surpreende a dominação de Carlos pelo quarto escuro. A clausura nas trevas é castigo imposto pelos antigos; o verso mostra, portanto, o par preponderante do capítulo: “O menino e os grandes”.

Por fim, “Achado” traz como tema a procura, bastante recorrente em Drummond. O poema aborda um ponto muito comum do imaginário infantil: a busca de tesouros. O objeto escondido no passado deve ser desencavado pelo menino, supostamente o dono do ouro oculto na terra.

Há um desacordo entre o que se espera encontrar e o “tesouro” realmente achado. Na primeira estrofe, o menino não aponta apenas a existência do tesouro, mas a certeza de ser seu proprietário legítimo:

Aqui, talvez, o tesouro enterrado
há cem anos pelo guarda-mor.
Se tanto o guardou, foi para os trinetos,
principalmente este: o menor (p. 600).

Carlos busca o ouro com base em hipóteses remotas, isto é, a existência de um tesouro enterrado e seu devido propósito, servir ao trineto mais novo. No poema, o imaginário da infância se conjuga com o devaneio da terra, no qual a eliminação do elemento resulta na revelação de algo valioso.

Essa atividade remete ao devaneio de extroversão, do trabalho, abordado por Bachelard (2001) em sua primeira obra sobre a terra. Interessa-nos, no entanto, comentar mais a relação entre animal/sujeito/identidade, e não uma essência elementar propriamente dita. Cabe sublinhar a difícil transcendência da terra, bem como sua marca de resistência, de acordo com o filósofo francês.

Na segunda estrofe, o trabalho com a terra está mais claro. Misturam-se fatores absurdos: a faca de cozinha, trivial, e as dimensões levando o menino até o Japão. A percepção espacial contida nesse poema transcende o fator empírico e, para a criança, cavar a terra com uma simples faca pode mover um mundo:

Cavo com faca de cozinha,
cavo até no outro extremo, o Japão
e não encontro o saco de ouro
de que tenho a mor precisão (p. 600).

Apenas na terceira, e última, estrofe o objeto é encontrado pelo menino:

para galopar no lombo dos longes
fugindo a esta vidinha choca.
Mas só encontro, e rabeia, e foge
uma indignada minhoca (p. 600).

Há, portanto, uma total quebra de expectativas, embora a probabilidade de se encontrar uma minhoca – pois estava em seu habitat natural – fosse muito maior do que o saco de ouro e, ela mesma, foge das escavadas do menino. Ainda, o propósito para a busca do tesouro, fugir da vidinha choca, desvenda a relação de Carlos com a cidade e com seu contexto existencial. Primeiro, uma herança deixada apenas para ele e, em seguida, a chance de livrar-se das amarras da vida no campo.

A temática da fuga⁵² aparece em outro poema (“Fuga”), nesse mesmo capítulo, embora esteja envolta em uma matéria conjugando vontade e, ao mesmo tempo, sua não realização, como indicam os últimos versos: “Se irão sofrer, tanto melhor./Você não volta, nunca nunca nunca./ E será esta noite, meia-noite,/em ponto.//Você dormindo à meia-noite” (p.618). Em “Fuga” a onça está representada, mas, nesse caso, significa moeda de ouro, por associar-se ao trabalho: “As mãos devem ser livres/ para pesos, trabalhos, onças/ que virão” (p. 618). Logo, não constitui força suficiente para compor o bestiário, ainda que auxilie a conectar as temáticas prezadas por Drummond.

Em *Boitempo III*, por fim, o poeta deixa claro o reconhecimento (a aceitação) de seu fundo excêntrico e o reafirma. “Intimação”, prólogo do volume, mostra a decisão de retornar ao passado não só pelo imaginário, mas de maneira real. Passado e presente fundem-se nessa última etapa: não é necessário voltar ao passado, ele precisa é ser vivido como menino:

– Você deve calar urgentemente
as lembranças bobocas de menino.
– Impossível. Eu conto o meu presente.
Com volúpia voltei a ser menino (p. 628).

Pelo substantivo “volúpia”, constatamos que não é traumático rememorar essa fase. Não para o homem-menino, ao menos. O diálogo do poema, subentende-se, é do homem adulto sério (racional?) versus homem adulto novamente menino. Os poemas ilustrativos de sua consciência de ser um tanto diferente dos outros, um excêntrico, algo

⁵²Em *Alguma poesia*, também há um poema chamado “Fuga”. Nele, o poeta quer fugir do país: “O poeta vai enchendo a mala,/ põe camisas, punhos, loções,/ um exemplar da *Imitação*/ e parte para outros rumos” (segunda estrofe). Considerando a poética de Drummond, esse exemplar também consiste em uma peça de bestiário, pois, nas estrofes 3 e 7, encontramos representações animais: o papagaio e o mico, respectivamente.

retorcido são: “Procurar o quê”, “Coleção de cacos”, “Cheiro de couro” e “Hora mágica”.

O tema da busca, vimos, é comum em Drummond. A respeito de “Achado”, observamos o caráter ativo da procura de algo precioso, resultando no encontro entre o menino e um animal insignificante, menor. O contraste entre a nobreza (importância da família e, por conseguinte, do menino) e o animal habitante das entranhas da terra, enfatiza um modo de enxergar a si mesmo, o qual oscila entre se definir como importante e o mundo devolver a sua real importância: nada.

Contudo, no poema “Procurar o quê” a busca é, de forma explícita, transcendental, além de ser mais uma peça na qual o homem se coloca como excêntrico. Drummond parte do universal, isto é, da premissa de que todos procuramos algo, para o particular: ele busca alguma coisa. Porém, esse objeto misterioso difere daquilo procurado pelos outros.

O poema abre o capítulo “O menino e os grandes” e é composto por 24 versos, possuindo semelhanças com poemas em prosa, não só pela questão narrativa, recorrente na poética de Drummond, mas por seus longos versos, sem divisão em estrofes.

O menino se questiona a respeito do que procurar, como indica o título. Ao mesmo tempo, transita entre a vontade de encontrar esse “algo”, de mostrá-lo, além da vontade de ocultá-lo. Os lugares onde procura essa coisa misteriosa definem seu olhar apurado e meticuloso, ao explorar espaços pequenos, inclusive o vazio:

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 (p.660).

Drummond inclui, como de costume, os elementos componentes do micro espaço da natureza, da casa, do quintal, componentes de seu amplo espaço fazenda-Itabira-casa (núcleo familiar).

O animal do poema não é sinônimo de nobreza, riqueza, nem objeto da busca; ele é um dos locais de exploração. O que se pode encontrar dentro de um caramujo? Esse ser traz consigo um valor muito forte da casa, por carregar a sua nas costas, além de suceder a imagem do ninho, também uma casa.

Em Bachelard (1993), a concha aparece nos estudos sobre a poética do espaço, desencadeando o imaginário do grande e do pequeno, do refúgio, contendo em si os valores do repouso. Entretanto, nesse caso, devemos atentar para o objeto da busca, isto é, algo existencial, ainda oculto para o menino, e os locais atípicos onde procura. É essa

a problemática envolvendo “Procurar o quê”: todas as pessoas, em algum momento, almejam esse “algo” transcendental e particular. Todavia, Carlos o faz de maneira improvável.

O argumento da procura de algo indefinível não serve tanto para destacar os caminhos da busca, mas para esboçar uma definição de Carlos como indivíduo. De maneira excêntrica, o poeta fala de si mesmo utilizando um discurso supostamente vindo do irmão. Não é o menino quem se expõe como alguém inadequado, estranho ao mundo, mas o irmão, cuja voz permaneceu na memória do *gauche*:

Meu irmão diz que 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 (p.660).

O irmão, por outro lado, é descrito por Carlos com admiração, muitos são seus atributos positivos:

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 (p.660).

É tentador pensar o irmão como um duplo do menino, entretanto, parece-me consistir apenas em uma diferença de personalidade. O poeta destaca o quanto seu irmão é apto para a vida não só do campo, mas das cidades, em seu sentido prático, enquanto ele, inapto, procura coisas insólitas, não valorizadas pelo restante das pessoas.

Em virtude dos laços familiares, a opinião do irmão, tornada pública (de que o menino não tem jeito mesmo, invadindo até mesmo sua zona mais pessoal de sensações e percepções), é o caminho pelo qual se realiza a comparação, opondo os dois garotos. Os objetos e lugares explorados são de pouca importância para o mundo, porém, de muita relevância para o menino. Desse modo, caramujo e ninhos indicam parcelas de mundo animal, consideradas especiais por ele mesmo.

Ao fim do poema, Drummond recupera uma já observada “superioridade”, como em “Achado”, quando se considerou o único sujeito digno do tesouro da família. Contudo, em “Procurar o quê”, seu desejo de mostrar a todos a tal coisa buscada transforma-se na decisão de mantê-la anônima: “Há de ser invisível para todo mundo, menos para mim, que/ de tanto procurar fiquei com merecimento de achar e direito/ de esconder” (p. 660).

Affonso Romano de Sant’Anna aborda a predileção de Drummond por enigmas, insolúvel, no caso desse poema: “O enigma porta em si a essência e a aparência. É um estar não-estando. Ele se afirma através do que nega. Mas, principalmente, o enigma é

uma projeção do homem, animal simbólico, que transfere para o enigma todas as suas contradições” (SANT’ANNA, 2008, p. 265).

Nesse caso, Sant’Anna refere-se a poemas como “Procura da poesia”, “Nos áureos tempos” e “Nosso tempo”, para citar alguns. Porém, a leitura do enigma como prova da contradição do homem está explícita em “Procurar o quê”. Desde menino, Drummond angustia-se com esse “algo” desconhecido. A única certeza é a universalidade da busca.

O segundo poema de análise é “Coleção de cacos”. A procura, narrada em “Achado” e “Procurar o quê”, dá lugar para o acúmulo de determinados objetos, nesse caso, os cacos. O poema, ainda, faz um intertexto com “Prazer filatélico”, de *Boitempo II*, e é importante comentá-lo antes de estudar “Coleção de cacos” em detalhes.

Em “Prazer filatélico”, o menino (ou homem?), com sua voz impessoal, descreve sua trajetória como colecionador de selos: os esforços para consegui-los; a procura desse objeto entre correspondências da família; as trocas para obter selos diferentes; a preocupação em aumentar a coleção e ganhar, dessa forma, status elevado entre outros colecionadores.

No entanto, em um dado momento, o menino entedia-se dessa atividade, pondo fim em tudo, para, outro dia, recomeçar:

Até que chegue o tédio de possuir,
a tentação do fósforo e do vento,
o gosto de perder a coleção
para outra vez, daqui a um mês,
recomeçar, humílimo, menor
coleccionador da rua principal (p. 606).

Se em “Prazer filatélico” revela-se o esforço, por parte do menino, em pertencer a um grupo específico de pessoas (os colecionadores de selos), em “Coleção de cacos” Carlos assume a sua esquisitice, vide os objetos da nova coleção. Não sem antes mencionar o episódio envolvendo os selos:

Já não coleciono selos. O mundo me inquizila.
Tem países demais, geografias demais.
Desisto.
Nunca chegaria a ter um álbum igual ao do Dr. Grisolia,
orgulho da cidade.
E toda gente coleciona
os mesmos pedacinhos de papel.
Agora coleciono cacos de louça
quebrada há muito tempo (p. 661).

O poema está dividido em três estrofes, cada uma delas com um núcleo temático bem definido. Na primeira, o menino, assumindo a primeira pessoa do singular, expõe os motivos por que não coleciona mais selos: o mundo é grande e sua coleção jamais iria se igualar a do Dr. Grisolia, “orgulho da cidade”, além de citar o novo objeto a ser colecionado: “cacos de louça/quebrada há muito tempo”.

Na segunda estrofe, o garoto especifica não apenas as características indispensáveis dos cacos, suas texturas e cores, bem como o local onde procurá-los, a horta.

A terceira parte não só traz a característica mais pertinente do caco, a de ser fruto, como apresenta um intertexto com “Achado” e “Procurar o quê”. O menino (assim como em “Achado”) crê na predestinação daquele tesouro, quando diz:

O caco vem da terra como fruto
a me aguardar, segredo
que morta cozinheira ali depôs
para que um dia eu o desvendasse (p. 661-662).

O tataravô de “Achado” transforma-se na “morta cozinheira” em “Coleção de cacos”; o ouro assume o papel dos cacos, segredos escondidos e destinados para o menino.

Por outro lado, a relação com “Procurar o quê” não se dá só pela qualidade do objeto motivador da busca, mas também pela aparição de José, representante do olhar julgador em direção ao comportamento excêntrico do menino:

a coleção e seu sinal de sangue;
a coleção e seu risco de tétano;
a coleção que nenhum outro imita.
Escondo-a de José, por que não ria
nem jogue fora esse museu de sonho (p. 662).

É importante para Carlos sentir-se especial em relação aos outros. Ele consegue diferenciar-se, mas sempre por meios não convencionais.

Os animais estão representados de forma homogênea, “Bichos pequeninos/fogem de revolvido lar subterrâneo”. Tal como em “Achado”, fica evidente o incômodo causado à minhoca. O menino tem consciência de ser um distúrbio para esses bichos, fugitivos de seus próprio habitat – remover alguém de seu lar é um ato violento.

Novamente, há o trabalho com a terra, o revolver da matéria terrestre até se encontrar o objeto do desejo, os cacos exatos para sua coleção. Porém, a terra dá o caco, assim como oferta o fruto. É um tipo diferente de busca, pois não se dá através do cavar o quintal até encontrar o tesouro prometido (“Achado”) ou o enigma infindável do ser

(“Procurar o quê”), mas por meio de uma colheita. O revirar da terra, nesse sentido, não representa violência contra a matéria, mas comunhão: “O caco vem da terra como um fruto” (p. 661).

Com assunto bastante distinto dos poemas examinados até agora, “Cheiro de couro” remonta à história familiar, conjugando identidade, animal e memória olfativa.

O boi está metonimizado na imagem do couro e consiste em uma presença frequente, pois é a base da família Andrade. Mesmo estando no capítulo “O menino e os grandes”, a voz do poema confunde-se com a do homem rememorante.

O animal aparece de maneira fragmentada: se dá primeiro pelo odor, dominando todos os espaços, da cidade até o campo. Os objetos compostos por couro, elencados na sequência, apontam não apenas para a fragmentação do animal, como também para sua morte e sua finalidade. O menino (ou o homem?) se coloca em primeira pessoa e o poema é fruto do desencadear de memórias pelo cheiro de couro:

Em casa, na cidade,
vivo o couro
a presença do couro
o couro dos arreios
dos alforjes
das botas
das botinas amarelas
dos únicos tapetes consentidos
sobre o chão de tabuões que são sem dúvida
formas imemoriais de couro (p. 668).

A princípio, o boi é cheiro e objetos. Através do olfato, o homem pode ser menino outra vez e reviver experiências como essa. As “formas imemoriais de couro” indicam uma tradição familiar, incontável na cronologia de Carlos.

Na segunda estrofe, porém, se evidencia a morte, pois, para transformar-se em arreios, alforjes, botas e tapetes, o boi deve ser morto: “Surpreendo, apalpo o cheiro futuro/ dos bois sacrificados/ olhando/ a parada estrutura dos bois vivos” (p. 668).

O menino possui um sentido demasiado apurado do cheiro futuro, pois o destino desses animais é imutável. A imobilidade, tanto dos bois sacrificados quanto dos vivos, demonstra uma conformidade na sina de ambos. A estrutura parada dos bois vivos os marca, de maneira semelhante, para a morte.

O poema abarca, pelo menos, três momentos: um do passado, imemorial, através da vivência dos objetos de couro. O menino experimenta o couro a partir do contato com os utensílios. O couro, na primeira estrofe é presença material. Em seguida, Carlos vive o couro na experiência olfativa, no “bafo da oficina do seleiro”. Ainda na segunda

estrofe, o garoto consegue apalpar “o cheiro futuro”, pois o sacrifício dos bois sempre se realiza. Na terceira parte, o sujeito avança mais um passo na percepção do futuro:

Aspiro, adivinhando-o
o cheiro do couro nonato
da cria da barriga da vaca Tirolesa
que um dia será carneada (p. 668).

A estrofe expõe uma ambiguidade: quem será carneada um dia, a Tirolesa ou a cria da barriga? Aparentemente, ambas. O destino dos bois é inescapável. É nesse cenário da morte de um animal para a produção de objetos que se pauta a família Andrade, considerando o último verso do poema: “É um cheiro de família, colado aos nomes” (p. 668), no qual entendo “nomes” como substituto de pessoas, membros dessa família.

Dessa maneira, ao contrário dos poemas anteriores, “Cheiro de couro” não apresenta uma busca, mas volta ao tema da essência, familiar, devido à presença constante do boi em todas as suas formas reduzidas e o poder desencadeador da memória através do olfato.

Encerrando esse bestiário de infância, “Hora mágica” incorpora passarinhos, bichos e um cavalo, ainda que em metonímia pela menção a “esporas galopantes”. O poema é, de fato, a hora mágica, da aventura, momento de libertação para o mundo imaginário.

Nesse caso, Drummond recupera a volúpia de ser menino como anunciava em “Intimação”. Ademais, há um desejo de parar o tempo, inclusive, em um tom decisivo, algo controlado pela vontade do menino: “Há de ser sempre assim, não vou crescer,/ não vou ser feito os grandes,/ apressados/ aflitos,/ de fumo no chapéu,/ esporas galopantes” (p. 669).

Colocando-se novamente na postura de criança, Drummond afirma o seu ser, sua identidade, através da negação daquilo que não quer ser: apressado como os grandes. Ao invés disso, o menino transita em liberdade, é senhor de si e do seu entorno: “O dia é todo meu. E este caminho, /estas pedras, estes passarinhos, este sol espalhado /em cima de minha roupa, de minhas unhas” (p. 669).

Ao se filiar aos passarinhos e aos bichos exóticos, o poeta se afasta dos cavalos, expressos por “esporas galopantes”, sinônimo da pressa por ele desprezada. Nesse sentido, o cavalo é um animal malquisto, pois carrega consigo uma obrigação indesejada, enquanto os passarinhos e os bichos significam liberdade plena, invadindo o menino por inteiro, na roupa e nas unhas, indicando uma saída à descoberta das coisas.

Ele retoma a questão do descobrir tesouro, evidenciando, mais uma vez, essa face de criança que possui sonhos desse feitio. Nessa aventura, deseja conectar-se às descobertas da natureza, ao ponto de ser ele e ser índio, o que já se realiza em sonho:

Igual aos índios. Igual a mim mesmo quando sonho (p. 669).

Todos os eventos citados pelo menino acontecem na hora mágica, do sonho, quiçá do devaneio diurno. Ao invés de significar mistério, escuridão e medo, a noite liberta o menino de suas obrigações do dia (não mencionadas no poema) e carrega-o para um universo ideal de aventuras, porquanto nenhuma dificuldade é assinalada pelo garoto, tudo está à sua mão: “Tenho canivete Rodger, geleia, pão de queijo/ para comer quando quiser” (p. 669). Os animais são, portanto, uma representação da liberdade, de um mundo de descobertas.

O bestiário formado nesse item reúne animais utilizados para ilustrar não apenas a essência herdada da família, como em “Brasão”, mas também a natureza do menino *gauche*, a exemplo de “Signo”.

Nesse primeiro momento dedicado ao bestiário de Drummond, analisamos como o olhar do poeta se volta não apenas para os animais de um determinado nicho (a exemplo dos bois e dos cavalos), mas para espaços diminutos, de modo a encontrar minhocas, caramujos, bichinhos quase imperceptíveis. Não se trata apenas da questão do ponto de vista, e sim da relação existente entre o sujeito e esses animais nem sempre valorizados.

2.3 Devaneio como “possibilidade de destino”

Nesse item, todos os poemas selecionados situam-se em *Boitempo III*, pois nesse volume encontramos o relato da fase mais avançada de Carlos, desde o colégio até a sua experiência como jornalista no Diário de Minas, além dos já habituais capítulos versando sobre seus antepassados, família e infância.

Do capítulo “Primeiro colégio”, estudaremos os poemas “Fim da casa paterna” e “A norma e o domingo”, pois ambos indicam tensões, rupturas, respostas de rebeldia de Carlos frente à situação de estar longe de casa (em um colégio interno), aos oito anos de idade.

No capítulo “Primeiro colégio” (12 poemas), observamos a adesão de Drummond ao uso da primeira pessoa do singular, evitando o distanciamento pretensamente objetivo de sua vida. “Fria Friburgo” (40 poemas) e “Mocidade solta” (52 poemas) também mostram tal estratégia narrativa, não deixando de oscilar entre

descrições de episódios a respeito de terceiros e dele mesmo.

De “Fria Friburgo”, quando o rapaz passa a frequentar o colégio Anchieta da Companhia de Jesus, analiso os exemplares “Segundo dia”, “Marcas de gado na alma” e “Adeus ao colégio”, principalmente pela inquietação identitária abordada nesses três textos.

Por fim, “Mocidade solta” abarca uma fase mais adulta de Drummond, em outros espaços, pois se passa em Belo Horizonte. Os poemas “Dormir na Floresta”, “Três no café” e “A consciência suja” retomam conflitos relativos a casa, ao pai e ao sujeito, e à indecisão sobre a carreira profissional.

A volúpia de voltar a ser menino cede lugar a uma série de eventos que rompem com a estabilidade – apesar de retorcida – do menino em Itabira. O primeiro acontecimento marcando essa ruptura e desencadeando tensões ainda maiores é a ida para o colégio interno.

“Fim da casa paterna” inaugura o capítulo “Primeiro colégio”, situando o leitor nesse ponto decisivo na curva feita pelo *gauche* em sua trajetória. Dividido em quatro partes, é narrado em primeira pessoa do singular. O distanciamento tão prezado nos livros anteriores permanece nessa etapa da narrativa autobiográfica de Drummond.

Carlos coloca-se na pele do menino de oito anos (se for permitido confiar na cronologia da vida e obra do autor, ao final de seus livros de poemas) para reviver, passo a passo, a saída da casa, o caminho percorrido a cavalo e, por fim, a viagem de trem, local onde o menino se dá conta da mudança futura. O tempo da narrativa é o presente, acentuando a característica de filme, observável em muitos poemas drummondianos: “E chega a hora negra de estudar./ Hora de viajar/ rumo à sabedoria do colégio” (p. 697).

Cada uma das quatro partes possui divisão em estrofes. No caso da primeira, cinco estrofes versam sobre a partida do menino e suas implicações, referentes a sua própria existência diante do futuro incerto. A problematização do ser e do tornar-se outra coisa diferente aparece nas estrofes quatro e cinco:

Vou dobrar-me à regra nova de viver.
Ser outro que não eu, até agora
musicalmente agasalhado
na voz de minha mãe, que cura doenças,
escorado
no bronze de meu pai, que afasta os raios

Ou vou ser – talvez isso – apenas eu
unicamente eu, a revelar-me

na sozinha aventura em terra estranha?
Agora me retalha
o canivete desta descoberta:
eu não quero ser eu, prefiro continuar
objeto de família (p. 698).

Há, portanto, uma distinção entre ser um menino em sua casa, em seu quarto, em Itabira e ser alguém sozinho em uma nova cidade, em um colégio, deslocado do seio familiar.

Carlos assume a preferência por continuar “objeto de família”, totalmente desprovido de algo subjetivo. O menino deseja ser mero acessório no grande mosaico de pertences familiares, como a casa e a fazenda. Até o momento, Carlos estivera protegido pela figura dos pais. A ida para o colégio indica a necessidade de assumir a sua própria identidade na nova empreitada, embora retalhado pelo canivete dessa descoberta.

Os animais do poema surgem na segunda parte. Drummond ironiza a função do cavalo e do burro de carga, conseqüentemente, ironizando a si mesmo, no começo da viagem para longe da casa e da família, acompanhado por um cavaleiro e por seu pai. A ironia é percebida pelas aspas utilizadas em “condução”:

A “condução” me espera:
o cavalo arreado, o alforje
da matalotagem,
o burrinho de carga
o camarada-escudeiro, que irá
na retaguarda,
meu pai-imperador, o Abre-Caminho (p. 698).

A terceira parte centra-se no trajeto a cavalo até a estação de trem. Carlos aponta para os percalços e a imensidão dos locais por onde passam. A partir do reconhecimento de um vasto mundo, Carlos experimenta a primeira transformação de si: “Que imenso país é este/ das Minas fora do mapa/ contido no meu caderno?” (p. 699).

Embora o assunto principal seja a mudança na vida do menino, não podemos ignorar a função imprescindível dos animais: são eles o transporte, o veículo de acesso para o trem, mais moderno e impessoal, que o levará, por fim, à escola.

A presença desses animais não exalta as posses da família, como expresso em outros poemas. Nesse caso, não são coadjuvantes (simples meios de transporte), pois fazem parte da identidade de Carlos. Ser conduzido pelos animais, acompanhado pelo pai, é carregar consigo a base familiar e econômica na qual se desenvolveu até então.

O relato de Carlos sobre seu percurso até a estação de trem não deixa de sublinhar a sua falta de jeito para com as coisas da fazenda. Encontramos esse indício na terceira parte do poema:

O cavalgar inexperto
martiriza o corpo exausto.
Se bem que macia a sela,
deixa o traseiro esfolado (p. 699).

Ao sair de um espaço de liberdade (coisas livres, ao ar livre), Carlos vivencia, no interior do trem, uma separação completa entre ele e seus acompanhantes, entre ele, sua terra e sua casa de outrora. O cerco formado pelo trem é o prenúncio da solidão e prisão do colégio interno:

Tenho que assimilar a singularidade
do trem de ferro.
Sua bufante locomotiva, seus estertores,
seus rangidos, a angustiante
ou festiva mensagem de seu apito.

Ah, seus assentos conjugados de palhinha
sobre o estofo.
Nunca viajei em bloco, a vida
começa a complicar-se.
Novidade intrigante, o sabonete
preso na corrente.

Minha terra era livre, e meu quarto infinito (p. 699-700).

O segundo poema em análise chama a atenção não só para o ambiente da escola, mas também para o comportamento subversivo de Carlos.

Em “A norma e o domingo”, o menino conta a perda desse dia: seu mau comportamento é punido com a privação da liberdade. Além da insatisfação gerada pelo confinamento, ele também constata que a escola rouba tempo e vida. Esse é um dos conflitos mais evidentes quando observamos a poesia de Drummond voltada para a fase dos colégios.

Ao retomar animais considerados desprezíveis/insignificantes, no senso comum, Drummond expõe o tédio e a revolta de seu domingo, roubado pela punição. A mosca é sua companheira de prisão:

Fico vendo mosca
zanzar e zombar
de minha prisão (p. 705).

O inseto é antropomorfizado, pois a zombaria declarada por Carlos só existe sob seu ponto de vista. A mosca incomoda-o não só pelo seu zanzar (sonoro, zumbido), mas por sua liberdade. Ela troça do menino porque está livre e ele, não.

Na curta entrada sobre o inseto no dicionário de símbolos de Chevalier, ele está associado à solidariedade, entre os bamilekes e bamuns, pois se unem para tornarem-se mais fortes. Na Grécia, era animal sagrado, ligado a Zeus e a Apolo. Um trecho destaca a negatividade da mosca, corroborando o senso comum enunciado acima:

Incomodando, zoando, mordendo sem parar, as moscas são seres insuportáveis. Elas se multiplicam sobre o apodrecimento e a decomposição, carregam os piores germes de doenças e desafiam qualquer proteção: elas simbolizam uma *busca incessante*. É nesse sentido que uma antiga divindade síria, Belzebu, cujo nome significaria etimologicamente *senhor das moscas*, tornou-se o *príncipe dos demônios* (CHEVALIER, 2012, p. 623).

No poema, por sua vez, o menino passa o dia olhando a mosca e a zombaria é como ele se vê: escarnecido até pelos mais diminutos seres, digno dessa humilhação.

O outro animal mencionado serve de metáfora para o tempo. O tédio, o arrastar-se das horas, manifesta-se na forma de uma lesma:

Que aventura doida
no domingo livre
estarão desfiando
enquanto eu sozinho
contemplo escorrer
a lesma infundável
do meu não domingo? (p. 706)

“Contemplo”, “lesma”, “infundável” e “escorrer” estão em estreita relação com o tempo nesse trecho. Inclusive, o “não domingo” indica uma subversão temporal mais drástica, porquanto fora da escola os meninos vivem um tempo distinto.

A problemática maior dessa prisão está explícita na última estrofe: incomoda Carlos o fato da escola exigir uma norma de comportamento, controlado para o resto da vida:

Abomino a ordem
que confisca tempo,
que confisca vida
e ensaia tão cedo
a prisão, perpétua
do comportamento (p. 706).

O capítulo “Primeiro colégio”, embora reduzido em relação aos capítulos finais de *Boitempo III*, é capital por conter episódios envolvendo as aulas, a liberdade dos

passeios de domingo, além dos habituais conflitos da separação da casa e da punição. Enquanto sujeito, o menino está no auge de suas transformações e tais aspectos são ampliados em “Fria Friburgo”.

Na escola nova, Carlos mantém-se questionador e rebelde, ocasionando sua expulsão do colégio Anchieta em 1919. Essas questões são comentadas nos poemas de análise, conjugando não só uma essência da identidade como também o momento da partida do colégio, decisivo para o rapaz.

“Segundo dia” é uma descrição feita pelo eu-lírico a respeito de si mesmo, não de modo geral, mas em relação a uma característica particular, a de anarquista. O poema vai da confissão de ser anarquista até o momento em que quase eclode uma briga entre os meninos, interrompida pelo padre.

A identificação do rapaz com o anarquismo revela os pares opostos, expressos nas estrofes dois e quatro. Em um primeiro momento, Carlos se afirma anarquista, enquanto enxerga os outros meninos como carneiros:

A solução é a anarquia. Sou
anarquista. Nem de longe vocês captam
o sublime anarquismo. Sou.
Com muita honra. Mas vocês, que são?
Vocês são uns carneiros
de lã obediente (p. 707).

Não se trata apenas de atribuir aos outros garotos as características de um animal como o carneiro, mas colocar-se como um ser não-humano. Por ser anarquista, Carlos se identifica com bicho e monstro, a propósito da quarta estrofe:

O bicho mau, o monstro repelente
conspurcando o jardim de Santo Inácio.
Avançam. Topo a briga. Me estraçalho
lutando contra todos, furor mil (p. 707).

Drummond recorre à aceção negativa dos animais e aloja-se na palavra “bicho” para diferenciar-se dos outros meninos, carneiros, obedientes. Nesse caso, observamos como Carlos surge, desde o princípio, como um rebelde. É essa a face apresentada, por sua própria declaração, logo no primeiro verso: “Sou anarquista./ Declaro honestamente” (p. 706).

Os carneiros, na simbologia, associam-se a ritos sacrificiais e à ressurreição; o rebanho é usualmente ligado à crença religiosa de determinado grupo, enquanto o padre/pastor é o líder. A obediência amplifica ainda mais a resignação com que Carlos vê seus parceiros de colégio agindo ao seguir as regras.

Ele, por outro lado, é o “bicho (mau)”, o “monstro (repelente)” e há um prazer nisso. Mesmo sem adjetivação, os nomes “bicho” e “monstro” possuem uma carga significativa voltada à negatividade. O sentido de monstro, buscado em Lurker (2003), remete ao verbete de seres fabulosos, onde estão inseridos não apenas seres com atributos negativos, como também os valorizados positivamente – caso do unicórnio.

Em Chevalier (2012), encontramos uma vasta simbologia a respeito do vocábulo “monstro”. Pode representar desde o guardião de tesouros até a ressurreição (pois devora o homem velho para fazer nascer o homem novo). Uma qualidade específica chama a atenção por estar consoante com o tema do anarquismo:

Na tradição bíblica, o monstro simboliza as forças irracionais: ele possui as características do disforme, do caótico, do tenebroso, do abissal. O monstro aparece, portanto, como desordenado, destituído de proporções, ele evoca o período anterior à criação da ordem (CHEVALIER, 2012, p. 615).

O menino alega, justamente, ser anarquista. Isso indica um repúdio a toda ordem, pelo menos se pensarmos na ordem institucionalizada, representada, para ele, pelo colégio e suas regras. Nesse sentido, mostra uma importante característica de Carlos: não seguir as normas. O episódio vivido em “Segundo dia” ecoará no próximo poema.

Trata-se de “Marcas de gado na alma”, voltando ao “caso” anarquista de Carlos. Tal aspecto tornou-se a alcunha do rapaz, orgulhoso, de certa forma:

Bicanca, Sapo Inchado, Caveira Elétrica,
Pistola dupla, Zé Macaco, Apara Aí,
Quisira,
Marreco,
Massa Bruta...
Ainda bem que o apelido de Anarquista
tem certa dignidade assustadora.
Isso consola? (p. 713).

Embora marque seu destino para sempre, o apelido possui, para ele, algo de privilegiado. É o lado torto a se sobressair, a dominar o comportamento do menino, orgulhoso disso. O título da peça poética vincula a figura de Carlos à do gado. Ambos possuem marcas, ainda que a dos bois defina sua condição de propriedade e a de Carlos signifique sua identidade.

Para fazer um estudo mais apurado dos outros animais do poema (sapo, macaco e marreco), precisaríamos de uma descrição mais exata das pessoas associadas a tais apelidos, pois podem indicar, tanto um grau de parença física quanto outras

similaridades dos animais. Por essa razão, considero apenas o gado em relação a Carlos, deixando à parte os outros animais mencionados.

O sentido simbólico dicionarizado de gado (boi) nesse contexto não nos fornece nenhuma chave interpretativa para o poema. Resta, portanto, buscar uma saída nas questões familiares. A associação entre o menino e o gado é feita a partir do cotidiano. O sujeito lírico presenciava os animais serem marcados definitivamente, tal qual como se vê nesse momento.

A questão final “Isso consola?” põe em xeque se, em algum momento, valeu a pena denominar-se anarquista, ou melhor, ilustra a reflexão do menino (ou do homem?) acerca de si mesmo e as implicações dessa marca, ao ponto de levá-lo a ser bicho e monstro, anarquista. Ainda, o timbre é deixado na alma, portanto, em um nível individual. Se um dia os meninos esquecerem a alcunha de Carlos, ele jamais a esquecerá.

A rebeldia do menino atinge seu ápice no poema “Adeus ao colégio”. Isso por conta de sua expulsão do Colégio Anchieta, por “insubordinação mental”⁵³, sendo o poema a manifestação de suas reflexões sobre a vida na escola⁵⁴. O sentimento de liberdade feliz dá lugar a outro, de receio, quase vergonha.

O poema divide-se em três partes. Na primeira, o rapaz despede-se do colégio e de todos os tormentos e regras assombrosos. O tempo vivido na escola, para o garoto, é perdido:

Adeus colégio, adeus vida
vívuda sob inspeção,
dois anos jogados fora
ou dentro de um caldeirão
em que se fritam destinos
e se derrete a ilusão (p. 731).

O caldeirão associa o evento aos contos de fadas, onde bruxas malvadas cozinham crianças inocentes. O “fritar destinos” deixa claro uma anulação de tudo aquilo que poderia ter sido na vida do rapaz (bem como de todos os outros alunos) – porém, o seu ciclo não se completa, devido à expulsão.

Sair da escola significa, simultaneamente, sair de Nova Friburgo (RJ) e retornar a casa, a Minas Gerais, a ser ele novamente. As circunstâncias de seu afastamento do colégio tornam a viagem de volta algo indecifrável e temeroso, embora não seja

⁵³Ver: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião*: 23 livros de poesia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 905.

⁵⁴A expulsão do colégio propriamente dita é tratada explicitamente no poema “Certificados escolares”. Op. Cit., p. 730.

abordado em outro poema como se dera a recepção pela família. As expectativas, não se mostram boas: “Que será do meu futuro/ se o vejo tão amargoso?!/ Sou um ser estilhaçado,/ que faz do medo o seu gozo” (p. 732).

No entanto, na segunda parte, a angústia dá lugar a uma distração: o rapaz troca olhares com uma menina no trem e isso ocupa seus pensamentos durante boa parte do trajeto, até se chegar à baldeação (tratada na terceira parte do poema) e ter de seguir caminho, novamente, solitário até sua cidade.

A questão animal presente em “Adeus ao colégio” ocorre pela associação entre o trem e o vagão de transportar gado. Em tal situação delicada, o rapaz preferiria estar sendo levado ao abate ao invés de sua casa. Ele exprime sua vontade de sumir, de deixar de existir, embora não conste nenhuma menção mais radical à morte. Os primeiros versos da segunda parte elucidam a questão:

Nada mais insuportável do que essa viagem de trem.
Se me atirassem no vagão do gado a caminho do matadouro
talvez eu me soubesse menos infeliz.
Seria o fim, e há no fim uma gota de delícia,
um himalaia de silêncio para sempre (p. 732).

O destino do gado abatido não é posto em foco, ainda que o rapaz conheça a sina trágica dos animais, considerando-a menos sofrível para si mesmo. A grande problemática desses versos e os seguintes é fazer cessar o sentimento de angústia e medo, culminando na vontade de anulação de si mesmo.

Tal como o gado obedece a uma lei “natural” levando-o para o matadouro em certa altura de sua vida, Carlos está vulnerável aos julgamentos da família, porém, sem a opção de morte:

Não quero ouvir falar de mim.
Não quero eu mesmo estar em mim.
Quero ser o barulho das ferragens me abafando,
quero evaporar-me na fumaça,
quero o não querer, quero o não quero (p. 732).

O momento de saída do colégio não significa a liberdade readquirida por Carlos, e sim, uma tensão adicional em sua vida. O resultado desse acontecimento não é narrado pelo poeta⁵⁵, pois passa diretamente para o capítulo “Mocidade solta”, relatando a nova vida da família em Belo Horizonte e suas aventuras de rapaz.

O capítulo começa com a mudança para a capital de Minas Gerais, por volta de 1920, Carlos já com 18 anos. A maioria dos poemas é narrada em primeira pessoa – a

⁵⁵Afirmo isso a respeito da série *Boitempo*. Pode haver algum indício sobre o episódio em alguma outra obra de Drummond.

proximidade com a adolescência o ajuda a lembrar melhor os acontecimentos ou, por ser um homem de 18 anos, vê a necessidade de tomar a palavra sobre si mesmo?

Por assinalar a mudança de espaço – não apenas Itabira, mas a casa – começamos por “Dormir na Floresta”, onde Floresta é o bairro habitado pela família Andrade. O poema orquestra a oposição gradual entre a vida no bairro urbano e a vida na fazenda. Em especial, versa sobre a noite nesses dois espaços.

A alteração de local (cidade e casa) indica, do mesmo modo, a transformação no status da família. Antes, “privilegiados/ príncipes da paz”, agora se tornam “viventes/ intranquilos” (p. 737), tudo isso assegurado por transações bancárias e fruto do gado de corte.

Os animais cumprem um papel importante na alteração da vida dos Andrade. Leões de cerâmica guardam casas e jardins, “sonhos burgueses/de alunas internas/ do Santa Maria” (p. 735), enquanto no interior, as feras ameaçadoras povoam a noite. O leão, animal privilegiado desde sua inserção no bestiário medieval, aparece como símbolo de status social, mas inútil no Floresta, em sua imobilidade fria da cerâmica, incapaz de proteger as famílias do bairro.

Em contrapartida, no campo se dorme diferente. A noite nunca é de total silêncio: “Dormir na Floresta/ é dormir sem feras/ rugiameaçando” (p. 735). A fusão das palavras “rugir” e “ameaçar” tornam ainda mais especial o local do passado. As feras marcam sua presença e ameaçam, não os moradores, mas quem se arrisca a andar na escuridão.

Embora a noite no bairro Floresta guarde uma aparente tranquilidade, a ponto de fazer esquecer vários problemas de outrora, a sua qualidade de bairro urbano invade a noite:

Mas de madrugada
ou talvez ainda
na curva das onze
(pois se dorme cedo
na Floresta calma,
de cedo acordar),
um lamento lúgubre,
um longo gemido,
um uivo trevoso
de animal sofrendo
corta o sono ao meio
e todo o sistema
de azul segurança
da Floresta rui (p. 736).

O uivo, nesse caso, não pertence a um animal, mas a uma pessoa. O rapaz associa o som àquele que está acostumado na fazenda (animais feridos, caçados, abatidos), mas a insegurança varrendo a paz da noite no bairro Floresta acentua-se pelos crimes e as características de uma rotina urbanizada. Isso aparece mais adiante no poema, quando Carlos narra a mudança de status da família, bem como os elementos cotidianos do novo local:

Já não somos os
privilegiados
príncipes da paz.
Já somos viventes
intranquilos, pávidos,
como os da Lagoinha
ou de Carlos Prates,
à mercê de furtos,
de doenças, fomes,
letras protestadas,
e pior do que isso,
carregando o mundo
e seus desconcertos
em ombros curvados (p. 737).

Perde-se, portanto, lugar de prestígio em uma cidade do interior, com suas terras e seus animais, para assumir a posição de mais uma família burguesa, com problemas de vida burguesa: contas, doenças, crimes recorrentes. Nesse sentido, retomando o excerto anterior, o animal e o homem pouco diferem na hora do sofrimento, pois seu uivo de dor é o mesmo. Os perigos espreitando os animais no campo perseguem os homens na cidade.

A perda da tranquilidade vem acompanhada de uma consciência da supressão de todo o resto, a propriedade, em especial:

Não parte, não volta
de nenhum destino
o trem espectral,
roda sem horário,
passageiro ou carga,
senão nossa carga
interior, pesada,
de carvão, minério,
queijo de incertezas,
milho de perguntas
? ? ? ? ? ?
gado de omissões.
Fero trem noturno
a semear angústia
na relva celeste
da Floresta em flor (p. 737-738).

O trem noturno desempenha o papel das lembranças de um tempo distante em Itabira: minério, plantações, gado, tudo o que resultou nessa vida comum, vulgar, no Floresta. O trem, por sua vez, também guarda traços animais; por ser fero, recupera uma tradição de negatividade acerca da palavra fera e, por conseguinte, animal.

Os animais percorrem todo “Dormir na Floresta”. Atuam como presença sonora na calada da noite, proteção inútil na escultura de cerâmica, uivo animal produzido pelo homem, gados perdidos, deixados na fazenda, trem violento invadindo a escuridão com temas do passado.

Da matéria familiar, “Três no café” aborda a relação com o pai. Nesse caso, o animal representado possui uma participação ativa e imprescindível na construção simbólica. Pertence ao grupo de animais desprestigiados, por tratar-se de uma mosca.

Os primeiros versos realçam a interação entre o rapaz e o inseto impertinente: “No café semideserto a mosca tenta/ pousar no torrão de açúcar sobre o mármore./ Enxoto-a. Insiste. Enxoto-a./ A luz é triste, amarela, desanimada./ Somos dois à espera/ de que o garçom, mecânico, nos sirva” (p. 753). Ele e seu companheiro na mesa compõem os “dois à espera”, a atmosfera melancólica do local perpassa todo o poema.

O encontro com esse homem é raro, mas de um peso muito grande, pois traz consigo a problemática do tempo. A mosca, insistente, volta a importuná-los, porém, é acolhida naquele conjunto de estranhamentos:

A mosca volta.
Já não a espanto. Queda entre nós,
partícipe de mútuo entendimento.
Então, é este o mesmo homem
de antes de eu nascer e de amanhã e sempre?
Curvado.
Seu olhar é cansaço de existência,
ou sinto já (nem pensar) sua morte? (p. 753)

Estudamos alguns aspectos simbólicos relativos à mosca quando tratamos de “A norma e o domingo”. Em “Três no café”, não se destaca a posição de liberdade do inseto, e sim a causa de um desconforto, o menor deles, entre tantos outros naquela situação.

Há uma questão metafísica envolvida no encontro, confessada na finitude do homem sentado à frente de Carlos. Causa inquietação a ideia da morte daquele sujeito para o rapaz, visto a ressalva “(nem pensar)” quando imagina tal hipótese. Os sete últimos versos encerram o drama:

Este estar juntos no café,
não hei de esquecê-lo nunca, de tão seco
e desolado – os três
eu, ele, a mosca – :
imagens de mera circunstância
ou do obscuro
irreparável sentido de viver (p. 754).

A mosca é, portanto, um indivíduo participante do encontro, não só por ser presença ao redor dos homens, mas também por ser englobada no sentimento de desolação comunicado por Carlos. Dada a sentença final, “ou do obscuro/ irreparável sentido de viver”, a significação da mosca remete a algo diminuto, impertinente e ainda assim, relevante. Não obstante, a pequenez da mosca e a hostilidade do encontro constituem a pequenez dos homens, pois são todos finitos.

Por fim, “A consciência suja” consoma as reflexões sobre a identidade de Carlos e tem como núcleo a figura do pai. O poema ilustra um embate entre o que ser (como profissão) e o que é, e quem sustenta o ser da atualidade. Ao contrário dos exemplos anteriores, Drummond conversa diretamente com Carlos, apontando o “tu”, inquirindo-o a respeito das decisões cabais da vida.

Na primeira parte, o homem questiona o rapaz no tocante a sua carreira profissional, pois sua vida boêmia e seus namoros são financiados pelo pai, enquanto os amigos vão para a faculdade e possuem um rumo em suas vidas. A decisão, vinda num repente, anuncia-se: “Então, sei lá porque, tu serás farmacêutico” (p. 775).

A segunda parte também traz as mesmas perguntas em maiores detalhes, os lugares pelos quais Carlos passa seus dias desocupados, enquanto o tempo passa e a fazenda é a base de sua tranquilidade, pois simboliza a economia da família. A terceira e última parcela do poema, formada por 22 dísticos, versa sobre a agonia do rapaz em decidir-se a respeito de sua profissão e levar a vida a sério.

O mote de “A consciência suja”, além da decisão crucial, é a passagem do tempo. Se antes Carlos mostrava sua angústia acerca da perda das horas no colégio, na fase adulta, o homem parece fechar os olhos para tal perda.

A representação animal ocorre em dois momentos: na primeira parte, expressando uma coletividade, através do vocábulo “rebanho”. Carlos faz parte desse grupo, dos vadios, indecisos e sem emprego, sem carreira e sem objetivo, indicado na quarta estrofe da parte I:

Erras, noite a fundo, em rebanho, em revolta,
contra teu próprio errar, sem programa de vida.
Ó vida, vida, vida, assim desperdiçada
a cada esquina de Bahia ou Paraúna (p. 775).

O significado da palavra rebanho no dicionário remete tanto a animais agrupados e controlados por um pastor quanto a um grupo de pessoas unidos pela mesma ideia, guiados por um líder. Dessa forma, embora possamos pensar nos animais, o vocábulo serve à condição humana.

Ao analisar a simbologia de rebanho, observamos que o pertencimento a esse grupo de pessoas errantes pela vida, constitui uma falta grave no comportamento de Carlos:

O homem está para a coletividade como o animal está para o rebanho. Quanto mais o homem é capaz de viver sozinho, fora de um partido ou de um grupo, mais é autossuficiente, tornando-se, assim, uma pessoa – cessa de ser um simples indivíduo. [...] Mas toda comunidade não é rebanho. Este representa apenas a forma animal do grupo; para os homens, significa uma regressão. A integração na comunidade humana significa, ao contrário, uma progressão e uma das etapas mais difíceis de superar no caminho da personalização. O rebanho passa, então, a significar uma perversão da vocação social do homem, assim como uma perversão da vocação humana da sociedade (CHEVALIER, 2012, p. 771).

Ligado à classe dos indecisos, vadios e namoradores, o rapaz não se constitui como um sujeito particular e inteiramente formado. Todavia, Carlos tem consciência da necessidade de separar-se desse grupo e de escolher uma profissão.

Os animais seguintes servem de base a esse homem inerte em sua própria vida. Na segunda parte, questiona-se:

(...)
Quem afinal sustenta sua vida?

Bois longínquos, éguas enevoadas
no cinza além da serra, estrume de fazenda,
a colheita de milho, o enramado feijão
e...
Fim.
A raça que já não caça,
ela é em ti caçada (p. 776).

Os bois, as éguas e as plantações constituem um passado da família Andrade e esse fator só faz piorar o sentimento de inquietude do sujeito. “Mocidade solta”, lembramos, se passa em Belo Horizonte, quando a família não detém mais essas riquezas. Contudo, a existência dessa tradição de terras tornou possível a Carlos estar na posição atual, embora seja uma condição de farras e despreocupação. Tal raça, sua

linhagem, termina com ele e procura nele um motivo de continuidade.

Grandes, minúsculos, ferozes, inofensivos, coadjuvantes e fundamentais, são essas as principais características dos animais reunidos o bestiário de infância drummondiano, seja no aspecto de construção da identidade, ou de filiação aos elementos cosmogônicos, analisados no capítulo seguinte.

3 BESTIÁRIO DE DRUMMOND: UM COSMOS ESPECIAL

A poética de Drummond está repleta de animais e a sua representação, frequentemente, nos coloca diante dessa outridade, impossível de ser apreendida por completo. O movimento partindo do contato com o outro, tão longe e tão próximo, o animal, até a aquisição de um saber nem sempre é linear, e na poesia, raro. Para se ter acesso ao conhecimento através da poesia é necessário preparar-se para os trajetos conduzidos por metáforas, símbolos e imagens.

Em *Alguma poesia*, muitos poemas referem-se a um cenário autobiográfico, bastante povoado por nossos companheiros de natureza. Em “Infância”, por exemplo, o cavalo expressa uma habilidade, bem como um instrumento de trabalho, o meio de locomoção do pai de Carlos e, por ser propriedade, confere status ao cavaleiro.

Meu pai montava a cavalo, ia para o campo (p. 10).

A escolha de *Boitempo* para organizar o bestiário de Drummond se beneficia de seu caráter autobiográfico, decifrando o que significa ser homem e o que é ser animal para o poeta. A razão é nosso diferencial? A linguagem? Os animais nos superam? Como Drummond responde essas questões?

Na trilogia, tive de reelaborar parâmetros de organização dos animais dependendo de cada caso. Por vezes, o imaginário predominante do poema prevaleceu como critério de classificação, independente de o animal estar relacionado “na vida real” a um determinado elemento. Quando as imagens evocadas não apresentavam um elemento de maneira clara (algo mais relacionado com a passagem do tempo, memórias etc.), busquei classificá-los de acordo com o habitat do animal (ex: bois – terra, aves – ar).

Qualquer tentativa de classificação, sabemos, é uma tarefa insuficiente. Caso contrário, as obras seriam apenas representações diretas de um mundo perceptível e a pluralidade simbólica se dissolveria no ar. Octavio Paz (1982) faz uma ressalva pertinente sobre o assunto quando trata da poesia: “Classificar não é entender. E menos ainda compreender. Como todas as classificações, as nomenclaturas são instrumentos de trabalho” (p. 17).

Por essa razão, a divisão a partir dos elementos fundamentais nos é essencial para a organização textual, propiciando a coerência de temáticas, sem impor sobre um poema a exclusividade de pertencer a só um contexto. A partir desse mapeamento inicial, é possível observar a formação dos seguintes universos imaginários: o primeiro,

relacionado ao devaneio de infância, devido às circunstâncias autobiográficas das obras, analisado no capítulo anterior. Inseridos nesse devaneio de infância estão o devaneio da terra, por uma questão material (Minas Gerais, a ausência de mar, a fazenda) e o devaneio do espaço, o qual pode ser, tanto a casa dos Andrade, quanto a fazenda em toda a sua abrangência, pois é propriedade.

Esses dois tipos de devaneio possuem força e não se excluem, são complementares, em certa medida. A terra sempre será um espaço em Drummond (pelo menos na série *Boitempo*). Por fim, temos o imaginário dos elementos naturais restantes – ar, água e fogo, sendo o fogo o elemento menos recorrente nos poemas de modo explícito.

Os poemas comentados nesse capítulo seguem a lógica prezada no anterior: mostram a tensão identitária do poeta, sua relação (excêntrica) com os outros e com o mundo.

3.1 O bestiário incandescente

No prefácio de *A psicanálise do fogo* (1994), Gaston Bachelard propõe uma reflexão acerca dos estudos ditos objetivos, os quais dependem de um distanciamento do sujeito, alcançado pelo processo de abster-se de primeiras impressões. Todavia, o fogo coloca-se como um problema para a análise objetiva, pois desde muito cedo se insere em um imaginário subjetivo.

Por uma via capaz de conjugar poesia e ciência, enxergando-as como duas vertentes complementares, Bachelard sugere que, quando não há meios objetivos para a resolução de um problema, é necessário recorrer ao outro eixo da análise – o imaginário. Segundo o autor, “o fogo não é mais um objeto científico. O fogo, objeto imediato relevante, objeto que se impõe a uma escolha primitiva suplantando outros fenômenos, não abre mais nenhuma perspectiva a um estudo científico” (BACHELARD, 1994, p. 3). Dessa forma, o fogo é o elemento mais nitidamente duplo, quando comparado a todos os outros (a exemplo do sangue, do sal, o ar e terra etc.), por trazer consigo imagens ambivalentes.

No início da obra, Bachelard alerta que nada há para ser aprendido, pois se trata de uma “enumeração de erros” difundidos há muito tempo. Contudo, ao apresentar esses erros e sugerir respostas possíveis sob o viés psicológico, o autor amplia o conhecimento, corrigindo o erro.

O filósofo assume uma postura não histórica ao analisar a idolatria do fogo, demonstrando como, ao longo da trajetória científica, vários devaneios primitivos são continuamente retomados:

Em particular, uma tarefa como a nossa recusa o plano histórico. Com efeito, as condições antigas do devaneio não são eliminadas pela formação científica contemporânea. (...) Ao contrário, dedicaremos uma parte de nossos esforços a mostrar que o devaneio não cessa de retomar os temas primitivos, não cessa de trabalhar como uma alma primitiva, a despeito do pensamento elaborado, contra a própria instrução das experiências científicas (BACHELARD, 1994, p. 6).

Dessa forma, Bachelard aborda tal filiação ao fogo a partir de uma série de relações entre sujeito e o elemento, denominadas “complexos”. O primeiro deles refere-se ao respeito ao fogo, elemento íntimo e universal e dual, por trazer consigo as valorizações do bem e do mal; não apenas fascina o observador despertando devaneios subjetivos, como também representa uma mudança acelerada: “Se tudo o que muda lentamente se explica pela vida, tudo o que muda velozmente se explica pelo fogo” (BACHELARD, 1994, p. 11).

O respeito ao fogo possui raízes no âmbito social. Antes de se descobrir, pela experiência, que o fogo pode queimar, há uma interdição social proibindo esse contato. Tal interdição, na acepção de Bachelard, resulta no complexo de Prometeu, isto é, a vontade de intelectualidade. O autor afirma:

Propomos, pois, agrupar sob o nome de *complexo de Prometeu*, todas as tendências que nos impelem a saber tanto quanto nossos pais, mais que nossos pais, tanto quanto nossos mestres. (...) Se a intelectualidade pura é excepcional, ainda assim é muito característica de uma evolução especificamente humana. O complexo de Prometeu é o complexo de Édipo da vida intelectual (BACHELARD, 1994, p. 18-19).

Pelo viés contrário – a entrega ao fogo, denominada complexo de Empédocles – o elemento deixa de ser ameaçador e passa a ser sinônimo de alento, “Trata-se, então, do fogo calmo, regular, dominado, onde a grossa lenha queima em pequenas chamas” (BACHELARD, 1994, p. 22). Entretanto, não há uma total negação do respeito pelo fogo: a admiração está unida ao respeito, conjugando o instinto de viver e de morrer, mais uma vez, evidenciando a dualidade do elemento. O devaneio, sob essa perspectiva, liga-se à contemplação da fogueira e a destruição passa a ser renovação. De acordo com Bachelard, “A morte nas chamas é a menos solitária das mortes. É realmente uma morte

cósmica, em que todo um universo se aniquila com o pensador. A fogueira é uma companheira da evolução” (1994, p. 29).

Em terceiro lugar, temos o complexo de Novalis, formulado a partir de considerações sobre o fogo existentes na pré-história. Esse complexo enfatiza o aspecto benéfico do fogo, por sua vez, sexualizado, visto como filho do homem. Bachelard não concorda com a noção da origem do fogo a partir dos movimentos de fricção entre dois pedaços de madeira. Para o filósofo, apenas uma experiência pessoal poderia motivar tentativas externas. Logo, para ele, o amor foi o grande gerador do fogo e não a fricção:

O método de fricção aparece, pois, como um método natural. Uma vez mais, é natural porque o homem chega a ele por sua própria natureza. Em verdade, o fogo foi surpreendido em nós antes de ser roubado do céu (BACHELARD, 1994, p. 49).

Sobre a importância do elemento para os povos primitivos, Bachelard aborda a obra *Mitos sobre a origem do fogo*, de Frazer. Essa coleta de dados possui muitas histórias sobre a criação do fogo ligada aos animais. As narrativas apresentam, em síntese, os seguintes temas: o criador do fogo é um pequeno pássaro, de acordo com uma lenda australiana; a lenda do fogo ligada ao amor pícaro; o fogo pode ser roubado, geralmente por um pássaro ou animal pequeno; lendas nas quais o fogo é produzido por uma velha; o fogo como sinônimo objetivo de raiva íntima e, por fim, o conhecimento do fogo situar-se no interior de algo (um animal, uma mulher).

A partir dessas lendas transmitidas ao longo do tempo entre os povos primitivos, Bachelard afirma não haver uma resposta realista sobre a origem do fogo. Apenas a explicação psicanalítica é capaz de resolver o enigma:

Estudando tal relato, há que *confessar a total impossibilidade da explicação realista*, ao passo que a explicação psicanalítica é, ao contrário, imediata. Com efeito, é evidente que não se possa ocultar no interior do corpo humano, como afirmam tantos mitos, o fogo *real*, o fogo *objetivo*. Do mesmo modo, é apenas no plano sentimental que se pode mentir tão descaradamente e dizer, contra toda evidência, negando o desejo mais íntimo, não há fogo (BACHELARD, 1994, p. 56).

O complexo de Novalis, sob o prisma da valorização positiva do calor, caracteriza-se por uma “consciência do calor íntimo que ultrapassa sempre uma ciência visual da luz” (BACHELARD, 1994, p. 61).

As imagens do interior, da descida, tal como da montanha, da gruta e da mina, pressupõem um calor íntimo. Esse fator é imprescindível quando estudarmos as

imagens da terra em Drummond, pois terão em si uma intimidade do calor interior e penetrante.

O quarto complexo estudado por Bachelard refere-se ao álcool, denominado complexo de Hoffmann. O álcool (aguardente e, no caso de Hoffman, o ponche) representa um calor interno, o qual arde e serve de pretexto para a criação de atmosferas sobrenaturais. Ainda, esse tipo de devaneio associa-se à linguagem de maneira muito forte, tendendo ao pequeno, de acordo com o seguinte excerto:

(...) o álcool é um fator de linguagem. Enriquece o vocabulário e libera a sintaxe. Com efeito, para retornar ao problema do fogo, a psiquiatria reconheceu a frequência dos sonhos do fogo nos delírios alcoólicos; mostrou que as alucinações liliputianas estavam sob a dependência da excitação do álcool. Ora, o devaneio que tende à miniatura tende à profundidade e à estabilidade; é o devaneio que, afinal, melhor prepara o pensamento racional (BACHELARD, 1994, p. 129).

As imagens reunidas sob a égide desse complexo constituem o imaginário do grande inserido no pequeno, “o inferno no modelo do ponche” (BACHELARD, 1994, p. 136). Além dessas imagens paradoxais, havia a noção de que quem bebe álcool pode queimar como tal, bastante popular no século XVIII. Bachelard elenca vários relatos sobre esse fenômeno e, apenas no século XIX, tais acontecimentos assumem dimensão metafórica.

Os complexos formulados por Bachelard e seus apontamentos acerca do fogo servem como ponto de partida para a análise das imagens teriomórficas constituintes do bestiário ígneo de Drummond. Por ora, nos basta compreender as múltiplas possibilidades do fogo, o mais ambíguo de todos os elementos, unindo bem e mal, amor e morte, raiva e felicidade.

Em Drummond, o fogo, o queimar, o atear fogo, permeia toda sua poética, como em “Cantiga de viúvo”, de *Alguma poesia*: “Me abraçou com tanto amor/ me apertou com tanto fogo” (p. 18); “Mundo grande”, de *Sentimento do mundo*: “Então, meu coração pode crescer./ Entre o amor e o fogo,/ entre a vida e o fogo,/ meu coração cresce dez metros e explode” (p. 82) e “A flor e a náusea”, de *A rosa do povo*: “Pôr fogo em tudo/ inclusive em mim” (p. 106), entre muitos outros, nos quais observamos a presença explícita do fogo.

Todavia, na série *Boitempo*, sua participação se dá, em grande parte, como coadjuvante da terra e, em número menor, como grande protagonista imaginário.

A partir de uma leitura e organização preliminar, quinze poemas formam o imaginário do fogo. Quatro estão em *Boitempo I*: “Ar livre”, “Queda”, “1914” e “Tempestade”. Em *Boitempo II, Menino antigo*, temos oito poemas: “Espetáculo”, “Velhaco”, “Pintura de forro”, “Tempo ao sol”, “Cozinha”, “Matar”, “Tentativa” e “Noturno”. Por fim, em *Boitempo III, Esquecer para lembrar*, três poemas ligam-se às imagens do elemento: “A mão visionária”, “Moça ferrada” e “Marcas de gado na alma”.

A significação do fogo nesses poemas, com frequência, relaciona-se ao contexto amoroso (em sua maioria, sexual, como em “Ar livre” e “Tentativa”); ao pecado (de cunho sexual ou não, a exemplo de “Noturno”), à punição (“Moça ferrada”), também ligada ao pecado; à vingança (“Matar”); à secura e escassez (“Velhaco”); à destruição (a exemplo de “1914”, por sua temática de guerra). O poema “Tempo ao sol” é o único indicando calor benéfico.

Os animais espalhados nos quinze exemplares são os mais variados: vacas, burro, formigas, mosquito, pavão etc. Para observar seu papel dentro de um contexto exclusivo do fogo, precisamos compreender em qual dos três volumes o poema está inserido, bem como o capítulo no qual aparece, porquanto cada capítulo possui uma lógica narrativa e um tema central. Por questões cronológicas, abordarei os poemas em *Boitempo I, II e III*, respectivamente.

A primeira ocorrência está em “Ar livre”, capítulo “Bota e espora”, no qual Drummond narra eventos associados ao contexto da fazenda, da lida no campo, do convívio com os animais e da rotina dos trabalhadores. Os animais desse capítulo se destacam não apenas por sua importância na vida econômica, mas também como companheiros de território.

Antes de considerar o imaginário do poema, precisamos compreender como é construída a narrativa da série *Boitempo*, por se tratar de uma produção autobiográfica. Refiro-me à questão do posicionamento do sujeito lírico diante daquilo que conta. Raquel Souza (2002) observou em sua tese a maneira como Drummond decidiu narrar sua vida, ora em primeira pessoa do singular, ora em terceira, embora a voz do “eu” seja a marca mais precisa do discurso autobiográfico. Quando Drummond “exclui-se” do poema, distancia-se do passado e aumenta a possibilidade de uma avaliação crítica a respeito do mesmo:

Dependendo do caso, da situação e da intenção particular de cada poema, o sujeito lírico assumirá uma postura *autodiegética*, com o conseqüente grau de subjetividade mais explicitado pela primeira pessoa do singular, e uma postura *heterodiegética*, na qual o poeta

buscará um pressuposto distanciamento, a fim de realizar a crítica ou a mera descrição daquilo que a memória capturou no passado (SOUZA, 2002, p. 101-102).

No capítulo “Bota e espora”, a narração não está centrada em um momento anterior à existência de Carlos⁵⁶, ou em sua adolescência, mas sim na vida da fazenda. Ainda de acordo com Souza (2002), essa é a maneira como Drummond irá se relacionar consigo na infância, estabelecendo uma ponte entre ele-adulto e ele-menino com seu duplo⁵⁷. Porém, em “Ar livre” há uma descrição de um evento recorrente na região do Cutucum, uma história de conhecimento popular mais ou menos amplo, a qual adiciona uma linha na história de Itabira.

O poema “Ar livre”, embora possa remeter em um primeiro momento a um imaginário dominante do elemento aéreo de maneira explícita, apresenta uma temática do fogo, nesse caso, sensual:

Sopra do Cutucum
uma aragem de negras
derrubadas na vargem.
Venta do Cutucum
um calor de sovacos
e ancas abrasadas (p. 517).

O fogo, sexualizado habita o lugar onde as pessoas refugiam-se para manter encontros amorosos. Na verdade, elas são responsáveis por tornar o Cutucum um lugar de onde sopra o vento quente. De maneira abrangente, a simbologia do fogo alia-se ao sol, a divindades (a exemplo dos hindus), à origem celeste (suas labaredas para o alto justificam a relação), podendo ser utilizado para o bem (purificação) ou para o mal (destruição). Em culturas ocidentais é comum sua associação com a purificação e a renovação.

O poema “Ar livre”, entretanto, conduz a uma interpretação na qual o fogo é de matriz sexual e significa unidade, em especial, se levarmos em conta os últimos versos: “E todo Cutucum/ é corpo preto e branco/ enlaçado em si mesmo” (p. 517).

⁵⁶Na sua poética autobiográfica, Drummond curiosamente não começa pelo seu nascimento, mas por momentos anteriores a ele mesmo, retomando o passado de seus ancestrais. Por essa razão, é preciso estar atento que, no capítulo aqui indicado, o poeta narra um tempo contemporâneo de seu passado, um tempo contemporâneo ao menino, mesmo quando o menino não fala sobre si, e sim a respeito de histórias recorrentes dos lugares em Itabira e ao seu redor. A propósito dessas escolhas de ponto de vista narrativo-poético, ver: SOUZA, Raquel Rolando. *Boitempo: a poesia autobiográfica de Drummond*. Rio Grande: Editora da FURG, 2002.

⁵⁷Op. cit. p. 79.

Quanto ao pensamento de Bachelard sobre o fogo sexualizado, o elemento possui um traço unificador de todos os símbolos:

Assim, o *fogo sexualizado* é, por excelência, o traço-de-união de todos os símbolos. Une a matéria e o espírito, o vício e a virtude. Idealiza os conhecimentos materialistas, materializa os conhecimentos idealistas. É o princípio de uma ambiguidade essencial não desprovida de encanto (...). A razão de uma dualidade tão profunda é que o fogo está em nós e fora de nós, invisível e brilhante, espírito e fumaça (BACHELARD, 1994, p. 82-83).

A do fogo nos guiará durante a análise de seu poder imaginário, pois se mostra sob diversas faces em *Boitempo*. Sua propagação, de fato, depende do ar, esse, está impregnado de calor. Logo, o fogo é a substância aérea. Sobre esse elemento, Bachelard chama a atenção para a sua pobreza material:

Do ponto de vista da imaginação material, nossa investigação será abreviada, pois o ar é uma matéria pobre. Em compensação, porém, com o ar teremos uma grande vantagem, referente à imaginação dinâmica. Efetivamente, com o ar o movimento supera a substância. Não há substância senão quando há movimento. O psiquismo aéreo nos permitirá realizar as etapas da sublimação (BACHELARD, 1990, p. 8-9).

A partir dessa afirmação sobre o elemento aéreo e sua ligação maior à imaginação dinâmica, há uma dependência do fogo em relação ao vento: ele “sopra” (ação do vento e não do fogo) do Cutucum, calor de sovacos e ancas em brasa, é o indicador dos acontecimentos ocorridos naquele lugar. Tudo se passa longe da atenção do povo, o qual conhece tais eventos sem presenciá-los. Os expectadores são, portanto, os elementos naturais.

Ainda, cabe ressaltar como essas pessoas aparecem fragmentadas no poema: “negras”, “sovacos”, “ancas”, “carne”, “corpo”, “preto e branco”, tais metonímias mostram pedaços de gente e suas características mais marcantes: as negras, adjetivando a aragem, o calor dos sovacos e ancas em brasa, a carne pecadora, o corpo em urgência, pretos e brancos em comunhão sexual entre si e com o Cutucum.

Ainda, devemos atentar para o modo como o fogo integra-se ao ar, servindo para a propagação do calor, “de sovacos/ e ancas abrasadas”, pelos verbos “sopra” e “venta” e o substantivo “aragem”. “Sopra” e “aragem” revelam um ar leve, brando, enquanto “venta” indica um movimento mais forte/ativo do ar. A intensidade do vento não causa surpresa, uma vez que possui calor (dos sovacos) e brasa (das ancas). Nesse sentido, o fogo fortifica o ar.

Vários outros elementos se mesclam a favor do fogo, evidenciando, no seu desfecho, a mistura de raças e uma associação de dominação/submissão. Nos versos “Sopra do Cutucum/ uma aragem de negras/ derrubadas na vargem”, o verbo “derrubar” indica uma ação forçada. Mais adiante, todo o ocorrido no Cutucum vai sendo esclarecido:

A cama é terra toda
e o amor um espetáculo
oferecido às vacas
que não olham e pastam (p. 517).

A segura da terra, contrariando a noção de falta, indica fartura. Não é mais terra, sua amplitude (terra toda) serve de cama ao amor nela consumado. O espetáculo oferecido, entretanto, aos animais não lhes desperta o mínimo interesse. Dessa maneira, há um evento, a princípio importante (o amor como um espetáculo), e uma indiferença completa a esse acontecimento (“oferecido às vacas/ que não olham e pastam”).

Os primeiros animais representados são as vacas, a plateia ignorante, no sentido literal do termo: “Não olham e pastam”. Não olhar significa não tomar parte no que está sendo oferecido, enquanto “e pastam” indica a continuação de um curso de tempo inalterável. Dois mundos diferentes inseridos no mesmo espaço geográfico, as “negras derrubadas” (o verbo “derrubar” denuncia a violência do ato) e os outros elementos naturais: as vacas, farpas e formigas.

Nesse sentido, as vacas compõem o cenário, embora o território lhes pertença em primeiro lugar; por outro lado, estranhos são aqueles a utilizar-se da terra para praticar atos sexuais longe dos olhos humanos – julgadores. De maneira oposta, o universo desses animais é outro e pastar é próprio delas, ao contrário do olhar curioso para outros seres à sua volta.

Os outros animais em “Ar livre” são as formigas, inseridas em um paradigma de uma dor capaz de machucar (pouco), mas não a ponto de interromper a ação em andamento. Partimos da amplitude do espaço onde o vento transita para pousar os olhos no universo particular dessas criaturas muito pequenas:

A carne sobre farpas,
pedrinhas e formigas
dói que dói e não sente,
na urgência de cumprir
o estatuto do corpo (p. 517).

Nesse trecho do poema, mais detalhes sobre os seres humanos envolvidos são revelados, pois até então, estavam presentes apenas pela menção de “negras” no segundo verso. As pessoas, no contexto dado, são seres guiados pelo instinto, considerando a metonímia da “carne”, impura, pecadora, parte do corpo que conduz a atos “irracionais” para atender seus desejos. A carne é o oposto da alma e, embora não mencionado de forma explícita, esses homens e mulheres em êxtase, entregues ao ar livre, estão “desprovidos” de alma e motivados pelo desejo, devido à sua necessidade biológica, como os versos “na urgência de cumprir/ o estatuto do corpo” comprovam⁵⁸.

Nos quatro versos finais, território e seres se conjugam em unidade:

E todo o Cutucum
é corpo preto e branco
enlaçado em si mesmo
e chupando, e chupado (p. 517).

Nesse momento, temos um panorama mais claro de quem são as pessoas do poema, pretos e brancos, consumando a união das raças. Dado o contexto histórico, qual falta é a mais grave: o ato praticado ou a mistura das raças? Cutucum é uma região rural de Itabira e, na primeira parte de “Ar livre”, a “vargem” (onde as negras são derrubadas) significa uma planície próxima a um rio ou ribeirões. Portanto essa terra árida do calor dos corpos não está desprovida de água, também contribuindo para a conotação sexual presente nos versos “e chupando, e chupado”. Os versos não indicam apenas movimentos entre duas pessoas no ato sexual, mas também a questão da própria terra do Cutucum absorvendo tais corpos em uma simbiose. O plural (“negras/ derrubadas na vargem”) transforma-se em unidade: “A carne sobre as farpas” e “é corpo preto e branco”.

O poema sugere a integração de um microcosmo, pois “todo o Cutucum” inclui as vacas, as formigas, pedrinhas e farpas, não apenas os corpos. Os animais são coadjuvantes na ação transcorrida, denotando uma indiferença em um plano grande (o das vacas, similar aos dos homens) e outro de escala menor (o das formigas, farpas e pedrinhas).

As vacas, em muitas culturas, são consideradas seres divinos, mas em “Ar livre” essa associação não é possível. Os animais, pastando indiferentes, ilustram uma cena

⁵⁸Os corpos negros estão a cumprir, de fato, o estatuto do corpo? A leitura pode ser interpretada como o estupro dos brancos em relação aos corpos das mulheres negras. O que é relatado como um ato de comunhão, pode, perfeitamente, evidenciar – enquanto tenta esconder – uma violência recorrente na época. As mulheres são derrubadas (forçadas, portanto) e não o inverso. Assim, quem sente a dor das pedrinhas, das formigas – além das dores físicas mais contundentes – são as mulheres negras.

comum na fazenda, um hábito particular. Logo, as vacas são parte de um contexto cotidiano, socioeconômico.

O mesmo acontece com as formigas. No poema, não escapam ao olhar atento do observador, que vê os efeitos dos corpos ao chão no *Cutucum*, tanto em uma esfera maior quanto microscópica. A ênfase recai sobre um novo mundo real, o qual não se pode apreender por completo – por seu tamanho diminuto – no entanto, acaba sendo alterado (pelos corpos ali derrubados). Segundo Chevalier:

Nas origens, quando da primeira hierogamia céu-terra, o sexo da terra era um formigueiro. Na última etapa da criação do mundo, esse formigueiro tornou-se uma boca, de que saíram o verbo e seu suporte material, a técnica da tecelagem, que as formigas transmitiram aos homens (CHEVALIER, 2012, p. 448).

A passagem é curiosa por dialogar com uma afirmação feita por Bachelard em seu estudo sobre o fogo, na qual a vida do fogo é comparada à do formigueiro. A observação feita pelo filósofo remete a outro autor, Robinet, para quem o fogo nascia de um germe específico. Mais uma vez, creio na existência de um paralelismo elementar, a predominância do fogo não apenas de maneira explícita, bem como nos símbolos utilizados:

A vida do fogo, feita de faíscas e movimentos bruscos, não lembra a vida do formigueiro? (p. 235) “Ao menor sinal, vemos as formigas agitarem-se e saírem tumultuosamente de sua morada subterrânea; assim também, ao menor impulso de um fósforo, vemos os animálculos ígneos reunirem-se e produzirem-se exteriormente sob uma aparência luminosa” (BACHELARD, 1990, p. 67).

Em “Ar livre”, Drummond discorre sobre um evento conhecido do povo de Itabira, no qual determinados atos (proibidos) tomam lugar, ganhando proximidade graças à ação do vento.

Ao contrário do papel coadjuvante dos animais em “Ar livre”, o animal presente em “Queda” é peça chave para o desenvolvimento da trama, expondo um episódio sobre Carlos ainda menino. O narrador do poema fala de si de maneira bastante indireta, às vezes colocando-se na terceira pessoa do singular:

De repente estaca o baio
em frente à casa costumeira,
atirando à calçada vil
o bagaço de cavaleiro (p. 529).

Em tese, Drummond recorre ao uso da terceira pessoa do singular para distanciar-se do sujeito do poema, em especial, nos momentos embaraçosos como o narrado em “Queda”.

O poema (também em *Boitempo I*) faz parte do capítulo “Um”, título bastante irônico para tratar da identidade do menino, indivíduo que se tornará o poeta de sete faces. O “Um” não é unidade pronta, mas transição e construção de identidade. A mensagem do capítulo pode resumir-se em uma frase: ser um é ser vários. Ao abordar a temática amorosa, apesar de pueril, ela conta a história de um momento constrangedor na vida do menino, a queda de um cavalo manso:

Cair de cavalo manso
coisa que só acontece
uma vez em cada século.

Por que, no século 20,
logo a este acontecer?
naquela rua? (p.529).

Embora o poema possua um tom de história popular, aos poucos se estabelece uma relação entre o narrador e o ser narrado. O evento infeliz trata-se de ter sido derrubado do cavalo manso, bem à frente da casa da moça admirada por ele. Familiarizados com a tessitura de *Boitempo*, sabemos qual a referência sobre a queda, afinal ela indica a inabilidade do poeta em lidar com as coisas do campo, ao contrário de sua aptidão inquestionável com as palavras.

A queda, portanto, liga-se a um acontecimento pontual: cair do cavalo é sofrer uma queda aos olhos de Hermengarda, isto é, ser considerado um tolo e, por fim, cair no conceito do pai (fato não mencionado, mas possível através da leitura de outros poemas), porque tombar do cavalo manso, evento raríssimo, é uma falta grave, indicador de fraqueza.

A presença do fogo em “Queda” é sutil, guarda-se nas ferraduras do cavalo o qual sai em disparada e na velocidade relâmpago com a qual a menina chega à sacada para presenciar a cena:

Ferraduras faíscam forjas
no galope desenfreado
e pelas portas das vendas
corre um oh de susto gozado
[...]

Num relâmpago
Hermengarda, de heril semblante,
assoma ao rendilhado balcão
e contempla
- mau uso de belos olhos –
minha total humilhação (p. 529)

Em Bachelard, uma das características do fogo é sua associação a um devir: a velocidade contida na disparada do cavalo e na corrida da moça à porta encontram-se nos vocábulos “fáisca” e “relâmpago”, ambos relacionados ao fogo. O menino deixa de ser integrante de uma família nobre em seu cavalo, para tornar-se um incapaz, ou seja, um inapto para lidar com os elementos da fazenda.

O cavalo, portanto, é peça central. Há entre ele e Carlos uma relação pacífica, até o dia em que, segundo a explicação do menino, alguma “sombração” meteu-se em seu caminho. O poema trabalha com muitas dicotomias: primeiro, sobrenatural *versus* razão, pois a atitude do cavalo foi de todo inesperada, sobretudo por ocorrer durante o dia: “Que sombração no dia claro/ espaventa esse cavalo?” (ANDRADE, 2015, p. 529). Esses versos também expressam o par inexplicável *versus* empírico, por ser um cavalo manso, o menino haveria de ter total controle da situação, supõe-se. Os versos seguintes alertam ainda mais para o não visto, embora pareça estar lá. Logo, revela a oposição visível *versus* invisível: “Que diabo invisível faz cócega/ em suas ventas no vento?” (ANDRADE, 2015, p. 529).

Nesse contexto, seu significado associa-se ao de nobreza, bastante comum desde os bestiários da Idade Média. Segundo Michel Pastoureau (2011)⁵⁹, a sociedade feudal era a sociedade do cavalo, em particular a esfera aristocrática. Nos romances de cavalaria e *chansons de geste*, eles eram idealizados, ressaltando a forte ligação entre o cavaleiro (ou seu dono) e o animal (p. 116).

Porém, sua simbologia é muito vasta e múltipla, transitando entre significações positivas e negativas. Por se tratar de uma figura lunar, apresenta uma multiplicidade de sentidos, como demonstra Chevalier:

Uma crença, que parece estar fixada na memória de todos os povos, associa originalmente o cavalo às trevas do mundo ctoniano, quer ele surja galopante como o sangue nas veias, das entranhas da terra ou das abissais profundezas do mar. Filho da noite e do mistério, esse cavalo arquetípico é portador de morte e de vida a um só tempo, ligado ao fogo, destruidor e triunfador, como também à água, nutriente e asfixiante. A multiplicidade de suas acepções simbólicas decorre dessa significação complexa das grandes figuras *lunares* em que a imaginação associa, por analogia, a Terra em seu papel de Mãe, a Lua, em seu luminar, as águas e a sexualidade, o sonho e a divinação, o reino vegetal e sua renovação periódica (CHEVALIER, 2012, p. 202-203).

⁵⁹PASTOUREAU, Michel. *Bestiaires du Moyen Âge*. Paris: Seuil, 2011.

Os aspectos simbólicos do cavalo vão desde sua representação como animal das trevas e de poderes mágicos, passando pela questão da metamorfose do homem em cavalo – sua característica de divindade das águas – até chegar à sua propriedade de montaria dos deuses, para citar alguns.

Nos estudos de Durand sobre os símbolos teriomórficos, o cavalo é um dos primeiros animais a ser analisado. Por pertencer, nesse sentido, ao regime diurno, representa um desejo de fuga do Tempo, como explica o teórico francês:

O cavalo é isomorfo das trevas e do inferno: “São os negros cavalos do carro da sombra”. Só o que os poetas fazem é reencontrar o grande símbolo do cavalo infernal tal como aparece em inumeráveis mitos e lendas, em ligação quer com constelações aquáticas, quer com o trovão ou os infernos, antes de ser anexado pelos mitos solares. Mas essas quatro constelações, mesmo a solar, são solidárias de um mesmo tema afetivo: o medo diante da fuga do tempo simbolizada pela mudança e pelo ruído (DURAND, 2002, p. 75).

Diante de tantas possibilidades, em “Queda” vale ressaltar alguns aspectos do cavalo como montaria. As suas características inteligíveis são a sua mansidão e a cor de seu pelo (baio = castanho). A provável interferência de uma criatura sobrenatural, um “diabo invisível”, marca a propriedade de clarividência atribuída aos cavalos, isso porque podem transitar entre dois mundos, o dos vivos e o dos mortos (CHEVALIER, 2012, p. 204).

Em “Queda”, e isso a simbologia respalda, há um desacordo entre o destino do cavalo e o do menino. Quem, de fato, deveria ter o controle da situação e a falta desse controle é motivo de vergonha. Em outros poemas da trilogia *Boitempo*, veremos o quanto sua inabilidade para as atividades da fazenda serão ridicularizadas e julgadas. Sobre a relação entre cavalo e o cavaleiro, temos:

Pois o cavalo não é um animal como os outros. Ele é montaria, veículo, nave, e seu destino, portanto, é inseparável do destino do homem. Entre os dois intervém uma dialética particular, fonte de paz ou de conflito, que é a do psíquico e do mental (CHEVALIER, 2012, p. 203).

Ainda, sobre o animal, sublinhamos: durante o dia, ele anda às cegas, sendo totalmente dependente de seu cavaleiro, “de olhos bem abertos, procura evitar os pânticos do animal, conduzindo-o em direção à meta que se propôs a alcançar” (CHEVALIER, 2012, p. 203). Durante a noite, a função de guia é invertida e o cavalo é o responsável pela garantia da viagem segura, “é o cavaleiro que se torna cego, o cavalo pode então tornar-se vidente e guia”.

Nesse poema, tudo se inverte: o poder do menino é anulado, ele é guiado pelo cavalo, a um destino conhecido, “em frente à casa costumeira”, mas de maneira desordenada, tão veloz e desajeitada a ponto de fazê-lo cair.

O fogo surge nas faíscas produzidas pelo contato entre a ferradura do cavalo e o chão. Em Bachelard (1994), a faísca é tida como o símbolo da potência das pequenas coisas, a grande quantidade de energia em uma ínfima parcela de fogo. A rapidez da ação está subentendida em “galope desenfreado”. Junto com o cavalo, corre o “oh de susto gozado”, daí supomos a surpresa das pessoas naquela ocasião, tamanha a pressa do cavalo.

A imagem do relâmpago liga-se à rapidez com a qual a menina, Hermengarda, chega ao balcão (trata-se, suponho, de uma venda) e vários são os adjetivos positivos em relação a ela: “heril semblante” e “belos olhos”. O relâmpago, assim como o trovão, associa-se à ideia de Divindade, podendo, em alguns contextos, servir como armas lançadas contra inimigos (LURKER, 2003, p. 593-594).

Dessa forma, o fogo não é violência em “Queda”, mas potência, principalmente destrutiva de uma reputação esperada e não correspondida.

Um evento bastante diverso ocorre no poema “1914” (capítulo “Um”). Narrado em primeira pessoa, mostra Drummond mais crescido (12 anos) e suas impressões nada ingênuas (porque formuladas na idade adulta?) sobre a primeira guerra mundial. Há, sobretudo, o contraste entre o horror da guerra e a tranquilidade de Itabira, que “recebe” a guerra apenas através dos jornais:

Desta guerra mundial
não se ouve uma explosão
sequer nem mesmo o grito
do soldado partido
em dois no campo raso.
Nenhum tanque perdido
ou avião de caça
rente ao Poço da Penha
por um momento passa
Vem tudo no jornal
ilustrado longínquo (p. 530).

Como se pode deduzir, o cenário do fogo justifica-se pela guerra, explosões e bombas, focando, portanto, no poder destrutivo do elemento. O poema apresenta dois lados de uma mesma moeda: a guerra do mundo como o oposto da paz de Itabira. Cabe ao rapaz “decidir” o que é verdade. Carlos encara pela primeira vez as incertezas da História, vê-se em dificuldades de tomar uma posição –tão distante da guerra, precisa

optar por um lado? “1914” é um misto de pavor das consequências de magnitude da guerra e da imutabilidade das coisas distantes.

Essa “passividade”, quase uma afronta de Itabira em relação ao mundo, está expressa, em grande parte, pelos animais do poema: os canários, a mosca, e as bestas de carga. Mesmo com a guerra, com os soldados se partindo em dois, os canários continuam a ser alimentados por Nhô Bilico, a mosca ainda repousa imóvel sobre o pé de camélia, a besta de carga segue seu sono sem perturbar-se. O curso normal da vida em Itabira vai contra a maré dos horrores da guerra. Os animais destacam o tempo lento, calmo, pacífico, contribuindo para a composição da paz itabirana.

Os pássaros, em geral, são associados à simbologia da leveza, da alma, da comunicação entre céu e terra. Todavia, em “1914”, os canários são propriedade de Nhô Bilico (a criação de tais pássaros em cativeiro era muito comum). Dar de beber e de comer aos pássaros reforça o cotidiano inabalável de Itabira.

A simbologia da mosca, entretanto, não está tão difundida quanto a dos pássaros, por isso, comento alguns de seus aspectos. Assim como os pássaros, o olhar do observador vai para esse ponto de pequenez como oposição a uma grandeza transcendendo a cidade.

O poeta diz: “Ouço zumbir a mosca/ imóvel esmeralda/ sobre o pé de camélia” (p. 531). O inseto é visto pela sua qualidade de cor, por seus tons de verde e é elevado à categoria de pedra preciosa devido à comparação com a esmeralda⁶⁰. Vimos, no item anterior, a valorização negativa do inseto, por associar-se à decomposição e transmissão de doenças. Nesse caso, compreender a mosca como pedra preciosa neutraliza o sentido negativo predominante.

As bestas de carga tornam difícil uma imagem particular, embora possamos incluir nesse grupo, com base em outros poemas e estudos, mulas, burros e até mesmo bois. A generalização aparente no vocábulo “bestas” não impede a relação constante do poema entre guerra e paz, em que os animais são a indicação da tranquilidade e da indiferença:

A vida é sempre igual
a si mesma e a si sempre
mesmo quando o correio
traz na mala amarela
esse enxofre de guerra estranha

⁶⁰A significação da esmeralda é, em geral, positiva. Pertencente aos símbolos do ciclo lunar, ela é reconhecida pelo seu poder regenerador, garantia de fertilidade, mas também podendo aliar-se a poderes infernais (CHEVALIER, 2012, p.390).

guerra estranha que não muda o lugar
de uma besta de carga
dormindo entre cem bestas
no Rancho do Monteiro;
que não altera o gosto
da água pedida à fonte
para dormir na talha
uma espera de sede;
que não suspende a aula
de misteriaritmética
e nem a procissão
em seu eterno giro
na rua principal
tão lerdo a ponto de
tornar abominável
a própria eternidade (p. 531).

Viver uma vida normal enquanto a destruição passa por outros lugares constitui uma questão moral para o menino. Nada é interrompido pelo horror, nem o sono das bestas, nem as aulas de matemática, tampouco a procissão:

Entretanto essa guerra
invisível asséptica
assalta pelas fotos
e títulos vermelhos.
No escuro me desvenda
seu maligno diadema
de fogos invectivas
e cava uma trincheira
à beira de meu catre (p. 531).

A distância geográfica entre ele e os acontecimentos terríveis não consegue impedir seu sentimento de incômodo. Saber da guerra é, portanto, tomar parte dela. Nesse sentido, os animais e todo o contexto de tranquilidade itabirano, contribuem para reforçar o alheamento da cidade em relação ao mundo.

O fogo destrutivo coloca o menino em conflito consigo mesmo e o cenário bélico o impele a tomar uma atitude:

Vou à rua, peroro
com voz de calça curta
ordeno ao município
que marche resoluto
a combater os boches.
A meus olhos esfuma-se
o imaginário limite
do bem e da justiça
que a palavra traçara
e paixão e interesse
entre cercas de arame
farpado se entrecruzam

tecendo o labirinto
sinistro a percorrer
na incerteza da história.
Nunca mais reaprendo
o que é a verdade (p. 533).

Teremos a oportunidade de ver em outros poemas não apenas as inquietações recuperadas por Drummond através da figura do menino, mas também sua iniciativa diante de situações limítrofes, tais como a guerra, bem como as tensões envolvendo a mentira e a verdade.

A próxima ocorrência do fogo em *Boitempo I* está no capítulo “Percepções”, destinado aos poemas relativos ao universo de Drummond. Trata-se do poema “Tempestade”, narrado em terceira pessoa do plural (nós), centrado em um evento ocorrido no núcleo familiar.

Embora o título faça referência explícita ao elemento aquático, as imagens do poema resolvem o enigma do contexto do fogo. A tempestade torna-se fogo pois significa um inferno para aquele menino. De acordo com a simbologia, a tempestade é “Símbolo teofânico manifestando a temível onipotência de Deus. Enquanto a tormenta pode prenunciar uma revelação, a tempestade é uma manifestação da cólera divina e, às vezes, um castigo” (CHEVALIER, 2012, p.874).

O poema revela um pavor da morte sem confissão e tal medo é recorrente na trilogia *Boitempo*. É comum, aos olhos do menino, tudo parecer amplificado. Nas primeiras estrofes de “Tempestade”, a ampliação fica evidente:

O raio
iluminou o mundo inteiro
até o fundo das almas.
Vida e inferno em relâmpago
se embolaram (p. 537).

Aos olhos do narrador do poema, o raio, em Itabira, é capaz de iluminar o mundo todo e fundo das almas ao mesmo tempo. O raio, em seguida, transforma-se em relâmpago, selando a junção indistinguível de vida e inferno. Salvar-se desse pesadelo só é possível através das incessantes preces a Santa Bárbara. A punição iminente também está conectada ao fogo, na forma de eletricidade: “Nunca mais pecaremos nunca mais/ haveremos de merecer este castigo/ de elétrica justiça” (p.537). O raio é, portanto, a arma lançada à Terra para combater os pecadores.

Contudo, o desfecho do poema revela o quanto o pavor da tempestade, conferindo uma obediência à Santa e o medo em relação às forças da natureza duram

apenas o tempo da tormenta. O menino tem noção de que todas as súplicas e promessas feitas a Santa Bárbara durante a tempestade serão esquecidas por ele quando ela, por fim, atender seus pedidos. Quando se vê finalmente salvo, Carlos revela a fidelidade da Santa e a infidelidade humana, representada pela figura da raposa:

A Santa escuta os pecadores
e sobre a enxurrada no cascalho
íris em arco, céu clemente,
celebra-se o casamento da raposa (p. 537).

O arco-íris, de acordo com o cristianismo, assinala o casamento de Deus com a humanidade, uma prova de que não mandará jamais outro dilúvio à Terra. A raposa surge em seu sentido negativo, o mais comum na Antiguidade, Bíblia e bestiários:

No mito e na fábula, símbolo da astúcia; no conto de fadas, pertence aos assim chamados “animais solícitos”. Já na tradição sumeriana é tida como astuta: ela promete trazer de volta a deusa-mãe desaparecida mediante recompensa. [...] Devido à sua cor avermelhada, era considerada espírito do fogo na Antiguidade; em Roma, raposas com tochas acesas atadas à cauda eram tocadas pelos campos na festa de Ceres, como prevenção contra o incêndio dos grãos. Malícia e maldade determinam a imagem bíblica; em Ct 2, 15, elas destroem as vinhas em flor – descritas pelos exegetas medievais como os hereges que ameaçavam a verdadeira fé (vinhas). No Bestiário, a raposa personifica o diabo, neste sentido também em pinturas de livros e na plástica arquitetônica. Nos sonhos, a raposa é geralmente percebida como positiva; representa o lado instintivo-intuitivo do ser humano (LURKER, 2003, p. 589).

Ainda, “Tempestade”, enquanto peça do bestiário particular de Drummond, cumpre um papel similar a um compêndio medieval, pois nesse poema, a raposa é usada exclusivamente para salientar atributos humanos: a mentira, a enganação. A humanidade, nesse caso, está disfarçada e, em um nível mais profundo, o menino confessa ser ele mesmo o animal.

Em *Boitempo II*, oito poemas constituem o imaginário do fogo. O primeiro deles, “Espetáculo”, compõe o capítulo “Pretérito-mais-que-perfeito”, no qual recupera os eventos anteriores a Carlos. Seu papel é similar ao capítulo “Caminhar de costas”, do primeiro volume. O poema é narrado em terceira pessoa do singular, propiciando o já mencionado afastamento entre o ser rememorante e o evento rememorado e reinventado pelo autor.

Ao longo da série, Itabira é palco principal de diversos acontecimentos e em “Espetáculo”, há o endeusamento da pequena cidade, embora com um toque diferenciado: as palavras de Saint-Hilaire legitimam a beleza do local. Ele é a voz de

autoridade sobre as peculiaridades da cidade, em contraste com a (exaltada pelos brasileiros da época) Europa:

Foi Saint-Hilaire, o sábio-amante
da natureza, o vê-tudo,
o anotador, quem disse
(não os mentirosos da cidade):
Aqui até os relâmpagos são diferentes
dos que fulguram na Europa.
Formam no horizonte
imensa claridade.
O ar é todo prata
e uma luz mais faiscante
no centro se alevanta,
foguete esplendoroso
que no clarão floresce
e no clarão perece.
Era noite, Saint-Hilaire
parou na serra o seu cavalo,
sob a chuva e a bofetada do trovão,
europicamente
deslumbrado (p. 553-554).

Não raro, Drummond destaca eventos da natureza ou do cotidiano como exemplares magníficos de celebração da vida, cuja ênfase, ao menos em sua autobiografia, recai no seu universo privado família- casa- fazenda, em Itabira.

A figura de Saint-Hilaire é central no poema e a validade de seu discurso se mostra pelos adjetivos: “sábio-amante” (da natureza), “vê-tudo” e “anotador”. Não escapa a Drummond o rigor científico da observação do naturalista francês⁶¹, em oposição aos comentários informais dos habitantes da cidade: “(não os mentirosos da cidade)”.

No poema, a luminosidade é a característica mais acentuada do fogo, embora o relâmpago aponte também sua ira e seu poder cósmico. São indicadores da luminosidade os vocábulos “fulgurar”, “claridade”, “prata”, “luz” e “clarão”.

Ao contrário do caso observado em “Tempestade” – e, talvez, por ter sido vivenciado pelo explorador e não pelo menino –, o relâmpago não causa temor: é matéria de beleza e orgulho para a cidade de Itabira, por ser mais esplendoroso do que os relâmpagos encontrados na Europa.

O fogo, nesse sentido, está elevado a uma categoria de divindade, por sua associação à luz. O trovão, a princípio, um símbolo de temor, causa maravilhamento. Em Chevalier, dentre os vários sentidos do trovão, temos:

⁶¹Saint-Hilaire esteve, de fato, de passagem por Itabira em 1817.

Podemos atribuir ao raio, no domínio celta, quase a mesma significação do *fulgur* latino, mas parece que o raio simbolizou, sobretudo, um desregramento da ordem cósmica, manifestado pela cólera dos elementos. [...] Há assim uma noção de responsabilidade humana direta no desencadeamento do trovão e do raio, entendido como um instrumento do castigo infligido aos culpados pelo deus supremo (CHEVALIER, 2012, p. 912).

Em “Espetáculo”, conquanto um deslumbramento “európico”, o trovão não perde sua fúria e agressividade, vide o uso do vocábulo “bofetada”, para expressar o momento do estrondo.

O animal do poema é o cavalo, montaria de Saint-Hilaire, e seu sentido está, mais uma vez, associado à altivez e nobreza. Ainda, é notória a união desses dois seres, quando o narrador diz:

Era noite, Saint-Hilaire
parou na serra o seu cavalo, sob a chuva e a bofetada do trovão,
europicamente
deslumbrado (p. 553-554).

Ao contrário da cena humilhante vivenciada pelo menino Carlos em “Queda”, o cavaleiro Saint-Hilaire possui total controle de seu parceiro de andanças. Conhecemos a valorização positiva e negativa do cavalo (comentadas a propósito de “Queda”) e, para nós, cabe a imagem do cavaleiro viajante noturno, invertendo a lógica proposta pela simbologia, na qual, durante a noite, o cavalo é guia do trajeto.

O segundo poema de *Boitempo II* em análise é “Velhaco”, parte do capítulo “Repertório urbano”, no qual, os poemas fazem alusão à vasta gama de eventos, locais e pessoas da cidade. Nessa fase, há a presença explícita do menino, algumas vezes, indicando uma relação muito peculiar entre Carlos e a cidade. Portanto, entendemos as histórias narradas no capítulo como contemporâneas a ele. Os poemas, nesse sentido, funcionam como reescritura de uma história subjetiva e particular ao poeta.

A respeito da autobiografia e sua relação com a história, Souza afirma:

Antonio Cândido já mencionou este caráter social da autobiografia do poeta mineiro. Em inúmeras peças, encontramos pequenas narrativas que dão conta de registrar o material histórico de que são feitas. Ao falar em “heterobiografia”, o crítico inevitavelmente está se referindo, ainda que de forma não-premeditada, a pequenos fragmentos da história de uma cidade mineira do início do século (SOUZA, 2002, p. 169).

“Velhaco”, segundo a autora, pertence a esse “fazer história” de Drummond em *Boitempo* (SOUZA, 2002, p. 169). No poema, o narrador (na sua terceira pessoa do

singular “protetora”) conta um evento passado na vida de Zico Tanajura, durante um período de ampla exploração das minas pelos ingleses em Minas Gerais.

O protagonista, Zico Tanajura, sente-se orgulhoso por haver ludibriado os estrangeiros, vendendo-lhes terras improdutivas, secas, sem qualquer serventia. No entanto, nosso conhecimento prévio sobre a história, embora de senso comum (os ingleses jamais perderiam em negociações), nos impulsiona a buscar a ação reversa, isto é, o prejuízo de Zico Tanajura. De acordo com Souza (2002), trata-se de uma “ironia do destino”, pois outros poemas sobre a extração das minas em *Boitempo* demonstra o sucesso desses negócios para os estrangeiros.

Todavia, Drummond revela apenas as vantagens conquistadas por Zico Tanajura:

Zico Tanajura está um pavão de orgulho
no dólma de brim cáqui.
Vendeu sua terra sem plantação,
sem criação, aguada, benfeitoria,
terra só de ferro, aridez
que o verde não consola (p. 569).

O excerto ilustra o aparecimento do animal (pavão) e do fogo, presente nos vocábulos “ferro” e “aridez”. Aquilo visto como desvantagem para Zico Tanajura acaba, por fim, sendo bastante proveitoso para o inglês “ludibriado”, Mr. Jones.

Sobre o apelido de Zico, referente ao universo dos seres não humanos, cabe uma pergunta: o que faz de Zico, Tanajura? Na Bíblia, as formigas são estimadas por seu trabalho constante e pela inteligência de guardar mantimentos para tempos mais inóspitos. O poema não fornece muitos indícios sobre a personalidade de Zico, mas se tratando de um humilde trabalhador, “no dólma de brim caqui”, a alusão à formiga pode ter sua significação ligada ao trabalho árduo.

Por outro lado, conhecemos de Zico Tanajura a sua qualidade de pavão, símbolo da vaidade e do orgulho, atributo bastante difundido e parte do consenso. Contudo, relaciona-se, em primeiro lugar, com aspectos celestes. Segundo Lurker:

Relacionado ao céu, ao sol e à imortalidade. Atributo de Skanda, deus hindu da guerra (também chamado Kumara) e montaria de Buda. [...] Segundo crença popular na Antiguidade, sua carne não se deteriora; também citado por Agostino (*Civitas Dei*, XXI, 4). Ave paradisíaca na arte cristã medieval (em paisagens de jardins, sobre palmeiras, aos pares ao redor de cântaros com água da vida) e símbolo da ressurreição, mais tarde também símbolo da vaidade e da soberba (LURKER, 2003, p. 527).

Ao contrário do que poderíamos imaginar, vaidade e soberba não são as características mais marcantes do pavão, embora tenham se popularizado com o passar do tempo. Uma hipótese é a de que os avanços na área da biologia e a comprovação da relação entre vaidade (exibição) e atração de parceiros para a procriação tenha impactado na maneira como o animal é visto. Chevalier chama a atenção para a simbologia solar do pavão. De fato, não há uma única indicação de simbolismo negativo no verbete integrante do *Dicionário de símbolos*. Assim, contamos com o dado do poema e a tradição popular de relacionar pessoas vaidosas a pavões.

Zico Tanajura, fazendo as vezes de pavão, decerto encarna a vaidade, nos últimos versos essa característica é ainda mais presente:

Zico Tanajura passou a manta⁶² em Suas Excelências.
De alegria,
vai até fazer a barba no domingo (p. 569)

O poema denota um infortúnio percebido como uma jogada de mestre. O fogo, entendido com aridez, surge sob um duplo sentido, negativo e positivo. Valor negativo para Zico Tanajura, pois eram terras improdutivas e positivo para Mr. Jones, visando o lucro delas.

Quanto à presença de animais, o pavão possui o mesmo papel da raposa em “Tempestade”, pois define muito mais o ser humano envolvido na ação do que a ave propriamente dita, lembrando, assim, os bestiários da Idade Média.

Ainda no capítulo “Repertório urbano”, temos “Pintura de forro”, um poema bastante descritivo, narrado em terceira pessoa do singular, sobre a pintura de forro da Igreja do Rosário em Itabira. O contexto religioso associa o fogo à criatura bestial contida nele, o dragão e ao inferno, pesadelo dos pecadores.

O dragão, parte da pintura de forro, é o protagonista do poema. Em geral, sua simbologia tende a priorizar o aspecto negativo, porém encontramos alguns traços positivos, como na cultura oriental. O poema, cujo panorama aponta para a relação bem *versus* mal, mostra o dragão em sua acepção negativa. Segundo Lurker,

Na Antiguidade e nos primórdios do cristianismo, a Serpente (*serpens*) é, frequentemente, igualada ao dragão (*draco*). Somente no início da Idade Média concretiza-se um tipo de imagem definitivo do dragão como personificação do mal, do demônio: um réptil alado, com escamas, algumas vezes cuspidor de fogo, frequentemente com cabeça de crocodilo, algumas vezes com cabeça de lobo. Os motivos do dragão utilizados na plástica romana e nas iniciais de livros

⁶²Expressão que significa enganar, ludibriar, dar golpe em negociação.

simbolizam sempre a derrota do mal. Em contos de fadas e lendas o dragão atua muitas vezes como o guardião de tesouros ou de uma virgem (LURKER, 2003, p. 216).

Em “Pintura de forro”, apesar de sua condição maléfica, a figura infernal parece ficar dividida entre o pecado e a salvação:

Olha o dragão na igreja do Rosário.
Amarelo dragão envolto em chamas.
Não perturba os ofícios.
Deixa-se queimar, maçã na boca,
olhos no alto:
olha a Virgem
entregando o rosário ao frade negro
na igreja dos negros.
Dragão dividido
entre a sensualidade da maçã
e a honra inefável concedida
ao negro que ele não pôde devorar (p. 570).

O verbo “olha”, no primeiro verso, indica uma ordem, através do uso do imperativo. O narrador nos convoca a observar, em detalhes, essa criatura, dentre outras, da pintura de forro. Chama atenção para sua cor amarela, o fato de estar envolto em chamas e a maçã localizada em sua boca.

O dragão compreende uma dualidade: a sensualidade da maçã (pecado) e a inveja à honra concedida ao negro (bênção da Virgem). Uma pergunta paira no ar: como o menino, observador da pintura de forro, poderia conhecer o sentimento dúbio da criatura monstruosa? Creio tratar-se de uma heresia “forçada”, prévia. Drummond acreditava ser culpado por todos os pecados incutidos nele socialmente. Por outro lado, até mesmo um maldito dragão pode se ver tentado a invejar quem recebe a bênção da Virgem santa. Um apelo à redenção reside na pintura.

O fogo, nesse sentido, é onde o dragão se consome e ele mesmo é fogo: “amarelo”, “envolto em chamas”, “deixa-se queimar”. O fogo não lhe é nocivo, pois não lhe é estranho.

Em oposição ao contexto do fogo infernal de “Pintura de forro”, ainda no capítulo “Repertório urbano”, o calor benéfico compõe “Tempo ao sol”. Narrado em terceira pessoa do singular, conta um episódio sobre velhos negociantes (também negociantes velhos) e a passagem do tempo para eles, o vagar do tempo diferente. O poema dialoga com “Boitempo” (de *Boitempo I*, capítulo “Bota e espora”), o qual trata do tempo diferente do campo.

O fogo, nesse caso, através da representação do calor e do sol, mostra seu caráter benéfico e apaziguador. Guarda uma lentidão e não mais um devir acelerado:

Sentados à soleira tomam sol
velhos negociantes sem fregueses.
E um sol para eles: mitigado,
sem pressa de queimar. O sol dos velhos (p. 575).

O animal está representado na figura da aranha, tecelã do tempo, sobre o relógio de parede. A aranha, a tessitura de sua teia e a poeira do local indicam um descaso em relação aos negócios por parte dos velhos:

Não entra mais ninguém na loja escura
ou se entra não compra. É tudo caro
ou as mercadorias se esqueceram
de mostrar-se. Os velhos negociantes
já não querem vende-las? Uma aranha
começa a tecelar sobre o relógio
de parede. E o sagrado pó nas prateleiras (p. 575).

A aranha possui, em geral, aspectos positivos, considerada por povos primitivos como símbolo de salvação. Suas teias ligam-se a propriedades de luz: “A teia da aranha já foi associada aos raios do sol, ao brilho da lua, aos fios do destino e ao véu de Maria (que lhe caiu na ascensão aos céus)” (LURKER, 2003, p.45-46).

É importante, porém, pensarmos a aranha em seu trabalho de tecelagem sobre o relógio de parede. Logo, essa imagem deverá conter aspectos a respeito do tempo. Chevalier sintetiza as várias simbologias da aranha, quando afirma:

Todas essas qualidades de demiurgo, de pressagiadora, de condutora de almas e, portanto, de intercessora entre os mundos das duas realidades – humana e divina – fazem com que a aranha simbolize também um grau superior de iniciação. [...] Para o psicanalista, entretanto, essa interioridade evocada pela aranha ameaçadora no centro de sua teia é um excelente símbolo da introversão e do narcisismo, a absorção do ser pelo seu próprio centro (CHEVALIER, 2012, p. 72).

Se por acaso podemos relacionar a aranha do poema a qualquer sentido de introversão e narcisismo, isso só se realiza se considerarmos um narcisismo geral, uma introspecção própria da velhice, encarnada na figura desses velhos. Não é apenas o negócio que deixa de receber fregueses: esses já não são bem quistos pelos negociantes. Assim, o poema transita entre a imobilidade e a mobilidade, embora a imobilidade não se dê por completo, por conta de uma desaceleração na passagem do tempo e não uma pausa total.

No capítulo “O menino e os grandes”, os poemas reunidos tratam da relação entre o menino e seu entorno, retomando, às vezes, um passado anterior a ele mesmo, como em “História”, sobre a identidade da família Andrade, inserido em uma longa tradição: “No império fomos liberais/ e civilistas na República” (p. 581).

No sentido do besteiário, “Cozinha” ilustra a representação do fogo em seu caráter maléfico, por queimar e machucar e, ao mesmo tempo, estabelece um paralelismo entre um ser humano, um animal e um ser inanimado. São esses: o lenheiro, o burro e a lenha. O menino, mesmo narrando à distância, em sua pequenez, vê na cozinha um ambiente sagrado, designando-o como “ofertório”. Não passa despercebido ao menino o fator comum desses três elementos:

O burro e o lenheiro
caminham passo a passo no ofertório
mudo.
O burro, desferrado.
O lenheiro, descalço.
A lenha, outro silêncio.
A lenha, o lenheiro, o burro
queimam-se igualmente no fogão
desde que a vila é vila
e o mundo, mundo.

O burro, o lenheiro, a lenha
apagam-se, reacendem-se, letreiros
unos em solidão (p. 595).

Ainda não consigo apreender esse poema por completo; dentre todos, ele me oferece um enigma na relação entre lenheiro, burro e lenha, e há muito me pergunto a razão pela qual a ordem de aparição desses elementos no texto vai mudando de acordo com a estrofe. Uma hipótese é a de que o olhar do observador varia seu enfoque durante a cena. Em cada estrofe, uma propriedade é ressaltada.

Na primeira, burro e lenheiro estão no mesmo plano de visão do narrador externo e o animal é mencionado em primeiro lugar. Ambos estão descalços e a lenha, adicionada no verso 6, também está “descalça”, por significar “outro silêncio”. Não há sons de passos no chão, nem a lenha pode transmitir qualquer som – enquanto não for queimada, podendo crepitar.

A segunda estrofe alerta para o fato comum dos três elementos possuírem o mesmo destino: consomem-se no fogo. A lenha, de maneira mais absoluta, o lenheiro consumindo-se no trabalho de obtenção da lenha e o burro gastando-se nos trabalhos da

lida do campo, como besta de carga. Tal destino é inescapável, pois queimam “desde que a vila é vila”.

Por fim, é ressaltado o caráter solitário dos três. Ao acender e reacender, lenha, lenheiro e burro seguem o fluxo do fogo, a intensidade da chama acende, apaga e torna a acender suas figuras. O fato de serem letreiros representando solidão assume uma função simbólica, um signo: ao se observar os significantes lenha, lenheiro e burro, o significado solidão é acionado. O burro (asno, na simbologia) está ligado a vários aspectos negativos como a sedução e a luxúria. Todavia, nada no poema nos remete a tais sentidos, restando apenas uma significação possível: a do burro como símbolo de humildade:

Ambivalente na Bíblia: por um lado, imagem da falta de pudor (Ez 23,20), por outro lado mais próximo de Deus do que o ser humano ofuscado, segundo o adivinho Balaão (Nm 22,23-35). Quando entrou em Jerusalém, Jesus cavalgava um asno, símbolo da humildade. Segundo Ambrósio, o asno é uma indicação da pessoa humilde (LURKER, 2003, p. 59).

A humildade pode ser pensada sobre o viés da subordinação e, ambos, burro e lenheiro o são. O burro, subordinado ao dono e o lenheiro ao seu patrão. À lenha cabe a subordinação de queimar e aquecer o recinto.

O próximo poema, ainda em “O menino e os grandes”, intitula-se “Matar” e apresenta um evento ocorrido com Carlos, versando sobre sua experiência pessoal e a arte de matar formigas. Os primeiros versos sugerem que matar formigas é apenas o primeiro passo para “assassinatos” futuros:

Aprendo muito cedo
a arte de matar.
A formiga se presta
a meu aprendizado.
Tão simples, triturá-la
no trêmulo caminho (p. 597).

Grande, absoluto, soberbo diante do formigueiro, o menino não espera nenhum tipo de represália. Ele é, como mesmo diz, deus: “Intercepto o carreiro,/ esmago o formigueiro,/ instauro, deus, o pânico” (p. 597). A agressão dada aos insetos lhe é devolvida com igual intensidade, assim ele se vê impotente diante da natureza:

Qual outra pena máxima,
poderia infligir-lhes,
se eu mesmo peno e pulo
nesse queimar danado?
Um deus infante chora
sua impotência. Chora

a traição da formiga
à sorte das formigas
traçada pelos deuses (p. 598).

O fogo é, portanto, mecanismo de defesa das formigas; não produzem fogo, mas sua picada causa uma sensação queimante. O fogo é defesa e punição.

Ao analisar os insetos, antagonistas desse poema (ou apenas as vítimas de um pequeno ditador), as formigas representam um engano. Seu tamanho diminuto, quase imperceptível, dá segurança ao menino para castigá-las livremente. No entanto, ele não sai ileso das tentativas de matar, pois o grande número de formigas consegue vingar sua companheira morta. O poema expõe a maldade dos garotos (exigida como atributo de masculinidade), durante muito tempo exaltada, e até hoje encontrando vários exemplares em nossa cultura ainda machista.

Em outros poemas, tivemos a oportunidade de explorar as significações da formiga, como elementos de um mundo quase invisível para nós e sua ligação com o fogo, quando Bachelard comenta os apontamentos de Robinet. “Matar” ilustra a vingança dessas formigas, portanto, a união desses insetos é significativa: sua organização de vida é impenetrável aos desejos do menino que se pensa deus.

O próximo poema do bestário, ainda em “O menino e os grandes” é “Tentativa”. Narrado em primeira pessoa do singular, trata dos primórdios da vida sexual do menino. Há um contraste entre a presença do fogo sexualizado (no menino) e a ausência de qualquer tipo de calor (frieza) na menina. O episódio relata as tentativas de Carlos e de seu primo para experimentações sexuais com essa “negrinha não apetecível”⁶³. Assim como em “Ar livre”, nesse poema os elementos do mundo natural não humanos servem de pano de fundo e desconhecem seu entorno:

No chão, à luz da tarde, a tentativa
de um, de outro, em vão, no chão
sobre a fria negrinha indiferente.

Em meio à indiferença dos repolhos,
das formigas que seguem seu trabalho,
eis que a montanha
de longe nos reprova, toda ferro (p. 609).

Se em “Ar livre” as pedrinhas, farpas e formigas eram menosprezadas pelos homens e mulheres deitados na terra, em “Tentativa”, as formigas cumprem o mesmo

⁶³Creio que seja o caso de falarmos de uma violação sexual grave, pois Carlos e o primo decidem o que fazer com a “negrinha”, termo pejorativo para referir-se à menina, fria, sem vontade e poder de decisão algum.

papel das vacas de “Ar livre”: seguem seu trabalho e ignoram o ambiente circundante. A indiferença da menina, dos repolhos e das formigas é quebrada pela ação da montanha observadora e severa, reprovando o ato, “toda ferro”. Sobre esse elemento, Chevalier diz:

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 (CHEVALIER, 2012, p.425).

Nessa passagem, o ferro empresta à montanha a sua rigidez, simbolizando transcendência, comunicação entre céu e terra e também a ascensão humana.

Em “Tentativa”, o assunto, geral, elaborado em “Ar livre, passa para a narração a respeito de um evento privado – compartilhado apenas pelo primo, a negrinha e a montanha.

O último exemplar do bestiário do fogo em *Boitempo II* é “Noturno”, também do capítulo “O menino e os grandes”. O poema possui uma mescla de vozes, a do menino e de seus pais, embora não haja nenhuma indicação gráfica (travessões) de tal interferência.

No poema, o menino relata seu temor da noite, bem como o medo dos pensamentos pecaminosos que lhe vem com a chegada da noite e, do mesmo modo, o receio de morrer pecador, sem chance de confessar-se. Por isso a insistência em pedir “abença” aos pais:

Hora de dormir, todo menino dorme.
Mesmo sem sono? Dorme sem pensar.
Mas estou pensando. Penso mulher nua (p. 615).

Mais uma vez, o fogo alia-se ao contexto sexual e ao pecado, expressando o medo do menino de ir para o inferno.

O animal em “Noturno” é o passarinho, mencionado como mero objeto de contar e de ser possuído. O pássaro, mesmo esse imaginado, não é livre, é a ave de todos os tempos: passado, presente e futuro:

Vou contar estrela. Não. Conto passarinho
que já tive ou tenho ou terei um dia.
Conto e reconto
vistas de cigarro, minha coleção
é fraca. Nomes de países. 27 só.
Ai, essa geografia.
Nomes de meninas. Todas são Lurdes,
Carmos, Rosários, faço confusão (p. 615).

Sua simbologia, entretanto, guarda não apenas aspectos positivos (proximidade dos céus, de deus, anjos) mas também negativos: a leviandade dos pensamentos, “símbolo das operações da imaginação, leves, mas sobretudo instáveis, esvoaçando de lá para cá, sem método e sem sequência (...)” (CHEVALIER, 2012, p. 687). No caso do poema, a noite traz consigo os sonhos e os pensamentos privados do menino, assim, todo o contexto imaginativo e menos “racional” da noite participa dessa instabilidade.

Apesar da simbologia ligada ao pássaro, em “Noturno”, ele cumpre a função de distração: contar pássaros, a coleção de cigarros, os nomes das meninas é uma tentativa de firmar-se no real e partir rápido para o sono profundo, sem pensamentos promíscuos intermediários.

Por fim, em *Boitempo III*, três poemas inserem-se na temática do fogo. O primeiro é “A mão visionária” (capítulo “O menino os grandes”) trazendo os mesmos assuntos abordados no capítulo homônimo em *Boitempo II*.

No poema, Carlos narra um evento de cunho pessoal, mais um acontecimento ligado à sua vida sexual. O fogo, por sua vez, é sexualizado e está no calor dos corpos. O animal do poema, o mosquito, serve apenas de pretexto para que o jovem possa tocar a moça. Ao espantar o mosquito, o menino aproxima a sua mão (por isso visionária) da menina. A mão é caminho para o fogo e motivo para sua realização:

xô xô mosquitinho
e sinto que estou queimando
xô xô mosquitinho
nesse carvão incendiado
xô xô mosquitinho
vou ardendo vou morrendo
xô xô mosquitinho (p. 675).

Morrer em chamas, nesse contexto, é o desejo do menino. Associa-se ao complexo de Empédocles, no qual a morte pelo fogo é sinônimo não de destruição, mas renovação. “A mão visionária” marca um fato de amadurecimento sexual do menino, pois ele experimenta essa sensação pela primeira vez, ou assim faz o leitor crer:

xô xô mosquitinho
o escuro encaracolado
xô xô mosquitinho
bosque, floresta encantada
xô xô mosquitinho
que nunca vi, me contaram (p. 674).

No capítulo “Repertório urbano”, “Moça ferrada”, narrado em terceira pessoa do singular, conta uma história já muito conhecida, enquanto questiona a veracidade dos rumores espalhados sobre a moça.

O fogo apresenta seu caráter de punição. A marca deixada pelo ferro em brasa distingue a moça para sempre. No poema, esse instrumento é metáfora para as palavras circulando na boca do povo, elas queimam, independente de sua verdade e essa é a grande moral do poema.

O animal, a rês, é identificado com a moça. Ela tem sua dignidade manchada, enquanto a rês é marcada por ser propriedade. O poema realça o par antagônico público *versus* privado. Como confiar em testemunhos tão vagos e incertos? Não existe tal preocupação na pequena cidade e o boato se espalha, caracterizando a jovem para sempre.

A problemática do estigma do fogo como identidade imutável já foi abordada nos poemas “Segundo dia” e “Marcas de gado na alma”, de “Fria Friburgo”, no segundo capítulo desse estudo. Assim como em “Moça ferrada”, as palavras são fogo e ferem.

Os poemas analisados repetem algumas relações, como fogo e ato sexual, fogo e punição, fogo e pecado. Apenas em “Tempo ao sol” o calor tornou-se calmo e gentil. Os animais, por sua vez, atuam de forma direta em muitos casos, estreitando sua ligação com as pessoas representadas em *Boitempo*.

3.2 O bestiário aquático em terreno de pedra

Após realizar sua análise sobre a poética do fogo, Gaston Bachelard dedicou-se a fazer um mapeamento de todos os outros elementos fundamentais. O imaginário da água foi o segundo estudo poético do filósofo francês acerca dos elementos. Nessa obra, Bachelard consolida conceitos permanentes em toda a sua filosofia, servindo de base para pesquisas posteriores, a exemplo d’*As estruturas antropológicas do imaginário*, de Gilbert Durand.

Em *A água e os sonhos*, Bachelard foca sua análise na imaginação poética e no estabelecimento de certas constantes para o surgimento desse imaginário específico. O filósofo examina a água desde a superfície até a profundidade. Por isso, começa pela análise das águas claras. É necessário compreender a pluralidade da água para, então, centrar-se em sua singularidade. O autor afirma: “Faremos então prever a passagem de uma poesia das águas para uma metapoética da água, a passagem de um plural para um singular” (BACHELARD, 1997, p. 12).

Portanto, no capítulo sobre as águas claras, Bachelard aborda o mito de Narciso e o complexo do cisne. Em seguida, avança nas águas profundas, estudando-as em Edgar Allan Poe, as quais evocam um devaneio de morte. A água em Poe possui um peso, uma escuridão, uma imobilidade que lhe confere um aspecto negativo, contrário à visão de água como elemento da pureza.

Assim como em seu trabalho sobre o devaneio do fogo, Bachelard formula certos complexos para o elemento água a exemplo do complexo de Caronte e o de Ofélia, ambos sobre a morte na água. O primeiro evoca uma transição, o transporte à morte sobre a água; a barca de Caronte sempre leva aos infernos; o segundo refere-se à morte na água, desejada, e Ofélia é o símbolo do suicídio feminino.

Sobre as águas compostas, Bachelard trata da capacidade de união entre dois elementos. Nesse caso, a água é vista como líquido absoluto. Portanto, o autor analisa a água e o fogo, a água e a noite e, por fim, a água e a terra. Constituem, ainda, esse estudo, as propriedades de pureza e purificação, a supremacia da água doce em relação à água salgada e a água em sua forma violenta.

Em Drummond, o imaginário da água, na trilogia, é composto, em grande parte, pelo movimento (imaginário) das montanhas ou, então, encontra sua infinitude nos limites de um riacho. Por isso forma um “um bestiário aquático em terreno de pedra”.

Antes de comentar a água especificamente, cabe demonstrar alguns conceitos importantes no estudo poético de Bachelard. Termos como imaginação formal, material e dinâmica atravessam sua obra sobre as imagens poéticas e são fundamentais para a abordagem desse imaginário.

No estudo a respeito da água, o autor comenta dois desses tipos de imaginação: formal e material. Em linhas gerais, a imaginação formal é mais voltada à percepção do mundo ao redor, preconizando as formas, o exterior. A imaginação material, por outro lado, centra-se na noção de substância, no trabalho ativo do sonhador, produtor de seu devaneio. Todavia, o filósofo deixa clara a necessidade do trabalho conjunto desses dois tipos de imaginação. Na verdade, é impossível separá-las por completo. Sobre a função de ambas, afirma:

Expressando-nos filosoficamente desde já, poderíamos distinguir duas imaginações: uma imaginação que dá vida à causa formal e uma imaginação que dá vida à causa material; ou mais brevemente, a imaginação formal e a imaginação material. [...] É necessário que uma causa sentimental, uma causa de coração se torne uma causa formal para que a obra tenha a variedade do verbo, a vida cambiante da luz (BACHELARD, 1997, p. 2).

Dessa maneira, a obra poética precisa ser algo além de um mero jogo de palavras, necessita de uma substância:

Para que um devaneio tenha prosseguimento com bastante constância para resultar em uma obra escrita, para que não seja apenas a disponibilidade de uma hora fugaz, é preciso que ele encontre sua matéria, é preciso que um elemento material lhe dê sua própria substância, sua própria regra, sua poética específica (BACHELARD, 1997, p. 4).

Na série *Boitempo*, a água aparece, aproximadamente, 20 vezes. O valor é impreciso, porque, embora em alguns momentos o elemento analisado apareça de maneira explícita no poema (ou através de verbos que remetam a ele), nem sempre esse elemento será o mais destacado no texto. Um exemplo disso é “Ar livre”, visto no imaginário do fogo, no qual temos a presença da água, do ar e da terra, mas não a ponto de ofuscar a dominância do fogo. Portanto, não podemos pensar em uma exclusivamente elementar dos poemas, pois a classificação se fez necessária apenas para atender à pesquisa.

Comparando os três volumes, a maior ocorrência da água (em um contexto de bestiário) se dá em *Boitempo III*. No primeiro volume, a imaginação aquática aparece três vezes, em *Boitempo II*, cinco, e em *Boitempo III*, onze poemas recorrem a esse imaginário.

Em *Boitempo I*, os poucos exemplares da água estão dispersos na obra. “Os assassinos” situa-se no capítulo “Vida paroquial”, cuja temática envolve costumes, a sociedade, a igreja, obrigações.

Os animais aparecem no nome do rio (do Onça) e da localidade (Periquito, município portador do nome de sua ave típica), compondo a lista dos lugares de onde vêm os assassinos:

Os assassinos vêm de longe.
Vêm do Onça, do Periquito, das Bateias,
da Serra do Alves (p. 508).

A menção ao rio não deve ser ignorada, pois tal paisagem é incomum para Carlos. O poema centra-se na explicação da origem desses homens, o que os define como tal, proporcionando uma justificativa determinista para suas ações:

Estavam destinados a matar.
Mamaram leite turvo.
Na escola eram diferentes.
As namoradas estranhavam
seus beijos sem doçura.
A terra decidiu que matassem.

Cumpriram, sem discutir (p. 508).

Nesse sentido, os animais cumprem outra função, porquanto não são comparados a humanos, nem são tratados em suas especificidades. O Rio da Onça possui várias histórias⁶⁴ a respeito da origem de seu nome. Enquanto algumas delas apontam a existência de um homem “bravo feito uma onça”, habitante das margens desse rio, outras atribuem o nome ao predomínio de onças pintadas existentes na região. Outra hipótese é a da onça como medida do peso do ouro. O possessivo “do Onça” dialoga com a primeira história: um homem bravo feito onça habitava as margens do rio.

Por ora, sublinhamos o fato de que o menino associa os assassinos a lugares distantes do seu e afirma: os homens já possuíam em si a marca do estranho desde sempre. A ideia de destino ressurge, dessa vez, em outros indivíduos.

Um papel diferente é atribuído ao animal representado no poema “Gesto e palavra”, integrante do capítulo “Um”. Narrado em terceira pessoa do singular, mas expondo uma relação de observador de si, o poeta analisa sua rotina, as obrigações impostas, a obediência e também as punições, tema habitual na vida de Carlos, desde menino até a fase adulta.

As duas primeiras estrofes contextualizam a atmosfera de obrigação e tédio pelo fato de irem à igreja, enquanto a terceira anuncia os fatores os quais tornariam a manhã de domingo bem mais agradável:

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

A manhã imensa escurecendo
no banco de 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.

⁶⁴As informações a respeito foram encontradas em uma cartilha sobre a bacia hidrográfica do Ribeirão Onça organizada pelo Grupo de Educação Ambiental do Subcomitê do Onça. Pode ser acessada em: <https://manuelzaovaiaescola.files.wordpress.com/2013/02/cartilha-onc3a7a.pdf>.

Não vai? Pois não vai à missa?
Ele precisa é de couro (p. 533)

Junto com os elementos imaginários caros ao menino, surge uma voz repressora, a da punição, misturada ao discurso do narrador impessoal. O problema, todavia, não recai tanto na obrigação da missa, mas na negativa de comparecer a essa, além da tentativa de evitar a punição do pai:

Ó Coronel, vem bater,
vem ensinar a viver
a exata forma de vida.
No rosto não!
Ah, no rosto não! (p.534)

Nessa estrofe, o menino, desafiador, chama o pai para aplicar-lhe a punição, a fim de lhe ensinar o jeito certo de viver. Ao chamar-lhe “Coronel”, revela a formalidade do tratamento. Ao mesmo tempo, apavora-se com a possibilidade de apanhar no rosto. Seu gesto – o qual será recriminado severamente – é o de levantar a mão para evitar a bofetada, na “sagrada parte do ser”:

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 inteiro, 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 o punhal?
Parricida! Parricida!
Com essa te vais matar
para todo o resto da vida (p. 534).

Quem o chama de parricida não é o coronel, mas uma terceira pessoa presente no momento do ocorrido. Esse chamado faz o menino retroceder suas ações, baixando a mão. Porém, o nome não desaparece, fica não só no ar, permanece na memória do poeta. Ele a revive nesse poema, a princípio, impessoal, cujas vozes de menino, de outras pessoas e de poeta adulto se misturam, revelando o corte profundo causado por tal acusação.

A relação conflituosa entre Carlos e seu pai se dá não apenas por conta dos costumes rígidos da época, mas também pelo fato de Drummond nunca ter sido um homem destinado a ficar no campo cuidando dos negócios da família. “Gesto e palavra” não problematiza uma inconformidade entre o gesto e a palavra, mas a palavra como consequência de um gesto do menino.

O imaginário da água está presente tanto representações do caracol e da sereia, ambos pertencentes a contextos úmidos/aquáticos, quanto na cadência do poema, através da repetição de sons, como as ondas da imaginação, ondulações de uma água calma em “caramujos/ músicos/ mágicos/ maduros sabores”. A música é frequentemente associada à água nos poemas de Drummond, em especial os de *Boitempo III*.

A água, nesse sentido, é um fator positivo em contraste com a manhã negativa dentro de uma igreja. Os elementos – caramujos, músicos, mágicos – estão no mar, onde o barco de leituras navega. A imaginação, a leitura e o escape do mundo material são o porto de salvação do menino, mas tudo isso lhe é censurado por conta de uma obrigação religiosa.

Apontamos no item 2 as observações de Bachelard (1993) a respeito da concha, nesse caso, adequadas para o caramujo, pois consiste em um espaço de intimidade, além de revelar um fascínio, pois o ser forma a sua própria casa. É preciso viver para habitar.

No poema “Procurar o quê” (analisado no capítulo anterior), o caramujo era um espaço de busca, assim como os ninhos. Em “Gesto e palavra”, o caramujo é um dos elementos contidos no imaginário aquático, assim como a sereia, pertencente ao universo fantástico.

Enquanto o caramujo (aqui entendido por concha) está coberto por significações positivas, com seus valores de repouso; as sereias possuem um caráter secreto – o que não é um problema para o menino sonhador.

Os valores negativos atribuídos às sereias possuem longa tradição. Os termos, nos bestiários pesquisados nessa tese, podem ter duas entradas: “siren”⁶⁵ ou “mermaid”. Os dois, em português, remetem à sereia, mas descrevem atributos distintos. “Siren” designa o ser fantástico mortal metade humano, metade pássaro ou peixe. A porção

⁶⁵No bestiário latino traduzido por T.H. White, a entrada para “syren” pertence ao grupo das serpentes. Tal associação advém dos estudos de Isidoro de Sevilha. Ver: White, T.H. *The book of beasts*. New York: Dover Publications, 2015. p. 181.

humana é sempre do sexo feminino e, em geral, possuem asas. Seu canto seduz marinheiros que, ao caírem no sono com tal canto, são brutalmente mortos pelas sereias⁶⁶. “Mermaid”, por sua vez, é normalmente confundida com “siren”, por conterem muitos atributos iguais, diferindo sua anatomia: metade humano e metade peixe, além das versões masculinas, “mermen”, nesse caso. Sua principal característica não é seu canto sedutor aos marinheiros, mas sim a sua vaidade. É, muitas vezes, representada segurando um espelho, imersa na admiração de sua própria imagem.

No contexto de “Gesto e palavra”, a sereia não mais pode pertencer ao reino das coisas existentes. Sua materialidade ocorre na imaginação, sua existência se realiza no sonho do menino. Contudo, permanece o sentido de sedução das sereias, por serem secretas, por andarem com seus bustos descobertos, provocando o imaginário mais sensualizado de Carlos.

Ainda, vale ressaltar o caráter herético das sereias. Por termos o contexto religioso em oposição a um dia de divertimentos, sua simbologia remete ao cristianismo:

Por outro lado, o cristianismo via nas sereias símbolos da heresia devido a seu conhecimento e poder de sedução; posteriormente, as sereias personificavam apenas o desejo mundano (*saeculi voluptas*); na Idade Média representadas com a cauda de peixe, muitas vezes com coroa e cetro (Rothenburg), o simbolismo aproxima-se da atração profana da sra. Mundo (LURKER, 2003, p.639).

Dessa forma, o menino está confinado no espaço escuro e repressor da igreja, inútil para resolver suas transgressões, vide o verso em que afirma: “imunda reflexão dos mesmos pecados/ de sempre”. O evento possui alto impacto na vida do sujeito, pois se punirá para sempre com esse punhal, com a alcunha de “parricida”. O valor positivo da água é trazido para contrastar com a negatividade da igreja, a obediência exigida pelo pai e a punição por tentar impedir a aplicação da “lei”, do “pátrio poder”.

A água representa o elemento fluido (temporal) e, por sua positividade, refere-se a uma água superficial ou, pelo menos, tranquila, a ponto de não tombar o “barco de leituras”.

No capítulo “Pretérito-mais-que-perfeito”⁶⁷, o poema “Anta” abre o imaginário da água em *Boitempo II*. Nesse exemplar, Drummond busca suporte para falar do animal, citando a referência científica em seguida do título: “(segundo Varnhagen, von Ihering e Colbaccini)”.

⁶⁶Para maiores informações a respeito: <http://bestiary.ca/beasts/beast246.htm>, acesso em 19/12/2017.

⁶⁷Em *Boitempo II*, esse capítulo cumpre o mesmo papel de “Caminhar de costas” em *Boitempo I*.

“Anta” dialoga com “Resumo” (de *Boitempo I*, capítulo “Morar”), no qual o menino relata em poucos versos o triste destino do tapir (outro nome para anta) e, no desfecho, revela seu desconhecimento acerca do animal: “Que sei do tapir/ senão sua derrota?” (p.515). “Resumo” é narrado em primeira pessoa e o eu-lírico identificado como Carlos aponta a sua relação com o tapir exclusivamente através dos objetos aos quais serve de material. Se em “Resumo” o poeta declarava nada saber sobre o tapir, é lógico, em “Anta”, utilizar uma voz narrativa distante da sua.

O poema começa em tom de conversa informal: “Vou te contar uma anta, meu irmão” (p. 554). Quem conta não é o menino, mas esse conhecedor da anatomia do animal, detentor da sabedoria geral a respeito de seu meio e relata como caçar e esquartejar uma anta. Por esse motivo, a descrição dos atributos da anta surge logo no início do poema: “Mede dois metros bem medidos/ e pesa doze arrobas” (p. 554).

Há, também, a comparação da anta com outros animais e o contador da história salienta a capacidade destrutiva do tapir, a fim de servir de alerta para seus futuros caçadores:

Orelhas móveis de cavalo
e força de elefante.
Estraçalha cachorros,
derruba caçador e árvores,
com estrondalhão
e deixa-se prender
no laço à flor do rio (p. 554).

Os versos seguintes narram como proceder no esquartejamento do animal. O menino, afinal, tinha suas razões para lamentar a “derrota” do tapir. Os três últimos versos aproximam o narrador genérico do poeta adulto:

No vale do Rio Doce a anta mergulha
em profundezas de gravura
antiga, desbotada (p. 554).

É como se o homem – e o menino – estivesse debruçado sobre livros a respeito da anta e, no último instante, a captasse nessa gravura de livros naturalistas, bastante antiga e desgastada pelo tempo.

O elemento aquático predominante em “Anta” não está apenas no excerto destacado acima ou “à flor do rio”. Nos primeiros versos, a respeito do pelo do animal, possibilitando sua camuflagem, o narrador diz:

Há um tremor indeciso nas linhas
do pelo do filhote
que depois vai ficando bruno-pardo

para melhor se dissolver
no luscofúsculo da mata (p. 554).

Dissolução e mergulho, porém, não se efetuam na água. Dissolve-se na mata, mergulha na gravura. Drummond supre a falta da água real por outros cenários possíveis para sua ocorrência.

Nas questões de dissolver-se e mergulhar, de desaparecer em espaços nebulosos, todo o processo de esquarteramento da anta se configura como dissolução. Seus dois metros e doze arrobas são divididos em tantos fragmentos, deixando, enfim, de ser anta, para ser resto, simples pedaços.

A água, desse modo, não representa apenas um destino mortal para o animal, significa um abrigo (na representação da mata) e o tempo fluindo sistematicamente, vide a gravura desbotada. A água está metamorfoseada nessas duas outras possibilidades, mata e gravura, pois ambas possuem uma propriedade específica da água: dissolver algo e ser mergulhada.

Ainda, a água é o líquido por excelência, como bem observou Bachelard: “É que para o devaneio materializante todos os líquidos são águas, tudo o que escoar é água, a água é o único elemento líquido. A liquidez é precisamente a característica elementar da água (1997, p. 97-98). Por essa razão, os verbos “dissolver” e “mergulhar” remetem, sem equívoco, para o elemento aquático.

A propósito da dissolução, ela é a posse de uma matéria sobre outra, de acordo com Bachelard a propósito de *Connaissance de l'est*, de Claudel: “O que se dissolve primeiro é uma paisagem na chuva; as feições e as formas se fundem. Mas aos poucos o mundo inteiro se junta em sua água. Uma única matéria se apossa de tudo. „Tudo se dissolve” (1997, p. 95).

No poema, entretanto, a dissolução é um modo de falar desse disfarce, a estratégia para manter-se viva. A mata-água dissolve, salva a anta do ataque dos caçadores. Por outro lado, na gravura-água a anta mergulha (no Vale do Rio Doce) e atinge suas profundezas, um mergulho-permanência na memória, no poder da foto que congelando o instante.

Esse comentário é feito a respeito do complexo de Ofélia, isto é, o suicídio feminino através da água. No caso do poema de Drummond, a dissolução (por ser na mata) é motivo de vida, sobrevivência. Em “Anta”, acompanhamos o desenvolvimento do animal, sua decomposição material e, por fim, a sua (re) composição na gravura.

Ainda em *Boitempo II*, capítulo “Repertório urbano”, o poema “A montanha pulverizada”⁶⁸ coloca-se como um problema, pois sua classificação mais adequada diz respeito ao elemento terrestre. No entanto, algumas imagens significativas remetem à água e, em uma narrativa autobiográfica, tudo aquilo relativo ao tempo e seu fluir não deve ser descartado.

O narrador revisita a paisagem de outrora e revive o vasto período desde o processo de apropriação dessa montanha até seu desaparecimento, não só do cotidiano do homem, habitante de outros lugares, mas um desaparecimento físico da montanha, em virtude da exploração.

O deslizar da montanha, das lascas preenchendo os vagões do trem, assumem um caráter de água. O fluir da montanha, agora dividida em pedaços diminutos, também flui no homem, acompanhando, através da urdidura da memória, a sua própria mudança.

O poema começa com a contemplação de Carlos (adulto) sobre a serra, local habitado por seus antepassados, enquanto a serra mantém-se infinita:

Chego à sacada e vejo minha serra,
a serra de meu pai e meu avô,
de todos os Andrades que passaram
e passarão, a serra que não passa (p. 565).

Para a análise da água, atentamos para a quarta e última estrofe, na qual tomamos conhecimento do deslizar da montanha, culminando em seu desaparecimento:

Essa manhã acordo e
não a encontro.
Britada em bilhões de lascas
deslizando em correia transportadora
entupindo 150 vagões
no trem-monstro de 5 locomotivas
– o trem maior do mundo, tomem nota –
foge minha serra, vai
deixando no meu corpo e na paisagem
mísero pó de ferro, e este não passa (p. 566).

De montanha grandiosa, passa a pó e se eterniza no poeta, é permanência do que já foi. A montanha e seu deslizar (fluir) associam-se à água e seu sentido temporal. Vale destacar, pois, o aspecto temporal deslizando da montanha, em pedacinhos, para longe. Segundo Bachelard,

⁶⁸A montanha em questão trata-se do Pico do Cauê, ponto mais alto da cidade de Itabira, podendo ser visto de todos os lugares. Ver nota em : ANDRADE, Carlos Drummond de. *Literatura comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1980. p. 64.

A água é realmente o elemento transitório. É a metamorfose ontológica essencial entre o fogo e a terra. O ser votado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente. A morte cotidiana não é a morte exuberante do fogo que perfura o céu com suas flechas; a morte cotidiana é a morte da água. A água corre sempre, a água cai sempre, acaba sempre em sua morte horizontal. Em numerosos exemplos veremos que para a imaginação materializante a morte da água é mais sonhadora que a morte da terra: o sofrimento da água é infinito (BACHELARD, 1997, p. 7).

Affonso Romano de Sant’Anna (2008), ao estudar Drummond e o tempo, também observou a presença das imagens aquáticas através de verbos ligados a ela. Em vários textos⁶⁹, a manifestação da água se liga à destruição. No poema em questão, a destruição fisicamente: a montanha é, de fato, pulverizada. Quiçá permanece, assim como em “Anta”, presente, vívida apenas na memória de Drummond, guardada em sua lembrança.

A inserção de “A montanha pulverizada” no bestiário drummondiano se dá pela referência ao trem-monstro. Em item anterior, vimos alguns sentidos atribuídos a monstros e, embora não configure um animal específico, eram catalogados junto com outros animais nos bestiários da Idade Média, além de povoarem muitos livros a respeito de seres maravilhosos.

Na *História natural*, de Plínio⁷⁰, as narrativas sobre seres maravilhosos e exóticos são abundantes e, seguindo o padrão da época, o filósofo também defendia a racionalidade e a elevação moral dos seres humanos em relação a outros. Logo, quando Plínio dedica-se a comentar nascimentos monstruosos, acaba demonstrando mais uma afinidade, ao invés de uma separação entre homens e animais.

Dessa forma, os monstros constituem um grupo mais abrangente de anomalias, casos extraordinários, homens com forma animal, podendo compor um bestiário contemporâneo.

Em “A montanha pulverizada”, a qualificação de “monstro” para o veículo “trem” constitui a noção de algo novo, potente, grande, conduzindo para longe uma parcela essencial do cotidiano do menino, instrumento de fuga de sua serra.

⁶⁹Sant’Anna destaca os poemas “Edifício São Borja” e “Morte das casas de Ouro Preto”, para citar alguns.

⁷⁰Ver: Pliny, the Elder. *The elder Pliny on human nature: natural history*, book 7. Translated with introduction and historical commentary by Mary Beagon. New York: Oxford Press, 2005.

“Anta” e “A montanha pulverizada” exprimem o intuito do poeta de fixar na memória algo há muito tempo desaparecido – o esquarteramento da anta e a exploração contínua da montanha, levando à sua extinção.

O próximo exemplar do bestiário aquático foi analisado no segundo capítulo, trata-se de “Aquele Andrade”. Se antes observamos o par “grande x pequeno”, passamos para o estudo mais detalhado da água, pois consiste em uma dominância imagética realizada sobre a terra.

Assim como os verbos indicativos da água se relacionavam com elementos terrestres, em “Aquele Andrade” Drummond coloca os domínios desse homem altivo em um mar imaginário, porquanto materialmente só lhe cabem terras, campos, montanhas.

Em primeiro lugar, o homem é “navegante”, mesmo montado em seu cavalo. Em seguida, “singra o mar que não lhe deram”. A imensidão do horizonte, com montanhas cumprindo o papel de ondas, ocupa o imaginário do menino, influenciado pelas histórias lidas a respeito de grandes navegações. O poema refere-se a uma variedade de elementos, sejam eles minerais (ferro) ou vegetais (braúna).

Interessa-nos o valor de uma dominação dos mares. Qual é a importância de transpor a imagem da água para a fazenda? Por que é mais interessante dominar mares ao invés de terras? Alcides Villaça (2006), ao comentar o poema “Infância”, faz uma associação pertinente entre o pai e Ulisses e a mãe e Penélope:

Outro par sugestivo pode ser armado com “Infância” e “Sesta”. No primeiro, a memória recupera os esteios da meninice dentro da família: o pai proprietário e cavaleiro, a mãe costurando, a preta velha na cozinha, o irmão pequeno dormindo – quadro em que tudo se estabiliza e do qual se solta a imaginação do poeta-menino, leitor de Defoe identificado com o Robinson solitário que sabe organizar seu próprio mundo. A ordem familiar é protetora, não lhe faltando mesmo algum traço épico (o pai/Ulisses campeando no “mato sem fim da fazenda” enquanto a mãe/Penélope cose e aguarda) e um contorno intimista (o ninar da preta velha, o olhar da mãe). A poesia surge aqui como extensão natural daquele mundo (VILLAÇA, 2006, p. 48).

Tendo em vista essa ligação do pai com o grande viajante Ulisses, é mais simples enxergar a transposição das imagens do mar para as dos campos, frequente em Drummond.

Nessa metamorfose de terra em mar, o cavalo transforma-se em barco para a aventura vivida pelo pai de Carlos. Para a leitura do poema, a noção da imagem da barca trazida por Bachelard (1997) é insuficiente, pois o filósofo dá atenção ao

complexo de Caronte, ao trajeto da barca que leva o morto, segundo Jung, a ser devolvido à mãe. Em “Aquele Andrade”, pelo contrário, a dominação desse mar diferente é sinônimo de grandeza.

A ocupação dos mares levou o homem a grandes descobertas, vide as viagens de Colombo e Pedro Álvares Cabral. Nesse sentido, a honra da dominação do mar advém desse tipo de conquista e, além disso, de todos os perigos concernentes ao mar, superiores aos da terra. O Andrade toma para si algo que não lhe foi destinado: cada verso é uma amplificação da imagem do pai, através do olhar de Carlos.

A isso tudo, soma-se a mudança de dimensões percebida pelo menino. Quando o homem monta seu cavalo, sua grandeza se manifesta e começam as aventuras. Ao apelar à porta de casa, volta a ser um homem comum, do mesmo tamanho dos outros. Tal diferença de dimensões também foi apontada por Souza, dando destaque para a imagem do centauro, resultante da combinação homem e cavalo:

O pai ainda é referido como o *Andrade navegante* (verso 5), porquanto ele *singra o mar* de que compõem as terras do Pontal. Essa visão insólita é provida de muita estranheza, mais se assemelhando a um centauro do que propriamente a um homem comum. Montando o animal, que lhe confere altura e porte majestosos, o Andrade passa a ser um *viajante estranho* (verso 11) que sobrepaira a todos os homens e cantos (versos 11 e 12). [...] A postura mais alta do adulto confronta-se com a inferioridade de tamanho do menino. Tal relação parece perpetuar-se na ligação entre *Aquele Andrade* e este Andrade que o contempla. A altivez do Andrade mais velho, assim, é conferida por intermédio do cavalo alvo que lhe permite o afastar-se das ações comezinhas do dia a dia: ele deixa a terra e paira alto (versos 11 e 12), assumindo, portanto, um aspecto de inatingível, de idealizado, de inalcançável (SOUZA, 2002, p. 130-131).

É suficiente, por ora, demonstrar a diferença de patamar cumprida pelo animal alvo, além de reforçar a relação tradicional entre cavalo e nobreza.

Em “O beijo”, ainda no capítulo “O menino e os grandes”, o tema se refere a um costume: pedir a bênção do pai. Muitos poemas da série *Boitempo* problematizam a questão da autoridade, do poder paterno e da punição em caso de desobediência, vide o conturbado “Gesto e palavra”, com consequências pungentes no menino.

Essa tensão é trazida em “O beijo” e, embora não tenhamos uma menção explícita à água, o animal presente no poema e a onomatopeia “tíbum” contribuem para a compreensão de que, ao fim do precipício, há o elemento aquático.

Autoridade, punição e animal se mostram na segunda estrofe, revelando um perigo:

Mandamento: beijar
a mão divino-humana
que empunha a rédea universal
e determina o futuro.
Se não beijar, o dia
não há de ser o dia prometido,
a festa multimaginada,
mas a queda – tibum – no precipício
de jacarés e crimes
que espreita, goela escancarada (p. 587).

Além dos riscos anunciados pelos jacarés, temos o precipício, ou seja, a queda e a questão da goela monstruosa, anunciada no último verso. Está expressa não apenas o tema da autoridade, mas também da punição aplicada em caso de desobediência.

Por gravitar na órbita da autoridade, punição e também religiosidade, na qual o pai é traduzido quase como um Deus, “a mão divino-humana/ que empunha a rédea universal”, a imagem do precipício pode ser compreendida em termos de queda moral (similar à sua versão paradisíaca). A negação do beijo da mão paterna resulta, de imediato, na caída no precipício.

A felicidade do dia é substituída pela queda súbita no “precipício de jacarés e crimes”. Observamos, portanto, um tipo específico de precipício, onde se situa a representação do animal. A respeito dessa imagem, Bachelard afirma:

Por conseguinte, a despeito de qualquer gramática, a palavra precipício não é um nome de objeto, é um adjetivo psíquico que se pode associar a numerosas experiências. [...] Todos os elementos têm seu precipício. O fogo é um precipício que tenta Empédocles. Para um sonhador, o menor turbilhão de água é um Maelström. Todas as ideias têm seu abismo (BACHELARD, 2001, p. 279).

Vale ressaltar a complexidade do precipício, o qual possui jacarés e crimes como uma “água” a espera, se pensarmos a onomatopeia “tibum” como o som de um objeto ao cair na água. Sobre o pesadelo da descida em si, o filósofo francês alerta para a queda como um “devir de infelicidade” (BACHELARD, 2001, p. 278).

O jacaré, por sua vez, pertence a um bestiário repulsivo e a goela do precipício amplifica-se na imagem do réptil, o qual possui, não por acaso, uma grande boca com dentes aterrorizantes. Esses animais contribuem para intensificar o perigo, acentuar a queda moral e a destruição causada por esse movimento para baixo.

As metáforas do engolimento, denominadas por Bachelard como o complexo de Jonas, não se aplicam por completo nesse caso, pois não há eufemização. A queda é, em última instância, um pavor. É preciso obedecer para livrar-se dessa possibilidade;

indica, portanto, a luta do bem contra o mal. Durand comenta não apenas as imagens do precipício e da queda – a qual constitui a terceira manifestação da angústia humana diante do tempo –, mas também da goela, quando se refere aos elementos teriomórficos do imaginário.

Ao admitir uma isomorfia entre precipício e jacarés, em especial a sua boca aterrorizante, Gilbert Durand afirma:

Bachelard escreve uma pertinentíssima página sobre o Bestiário alquímico, mostrando como uma química da hostilidade, fervilhante de lobos e de leões devoradores, existe paralelamente à doce química da afinidade e das “Núpcias Químicas”. Por *transfert*, é assim a boca que passa a simbolizar toda a animalidade, que se torna o arquétipo devorador dos símbolos que vamos examinar. Reparemos bem num aspecto essencial deste simbolismo: trata-se exclusivamente da boca armada com dentes acerados, pronta a triturar e a morder, e não da simples boca que engole e que chupa que – como veremos – é a exata inversão do presente arquétipo (DURAND, 2002, p. 84).

A entrada no precipício é dada como certa, porém nada é dito sobre a saída. Toda essa desventura é contada porque vivenciada por Nô. O rapaz, com costumes da cidade grande, rejeita o mandamento, sofrendo a punição:

Olha o caso de Nô.
Cresce demais, vira estudante
de altas letras, no Rio de outras normas.
Volta, não beija o Pai
na mão. A mão procura a boca, dá-lhe um tapa,
maneira dura de beijar
o filho que não beija a mão sequiosa
de carinho, gravado
nas tábuas da lei mineira de família (p. 587).

Nessa estrofe está conservada a imagem do pai divino, através do uso da maiúscula, além de mencionar as “tábuas da lei mineira de família”, como a tábua dos dez mandamentos entregue por Deus a Moisés.

O tapa desferido na boca de Nô pelo pai autoritário, associa-se ao precipício. O abismo é conquistado através do golpe em seu rosto, o devir de infelicidade, sublinhado algumas linhas acima. Como observou Bachelard, a queda produz o abismo:

Todas essas experiências virtuais têm um traço em comum: nelas a queda cria o espaço, a queda aprofunda o abismo. Não é necessário um espaço imenso para uma queda imaginária profunda. Uma imagem dinâmica leve e discreta muitas vezes basta para colocar o ser inteiro em situação de queda (BACHELARD, 2001, p. 277).

O precipício ilustra, portanto, a queda moral, porquanto não é descrita aquela vivida por Nô em seus maiores detalhes. A queda é a falta, a recusa de seguir o mandamento, é ter a certeza de receber o tapa como correção.

Por fim, analisamos o elemento aquático no poema “Tentativa”. Na esteira de poemas em que Drummond transpõe um elemento para outros contextos, “Tentativa”, apesar de um imaginário predominante do fogo, aponta para relações com a água.

Sublinhamos a associação entre o ato sexual e a navegação e, ainda, a relação entre o “crespo rio misterioso” e o órgão sexual feminino. Ocorre, novamente⁷¹, a criação de uma metáfora muito pobre, pautada demasiadamente em dados materiais, aniquilando as possibilidades de multiplicação da imagem:

Me ajude, primo igual a mim.
Seremos dois a navegar
o crespo rio subterrâneo (p. 609).

A água em *Boitempo III*, por outro lado, ganha destaque maior, pelo menos em sua associação com os animais. No capítulo “Bens de raiz”⁷², o poema “Fazendeiros de cana” é exemplar de liquidez. Bachelard (1994) analisou a relação entre água e fogo, destacando o complexo de Hoffmann, podemos abordá-lo pela menção à cachaça, um dos produtos da cana. No entanto, o sentido é mais amplo e no vasto espaço de terra que produz caldo há uma presença animal ativa e indispensável. O líquido, assim, designa um objetivo, o propósito final dos fazendeiros de cana.

“Fazendeiros de cana” faz intertexto com “Canção do exílio”, de Gonçalves dias, e narra o espaço de uma atividade rural, um dos bens adquiridos, “de raiz”, do poeta.

Através da indagação e imediata negação do poema matriz, Drummond apresenta o seu espaço:

Minha terra tem palmeiras?
Não. Minha terra tem engenhocas de rapadura e cachaça
e açúcar marrom, tiquinho, para o gasto (p. 628).

Apesar de várias localidades mencionadas possuírem nomes de animais, a análise centra-se em duas figuras presentes no dia a dia da produção de cana. Nesse contexto, porcos e bois vêm compor o bestiário da água, representada pelo líquido (cana). Os animais surgem na primeira estrofe, composta por 19 versos:

⁷¹Na análise do poema “A mão visionária” (item 3.1) já foi ressaltada essa característica de Drummond de construir metáforas bastante pobres para tratar da questão erótica.

⁷²O capítulo cumpre em *Boitempo III* a mesma função que “Caminhar de costas” e “Pretérito-mais-que-perfeito” em *Boitempo I e II*, respectivamente. Os poemas versam, em linhas gerais, sobre a fase anterior a Carlos e também sobre heranças que atravessam gerações.

Tem cana-caiana e cana-crioula,
cana-pitu, cana rajada, cana do governo
e muitas outras canas de garapas,
e bagaço para os porcos em assembleia grunhidora
diante da moenda
movida gravemente pela junta de bois
de sólida tristeza e resignação (p. 628-629).

Aos porcos resta o subproduto, o bagaço, e os bois participam de um trabalho exaustivo e crucial para a produção de cana. Dos porcos, conhecemos sua súplica, dos bois, sua vida lastimável.

Na era medieval, a espécie de porco representada nos bestiários era a dos selvagens, entendida hoje por javali, e Michel Pastoureau (2015) assinala a valorização tanto positiva quanto negativa para este animal:

Embora o cristianismo medieval não leve o porco em grande consideração, às vezes lhe reserva certa aceitação. Nesse ponto, distingue-se do judaísmo e do islã, para os quais esse animal é impuro e não pode, de modo algum, ser valorizado. Na Europa cristã da Idade Média, simultaneamente ao suíno sórdido e voraz que se espoja na lama, nutre-se de alimentos infectos e carniça, só pensa em comer e nunca ergue a cabeça para o céu, existe um porco virtuoso e benéfico, o da hagiografia e do folclore, o porco companheiro dos santos. Muitas figuras sagradas são escoltadas, protegidas ou servidas por esse animal, mas, de todas, a mais célebre é Antão, o grande Santo Antão (PASTOUREAU, 2015, p. 92).

O episódio envolvendo a morte do príncipe Filipe, filho do rei Luís VI, causada pela queda do cavalo, esse atropelado por um porco, contribuiu para a visão negativa do animal. Na verdade, embora os bestiários reúnam a simbologia do javali com maior frequência maior, na Idade Média havia uma diferença bem definida entre o porco selvagem e o doméstico. O javali era um animal respeitado e, por sua coragem, sua caça era considerada um ato nobre, indicava a bravura do caçador que ousasse correr tal risco. O porco doméstico, por outro lado, era um animal de pouco prestígio, por alimentar-se de restos de comida, símbolo da gula e da sujeira.

Um exemplo contemporâneo de valorização positiva do porco está no romance *Revolução dos bichos*, de George Orwell. Nessa obra, o porco é o animal mais inteligente e que comanda a fazenda. Entretanto, o aspecto positivo não aparece sozinho, uma vez que o porco Napoleão, além de ser o mais instruído, é também o mais ardiloso e ambicioso, e está disposto a trair os interesses de seus companheiros para atingir os seus.

No contexto do poema, os porcos recebem uma “gratificação” por sua insistência, enquanto aos bois resta tristeza e resignação. Esse detalhe é decisivo em Drummond, pois mostra como ele analisa e explora a observação de seu espaço: ambos os sentimentos são humanos, mas o poeta capta a particularidade do momento.

Há uma conotação de peso trazida para as imagens da junta de bois: a moenda (exigindo o esforço dos animais), o modo grave do movimento, a sólida tristeza e resignação; contrastando com a leveza da cana e com o líquido produzido, a plantação pode ser vista como um mar verde ela mesma. Em outros casos, como a figura do boi delinea o imaginário da fazenda em Drummond, vide o título da série (e de um poema), *Boitempo*, no qual o tempo é regido pelo boi e não pelos relógios da humanidade.

Em “Fazendeiros de cana”, o boi está revestido por seu sentido positivo. Pastoureau (2015), ao comentar a origem do boi e do burro nas representações do presépio na Idade Média, ressalta que ao boi foram atribuídas as características positivas, enquanto ao burro, mesclam-se valorizações positivas e negativas:

As interpretações propriamente simbólicas parecem hoje mais pertinentes e são, em geral, as que os autores da época moderna preferem: o boi como representante do Bem, e o burro, do Mal – o boi por ser paciente, trabalhador, obediente, e o burro por ser preguiçoso, teimoso, lúbrico. Ou, ao contrário e com maior frequência, ambos vistos de forma positiva lembrando atributos de Cristo: como ele, são maltratados; como ele, apanham sem reclamar; como ele, são vítimas da maldade humana (PASTOUREAU, 2015, p. 85).

É exatamente o trabalho obediente do boi que observamos se desenvolver no poema, mas, na verdade, a obediência aparece em forma de resignação e Drummond não deixa passar em branco a tristeza do animal por assumir aquela posição.

O texto, ainda, não deixa de apresentar a sua crítica: há uma rica produção nas fazendas de cana, à custa do esforço de homens e de animais (embora apenas o boi seja mencionado) e tudo isso acaba nos cofres públicos:

As fazendas misturam dor e consolo
em caldo verde-garrafa
e sessenta mil-réis de imposto fazendeiro (p. 629).

Em diversas ocasiões, Drummond revisita o passado não apenas com volúpia de ser menino, mas faz sua análise crítica a respeito dos animais, das terras, das condições políticas e sociais de vida.

Um poema emblemático, porém de caráter diverso de “Fazendeiros de cana”, vem compor o compêndio de animais no contexto da água. Trata-se de “Aquele córrego”, pertencente ao capítulo “Fazenda dos 12 vinténs ou do Pontal e terras em

redor”⁷³. Nesse poema, Drummond não enxerga a terra como sendo água por sua imensidão, mas imagina a grandeza a partir de sua escassez. Existe, mesmo que pouco, a água real em Itabira.

O poema, ainda, é um exemplar do movimento narcísico do menino Carlos, revelando mais uma de suas incorpóreas faces. Enquanto Narciso se contempla em uma lagoa de águas brilhantes, o menino tem apenas um fiozinho dela para enxergar a si mesmo, desdobrando-se em um duplo do irmão. Logo, quando se trata de Carlos, ao fazer o gesto narcísico de se contemplar, as coisas se revestem de temas não convencionais: o lago se transforma em *córrego*, córrego.

A porção escassa de água, no entanto, se transforma em mar, para o menino que nem sonha em conhecer tal grandeza, como anuncia nos primeiros versos:

Tão alegre este riacho.
Riacho? Gota d’água em tacho.
Nem necessita pinguela
para chegar à outra margem.
Um salto: salto a corrente.
É ribeirão de presépio,
é mar de que nem nunca viu o mar,
nem prevê o mar (p. 633).

“Aquele córrego” possui diversas tramas, além da questão narcísica. Um exemplo é o caso do grande e do pequeno. Como pode uma gota de água conter um mar? Esse dado é trabalhado pelo imaginário de Carlos. Nesse pedaço pouco de água, brincam os lambaris. Em relação ao córrego, os peixes são seus habitantes e companheiros, enquanto o menino é apenas um observador externo, que se coloca nas águas unicamente como reflexo.

O tema do narcisismo foi abordado por Bachelard (1997), ao analisar as águas claras, tranquilas e correntes. Sobre o espelho das águas, o filósofo declara:

De início, é preciso compreender a utilidade psicológica do espelho das águas: a água serve para naturalizar a nossa imagem, para devolver um pouco de inocência e de naturalidade ao orgulho da nossa contemplação íntima. Os espelhos são objetos demasiados civilizados, demasiado manejáveis, demasiado geométricos; são instrumentos de sonho evidentes demais para adaptar-se por si mesmos à vida onírica. [...] O espelho da fonte é, pois, motivo para uma *imaginação aberta*. O reflexo um tanto vago, um tanto pálido, sugere uma idealização. Diante da água que lhe reflete a imagem, Narciso sente que sua beleza *continua*, que ela não está concluída, que é preciso concluí-la. Os espelhos de vidro, na viva luz do quarto, dão uma imagem por demais estável (BACHELARD, 1997, p. 23-24).

⁷³Em *Boitempo II*, há um capítulo similar “Fazenda dos 12 vinténs ou do Pontal”. No terceiro volume, há uma expansão do espaço, através da adição de “terras em redor”.

Três etapas compõem o olhar para si mesmo em “Aquele córrego” e a noção de Bachelard do espelho de água como naturalização de si mesmo dialoga com as indagações levantadas pelo menino.

Antes, entretanto, devemos analisar cada estrofe, pois o autoconhecimento não ocupa a totalidade do texto. A primeira estrofe comunica um problema de definição da porção de água, quando o próprio Carlos deixa claro não tratar-se de um riacho, mas de “Gota d’água em tacho” (p. 633) e é essa a maior preocupação do menino nesse primeiro momento.

A segunda estrofe, por sua vez, versa sobre as características dessa água e vários adjetivos lhe são dados: “festeiro”, “brincante”, “espelho”, “pedrinhas”, não tem nome, é “miudinho” e “*corgo*”. O córrego é formado pelo desejo de água de quem nunca viu o mar, portanto, é uma água genuinamente onírica, específica do menino que vê o mar em uma gota d’água, levantando as questões sobre o imaginário do grande e do pequeno.

Tão festeiro, tão brincante
de lambaris rabeando
na transparência da linfa.
Tão espelho, tão pedrinhas
de luz chispante em arestas.
Que nome ele tem? Não tem
nome nenhum, tão miudinho
ele é. Pois é, qual riacho
qual nada. Ele é mesmo *corgo*
ou nem isso. É meu desejo
de água que não me afogue
e onde eu veja minha imagem
me descobrindo, indagando:
Que menino é esse aí? (p. 633-634)

O que é miudinho? O córrego ou o menino? Os dois o são, pois o menino se enxerga no pouco de água encontrada. Ali, há espaço para ele.

O último verso recebe, na terceira e última estrofe, a resposta de outro alguém:

Que menino é este aqui?
Não sei como responder.
A aguinha treme, trotina
sob o calhau atirado
por meu irmão. Ou por mim?
Melhor é deixar o *corgo*
brincar de ser rio e ir
passeando lambaris (p. 634).

Carlos não está sozinho nessa exploração do córrego, pois surge a figura do irmão, mesmo que envolta em mistério. Quem jogou pedrinhas no riacho, Carlos ou o outro? O menino não quer aprofundar-se nessa reflexão. Ao contrário do Narciso mítico, morto pela própria contemplação, Carlos prefere abandonar a observação de si para deixar o córrego imaginar-se como riacho e divertir-se com os peixes.

Os lambaris, por seu turno, são companheiros do rio, por ele são guiados. O menino, impossibilitado de responder às questões cruciais “quem sou” e “quem jogou o calhau”, deixa o córrego seguir seu curso. É como olhar-se nessas águas trouxesse mais inquietação do que admiração.

A simbologia do peixe é associada, em sua grande parte, a uma doutrina cristã, o relacionando não apenas ao próprio Cristo como também a rituais de batismo, nascimento e ressurreição. No poema, entretanto, os lambaris são componentes do rio, com ele seguirão seu curso. A ênfase maior recai sobre o elemento narcisista, mas também na questão da fluidez do córrego, do tempo. Por isso é melhor abandonar esse espelho natural e deixá-lo com seus habitantes. Carlos, ao fim e ao cabo, contemplou a si mesmo, mas não só isso: enxergou os lambaris. O menino não demora-se em sua imagem, a pergunta “que menino é esse aí?” o assusta.

Se em “Aquele córrego” temos a revelação narcísica do menino, em “Mitologia do Onça”, no mesmo capítulo, uma face exploradora de Carlos se mostra, no sentido que expressa suas indagações sobre a origem das coisas, nesse caso, a do nome Onça. Como havíamos observado em “Os assassinos”, não se sabe ao certo a gênese do nome do ribeirão do Onça. No entanto, nesse poema-mitologia, surgem as várias possibilidades, por trás das muitas narrativas sobre o local.

As histórias chegam através da boca dos viajantes, por isso o caráter mitológico a respeito da origem do lugar. Trata-se de um lugar distante e o poema reforça o fascínio do pequeno Carlos pelo desconhecido Onça:

No entanto viajantes vêm do Onça,
apeiam, amarram suas mulas
na argola do mourão
e contam, pachorrentos, da viagem.
Contam de sua gente, de seus matos
e seus rios.
O Onça-Grande, o Onça-Pequeno
me perturbam (p. 637).

As questões seguintes ilustram a curiosidade em torno do nome Onça:

São rios feitos de onça, águas ferozes
de onça encachoeirada?

Nas ruas do Onça passam onças
e pessoas caminham junto a elas?
Uma onça maior governa o Onça,
cada dia um menino é mastigado
em sua mesa rubra a escorrer sangue? (p. 637)

Portanto, a dúvida é: a onça é componente da água do rio, animal companheiro dos passantes ou animal maior e feroz que controla tudo e todos na cidade? Todas essas alternativas são possíveis no imaginário de Carlos. Os viajantes, por sua vez, riem de tais hipóteses lançadas pelo menino e, para evitar o riso alheio, Carlos decide não perguntar, apenas ouvir. Ele descobre a tranquilidade do Onça. O animal surge no interior do indivíduo, algo como um medo impossível de ser desfeito:

No Onça não há onças.
É calma, tudo lá. Em mim, tremor.
Em mim é que elas bramem, noite negra (p. 637).

O nome da localidade, portanto, gera uma série de possibilidades no imaginário do menino, não anulado pelo relato da vida “real” no Onça. Por habitar o interior de Carlos, o animal deve ser estudado na representação do seu bramido e sua ameaça.

Ao analisar a goela terrível e seus desdobramentos (a boca armada com dentes afiados), Gilbert Durand aborda o tema do grito animal:

Poderia servir de transição entre o esquema da animação e a voracidade sádica o grito animal, bramido que a goela armada vem sobredeterminar. [...] Bastide nota que todos os heróis músicos, Marsias, Orfeu, Dionísio e Osiris morreram habitualmente despedaçados pelos dentes das feras. Na iniciação mitríaca, podemos encontrar rituais de bramido, e esta iniciação é comemorativa de um sacrifício. Bachelard mostra que o grito inumano está ligado à “boca” das cavernas, à “boca” da sombra da terra, às vozes “cavernosas” incapazes de pronunciar vogais doces. [...] É, portanto, na goela animal que se vêm concentrar todos os fantasmas terríficos da animalidade: agitação, mastigação agressiva, grunhidos e rugidos sinistros. Não nos devemos espantar se são evocados no Bestiário da imaginação com mais frequência que outros certos animais mais bem dotados em agressividade (DURAND, 2002, p. 85).

Sendo assim, os devaneios do menino a respeito do nome onça e o seu sentimento de pavor em relação ao animal integra um imaginário bem delimitado, ligado a uma aversão à goela, centro da animalidade, como bem demonstra Durand.

A água vem a ser a essência do local, pois os rios são representados no poema tanto como uma das partes da paisagem (além de matos) quanto na suposição de ser composto por onças. É estrita a associação entre o nome das coisas e suas substâncias, segundo a imaginação de Carlos.

Por fim, em “Fria Friburgo” a água manifesta-se no poema “Orquestra colegial” como componente intrínseco à música. Narrado em primeira pessoa do singular, “Orquestra colegial” versa sobre uma apresentação da orquestra e está centrado no elemento aquático em três momentos, ainda que seja um poema relativamente curto.

Inicialmente, maestros guiam a música, expressa como um cisne, assumindo forma de flor:

Strutt e Mancini, os dois maestros,
me levam para o outro lado da música.
O cisne de Saint-Saëns é um lírio no lago
do violino (p. 714).

Precisamos compreender a simbologia do lírio em associação com o cisne, pois está concebido nesses termos. O cisne abordado no poema remete à música *Le cygne*, de Saint-Saëns. Assim como a ave, o lírio possui brancura, símbolo de pureza, castidade e entrega à Providência. Além disso, o lírio é flor residente das águas, tal como o animal. Drummond toma o nome da peça musical e a transforma na ave habitante das cordas do violino, ressaltando a relação entre a fluência das águas e o fluir da música.

Em um segundo momento, a água se expressa como líquido alcoólico, uma vez que o menino revela:

e já bêbados
de celeste piano e de sublimes cordas,
ouvimos, cochilando,
o *Noturno* de Chopin e o noturno de Strutt (p. 714).

A música passa a ser líquido inebriante, o álcool, substância analisada por Bachelard em sua obra sobre o fogo, na qual desenvolve os complexos de Empédocles e de Hoffman. Está relacionado, portanto, à aguardente e ao calor prazeroso trazido pela bebida alcóolica.

Todos os elementos ligados ao evento da orquestra seguem o paradigma da água: o fluir da música é o mesmo do lago, por sua vez, entendido como violino, onde está o cisne, ao mesmo tempo lírio.

Por fim, a água aparece como chuva, mais uma vez relacionando-se ao som. Cada sonoridade possui uma associação determinada. O descontínuo da chuva se dá na situação pontual das palmas, a música, contínua, compreendida como uma corrente levando o cisne de um lado a outro do violino-lago. Devaneios de ascensão vêm preencher o poema nos últimos versos, em que as alturas são evocadas. Além do “celeste piano”, temos:

pela mesma orquestra, sob a mesma
chuva estrelada de palmas das famílias presentes (p. 714).

Ainda em “Fria Friburgo”, o poema “Passeio geral” possui nuances aquáticas, embora apenas sob sua forma de chuva. Seu conteúdo vai do início desse dia único, essa “uma vez por mês”, até o momento de seu término e a espera pelo novo passeio geral recomeça.

Além da água, outras questões importantes aparecem, como é o caso da entrada e saída da gruta, momento da presença do animal, não por si mesmo, mas como uma reprodução, um boneco. A água ganha destaque maior por produzir um efeito negativo sobre o dia. É uma chuva destruidora, forte, violenta.

Por se tratar de um poema bastante longo (91 versos sem divisões em estrofes), apontarei apenas os momentos nos quais o animal, bicho-preguiça, aparece, bem como a chuva interruptiva da mágica do dia.

O poema começa por traçar a rotina do dia do passeio e o verso “uma vez por mês” repete-se cinco vezes, descrevendo os acontecimentos específicos desse único dia, quando lhes é ofertado o gosto de provar a liberdade fora do colégio.

Os locais por onde passam são elencados, junto com algumas atividades e, uma delas, diz respeito a entrar em uma gruta, se observarmos os versos 26 a 32:

água, mato, riso,
canto, bola, gruta
onde se penetra
um de cada vez
e só entra quem
no peito escorraça
outro candidato.
Lá dentro gritamos
sob o teto baixo
chamando o paciente
mistério do eco (p. 719-720).

A entrada na gruta, de difícil acesso, justifica-se pelo fenômeno do eco, citado no último verso. Bachelard analisa as imagens da gruta em seu estudo sobre terra e repouso. Enquanto os devaneios de labirinto evocam a imaginação do movimento angustiante, a gruta, por sua vez, vem acentuar as imagens do repouso. Segundo o filósofo francês:

De fato, a gruta é um refúgio no qual se sonha sem cessar. Ela confere um sentido imediato ao *sonho de um repouso protegido*, de um repouso tranquilo. Passado um certo limiar de mistério e pavor, o sonhador que entrou na caverna sente que poderia morar ali. Bastam

uns poucos minutos de permanência para que a imaginação comece a ajeitar a casa (BACHELARD, 2003, p.143).

Sabemos, pelo uso do presente do indicativo, que a gruta é parte desse roteiro do passeio geral é sabido pelo uso do presente do indicativo “onde se penetra/ um de cada vez”. No entanto, o desejo de proteção da gruta dá lugar à fascinação do eco, o “mistério do eco”. Nesse caso, os meninos buscam o som e não a proteção da gruta. Esse fator também é centro das atenções de Bachelard: “todas as grutas falam” (2003, p. 149). Com o sentido da audição aguçado, estando a visão comprometida pela escuridão da caverna, Bachelard declara o ouvido como sentido da noite e, a esse respeito, diz:

Mas, já no limiar, sem padecerem imediatamente dessa “profundeza”, as grutas respondem por murmúrios ou ameaças, por oráculos ou facécias. Tudo depende do estado de espírito de quem as interroga. Elas produzem o mais sensível dos ecos, a sensibilidade dos ecos medrosos. [...] A menor caverna nos oferece todos os *devaneios da ressonância*. Em tais devaneios, pode-se dizer que *o oráculo é um fenômeno natural* (BACHELARD, 2003, p. 149).

Por outro lado, certos sons exteriores à gruta chamam a atenção de Carlos e ele é obrigado a sair em um momento de tensão:

Saio a quatro pernas:
o boneco estranho,
o bicho-preguiça
que o Irmão Primavera
preparou com arte
e gordo recheio
de bombas e traques
explode na luz
qual fosse o demônio (p. 720).

O bicho-preguiça, aqui, é um artefato sem vida, preenchido por bombinhas para explodir e chamar a atenção ou divertir os meninos. A visão desse acontecimento, entretanto, é impressionante, “qual fosse o demônio”. Não temos como saber os motivos desse boneco ter essa forma, talvez por uma desproporção corporal (braços e pernas longos e um tronco curto como o animal). Nas culturas indígenas, o bicho-preguiça possui diversas acepções, muitas ligando-o ao ciúme, além desses povos compreenderem o animal como um antepassado do ser humano, justamente pela manifestação desse tipo de sentimento. A associação ao demônio, por sua vez, se dá pelo estrondo causado. O barulho leva ao medo e à ligação de tal figura estranha a forças maléficas.

A água vem destruir o dia mágico de liberdade de Carlos e de seus colegas. A chuva interrompe os planos dessa “uma vez por mês”. É corrosiva e violenta, como no excerto a seguir:

Mas que é isso? Um pingo,
outro pingo, pingos
na minha comida
que já se derrete
sob a chuva forte.
Depressa, correr
e pedir abrigo
na casa do Braga
onde uma sanfona
acompanha lenta
o chicote rápido
da chuva nas folhas (p. 720).

A água, portanto, se mostra como um solvente poderoso, porquanto é o líquido dos líquidos, como aponta Bachelard sobre as águas compostas:

Em especial, a água é o elemento mais favorável para ilustrar os temas da combinação dos poderes. Ela assimila tantas substâncias! [...] Recebe com igual facilidade as matérias contrárias, o açúcar e o sal. Impregna-se de todas as cores, de todos os sabores, de todos os cheiros. Compreende-se, pois, que o fenômeno da dissolução dos sólidos na água seja um dos principais fenômenos dessa química ingênua que continua a ser química do senso comum e que, com um pouco de sonho, é a química dos poetas. [...] É que para o devaneio materializante todos os líquidos são águas, tudo o que escoar é água, a água é o único elemento líquido. A liquidez é precisamente a característica elementar da água (BACHELARD, 1997, p. 97-98).

Embora o excerto denote um poder de assimilação, no poema a água decompõe o elemento sólido (a comida) e acaba com o passeio. A chuva é agressiva não só por derreter o alimento, mas por ser um “chicote rápido” nas folhas, tudo aponta para a destruição: das coisas e do dia.

Os próximos exemplares da água estão no capítulo “Mocidade solta” e transitam entre uma água sensual e a associação, já conhecida, entre o elemento e a música. “Ninfas” é um breve poema a respeito da descoberta de beldades fora da ficção:

Agora sei que existem ninfas
fora das estampas e dos contos.
São três.
Bebem água publicamente
servida por uma sereia,
pois que também existem as sereias
na composição de verde e mármore
e é tudo fantástico no jardim
em frente ao Palácio do Governo (p. 739-740).

Para abordar a fonte, Drummond mostra, em específico, os elementos fantásticos contidos nela. Sereias e ninfas constituem um imaginário sensual, porém negativo, como já analisamos em alguns poemas. A existência fora dos contos e de estampas se dá no mármore: para o poeta, não importa a ausência carnal. Observar as figuras esculpidas na fonte é o bastante para o encantamento do rapaz.

Em “Orquestra”, os animais possuem um papel ativo, são os peixes da sala de espera:

Foi o foxtrote que acordou
os peixinhos do lago, na sala de espera,
ou foram eles, os minúsculos, insones peixinhos,
que fizeram acordar Sweet Georgia Brown
entre Body and Soul, para o *tea for two*,
enquanto não se abrem, rascantes, as portas da segunda [sessão? (p. 747)

A questão é quem exerce o poder sobre quem: a música sobre os peixes ou o contrário? Música e água encontram-se de novo e, nesse caso, não se sabe o quanto Drummond está coloca de lembranças “reais” sobre o lugar (possivelmente um teatro).

“Orquestra”, ainda, faz várias referências à cultura estadunidense, não apenas pelo estilo musical, o foxtrote, bem como quando diz “para o *tea for two*”. Está expressa a mudança da ambiência: o que antes era cultura de cidade pequena, popular, descobertas de menino, passa a ser, nessa fase, as descobertas do rapaz na cidade grande. Não esquecemos, porém, da imagem da potência do pequeno: os peixinhos em sua agitação a provocar a música.

O próximo poema, “Parceiro de Bach”, traz a música ora relacionada à água, ora ao ar. Aqui, dedicamo-nos a ressaltar sua característica aquática pelo fato dessa associação ter sido feita em outros momentos da série *Boitempo*. O grilo e seu cricrilar disputam espaço com a orquestra no teatro:

Está demais o grilo subversivo
que no teatro cheio põe cricrilos
nos arpejos celestes.
O guarda percorre camarotes,
corredores, lanterninha na mão, à sua caça,
e o ruído da casa se acasala (p. 749).

Embora o inconveniente acabe por irritar o público, nos últimos versos Drummond se posiciona a favor do inseto: “Caro João Sebastião, desculpe, em Minas/ até os grilos amam fazer música” (p. 750).

Por fim, “A ilha” encerra os devaneios aquáticos em *Boitempo III*. A água é parte da noção de ilha, pois em nenhum momento aparece explicitamente. Ela é um dos

elementos da ilha, isto é, terra firme, permanentemente cercada por água doce ou salgada. A água, portanto, é delimitação, impondo uma separação entre a parte sólida e as outras. No poema, trata-se do ambiente do Parque e cada banco com seus casais representa uma ilha.

Em “A ilha”, o animal representado é o esquilo e faz parte do cenário tranquilo do Parque, garantindo complexidade ao ambiente relatado. Colocar não apenas o conflito dos amantes, mas também seu entorno, garante a representação de um universo, pois, ao contrário da tensão do poema, não somos isolados de todas as outras coisas circundantes. O drama exposto em “A ilha” é a diferença, a barreira entre vontades e ações. Tal tema repete-se de forma considerável em *Boitempo III*, em especial por Drummond se questionar mais seriamente a respeito de seu futuro.

“A ilha”, por seu turno, relata romances, casais de namorados no banco da praça “estudando” seus pares, a fim de decidir entre a vontade e a conveniência. A segunda estrofe do poema expressa o dilema:

Há nas ilhas sempre o convite
a idílios sem falsos recatos,
mas aqui se traça o limite
que separa intenções e atos (p. 771).

A representação do animal, como também de outros elementos dedica-se à composição de um cenário mais abrangente. O dado está na quinta estrofe:

Tão leve, o dia! O verde, o esquilo,
céu autorizativo, cúmplice...
Mas vê-se bem que tudo aquilo
é cenário de jogo dúplice (p.772).

A situação só é dupla porque tem em si os paradoxos do querer e do poder, do desejo de algo e a possibilidade de obtê-lo. Tal possibilidade passa por uma questão de maneiras sociais. Portanto, o poema não apresenta nada além de uma descrição dessas pessoas no Parque Municipal, elementos do cenário, e de que maneira os desejos permanecem escondidos. Um retorno do nada ao nada.

Nesse item, vimos como a água é representada de maneiras diversas, sendo sua associação com a música uma das mais evidentes. Os animais, por seu turno, ora dão um toque à paisagem, ora guardam em si mesmos uma força tão potente a ponto de controlarem a música. Ainda, são capazes de interferir em uma contemplação narcísica, como a destacada em “Aquele córrego”.

3.3 O bestiário do ar, fazendeiro Drummond

O elemento aéreo em Drummond é bastante privilegiado, se considerarmos todas as alusões a montanhas, nuvens e céus. Não busco a imagem explícita, e sim a resultante de um composto de elementos os quais se configuram como aéreos. No bestiário do ar, teremos muitas imagens relativas a cavalos, bestas, muitos tipos diferentes de pássaros e mulas, para citar alguns.

No início desse trabalho, mencionei a dificuldade (e a não necessidade) de encaixar alguns poemas em determinados bestiários, por uma série de motivos. O animal pássaro, por exemplo, pertence a um contexto aéreo, mas se está em um poema cuja ênfase recai sobre a terra, será analisado sob a tutela desse elemento. Muitos poemas constituintes do bestiário do ar (como tantos outros vistos até então) inserem-se em um contexto terrestre ou do espaço.

O ar, nesse sentido, é associado a todos os sonhos de ascensão e elevação, bem como da leveza e da queda. Por essa razão, trataremos dos devaneios envolvendo as alturas e as asas, sonhos de pureza, através dessa matéria sem dimensão. Bachelard (1990), sobre o sonho de voo, ressalta a grande tarefa do ser humano de manter-se em pé:

O voo onírico é então uma queda lenta, uma queda da qual nos reerguemos facilmente e sem sofrer nenhum dano. O voo onírico é a síntese da queda e da elevação. [...] Mas é já uma grande luz que devemos ao sonho que nos mostra que o pavor pode produzir felicidade. Se um dos primeiros medos, como veremos mais adiante, é o medo de cair; se a maior das responsabilidades humanas – físicas e morais – é a responsabilidade de nossa verticalidade, o sonho que nos reapruma, que dinamiza a nossa retidão, que estende o arco de nosso corpo dos calcanhares à nuca, que nos desembaraça de nosso peso, que nos dá nossa primeira, nossa única experiência aérea, como tal sonho deve ser salutar, reconfortante, maravilhoso, emocionante! (BACHELARD, 1990, p. 35-36).

As experiências da verticalidade estão associadas, em sua maioria, às muitas imagens do regime diurno proposto por Gilbert Durand. Todos os sonhos de ascensão, de verticalidade, do subir e do cair, estão relacionados à dominante postural. É preciso distinguir, racionalizar, separar, identificar, manter-se erguido. Esse é o objetivo de tal regime. Os esquemas verbais apresentados por Durand (2002) quando se trata das estruturas esquizomórficas, são compostos pelos grupos opostos “separar/misturar”, “puro/manchado”; “claro/escuro”, “subir e cair” e, por fim, “alto/baixo”. Observaremos como os poemas autobiográficos de Drummond trabalham a questão das alturas, o

desejo de elevação do menino e do homem, ligado ao devaneio terrestre por conta das montanhas e ao devaneio do espaço, considerando a casa, as escadarias, os sótãos e porões.

Quando Durand (2002) apresenta os esquemas relacionados à superação da crueldade do tempo, disserta sobre a forma de superação do Tempo implacável. A luz, a subida, o herói que vence o mostro são maneiras de fuga do Tempo. Sobre esses esquemas, Durand afirma:

O esquema ascensional, o arquétipo da luz uraniana e o esquema diairético parecem, de fato, ser o fiel contraponto da queda, das trevas e do compromisso animal ou carnal. Esses temas correspondem aos grandes gestos constitutivos dos reflexos posturais: verticalização e esforço para levantar o busto, visão e, por fim, tato manipulatório permitido pela libertação postural da mão humana (DURAND, 2002, p. 123-124).

Na esteira de Bachelard, Durand destaca a máxima de que valorizar é já uma verticalização. Por essa razão, ao estudarmos as imagens aéreas, encontraremos não apenas conflitos envolvendo a subida e a descida de maneira física, mas também no quesito espiritual: a luz, os céus, anjos, todos pertencentes ao quadro da ascensão.

Em *Boitempo I*, “Cemitério do Cruzeiro”, capítulo “Vida Paroquial” é narrado em terceira pessoa do plural, apresentando a fala dos próprios mortos, habitantes do cemitério:

O sol incandesce
mármore rachados.
Entre letras a luz penetra
nossa misturada essência corporal,
atravessando-a.
O ser banha o não ser; a terra é.
Ouvimos o galo do cruzeiro
nitidamente cantar a ressurreição.
Não atendemos à chamada (p. 509).

A voz narrativa dos mortos é comprovada pelo verso “nossa misturada essência corporal” para a matéria física já decomposta e a luz banhando o “não ser”, enquanto a terra, para onde tudo retorna, apenas é. Há a exposição de dois lados: o não existir dos corpos e a permanência do existir da terra. Outro fator respaldando a voz dos mortos é o galo cantando a ressurreição. Embora sejam convocados, os mortos não voltam à vida, por sua própria vontade, pois ouvem nitidamente e não atendem ao canto.

Muitos são os temas ascensionais desenvolvidos aqui: o sol, a luz, a ressurreição e o próprio galo, animal bíblico, o qual associa-se simbolicamente a Cristo, por ser

vigilante e mensageiro da verdadeira luz, colocando-o, por isso, no paradigma da verticalidade.

Pensando na noção histórica sobre o animal, cabe ressaltar suas significações ambivalentes. Na Idade Média, segundo Michel Pastoureau (2011), o galo era visto tanto como o símbolo da coragem e da proteção como da vaidade, do alheamento e da lascívia (p. 156).

Em “Cemitério do Cruzeiro”, os elementos divinos citados (o sol, a luz e a ressurreição) estão complementados pelo canto do galo. O canto cumpre uma função nessa peça cujos personagens o deixam sem resposta.

Seguindo a maioria dos bestiários medievais, o canto do galo era de extremo valor, por anunciar o dia, por espantar ameaças noturnas, além de servir como guia temporal. No bestiário latino traduzido por White (2015), temos:

O canto do galo é algo agradável da noite, não apenas agradável, mas útil. Acorda o adormecido, adverte o ansioso, consola o viajante dando testemunho da passagem do tempo com notas melodiosas. Ao canto do galo, o ladrão deixa as suas artimanhas, a própria estrela da manhã acorda e brilha sobre o céu (WHITE, 2015, p. 151, tradução nossa).

É comum ao canto do galo mudar o estado das coisas. Essa propriedade importa no contexto do poema, pois, em tese, o poder do seu canto é o suficiente para a ressurreição das almas. Mais adiante, no bestiário latino supracitado, lemos:

É por sua canção que a esperança retorna ao enfermo, a dificuldade se transforma em benefício, a dor das chagas é aliviada, a ardência da febre é atenuada, a fé é restituída aos decaídos, Cristo torna sua face para os indecisos ou reforma os errantes, a hesitação da mente afasta-se e a negação é expulsa (WHITE, 2015, p. 151).

Dessa forma, o canto nítido do galo do cruzeiro convidando à vida não é tão poderoso a ponto de reviver os mortos. O fato de não retornarem ao mundo material, embora ouçam o canto do galo e sintam a luz, se deve ao fato de serem presenças ausentes, coisas que eram e já não são. Apenas ideias? O espírito? O importante, por ora, é salientarmos como a questão da materialidade do corpo está sendo tratada em oposição a terra, com sua presença constante.

No capítulo “Bota e espora”, “Chamado geral” merece atenção mais detalhada, pois é um bestiário por si só, com uma função fundamental: enraizar o poeta em sua terra. Embora muito ligado ao elemento terrestre, o poema insere-se nesse item aéreo por conta dos animais nele representados. Carlos convida, na maior parte, as aves para esse processo de (re)apropriação da terra natal no interior de si mesmo.

Em poemas analisados anteriormente, observamos a diversidade animal evocada por Drummond, tanto de prestígio, a exemplo do cavalo e do boi, como também os de simbologia mais repulsiva, como jacarés e serpentes, ou, simplesmente, no senso comum, insignificantes, como a mosca e a formiga.

Em “Chamado geral”, o bestiário é mais restrito. Apresenta um grande número de pássaros e alguns mamíferos, uns ferozes e outros pacatos, mas nenhum deles associa-se aos temas do baixo. Por essa razão, o poema é indicativo de ascensão. Através do enraizamento, há uma elevação moral pretendida.

A primeira estrofe é composta apenas por animais ligados a terra, enquanto a segunda e terceira centram-se nos pássaros:

Onças, veados, capivaras, pacas, tamanduás da coreografia do [Padre
Ângelo de 1881,
cutias, quatis, raposas, preguiças, papa-méis, onde estais, [que vos
escondeis?

Mutuns, jacus, jacutingas, siriemas, araras, papagaios, [periquitos,
tuins, que não
vejo nem ouço, para onde voastes que vos dispersastes?

Inhapins, gaturamos, papa-arrozes, curiós, pintassilgos de silva
[amena, onde tanto
se oculta vosso canto, e eu aqui sem acalanto? (p. 516-517)

Enquanto a segunda estrofe questiona a presença física das aves, a terceira clama por seus cantos. Muitos poemas de Drummond na trilogia, versam sobre o conhecimento apurado a respeito não apenas de sua plumagem como também de seus cantos característicos. Os pássaros são matéria de sabedoria específica do cidadão mineiro comum.

De maneira geral, o pássaro simboliza diversos aspectos positivos. Bachelard (1990) analisa não apenas o sonho de voo, como também a poética das asas, capítulos onde encontramos várias considerações acerca do pássaro, o ser que voante por excelência, pois seu voo se dá na vida material.

Sobre o sonho de voo, já abordamos a ideia de Bachelard referente à vontade humana de verticalidade, reiterada por Durand *n'As estruturas antropológicas do imaginário*. O devaneio do voo, entretanto, não é ditado pela asa, como se poderia pensar em um primeiro momento. No mundo dos sonhos, a lógica não segue as leis da vida “real” e o poder de voo se sobressai sobrepondo a qualquer dado empírico. Segundo Bachelard:

Se estamos certos a propósito do papel *hierárquico* da imaginação material em face da imaginação formal, podemos formular o seguinte paradoxo: em relação à experiência dinâmica profunda que é o voo onírico, a asa já é uma racionalização. [...] Admitiremos, pois, como princípio, que no mundo do sonho não se voa porque se tem asas, mas acredita-se ter asas porque se voa. As asas são consequências. O princípio do voo onírico é mais profundo. É esse princípio que a imaginação aérea dinâmica deve reencontrar (BACHELARD, 1990, p. 27-28).

Embora, em “Chamado geral”, Drummond evoque uma presença e não uma vontade de tornar-se realmente esses animais, é importante observarmos tudo o que a sua existência implica em termos de elemento aéreo. Nesse sentido, Bachelard ressalta uma fascinação primitiva pelo voo do pássaro. De acordo com o autor:

O que é belo, no pássaro, primitivamente, é o voo. Para a imaginação dinâmica, o voo é uma beleza primeira. Só se vê a beleza da plumagem quando o pássaro pousa na terra, quando já não é, para o devaneio, um pássaro. Pode-se afirmar que existe uma dialética imaginária que separa voo e cor, movimento e adorno. Não se pode ver tudo: não se pode ser ao mesmo tempo cotovia e pavão. O pavão é eminentemente *terrestre*. É um museu mineral. Para ir ao fundo do nosso paradoxo, teremos de mostrar que, no reino da imaginação, *o voo deve criar sua própria cor*. Não perceberemos então senão o pássaro imaginário; o pássaro que voa nos nossos sonhos e nos poemas sinceros não poderia ser *multicolorido*. O mais das vezes, ou ele é azul ou preto: ou sobe ou desce (BACHELARD, 1990, p. 66).

A fauna local evocada por Carlos possui, espécies muito particulares. Ao pesquisar as imagens desses pássaros, notamos tratar-se de aves de muitas cores, cujos hábitos oscilam entre terrestres (mutuns, jacus, de grande porte) e aéreos (curiós, jacutingas). O fato de Drummond evocar com tanta exatidão esses seres não o exclui do devaneio aéreo, pois, para ser enraizado em sua terra novamente, é preciso, antes, conhecer bem o seu território. A presença das aves, assim como os animais da terra mostrados na primeira estrofe, afirma aquela terra como sendo a de Carlos.

Em relação às aves na Idade Média, segundo Pastoureau (2011), esses animais eram caros à sociedade, despertando admiração e curiosidade. Inclusive, os compêndios específicos sobre aves, os Aviários, também se difundiam em grande número e, quando constituíam capítulos de bestiários, seu número elevado de exemplares se sobressaía.

Em “Chamado geral”, entretanto, resalto alguns aspectos globais das aves referentes ao devaneio poético. Porém, não pretendo esgotar o assunto, uma vez que a relação se dá no sentido de compor um cenário familiar, o qual deixa o poeta ciente de estar pisando em sua terra natal.

Quanto à “primazia terrestre” do poema “Chamado geral”, levo em conta o pedido (a súplica) do eu-lírico para ser enraizado, como em:

Vinde feras e vinde pássaros, restaurar em sua terra esse habitante sem
[raízes,

que busca no vazio sem vaso os comprovantes de sua [essência
rupestre (p. 517).

O poema será melhor explorado no item sobre o elemento terrestre. Por ora, observamos como a relação salientada por Drummond, nesse caso, se pauta na fundação de sua identidade. Pare ele, é preciso restituir a presença desses seres, pássaros e feras; é preciso ouvir o canto dos pássaros para firmar o seu corpo como pertencente àquela terra.

Os próximos poemas foram abordados na formação do bestiário do fogo. Ambos situados no capítulo “Um”, “Queda” e “1914”, apresentam nuances de devaneio aéreo.

Em “Queda”, comentamos o movimento para baixo tão temido para o ser humano. No início desse estudo sobre o devaneio do ar, vimos a importância da verticalidade para o indivíduo. Manter-se de pé, vencer a gravidade, essa é a grande missão do homem. No caso do poema, a queda se converte em vergonha. A incapacidade de manter-se montado no cavalo, de dominar o baio manso resulta em queda física e moral.

Em “1914”, por outro lado, pontuamos a mosca como animal aéreo. Embora não possua a exuberância das aves de “Chamado geral”, o inseto é embelezado por um atributo o qual lhe assemelha a uma pedra preciosa, “Ouço zumbir a mosca/ imóvel esmeralda/ sobre o pé da camélia” (p. 531). Em tal conjuntura conturbada, Carlos consegue enxergar a beleza sutil das coisas, porquanto sabemos ser esse o drama desenvolvido no poema: a vida em Itabira segue normal e tranquila, enquanto no restante do mundo as bombas mergulham na terra.

Da mesma forma, em “Gesto e palavra” temos a menção ao ar como local onde as palavras não se dissipam: “Abaixa-se a mão erguida/ e fica o nome no ar” (p. 534). O tema da elevação, entretanto nem se estabelece pela palavra “ar”. A questão de suma importância, nesse caso, está relacionada ao conflito entre imaginação e obrigação religiosa. Manhã de leituras e brincadeiras *versus* pagar penitências renovadas após a confissão. O desejo de ascensão moral está, portanto, dando sustentação ao poema, assim como a água, seu elemento primordial.

“Terroros”, integrante do capítulo “Percepções”, não apresenta uma figura animal propriamente dita, mas um curioso caso de zoomorfização da alma. Assim como o poema que o antecede (“Tempestade”, analisado no item sobre o fogo) versa sobre a possibilidade de destruição do mundo e o sentimento de redenção. Em “Terroros” temos o anúncio do fim do cosmos, assemelhando-se a uma tempestade iminente e com ela a certeza de não haver mais tempo de fazer as pazes com o plano dos céus.

A suposta tempestade está nos primeiros seis versos:

Na Rua do Matadouro
e no Beco do Calvário
a nuvem de mau agouro
e o clarão extraordinário
vão gritando o fim do mundo
mal a vida começara (p. 537).

A partir daí, o poeta elenca uma sequência de desventuras, situações em que não há para onde escapar: a desdita é o único fim possível. Tudo isso ocorre em meio a uma procissão, onde todos correm para fugir da tempestade, enquanto o menino amplifica o pavor da cena e, na sua imaginação, fogem todos (em vão) do fim do mundo. Os versos a seguir ilustram o apocalipse previsto por Drummond:

A procissão corta
o passo.
São vultos encapuzados
são fantasmas alinhados
pesadelos esticados
fantoques tochas fochos
almas uivando
todos os antepassados
sem missa
presos
da cadeia em ruínas
soltos em bando
o assassino do Carmo
e sua faca relâmpago
enorme, sobre a igreja (p. 538).

O uivo é o som característico dos lobos e, nesse sentido, o menino equipara esses animais e humanos, na agonia de salvarem suas almas antes que seja tarde demais. Esse tipo de comparação havia sido feita em “Tempestade”, mas associava-se à raposa, igualmente ardilosa e trapaceira, tal como o menino via os homens nas circunstâncias apresentadas.

O lobo é um animal frequentemente representado em sua crueldade. Nos estudos de Pastoureau (2011), são mencionados os atributos mais vis, dentre eles não apenas o canibalismo, mas o gosto pela carne humana e a prática do mal pelo mal.

Seguindo a lógica de “Tempestade”, no qual seres humanos são vistos como raposas, por seu caráter dúbio, no trágico “Terrorres”, as almas uivam porque “são” lobos: ardilosas, maldosas, em busca de redenção. Não há espaço para a última confissão. Drummond narra, em síntese, um pandemônio, uma sequência de eventos infelizes a partir do prenúncio da tempestade:

os anjinhos que vão sendo carregados
tão depressa que é um apostar corrida
de caixões brancos no escuro
da Rua do Matadouro
rumo ao Beco do Calvário
onde te espera o carrasco
e o Capeta com seu casco
de fogo ao pé do carrasco (p. 538).

No tocante às águas violentas, Bachelard (1990) analisa as lutas, vitórias e derrotas do homem contra a água e faz uma consideração sobre a tempestade, em concordância com o evento narrado no poema:

Será preciso sublinhar que uma tempestade *extraordinária* é uma tempestade vista por um espectador num estado psicológico *extraordinário*? Então, há realmente do universo ao homem correspondência *extraordinária*, comunicação interna, íntima, substancial. As correspondências se enlaçam em instantes raros e solenes. Uma meditação íntima proporciona uma contemplação em que se decifra a intimidade do mundo (BACHELARD, 1990, p. 180).

Sobre a tormenta, temos apenas uma nuvem de mau agouro e um clarão. O restante se reduz às consequências desse fenômeno meteorológico, o qual se traduz em outro nível, o da divisão entre céu e inferno, no destino final desses passantes. Ir para o céu já não mais se realiza, a ascensão não está mais garantida. Devemos levar em conta, principalmente, o fato de o poema encerrar o capítulo “Percepções”, no qual o espaço é habitado por tempestades, medos, cores, todos filtrados pelo imaginário.

No capítulo “Relações humanas”, três poemas apresentam seres aéreos ou ações ligadas à altura. Em “Imperador”, por exemplo, os animais surgem como assunto, conhecimento popular:

O Imperador Francisco José, dobrado a reveses
de guerra, de família, de toda sorte,
antes que a Áustria-Hungria se despedaçasse
no caos de 1914,
largou tudo, foi ser agente do correio
no município de Minas
sob outro nome imperial: Fernando III.
Sem a trágica pinta dos Hasburgos
vira outro homem, entrega
as cartas com zombaria doce, diverte-se

falando de passarinhos e de pacas.
Só é reconhecível pelas suíças venerandas (p. 539).

Esse poema põe uma questão interessante acerca do que é narrado por Drummond, por apresentar um fato bastante improvável, isto é, um Imperador convertido em carteiro no interior de Minas. Na minha leitura, as “suíças venerandas”, para o menino, representam nobreza, altivez e, por essa razão, ele fantasia a respeito da origem desse homem, também nomeado de maneira “imperial”: Francisco III.

Gilbert Durand (2002), ao analisar o regime diurno das imagens, enfatiza o quanto as imagens negativas das faces do tempo possuem seu contraponto nas imagens diurnas, as quais irão vencer o tempo. Dentre elas, as imagens de elevação estudadas nesse item, por tratarem do tema aéreo. Em “Imperador”, observamos a relação entre poder e elevação, por estar estritamente ligado ao imaginário diurno. Segundo Durand,

Veremos, em breve, que todos esses símbolos constelam em torno da noção de Poderio e que a verticalidade do cetro e a agressividade eficiente do gládio são os símbolos culturais desta dupla operação pela qual a psique mais primitiva anexa o poderio, a virilidade do Destino, separa dele a feminilidade traidora, reeditando por sua própria conta a castração de Cronos, castra por sua vez o Destino, apropria-se magicamente da força e abandona, vencidos e ridículos, os despojos temporais e mortais (DURAND, 2002, p. 125).

O fato de ter abdicado da vida imperial, nos devaneios do menino, não torna Francisco III menos poderoso. Seu nome e suas suíças são o suficiente para garantir-lhe a nobreza. Além disso, em sua nova profissão (carteiro), o homem transita de maneira louvável, “entrega as cartas com zombaria doce”.

Os animais, portanto, são matéria de história natural: o conhecimento de Francisco III revela-se através de sua sabedoria sobre passarinhos e pacas.

Por outro lado, em “Os excêntricos” o tema do voo ganha destaque. Dividido em cinco partes, cada uma delas relata um excêntrico. Interessa-nos apenas o terceiro fragmento:

3
Cola duas asas de fabricação doméstica nas costas [e projeta-se
do sobrado,
na certeza-esperança de voo. Todas as costelas quebradas (p. 543).

A ação do voo, vimos, no sentido onírico, vem antes mesmo da asa. De acordo com Bachelard (1990), a asa já configura uma racionalização. Durand comenta esse dado, e acrescenta:

Donde resulta paradoxalmente que o pássaro não é quase nunca visto como um animal mas como simples acessório da asa. “Não se voa porque se tem asas, julga-se ter asas porque se voa”. É por isso que a localização anatômica das asas nunca é mitologicamente adequada à ornitologia: a asa imaginada traz-se no calcanhar [...]. O pássaro é desanimalizado em proveito da função. Uma vez mais não é para o substantivo que o símbolo nos remete mas para o verbo (DURAND, 2002, p. 131).

Todavia, o excêntrico descrito coloca na asa toda a esperança de voo, ou melhor, “certeza-esperança”. Ter as asas confeccionadas é, por conseguinte, ser capaz de voar. O desejo de voo é o de transcendência:

A fantasia da asa, de levantar voo, é experiência imaginária da matéria aérea, do ar – ou do éter! –, substância celeste por excelência. As imagens alquímicas, tão ricas em representações ornitológicas, permitem-nos situar a asa e o voo na sua vontade de transcendência (DURAND, 2002, p. 133).

O poema mostra uma oposição entre a realidade e a visão da realidade desses excêntricos. Logo, mesmo bastante confiante em suas asas, a gravidade vence o homem e quebra-lhe os ossos. A partir daí, podemos inferir, não há como lutar contra a realidade ou, pelo menos, não existem asas capazes de transformar os homens em seres voantes.

“A Alfredo Duval”, ainda em “Relações humanas” encerra o bestiário do ar de *Boitempo I*. O homenageado é um artista especializado em peças sacras, mais de uma vez evocado nos versos de Drummond. Além disso, o animal nesse texto é a águia, cujo grande prestígio está registrado em muitos bestiários da Idade Média.

A ave encontra-se entre outras tantas figuras moldadas pelo artista, também adp reino animal. A águia surge no verso 17:

Perdura, no frontispício do Teatro,
a águia que lá fixaste sobre o globo
azul da fama, no total desmaio
do teu, do nosso tempo itabirano? (p. 546).

Se o leão, por um lado, é considerado o rei dos animais, só podemos afirmá-lo a respeito dos animais terrestres. Pastoureau (2011) aponta o paralelismo entre leão e águia; muitas das suas características similares, como a coragem e a soberania. A águia, pelo menos no pensamento medieval, relaciona-se não só à força física, como também à inteligência, além de estar ligada a Deus e a Cristo, devido ao seu poder de regeneração. Encara o sol de frente, é o símbolo da ascensão. A ave está entre os símbolos de ascensão reunidos por Durand (2002) em suas estruturas antropológicas:

A águia, por exemplo, ligada à arte augural de origem indo-europeia, está reservada, em Roma, para os nobres e patrícios, donde será herdada pelos nobres medievais e imperadores, e não se deve ligar aos pássaros de caráter puramente sexual, como o picanço, dos cultos etnônicos da plebe mediterrânea. A águia romana, tal como o corvo germano-celta, é essencialmente o mensageiro da vontade do alto (DURAND, 2002, p. 132).

Tendo em vista o valor simbólico positivo da águia, alertamos para seu duplo referencial: a homenagem ao santeiro estimado e a destruição e exploração de Itabira. A pergunta feita no trecho supracitado situa Drummond na fase adulta, pois se refere ao “nosso tempo itabirano”. Nem Duval, nem Drummond lá estão no momento dos versos.

O tempo itabirano resgatado por Drummond, todavia, possui falhas: “no total desmaio” deixa claro. Os versos seguintes dão testemunho da exploração de Itabira, uma tristeza para Drummond:

Quem sabe de teus santos e teus bichos,
de tua capa e espada imaginária,
quando vagões e caminhões desterram
mais que nosso minério, nossa alma? (p. 546)

O que conhecem os exploradores das minas? Enquanto a extração modifica a dinâmica da cidade, o menino reforça o olhar sobre as personalidades locais. O santeiro tem vontade de ser lembrado para sempre,

ouço-te a rouca voz chamar Eurico
de nazarena barba caprichada
e retê-lo a posar horas e horas
para a imagem de Cristo em que se afirme
tua ânsia artesanal de perdurar (p. 546).

Drummond não deixa Alfredo Duval sumir das páginas da história de Itabira. O poema “Confidência do Itabirano” retoma sua figura:

De Itabira trouxe prendas diversas que ora te ofereço:
esta pedra de ferro, futuro aço do Brasil;
este São Benedito do velho santeiro Alfredo Duval;
este couro de anta, estendido no sofá da sala de visitas;
este orgulho, esta cabeça baixa... (p. 64).

“A Alfredo Duval”, portanto, não necessitaria da presença da águia para localizar-se no devaneio da ascensão, na vontade de verticalidade. As obras de Duval, celestes, o colocam em um patamar aéreo. Por outro lado, a existência da águia, especialmente colocada no frontispício de um Teatro, garante mais prestígio para o trabalho do santeiro, pelo menos, aos olhos de Drummond.

Em *Boitempo II*, temos quase o mesmo número de exemplares com imagens aéreas. No capítulo “Pretérito-mais-que-perfeito”, o poema “Espetáculo” é todo altura: relâmpagos, ar, luz, serra. Ofuscado pelo fogo apenas pela característica elétrica do relâmpago, o poema coloca Itabira em um patamar elevado por vários motivos.

O primeiro deles é a própria figura de Saint-Hillaire. O homem é destacado dos outros, dos “mentirosos da cidade”, é “o vê-tudo”. Em segundo lugar, o explorador exalta o a especialidade dos relâmpagos em Itabira. Em tudo é superior. Por fim, o espetáculo propriamente dito impressiona Saint-Hilaire, que contempla, no alto da serra, “europicamente/deslumbrado”.

No mesmo capítulo, “Jacutinga” trabalha o tema aéreo voltado para a simbologia do voo, da asa e do pássaro. Além de ser o nome de uma ave, Jacutinga também denomina uma serra, local de extração de ouro.

O capítulo dá ênfase em narrações anteriores a Carlos. Por essa razão, não é atípico o poema começar com uma epígrafe⁷⁴ retirada do *Pluto Brasiliensis*⁷⁵, primeiro grande livro sobre a geologia brasileira.

Embora não seja mencionada a relação entre o nome da ave e da mina explorada, Drummond sublinha a característica de voo do mineral:

É ferriouro: jacutinga.
A perfeita conjugação.
Raspa-se o ouro: ferro triste
na cansada mineração.
A jacutinga de hematita
empobrecida revoltada
perfura os jazigos do chão
despe o envoltório mineral
e voa.

Até os metais criam asa (p. 555).

Um dado interessante a respeito da hematita é a sua composição 70% ferro e 30% oxigênio. Dessa forma, não espanta transformar-se em ar tão logo atinge o chão, ferro solitário, separado do ouro. O ar, composição da hematita, garante-lhe a leveza, torna possível o voo imaginário, através da criação de asas. O voo é um modo de vencer a deterioração. “Jacutinga” está repleto de significados negativos: o ferro triste, a mineração cansada, a hematita empobrecida revoltada (notemos não empobrecida e revoltada).

⁷⁴Eis a epígrafe do poema: “As rochas são as mesmas que em Vila Rica,/ tendo-se encontrado na jacutinga placas de ouro,/ de que a maior chegou a pesar meia libra./ ESCHWEGE, *Pluto Brasiliensis* (p. 555).

⁷⁵Publicado no ano de 1833, em Berlim, de autoria de Wilhelm Ludwig von Eschwege.

O voo do metal, por sua vez, denota outra face triste do poema: a da exploração. O metal apenas cria asas pela ausência do ouro. Um voa, o outro vai para longe.

No capítulo “Repertório urbano”, “Conclusão” tematiza a altura, as nuvens e a noite. O animal aparece em sua forma conjunta, são os “bichos mais tranquilos”, habitantes do cenário. Drummond traz à superfície a vida pacata do campo, não obstante os versos finais contrariem os suspiros dos primeiros:

Que cerros mais altos,
vista mais calmante,
sítios mais benignos,
nuvens mais de sonho,
fontes mais pacíficas,
gente mais cordata,
bichos mais tranquilos,
noites mais sossego,
sempiternamente
vida mais redonda...
vida mais difícil (p. 565).

O capítulo possui muitos poemas sobre a paisagem mineira. “Conclusão” é precedido por “Paisagem descrita em jornal de 1910” e sucedido por “A montanha pulverizada” (tão complexo a ponto de constituir o bestiário da água, do ar e da terra), por conjugar em si esses elementos. O narrador eleva a vista de quem a contempla lá do alto dos erros, a calma da paisagem, tranquilidade dos bichos e das nuvens, mesmo assim, vida difícil. Drummond coloca, pois, um paradoxo: como em uma vida, em um local, tão elevado pode haver dificuldade, algo tão mundano?

As qualidades do lugar somadas à “redondeza” da vida a tornam, aparentemente, mais difícil. É comum em Drummond o movimento da subida e, de súbito, queda. Alcides Villaça, ao analisar o “Poema de sete faces”, declara:

O conjunto capenga dessas catorze sílabas obstrui implacavelmente a prometida sequência de redondilhas dos versos anteriores, que, é bem verdade, já começava a desafinar na estridência do prosaico “Raimundo”. No plano do estilo, é a concretização mesma do fenômeno de uma queda: uma tradição lírica, musicalmente acolhida, esbarra na ordem estranha de uma sentença prosaica. O motivo da imensidão íntima se esborra contra a superfície constrangedora dos dicionários de rima e o chão pragmático da busca de soluções (VILLAÇA, 2006, p. 32).

“Conclusão” não nos dá uma queda de estilo, não é essa a ruptura, mas cinde por completo a ideia de positividade a qual perpassa seus versos. A redondeza da vida, seguindo a lógica dos versos anteriores, deveria desembocar em um tempo também tranquilo, de vida igualmente pacata e não na dificuldade apontada por Drummond.

Sobre “A montanha pulverizada”, cabe ressaltar o devaneio de ascensão, a progressiva queda da montanha, provocada pela extração. Se a montanha se esvai no trem-monstro é porque, conseqüentemente, perde seu volume e sua altura. A queda não se dá só em âmbito material, mas na análise de Drummond sobre a passagem do tempo diante de sua terra, há muito modificada.

A opinião do poeta sobre a urbanização e exploração de Itabira sempre pende para o lado negativo. Muitos exemplares em *Boitempo* denotam essa queixa constante. “O maior trem do mundo”, publicado apenas no jornal *O cometa itabirano*, em 1984, ilustra esse caso. A segunda estrofe, inclusive, retoma o as locomotivas:

O maior trem do mundo
Puxado por cinco locomotivas a óleo diesel
Engatadas geminadas desembestadas
Leva meu tempo, minha infância, minha vida
Triturada em 163 vagões de minério e destruição
O maior trem do mundo
Transporta a coisa mínima do mundo
Meu coração itabirano⁷⁶.

Logo, podemos inferir que as quedas atormentam Drummond. Seja ela de ordem pessoal (o medo de pecar) quanto de ordem mais social (Itabira nas mãos de exploradores), Drummond coloca em cena a contradição da ascensão e da decadência.

O poema “Câmara municipal”, por sua vez, é um breve relato referente à criação de leis e liberdade, vetada até mesmo aos pássaros:

Aqui se fazem leis
aqui se fazem tramas
aqui se fazem discursos
aqui se cobra imposto
aqui se paga multa
aqui se julgam réus
aqui se guardam presos
ensardinados em cubículos.
Os presos fazem gaiolas
para que também os pássaros fiquem presos
dentro e fora dos cubículos
musicalando a vida (p. 572).

Os presos engaiolam os pássaros não só para admirá-los em momentos de reclusão, mas, em especial, por exercerem sobre as aves a mesma força aplicada sobre eles. É o poder se realizando em suas mais diferentes escalas, ainda que o verso

⁷⁶Esse trecho foi retirado do blog “Outros olhares”, de autoria de Gabriela Scotto, doutora em Antropologia e professora do Departamento de Ciências Sociais do Instituto de Ciências da Sociedade e Desenvolvimento Regional – ESR/UFF Campos. Para maiores informações: <http://outrosolharessobre.blogspot.com.br/2010/04/o-maior-trem-do-mundo-de-carlos.html> Acesso em 08/02/2018.

“musicalando a vida” denote o ponto positivo de manter um pássaro guardado: o acalento ao coração.

A origem do termo “pássaro” aparece no bestiário medieval traduzido por T.H. White e diz: “Eles são chamados pássaros (*a-ves*) porque não seguem caminhos retos (*vias*), mas dissipam-se por qualquer atalho” (WHITE, 2015, p. 103-104, tradução minha)⁷⁷. Ao pensarmos na ação dos presos, fazendo do pássaro um cativo, compreendemos esses indivíduos similarmente a seres os quais não seguem caminhos retilíneos: quebram regras, tomam atalhos e sofrem as consequências.

O último poema de “Repertório urbano” do bestiário do ar é “Correio”. Além de possuir a representação de um pássaro, a altura é um componente importante. É no sobe e desce do trajeto da mula que, enfim, as pessoas podem ter em mãos suas correspondências.

O grande protagonista do poema não é uma ave, mas a mulinha transportando as cartas:

A grande hora da chegada
do Correio.
Ninguém te escreve, mas que importa?
Correio é belo de chegar.
Surge no alto da ladeira
a mula portadora de malas (p. 576).

“Correio” ora refere-se a um “tu” ora a “nós”, causando a impressão de que o adulto eu-lírico fala ao tu, menino Carlos. A chegada da correspondência é anunciada como um evento especial na cidade⁷⁸. Não importa se ele, menino, não é destinatário de nada, mas sim o alvoroço dos cidadãos em torno das mensagens.

Para a fase aérea do poema, comentamos a figura do pássaro (tiziú). Pelos versos do poema, “apanhar tiziú” é prática corriqueira na cidadezinha, capaz de distrair os pequenos:

e Sô Fernando, que negaceia,
brinca de sonegar a carta urgente:
– Hoje não tem nada pra você.
– Mas eu vi, eu vi na sua mão.
– Engano seu. Quer um conselho?
Vai apanhar tiziú, que está voando
lá fora (p. 577).

⁷⁷“They are called Birds (*A-ves*) because they do not follow straight roads (*vias*), but stray through any byway”.

⁷⁸Em nota, na reunião *Literatura Comentada* sobre Drummond, é destacado o fato de que a chegada do correio era o ponto alto na vida de Itabira. Ver: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Literatura Comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1980. p. 65.

Os pássaros, tão donos de uma liberdade a qual nos escapa (a de ocupar as alturas), são, frequentemente, alvo da captura. Há um prazer em retirar-lhe toda a liberdade que representa, assim como ocorre na prisão de “Câmara municipal”.

Contudo, a liberdade e leveza dos pássaros podem remeter a valores negativos. Segundo Chevalier:

São João da Cruz vê nela o símbolo das operações da imaginação, leves, mas sobretudo instáveis, esvoaçando de lá para cá, sem método e sem sequência; o que o budismo chamaria de distração ou, pior ainda, de divertimento (CHEVALIER, 2012, p. 687).

A ave, nesse caso, é distração, divertimento, da mesma forma como o carteiro diverte-se em adiar a entrega da correspondência às crianças curiosas.

No capítulo “O menino e os grandes”, voltamos ao poema “Braúna”. Por ser árvore, reúne os símbolos de verticalidade trabalhados por Eliade, através de uma questão mítica envolvendo as imagens do centro. Dela, derivam as imagens ligadas ao *axis mundis*, como por exemplo: a escada, a montanha, a árvore, cipós etc.

O centro do mundo é um lugar sagrado, constitui uma rotura na homogeneidade do espaço, na qual ocorre a comunicação entre as três zonas cósmicas, a saber: Terra, Céu e regiões inferiores. De acordo com o historiador das religiões:

Um grande número de mitos, ritos e crenças diversas deriva desse “sistema do Mundo” tradicional. [...] Parece-nos mais útil limitar-nos a alguns exemplos, escolhidos entre civilizações diferentes e que podem nos fazer compreender o papel do espaço sagrado na vida das sociedades tradicionais – qualquer que seja, aliás, o aspecto particular sob o qual se apresente esse espaço: lugar santo, casa cultural, cidade, “Mundo”. Encontramos por toda a parte o simbolismo do Centro do Mundo, e é ele que, na maior parte dos casos, nos permite entender o comportamento religioso em relação ao “espaço em que se vive” (ELIADE, 2010, p. 38-39).

A braúna é central na vida de Carlos, essência de todas as coisas: casa, animais, família, tudo é braúna e suas mais variadas formas. Ainda, não podemos dispensar a declaração de Bachelard a respeito da árvore:

A imaginação é uma árvore. Tem as virtudes integrantes da árvore. É raiz e ramagem, Vive entre o céu e a terra. Vive na terra e no vento. A árvore imaginada é insensivelmente a árvore cosmológica, a árvore que resume um universo, que faz um universo (BACHELARD, 2003, p. 230).

Braúna pensada, por partes, espalha seu centro em outros locais: pessoas, casas, cavalos, catre. A desintegração da braúna, o espalhar-se em outrem, contribui para uma

unidade entre esses elementos. A casa, os cavalos, as terras são braúna. Por essa conjunção, Drummond declara seu apreço pela terra já deixada na vontade de manter viva essa história. A braúna que, finalmente, chora, só pode ser esse menino:

Braúna
para não acabar em tempo algum
para resistir
ficar na morte bem guardado
entre paredes de braúna eternamente

E disfarçar, braúna,
o que não é madeira, e chora (p. 582).

Bachelard (1990), no entanto, atenta para a existência não apenas de um ser aéreo da árvore, mas também terrestre. Na imaginação do ar, a árvore é a própria imagem do eixo vertical, apontando seu caminho para o céu (BACHELARD, 1990, p. 208). Ainda, diz o filósofo:

Surda, lenta, invencível impulsão! Conquista de leveza, fabricação de coisas voantes, de folhas aéreas e frementes! Como a imaginação dinâmica adora esse ser sempre ereto, esse ser que não se deita jamais! “Só a árvore, na natureza, por uma razão típica, é vertical como o homem”. A árvore é um modelo constante de heroica retidão: “Que Epicteto esses pinheiros... Que furiosos de vida esses magros escravos, e como aparentam, em sua aflição, estar satisfeitos com a sua sorte”! É precisamente esse dinamismo vertical que forma entre a erva e a árvore a dialética fundamental da imaginação vegetal (BACHELARD, 1990, p. 211).

Andrade, precisamos lembrar, não é apenas o sobrenome de Drummond, mas uma árvore, explicitado por ele mesmo em “Andrade no dicionário”. Em muitos exemplos, Drummond ressalta a nobreza e a importância de sua família, a exemplo de “Brasão”. O menino, porém, se vê deslocado nessa linhagem antiga, que ele mesmo não será capaz de continuar, quando decide dedicar-se às letras e ir para a cidade grande.

Os temas da grandeza e altura nos fazem retomar “Aquele Andrade”, ainda em “O menino e os grandes”. Nesse momento, fica evidente a associação da altura com certo heroísmo e a redução de tamanho vista como algo vulgar. Impressiona o menino a mudança de dimensões de seu pai, mas quando ele está em seu cavalo, “singrando os mares que não lhe deram”, ele é muito maior (em tamanho e importância) do que quando desce do estribo à porta de casa.

Nesse sentido, o cavalo participa como um facilitador dessa ascensão. Apenas através da combinação pai + cavalo alvo é possível subir em níveis de importância em relação ao menino e também seu entorno.

Por fim, “Noturno” encerra as reflexões sobre o ar em *Boitempo II*. O par queda versus céus é constante ao longo do poema e não podemos deixar de ver aí uma problemática envolvendo a superação da temporalidade (queda) pela conquista do eterno (pedir a bênção).

O menino tenta, de todas as formas, afastar de si os pensamentos pecaminosos. O pecado original é por si só a grande queda e todas as outras decadências morais remetem a essa grave infração. A leveza do pássaro, tão admirada pelos homens, torna-se algo de pouco prestígio, como mencionado sobre “Imperador”.

Em “Noturno”, os pássaros sugerem uma distração para o menino que precisa dormir logo e fugir dos sonhos sensualizado:

Vou contar estrela. Não. Conto passarinho
que já tive ou tenho ou terei um dia (p. 615).

“Noturno” entra no bestiário aéreo pela presença do pássaro, por excelência um ser das alturas, e por um conflito moral instalado dentro do menino, trabalhando imagens de ascensão e queda.

No terceiro volume de *Boitempo*, a maioria dos exemplares do ar está no capítulo “Mocidade solta”. Seguindo a ordem cronológica adotada, no capítulo “Morar nesta casa”, “Porta-cartões” é bastante descritivo e consiste em uma impressão a respeito da casa, mas não de modo individual, e sim da família.

Os postais, objeto central do poema, são especiais por guardarem dentro de seus limites as mais diversas paisagens. Não há animal algum para analisar em “Porta-cartões”, mas os objetos possuem asas, confeccionadas pelas moças bordadeiras:

O porta-cartões, receptáculo de seda
em forma de leque ou coração,
semeado de finas pinturinhas
e bordados:
flores, asas, volutas
por mimosa mão-donzela entretecidas (p. 640).

Na última estrofe, a qualidade voante reaparece, permitindo a aproximação entre porta-cartões e aves:

De todos o mais belo, na cidade,
porta-cartões, ainda não se sabe.
Porfiam senhoritas no preparo
de aladas peças, qual mais graciosa,
e escrevem, solicitam, recomendam,
insistem:
venham, venham cartões
formosos, coloridos, a florir
ainda mais a cetínea coleção.

Na sala de visitas, as visitas
terão de confessar que este é o mais lindo
porta-cartões de sala brasileira (p. 641).

Resta-nos, porém, compreender qual atributo do pássaro liga-se à importância dos objetos. Em primeiro lugar, são pendurados na parede, isto é, longe do chão. Em seguida, possuem em sua confecção as asas bordadas por moças delicadas. Por fim, o próprio narrador declara tratar-se de “aladas peças”.

Não apenas a leveza, mas a elevação desses objetos está sendo louvada no poema. Drummond sabe captar as emoções contidas no quadro na parede, como em “Confidência do itabirano”, cuja lembrança da cidadezinha lhe dói tanto.

O porta-cartões, sempre à espera de paisagens mais lindas por vir, garante à família um status diferenciado, pois o menino ressalta como as visitas devem reparar nesses objetos encantadores e não apenas isso, mas “o mais lindo/ porta-cartões de sala brasileira”.

O próximo exemplar, no mesmo capítulo, recupera um menino imaginativo, brincador de coisas. “Estojo de costura” ganha asas na imaginação de Carlos. A propósito, o capítulo “Morar nesta casa” concentra poemas cujo enfoque não ocorre apenas em cômodos, mas em pequenas partículas parte da residência.

O menino fala sobre as capacidades voantes dos alfinetes até o último verso, quando a voz da mãe intervém:

Tesouro de vista.
Não apenas alfinetes
de bolinha colorida na ponta.
Há os alfinetes voadores,
mágicos, de pombas
na cabecinha.
Não duvido nada que eles adejem
no quarto vazio.
“Vamos dar uma volta? – os alfinetes se dizem –
até o beiral da igreja, e voltamos”.
“Não. O céu está cinzento,
o meu azul empalideceria.”
“Ora, ora...”
Saem voando. Ninguém percebe
as pombas minúsculas no espaço.
Mamãe entra no quarto,
revolve o estojo de costura:
“Você andou mexendo em minhas coisas, menino?” (p. 644).

Aqui, assim como em “Porta-cartões”, há uma leveza própria do objeto a qual lhe garante propriedades de pássaro. As pontas de bolinhas dos alfinetes tornam-se pombas. Para o menino, poder voar está associado às asas. Além disso, há uma

preocupação em não voar longas distâncias em céu cinzento, para não afetar o azul. Cinza e azul são opostos, voa-se com cautela para não colocar a cor do céu em risco.

A mãe de Carlos, por seu turno, percebe a desarrumação do estojo pelo menino e, embora Carlos deseje nos convencer de que os alfinetes são, de fato, pombinhas minúsculas a voar (como duvidar do voo de pombas?), esse movimento é provocado por ele mesmo, emprestando sua voz aos pequeninos objetos.

Além de haver a correspondência leveza das coisas = leveza dos pássaros, não podemos deixar de observar o significado da pomba, para inseri-lo no bestiário drummondiano respeitando seus valores, positivos ou negativos.

Os bestiários medievais remontam a seu sentido bíblico, o seu papel cumprido no episódio do Dilúvio. Ao retornar com um ramo de oliveira em seu bico, a pomba anuncia que as águas baixaram e a paz reina novamente sobre a Terra (PASTOUREAU, 2011, p. 151). Na cultura cristã, a pomba realmente possui a maioria de atributos positivos, seja no episódio do Dilúvio ou então na simbologia do Espírito Santo, representando a esperança.

No poema, as pombas (os alfinetes) consideram ir até à igreja, mas o cinza dos céus exige prudência: “meu azul empalideceria”. Assim como em “Hora mágica”, “Estojo de costura” revela a capacidade imaginativa de Carlos e não um relato objetivo de sua realidade.

Em “Dois rumos”, no capítulo “O menino e os grandes”, temos uma narrativa mais intimista do menino. O poema coloca uma dúvida: mentir ou não mentir? Quantas vezes é permitido contar uma mentira?

Como em vários poemas estudados até então, não há um animal propriamente dito, mas sim, uma parcela animal (casulo), tornando possível uma análise dessa zoomorfização.

A questão do ar é retomada por conta da construção de um local nas alturas, capaz de separar o indivíduo de todo o resto:

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? (p. 662)

A mentira constante exige um isolamento para evitar o golpe da seta ervada, compreendida como flecha. Essa, por definição, é venenosa, explicando o receio do menino de sofrer as consequências de suas próprias mentiras desmedidas.

Porém, na sétima estrofe, o menino pondera a respeito dessa ação, prefere não decidir agora qual dos dois rumos (mentir sempre ou mentir “apenas no varejo da vida”) tomar:

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

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

ou adiro à suposta
verdade contingente
que, de verdade, mente (p. 662-663).

Carlos reconhece haver uma lacuna entre verdade e o mentira, além da insuficiência das coisas admitidas como verdadeiras. Isso pode ocorrer simplesmente por observar os adultos em seu cotidiano, recorrendo a mentiras quando possível/necessário, ou sobre o processo mesmo de criação. “O poeta é um fingidor”, ele já o sabe nesse estágio da vida. Qual rumo tomar?

O ato de mentir associa-se à necessidade de proteção, seja em um castelo alto ou em um casulo aconchegante, anulando todo o resto do mundo.

O casulo, assim como outros invólucros, faz parte das estruturas místicas do imaginário em Durand, compondo o quadro de símbolos da intimidade. Esses símbolos constituem a constelação isomórfica do continente, no qual a arca, o cofre, o navio, a barca possuem imagens de receptáculos menores correspondentes. Segundo o teórico:

Reconhecemos nesta minimização o processo de gulliverização que, da nave ao saco, nos leva à contemplação sonhadora dos pequenos continentes, dos quais a casca, a concha, a semente, o botão floral ou o cálice vegetal são os protótipos naturais, enquanto o cofre e sobretudo a taça são os seus correspondentes técnicos (DURAND, 2002, p. 252).

Embora a concha e o casulo sejam diferentes em termos estruturais (a concha é a casa carregada pelo caramujo, o casulo prepara a transformação), ambos remetem a um simbolismo de repouso e proteção. Portanto, Carlos se isolará nas alturas para fugir de ameaças contundentes, seja por suas mentiras contínuas ou apenas as mentiras do dia a dia, punidas logo no ato. O conflito é o de expor-se ou resguardar-se, únicas opções válidas para ele no momento.

Em “Hora mágica”, por seu turno, percebemos seu caráter heroico. O menino, a partir do sonho de liberdade, torna-se senhor de seu território e isso dá margem para analisar o tema do herói no poema.

Entretanto, o menino não retoma qualquer tipo de herói ou um exemplo genérico, ele faz referência direta aos índios. Nos sonhos, Carlos é herói, por conseguinte, ele é índio:

Posso devassar o mato grande até Guanhães,
descobrir tesouro, bichos nunca vistos,
quem sabe se um feiticeiro, um ermitão,
a ondina ruiva do Rio do Tanque.
Igual aos índios. Igual a mim mesmo, quando sonho (p. 669).

Muito prolífico em imagens poéticas é “Estampa em junho”, do capítulo “Repertório urbano”. Por centrar-se no cenário de uma estação, possui uma voz integradora, o “nós”, “a gente” e, ao final, a interferência do “eu”.

O nevoeiro é a imagem poética relatada pelo menino. O fenômeno é capaz de esconder todas as coisas e, ao mesmo tempo, consegue dar a ver todas elas, inclusive o sujeito desaparece/aparece:

Agora em junho a gente não se enxerga
nítido, no espelho embaciado.
A manhãzinha são nevoeiros
móveis, flocos aspirando
a se tornarem cabrito, padeiro, bicicleta
a um metro de distância.
A fala, brancura de ar. Nem montanha
nem casas em redor.
O tempo suprimiu os estatutos
da vida real. A liberdade
de meus passos, faz-se bruma, eu próprio
sou alvo fantasma divertido.

Experiência do não ser. Mas sendo para ver (p. 686).

O cabrito é uma das transformações dos flocos, na verdade, apenas de muito perto é possível identificar animais e objetos, pois o nevoeiro tudo encobre, flutua no ar quando abre a boca ao falar. Igualmente “alvo fantasma divertido”, o menino sente-se livre nesse mundo onde não existem mais as leis da realidade circundante e sim o mistério da descoberta no agora, atingida pela proximidade. O sentido medieval do animal, na forma adulta (bode), possuía atributos positivos. Apto a pastar em grandes altitudes, possuidor de um olhar tão apurado capaz de distinguir as ervas boas das más,

o bode é o animal representativo daqueles que sabem escolher o caminho de Deus e afastar-se dos possíveis ataques diabólicos.

Todavia, em “Estampa em junho”, ele é uma peça da paisagem matinal, assim como o padeiro e a bicicleta. Animais, homens e objetos surgem por trás da névoa. São, portanto, criaturas da manhã e, na diminuição da distância, revelam-se pouco a pouco.

Em “São Jorge na penumbra”, o menino expõe suas impressões a respeito do santo. Na primeira estrofe, São Jorge está à espera do cavalo (um entre os vinte melhores da redondeza), ainda não escolhido. O animal, por ora, é apenas uma promessa.

A temática de São Jorge aguardando o momento da montaria e a procissão passar é o mote do poema, enquanto uma das curiosidades sobre o santo, para o menino, é sua semelhança não com outros santos, mas com os fazendeiros da região:

São Jorge é meu espanto.
Ainda não vi santo montado.
Santos naturalmente andam a pé,
atravessam rios a vau e a pé,
fazem milagres a pé.
Usam sandálias
de luz e poeira como os deuses
da gravura.
São Jorge usa botas como os fazendeiros
de minha terra (p. 689).

Os animais do poema são o cavalo e o dragão. O narrador chama atenção para a espera de São Jorge. O cavalo, nesse caso, e não poderia ser diferente, está em uma posição tão nobre que se torna difícil escolher dentre os vinte melhores da região para dedicar ao santo.

Ainda, na última estrofe, Carlos expõe certa dúvida a respeito das habilidades de São Jorge como guerreiro:

E não é fazendeiro. São botas de guerra.
São Jorge mata o dragão. Mata os inimigos
de Deus na bacia do Rio Doce?
Fica longamente na penumbra
esperando cavalo e procissão
só um dia no ano: ele é São Jorge
mesmo.
No mais, uma espera colossal (p. 689).

Para o menino é simples que mate o dragão, porquanto seus conterrâneos são capazes de matar “os inimigos de Deus na bacia do Rio Doce”. Isso é posto em forma de pergunta, como quem diz “matar dragão é muito fácil”.

No seu sentido medieval, o dragão é uma das criaturas mais vis, em especial por sua associação ao próprio demônio. Ligado ao calor, o bestiário latino traduzido por White (2015) apontava como origem do dragão e de muitos seres fantásticos a Etiópia e a Índia. Para a zoologia medieval, essa criatura era uma variedade de serpente. Por essa razão, muitas vezes, as serpentes recebem seu sentido negativo.

O dragão, de acordo com Pastoureau (2011), pertence tanto a terra quanto às águas e os céus, mas sempre representa algo de soturno. Além disso, a pomba e o elefante estão entre os dois principais inimigos do monstro.

No poema, o dragão é o obstáculo enfrentado por São Jorge, ou seja, estamos diante de um símbolo mais ou menos fechado, por estar bastante ligado à história envolvendo o santo. Logo, cavalo e dragão são tomados como parte de outra figura, São Jorge e, em conjunto, essas três peças dialogam e ganham sentido. Portanto, a grandeza do santo, cujas ações divergem tanto dos santos tradicionais e tão comuns aos fazendeiros, chama a atenção de Carlos.

Os próximos exemplares desse bestiário estão todos no capítulo “Mocidade solta”, voltando-se mais atentamente para a vida urbana, quando a família muda-se para Belo Horizonte. Apresenta, ainda, um narrador mais consciente de sua realidade, o então adolescente Carlos.

Em “O grande filme”, temos um narrador com tal noção aguçada de sua realidade e das inovações surgidas nas cidades mineiras, bem como as condições de vida de seus concidadãos. Isso se dá pela crítica ao preço do cinema, seguido de uma justificativa (uma parafernália inumerável de atores, figurinos, cavalos) e de uma constatação a respeito do episódio: o filme é grande demais para o mundo pequeno de Carlos.

A retomada constante da grandiosidade coloca o poema “nas alturas”. Além disso, nunca podemos perder de vista a geografia montanhosa de Minas Gerais. Lá, não faltam alturas. As duas (das três) últimas estrofes evidenciam isso:

*Intolerância
ou a luta do amor através das idades,
Cristo, Babilônia, São Bartolomeu noturno...
É grandioso demais para a minúscula
visão minha da História, e tudo aquilo
se passa num mundo estranho a Minas
e à nossa ordem sacramental, sob a tutela
do nosso bom Governo, iluminado
por Deus.*

Esmaga-me esse monstro de mil patas.

Saio em fragmentos, respiro o ar
puríssimo de todas as montanhas.
Intolerância? Aqui no alto, não,
desde que se vote no Governo (p. 745-746).

O animal representado, entretanto, faz parte de um inventário, anunciado na primeira estrofe. São muitos os gastos com o filme, logo, é aceitável o alto custo do ingresso. Nessa lista, há cavalos, comparsas, artistas, todos em grande quantidade, para justificar o preço pago pela grandiosa produção. Nesse sentido, o cavalo é tão utilitário quanto os atores. Todos fazem parte de um plano maior de “coisas que estão nesse filme” e por elas é preciso fazer valer o investimento.

Ainda em “Mocidade solta”, o emblemático “Três no café” precisa ser retomado em sua qualidade de imagem aérea, visto ter a representação tão importante da mosca. Há, de modo gradual, um declínio da figura do pai, pelo menos em termos físicos, e isso está evidente no referido poema. Não temos mais o homem que alcançava o estribo do cavalo com facilidade e singrava o mar a ele negado, mas um homem curvado, cansado da existência.

O poema “Encontro” é um exemplo da fuga (ou suspensão?) do Tempo explorada por Durand (2002) em suas estruturas antropológicas. Porém, observamos a coexistência de dois momentos, o passado e o “futuro” tecnológico, fundidos em uma mesma peça. Aqui, a junta de bois sobe, enquanto o carro desce a ladeira, duas realidades muito distantes: os bois, animais, vivos, e o carro, mecânico:

Vi claramente visto, com esses olhos
que a terra há de comer se os não cremarem,
o carro de bois subir, insofismável,
esta soberba Rua da Bahia,
sofridamente puxado
por sete juntas de bois.
Vi claramente visto o cupê de João Luis Alves,
Secretário do Estado de Bernardes,
descer esta rua soberba da Bahia,
cruzar o carro de bois,
no dia claro, e o espírito de Minas
fundindo sabiamente
a dupla imagem (p. 754).

Através do olhar de Carlos temos acesso a essa junção de tempos. Notemos a associação do carro com um homem pertencente ao alto escalão do serviço público. O carro de bois, puxado pelos animais, nenhum homem mencionado, apenas deixa no ar o vagar, o esforço das bestas para subir a rua, segundo o tempo regido pelo boi assinalado em “Boitempo”.

“A paraquedista”, talvez, seja o mais emblemático dos poemas acerca do ar, por diversas questões. Em primeiro lugar, coloca uma mulher ocupando o espaço aéreo, sem asas, mas com a ajuda de um aparato – o paraquedas. Drummond descreve os movimentos de Juliette Brille e os momentos de tensão, embora passando por maus bocados, a mulher é salva pelo “Deus das aves”, logo, estar no ar é, automaticamente, ser ave. Como bem disse Bachelard (1990), a asa é a racionalização do voo, não precisamos considerar asa ou aparato, ela está no ar.

Encerrando nossas reflexões acerca do bestiário do ar, o poema “Companheiro” está repleto de menções ao elemento. Os temas da ascensão, da conquista, dos protetores a postos estão presentes. O cão assume seu papel de escudeiro fiel, ainda que ele e seu dono estejam associados a uma contradição: “anjos ferozes”.

O poema é uma narrativa heroica, por mostrar a história de Batista Santiago, revisor da Imprensa Oficial, quem revive amores medievais através da elaboração de sonetos dedicados à moça, moradora da casa em frente à pensão. Drummond, no entanto, mostra por quais dificuldades esse homem deve passar:

resguardada por três anjos ferozes
o pai severo, o irmão violento e o cão (p. 774).

É notável que o cão não ganhe nenhum atributo, como acontece com o pai (severo) e o irmão (violento). Sua lealdade a essas duas figuras exime-o de qualquer adjetivo. Não é mau, está apenas a serviço de seus donos.

Drummond nos mostra, entretanto, como o revisor acaba sendo afetado pelo desejo de dizer versos, mesmo sendo desdenhados pela menina em questão. Para Batista Santiago não importa o destinatário, apenas a vontade de fazer versos:

Se o coração da jovem não alcança,
restam outras mulheres, e a esperança
de conquistar a que ele nunca viu.
Folhas Que o Vento Leva, suas trovas
assim dispersas giram pelos ares.
Outra moça, quem sabe? irá colhê-las.
Romântico, notívago, enluarado
peito pisoteado pelo amor,
entretanto cultiva o braço forte.
Quem no bar o provoque sabe disto:
é D’Artagnan, não mais o revisor (p. 774).

Os poemas para essa moça (seja a da casa à frente ou qualquer outra diferente) suscitam as reflexões feitas por Bachelard sobre a declamação muda. No capítulo de

mesmo nome, o filósofo tece considerações sobre o próprio ato da fala, tornando o ar, por sua vez, falante. Segundo ele:

Numa garganta assim despertada pelos poemas, sente-se em ação mil forças de evolução, mil forças de declamação. [...] A vontade que quer falar tem dificuldade em esconder-se, em mascarar-se, em esperar. Sob essa vigilância, com regras tradicionais, a poesia clássica, a retórica tal como a ensinam, esmagam milhares de forças falantes (BACHELARD, 1990, p. 250).

É a vontade de fala o motivador desse sujeito, cuja função é apenas revisar textos alheios. Falar, além de tirá-lo do silêncio, proporciona uma atividade corporal e criativa. Por essa razão, os versos giram nos ares, mas não importa a quem se destina.

O motivo do herói vencendo obstáculos para chegar até sua donzela é apresentado na primeira estrofe do poema e gera uma expectativa acerca do desfecho: ele conseguirá ou não conquistá-la? Nesse sentido, surgem os temas da ascensão, mesmo em sua inexistência material:

Batista Santiago, menestrel
a serviço do amor já sem balcões
escaláveis em trança de mulher,
vai lapidando o sonho medieval
de revisor da Imprensa Oficial (p. 773).

O cão, junto com o pai e o irmão da moça almejada por Santiago, configura o obstáculo a ser vencido, o impedimento real dessa empreitada. Santiago é um Romeu moderno, sem Julieta específica, desde que continue a exercitar sua declamação de sonetos.

Após estudarmos as imagens do bestiário aéreo *Boitempo*, compreendemos que, em grande parte, Drummond utilizou temas da ascensão e queda, de acordo com o resgate memorialístico, isto, é vencer o tempo profano.

Os dois próximos itens são os mais importantes da trajetória da simbologia animal em Drummond, pois são os elementos de maior complexidade, que acompanham o poeta em frequência maior, além de sua associação com outros elementos.

3.4 O bestiário da terra estática

Chegamos a um dos pontos cruciais do bestiário drummondiano. Ao longo da pesquisa, estudamos o quanto a terra e o espaço possuem um valor primordial para Drummond. Isso justifica as tantas aparições de outros elementos, em geral, sustentados pela terra, em sua forma de paisagem ampla (o campo) ou então a presença constante

das montanhas, não apenas levando o imaginário às alturas, mas também por sua composição mineral, tornando-a terra.

Vimos o quanto as imagens da água se apoiam em elementos terrestres, meio encontrado pelo poeta para visualizar a água imaginária abundante, quando lhe faltava o elemento materialmente. Dessa forma, a terra aparece em diversos contextos, em alguns casos em sua secura e dureza, ou então, sua imensidão, a qual remete não só à água, mas também às alturas.

Quando Bachelard estuda o imaginário da terra, dá-se conta de que esse elemento não pode ser analisado em apenas um volume, pois apresenta duas maneiras de ser imaginado: os devaneios da vontade e do repouso. Na vontade, o homem tem o ímpeto de trabalhar a terra, revirar suas entranhas. A matéria terrestre se apresenta nas mais diferentes formas, trazendo as metáforas da dureza, a lama, o trabalho do ferreiro, as imagens do rochedo, entre outras mais específicas.

No entanto, esse item impõe certas dificuldades não encontradas nos conjuntos anteriores. Em princípio, por reunir em torno de 100 poemas (entre devaneios de terra e também os de espaço) e, em segundo lugar, por ser melhor analisado em conjunto com o espaço e não apenas a terra. Por conta da fusão dessas imagens ao longo da poética autobiográfica de Drummond, creio ser pertinente fazer um recorte desses exemplares.

Escolher dentre mais de 100 poemas foi uma tarefa bastante árdua, pois cada um deles exprime uma particularidade de Drummond. Octavio Paz (1982) já pontuava: um poema é, por si só, uma obra. No entanto, apostei no critério da avaliação da terra como espaço privilegiado do devaneio do indivíduo, como posse da família e também da terra como espaço explorado e motivo de denúncia por parte de Carlos.

Outros poemas evocando a terra, mas distantes do sujeito e da família foram descartados nesse caso, principalmente pensando sobre a extensão deste trabalho.

O primeiro poema desse bestiário recorrente e complexo é “O ator” (*Boitempo I*, Caminhar de costas). Nele, Drummond narra um acontecimento envolvendo seu avô e a venda de um burro. O acontecimento, no entanto, não possui enfoque sobre esse animal, e sim, num embate entre escravo e senhor, cuja conclusão ressalta o triste destino de pessoas e animais, mantidos como propriedade.

São vários os elementos terrestres evocados: as léguas percorridas, o ferro de que é feito um homem (“por muito que um homem seja/ de ferro, fica estrompado”). Ainda, apresenta a posse de terras da família, bem como o tipo de Brasil da época:

Cumpra-se a lei. Está escrito:
a cada um o seu gado.
Para um escravo fugidio
não há futuro, há passado,
pelo quê lá vai o conde
tocando o burro e vigiado.
A tropa vai caminhando
pelo Segundo Reinado (p. 505).

A comparação entre o escravo e o gado gera uma posição filosófica não acerca do animal, mas sim do próprio escravo, ser humano. Aos olhos de Carlos, o escravo está rebaixado à categoria de gado. Além disso, tirar do escravo a noção temporal é tirar-lhe a humanidade: sem futuro e sem passado, o homem está fadado a simplesmente perecer no conjunto das coisas.

Esse é apenas um exemplo ilustrativo do passado distante, ligando a terra a Drummond e como essa herança influencia seus passos até chegarmos ao terceiro volume de *Boitempo*.

Em “Cemitério do Cruzeiro”, percebemos como a terra se impõe em sua permanência: “O ser banha o não ser; a terra é” (p. 509).

A grandeza da terra é abordada por Gilbert Durand (2002), a partir de outros tantos estudos (de Eliade, Jung e Bachelard). Esse elemento é capaz, pois, de tudo gerar e absorver. Baseando-se em Eliade, o teórico francês discute a diferença entre a maternidade das águas e da terra. Enquanto as águas são as mães do mundo, a terra, por seu turno, é mãe dos seres vivos e dos homens (DURAND, 2002, p. 230).

“Cemitério do Cruzeiro” assevera a vida eterna da terra, porém, enquanto elemento indicador da morte definitiva, a terra também é berço acolhedor. Se a morte é a última fase de retorno à mãe (terra), o ventre original, podemos relacioná-la ao complexo de Jonas, no qual o herói dentro do ventre não possui nenhuma chance de renascimento. Durand, retomando Bachelard, afirma:

É essa inversão do sentido natural da morte que permite o isomorfismo sepulcro-berço, isomorfismo que tem como meio-termo o berço ctônico. A terra torna-se o berço mágico e benfazejo porque é o lugar do último repouso. [...] Para o analista do repouso e das suas fantasias, o ventre materno e o sepulcro ou sarcófago são verificados pelas mesmas imagens: as da hibernação dos germes e do sono da crisálida. Trata-se naturalmente de um “Jonas da Morte” e o encaixe dos túmulos corresponde ao encaixe dos germes (DURAND, 2002, p.237).

Os eu-líricos defuntos ou defuntos eu-líricos de “Cemitério do Cruzeiro”, portanto, confirmam sua perenidade, a luz atravessando apenas seus restos de ser, enquanto a terra se afirma como elemento e como ventre final.

Ainda sobre o papel central da terra, destacamos “O resto”, capítulo “Vida Paroquial”, o qual denuncia o ciclo de explorações bastante comum na região:

No alto da cidade
a boca da mina
a boca desdentada da mina de ouro
onde a lagartixa herdeira única
de nossos maiores
grava em risco rápido
no frio, na erva seca, no cascalho
o epítome-epílogo
da Grandeza (p. 512).

Drummond subverte valorizações de terror e grandeza, porquanto a boca da mina, desdentada, está desprovida de sua ameaça. Ao mesmo tempo, a lagartixa amplifica-se em “Grandeza”, o resto, literalmente, da exploração.

A goela animal aterrorizante, com dentes afiados, já não existe na boca da mina. Por conseguinte, essa está desprovida de sua animalidade (agressividade). No entanto, o único indicativo de grandeza restante é uma lagartixa, pequenino animal inserido no contexto da grandeza e das alturas. Nada mais drummondiano do que o uso de uma imagem desafiando outra em seu paradoxo.

“Casa”, capítulo “Morar”, abarca a questão da terra e do espaço. A memória não procura (pois lhe escapa) restituir os acontecimentos em sua exatidão. Porém, nesse poema, Drummond pontua aspectos os quais montam a sua casa onírica com precisão.

A casa, de acordo com Bachelard (1993), é o primeiro universo do ser humano, além de consistir em um elemento onírico dos mais importantes. Na síntese de Agripina Ferreira:

A casa, primeiro universo do ser humano, é um objeto onírico de fundamental importância numa poética do espaço. Ontologicamente, a casa como um núcleo permanente e como um bem acompanha o ser humano ao longo de sua existência. E no silêncio e na solidão sempre se volta para um outrora que há muito passou, reencontrando a casa nas profundezas de sua alma sonhadora. A casa está nele, e ele está na casa de seu devaneio (FERREIRA, 2008, p. 35).

A reconstrução imaginária conta com as cores, os aposentos, cada compartimento dessa casa uma vez já habitada, não importando a época:

Há de dar para a Câmara,
de poder a poder.

No flanco, a Matriz,
de poder a poder.
[...]
Há de ter dez quartos
de portas sempre abertas
ao olho e pisar do chefe.
Areia fina lavada
na sala de visitas.
Alcova no fundo
sufocando o segredo
de cartas e baús
enferrujados (p. 512).

Em sua particularidade integradora, a casa é um dos elementos condutores da narrativa memorialística de Drummond, pois o *gauche* se desenvolve em um espaço e esse é, antes de tudo, a casa. A partir dela, o poeta estende seu devaneio para a cidade e para o restante da paisagem. A esse respeito, Bachelard afirma:

Nosso objetivo está claro agora: pretendemos mostrar que a casa é uma das maiores (forças) de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração, o princípio de ligação é o devaneio. O passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes, dinamismos que não raro interferem, às vezes se opondo, às vezes excitando-se mutuamente. Na vida do homem, a casa afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. É corpo e é alma. É o primeiro mundo do ser humano (BACHELARD, 1993, p. 26).

A casa, por sua vez, está compartimentada em aposentos (quartos, sala de visitas, alcova), e espaços menores, “casas das coisas” (cartas e baús), a complementam.

Quanto a terra, muitas são as alusões, principalmente quando Drummond convida-nos a entrar no quintal da casa:

Quintal erguido
em rampas suave, flores
convertidas em hortaliça
e chão ofertado ao corpo
que adore conviver
com formigas, desenterrar minhocas,
ler revista e nuvem.
Quintal terminando
em pasto infinito
onde um cavalo espere
o dia seguinte
e o bambual receba
telex do vento (p. 513).

Drummond se coloca no poema de maneira bastante sutil, mas inconfundível para quem acompanha a construção desse bestiário. O corpo adorador da companhia das

formigas, escavador de minhocas e leitor não só revistas, como também de nuvens, é Carlos. O bestiário privado do *gauche* acumula seres considerados, a princípio, desprezíveis, enquanto à família frequentemente se associam animais de grande porte e valorização positiva. Carlos é habitante constante do mundo subterrâneo e, quando adulto, clama aos seres para ser enraizado, como em “Chamado geral”. Esse dado corrobora minha teoria de que Drummond é um ser da terra, pois o elemento destaca-se como cenário e como berço/ventre/sarcófago desse sujeito.

Embora confessando as lacunas existentes na retomada memorialística, Drummond aposta em um imaginário o qual tenta resgatar o real aliado à sua verdade. Como atesta nos dois últimos versos de “Casa”: “Há de ser por fora azul 1911./ Do contrário não é casa” (p. 513). Bachelard comenta a importância da casa onírica:

A casa onírica é um tema mais profundo que a casa natal. Corresponde a uma necessidade mais remota. Se a casa natal põe em nós tais fundações, é porque responde a inspirações inconscientes mais profundas – mais íntimas – que o simples cuidado de proteção, que o primeiro calor conservado, que a primeira luz protegida. A casa da lembrança, a casa natal, é construída sobre a cripta da casa onírica. Na cripta encontra-se a raiz, o apego, a profundidade, o mergulho dos sonhos (BACHELARD, 2003, p. 77).

Em “Litania da horta”, no mesmo capítulo, o menino mostra sua vontade de revirar a terra, de descobrir as suas dimensões. Temos o devaneio do *homo faber*, delineado no breve poema:

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 de cor guardado por lembrança,
horta de deitar no chão e possuir a terra,
e de possuir o céu, quando a terra me cansa (p. 516).

Os elementos dessa horta são os mais vários. Aqui, a imaginação não busca o real, não só os elementos da terra, bem como sentimentos e atividades.

Os animais, caramujo e sapo, constituem o bestiário retorcido construído ao longo desse trabalho, capaz de acumular animais de valorização negativa, imprescindíveis para a constituição de Drummond. O caramujo, o sabemos, consiste em uma vontade de abrigar, de proteção.

O sapo, por sua vez, não desfruta de valorizações positivas (nos contos de fada é geralmente uma criatura repugnante). No *Physiologus*, por outro lado, os sapos eram vistos como virtuosos, mantendo-se vivos em terras muito secas e morriam quando

atacados por chuvas fortes (CURLEY, 2009, p. 60-61). A terra seca simbolizava a retidão de caráter e a chuva os desejos da carne, garantindo a ambiguidade desse animal durante a Idade Média.

A horta, portanto, é local de intersecção de coisas, ações e sentidos, além de servir de chão para a contemplação dos céus e ser um universo em miniatura. Lugar de nascimento das coisas e a sustentação dos seres naturais, a horta faz, ao mesmo tempo papel de ventre e de cama. Diversas crenças apontam para a imagem primordial da *Terra Mater*, como explicitado por Eliade:

A crença de que os homens foram paridos pela Terra espalhou-se universalmente. Em várias línguas o homem é designado como aquele que “nasceu da Terra”. Crê-se que as crianças “vêm” do fundo da Terra, das cavernas, das grutas, das fendas, mas também dos mares, das fontes, dos rios. Sob a forma de lenda, superstição ou simplesmente metáfora, crenças similares sobrevivem ainda na Europa. Cada região, e quase cada cidade e aldeia, conhece um rochedo ou uma fonte que “trazem” as crianças (ELIADE, 2010, p. 117-118).

No capítulo “Bota e espora”, retomamos “Chamado geral”, nesse momento, analisando suas imagens sobre o sentido da raiz, uma vez que o processo de enraizamento se realiza através dos animais. A raiz, em Bachelard, pode associar-se a dois mundos distintos, o das trevas e o da luz. No mundo das trevas, a raiz se nutre da terra e, na luz, o poeta vê seu mundo iluminado por frutos e flores. No caso de “Chamado geral”, Carlos precisa criar raízes, necessita colocar-se debaixo da terra, dela nutrir-se, para pertencer a ela:

Vinde feras e vinde pássaros, restaurar em sua terra este [habitante sem raízes (p. 517).

Eliade (2010) comenta o sentimento de pertencimento, alcançado em muitos povos por experiências religiosas: “é a experiência religiosa da autoctonia: as pessoas sentem-se gente do lugar. E este sentimento de estrutura cósmica ultrapassa em muito a solidariedade familiar ou ancestral” (p. 118). Além disso, não podemos esquecer a relação entre raiz e a serpente, pois o animal ilustra o brasão da família Andrade.

“Surpresa”, por seu turno, coloca o menino em uma situação delicada em relação às suas origens, suas habilidades como morador do campo, herdeiro Andrade. Narrado em primeira pessoa do singular, ele descreve a importância dos cavalos no contexto familiar.

Após sofrer um ataque inesperado de seu cavalo, o coro fazendeiro intervém, zombando do ocorrido. Temos aí uma amostra de Carlos, *gauche* desde tenra idade. Diferente, inadaptado, *displaced*, termo usado por Affonso Romano de Sant'Anna para caracterizar Drummond. A segunda estrofe ilustra o episódio vergonhoso:

Cada um de nós tem seu cavalo e há de cuidá-lo
com finura e respeito.
É manso para o dono e mais ninguém.
Meu cavalo me sabe seu irmão,
seu rei e seu menino.
Por que, no vão estreito
(por baixo de seu pescoço eis que eu passava)
os duros dentes crava
em minhas costas, grava pois este protesto? (p. 519)

À humilhação vivenciada antes no poema “Queda”, soma-se o evento de “Surpresa”, no qual ser mordido por seu próprio cavalo constitui uma falta grave, como apontado por Souza (2002, p. 116).

O próximo exemplar é um dos mais significativos da trilogia, pois dá nome ao primeiro volume de memórias. Ele é escolhido como representativo de toda a narrativa pessoal de Drummond, por isso, creio na sua extrema importância não só no bestiário da terra, mas na compreensão da autobiografia de Drummond.

“Boitempo”, capítulo “Bota e espora”, é capital não apenas por intitular essas memórias primeiras, mas por tratar do tema temporal – o ritmo de vida da fazenda obedece o ritmo necessário para a criação de gado.

Em vários poemas analisados até então, os animais eram representados como figuras coadjuvantes ou denotando profundidade de espaço, modificando a noção de paisagem. No caso de “Boitempo”, ao contrário, o boi é atuante, é o sujeito capaz de reger o tempo. Os costumes da vida na fazenda aparecem em meio à explicação da passagem do tempo no campo.

Drummond, ao descrever o decurso temporal, o faz de modo invertido, começando pelo fim do dia até chegar ao amanhecer:

Entardece na roça
de modo diferente.
A sombra vem nos cascos,
no mugido da vaca
separada da cria (p. 519).

O trabalho com o gado é o principal marcador do tempo e ressalta a importância desses animais para a economia da família Andrade. Junto com o cavalo, o gado é ícone do núcleo familiar, pois ambos são para as atividades mais diversas.

Nos bestiários da Idade Média, o boi desfrutou de um sentido positivo, principalmente, por participar da cena do nascimento de Cristo, assim como o burro. A interpretação a respeito dessas duas figuras é muito variante, mas, na teologia, o boi é visto com condescendência, devido à sua extrema fidelidade a seu mestre e, além disso, por ajudar o homem em suas atividades diárias⁷⁹.

No caso de “Boitempo”, o gado só rege a vida dessa família porque a subsistência dela se vê atrelada às práticas da criação das reses. É um círculo no qual o boi domina o homem e, ao mesmo tempo, o homem domina o boi, culminando em seu esquartejamento ou na separação de sua cria para o fornecimento de leite. Por outro lado, por pior que seja o destino do boi, a família está fadada, por ora, a seguir seu compasso. O ritmo do campo é aquele exigido pelo gado.

Em “Estrada”, há o relato sobre a vida dos cavaleiros, sob a perspectiva do menino. Nesse caso, o cavalo é peça central, embora esteja apenas no primeiro verso:

O cavalo sabe todos os caminhos,
o cavaleiro não.

A trompa
ecoa no azul longe
e no peito do viajante perdido.
Afinal os homens se encontram,
ninguém na terra é sozinho.

Caçadores chegam em festa
barbas faíscam ao sol
entre veados mortos
e ladridos.

O braço aponta o rumo
o braço goza a turbação.
Oi neto de boiadeiros
oi filho de fazendeiros
que nem sabes teus carreiros!
Que mais sabes?

Foge o tropel da trompa na poeira.
Tudo na terra é sozinho (p. 520).

Além do cavalo, não só meio de transporte do cavaleiro, mas grande guia de qualquer trajetória, temos o cão (através da indicação dos latidos) e os veados, os quais servem de caça. Os animais, portanto, estão inseridos em um quadro de costumes: a viagem dos cavaleiros, seus pontos de parada, a partilha da caça e a despedida de cada um para seu destino.

⁷⁹Ver: PASTOUREAU, Michel. *Bestiaries du Moyen Âge*. Seuil: Paris. 2011. p. 107-112.

O menino é chamado por sua posição social: neto de boiadeiros e filho de fazendeiros. O desconhecimento de suas posses (carreiras) realça ainda mais a inaptidão de Carlos para aquele meio. Ao presenciar a comunhão entre os homens, o menino também constata a solidão da terra.

Em “Herança”, capítulo “Notícias de clã”, repertório de poemas a respeito da família, mais uma vez temos as indagações de Carlos sobre suas origens e, além disso, o que restou de tantas posses, terras e animais.

Da criação de gado, do plantio e de escravos, fica, apenas, o pigarro. O desconforto é causado pelo fato dele não ter dado continuidade ao legado da família ou por considerar tais atividades, de certa forma, injustas? Outros poemas da série fornecem uma resposta afirmativa para a segunda pergunta, pois Drummond, várias vezes, questiona-se sobre o tratamento destinado aos animais e às pessoas.

O poema, no entanto, deixa as indagações em aberto:

De mil datas minerais
com engenhos de socar
de lavras lavras e mais lavras
e sesmarias
de bestas e vacas e novilhas
de terras de sementeira
de café em cereja (quantos alqueires?)
de prata em obras (quantas oitavas?)
de escravos, de escravas e de crias
de ações da Companhia de Navegação do Alto Paraguai
de aurifúlgida comenda no baú
enterrado no poço da memória
restou, talvez? este pigarro (p. 521).

Bestas, vacas e novilhas são parte dessa grande propriedade, da herança corroída pelo tempo, enterrados no poço da memória. Os escravos, da mesma maneira, estão entre as posses da família, nesse melancólico inventário. A terra é desgastada pelas atividades de plantio bem como pela extração de minério, tudo dela é retirado, convertido em impostos, mercadorias exportadas, ouro e prata. O ponto de interrogação no último verso põe em xeque a existência do pigarro, do desconforto em relação a esse passado de tanta exploração.

Em *Boitempo II*, o poema-prólogo é decisivo na retomada do tempo pretérito, bem como na interpretação do vínculo entre Carlos e sua terra natal. Em “Documentário”, a manipulação do tempo é um dos aspectos mais impressionantes, isto é, a maneira como Drummond (adulto) se coloca diante da retomada do tempo.

O homem sai para ver o tempo futuro porque ao retomar suas memórias, torna-se senhor do próprio tempo; o menino desconhece, mas o adulto tudo sabe.

A terra se expressa em seu caráter mais duro, em diversas formas: pó ou pedra:

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 desapareceram
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 (p. 552).

As esponjeiras são plantas de madeira resistente e sua substituição por pirâmides de ferro em pó ajuda-nos a compreender a transição das casas de madeira para as de alvenaria, ou, também, prédios. A pedra perdeu seu eco porque a paisagem se alterou, menino e serra sumiram, a humanidade não mais possui raízes.

O animal do poema, seguindo o padrão de Drummond, é um rato – nada prestigiado nem na antiguidade, tampouco na nossa era. O rato não está simbolizado por completo, pois é apenas seu “chiar” que se refere ao nome do poeta:

Entre códigos vindouros
a nebulosa de letras
indecifráveis na escola:
seu nome familiar
é um chiar de rato
sem paiol
na nitidez do cenário
solunar (p. 552).

Ainda de acordo com a proposição de que Drummond é terra, a simbologia recorrente do rato o coloca como um filho do solo, por nascer dele. De acordo com o bestiário traduzido por T.H. White (2015): “*Mus*, o rato, animal insignificante, vem de uma palavra grega: embora tenha se tornado latina, ela vem, de fato, do grego. Outros dizem “mice” (*mures*) porque eles são originários da umidade do solo (*ex humore*)” (p. 91, tradução minha)⁸⁰.

⁸⁰“*Mus* the mouse, a puny animal, comes from a Greek word: although it may have become Latin, it really comes from that. Others say it is „mice“ (*mures*) because they are generated from the dampness of the soil (*ex humore*)”.

Se o rato é um animal insignificante, o som produzido por ele também corresponde a algo sem valor ou importuno. A esse som, sem paiol, isto é, sem abrigo, liga-se o nome familiar. Tudo está modificado e solto na visita do poeta para rever o tempo futuro.

“Justificação” situa-se no capítulo “Pretérito-mais-que-perfeito”, onde temos a reunião dos poemas sobre o passado anterior a um passado, o mais distante dos pretéritos. A dificuldade de nascer novo se baseia no fato de que Drummond, no momento da narração, possui uma história muito forte, por ser um Andrade:

[...] Não é fácil
nascer e aguentar as conseqüências
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 (p. 553).

Os animais são propriedade. Não aparecem os cavalos, nem os bois, mas os bezerros. Tudo parece apontar a origem de cada coisa, exploradores, minas, os animais ainda por criar. A justificação é uma desculpa não só pelas falhas da memória, mas por não conseguir ser outra coisa além daquele membro da família Andrade.

Há uma crítica explícita às origens da história do Brasil, limitando bastante o seu destino como nação, assinalado nos três últimos versos: “Nascer de novo? Tudo foi previsto/ e proibido/ no Antigo Testamento do Brasil”. Ao falar de si mesmo, Drummond traz fatos históricos nada agradáveis sobre a gênese de seu país, vide a denúncia da exploração das minas, da escravidão, da exploração do povo em muitos poemas.

Em “Propriedade”, capítulo “Fazenda dos 12 vinténs ou do Pontal”, passado e futuro se encontram novamente, como em “Documentário”. A imagem do que foi está em diálogo com a imagem do que é. Os animais aparecem em grande quantidade e em grupo (200 bestas, 150 reses), na sua condição de propriedade, bem como a terra:

O capim-jaraguá, o capim-gordura
recobrem a mina de ouro sem ouro.
Pastam 200 bestas novas de recria,
150 reses pisam o que foi
a vinha de 30 mil pés. O engenho
de serra, fantasma petrificado.
O moinho d'água mói o milho mói a hora mói
o fubá da vida. Fubá escorre dos dedos,
povilha amarelo os empadões de estrume
do curral. No espelho do córrego bailam

borboletas bêbadas de sol. Jabuticabeiras
carregadas esperam. No galho mais celeste
fujo da fazenda fujo da escolta fujo
de mim.
Sou encontrado 50 anos depois
naquela ilha do Atlântico próxima à foz do Orinoco (p. 561).

As borboletas surgem no poema para colorir a paisagem repleta de desolação, embora com palavras menos rudes a respeito de toda a mudança de ambiente. Ela contrasta com o cenário de passado (fartura)/ presente (falta), é delicadeza num terreno de estrume polvilhado de fubá.

A visão panorâmica dessa terra gera um pavor imenso no menino: “fujo da fazenda fujo da escolta fujo/ de mim./ Sou encontrado 50 anos depois/ naquela ilha do Atlântico próxima à foz do Orinoco”. Ele foge de si porque é um Andrade e os Andrade permanecem naquele cenário. É esperado que fiquem, trabalhem, cultivem, lavrem terra e não que partam e sejam outra coisa senão fazendeiros.

Outro dado importante é o local para onde foge. Essa ilha, Trinidad, próxima ao Orinoco, é justamente onde Daniel Defoe situou as aventuras de Robinson Crusóé, personagem companheiro de Carlos durante sua infância e também fase adulta.

Dessa forma, acompanhamos como o menino sai de sua propriedade (a sua herança) para outra, a ilha das escritas, o mundo da literatura. Talvez essa seja uma leitura bastante rasa a respeito do poema, mas é uma possibilidade. Não se sobrepõe ao drama intenso de Carlos com suas raízes familiares e a sua individualidade, contudo é um caminho para pensar como o menino se desajustava de sua condição familiar.

“A montanha pulverizada” deve sua inserção no bestiário da água às imagens de deslizamento, do fluir, verbos de água em contexto da terra. Sobre o seu caráter de dureza e resistência, devemos pensar o inverso de seu imaginário usual. A montanha, nesse sentido, não recebe as associações de símbolo moralizante, representante da violência e da virilidade. Está enfraquecida, graças ao processo de extração. Sobre a mina, Bachelard diz:

A fecundidade das minas é um tema que, em inúmeras obras, emprega sempre a mesma erudição (Aristóteles, Teofrasto, Plínio). Que esse mito subsista num autor como Bacon, considerado o criador da doutrina experimental, prova suficientemente que o devaneio sempre forma uma nebulosa em torno do pensamento. Naturalmente, uma mina pode envelhecer. Um racionalista dirá que ela se esgotou porque lhe retiraram todo o minério. Um sonhador da vida mineral sonhará num *esgotamento* mais profundo, mais orgânico (BACHELARD, 2001, p. 195).

Para ilustrar esse esgotamento, Bachelard retoma uma citação de Duncan, na qual o autor pontua que o envelhecimento da mina, nesse caso, se dá em razão da mistura entre mineral e escórias. A mina, por conseguinte, está impossibilitada de juntar forças para sua regeneração. Em Drummond, acompanhamos a degradação da montanha pouco a pouco.

Assim como observamos em “Herança” e “Propriedade”, “A montanha pulverizada” toca na ferida familiar, no vazio deixado pelo passado dilacerado pela exploração. A modificação da paisagem significa, igualmente, a do sujeito. É interessante pensar como uma composição mineral tão imponente como a montanha conseguiu ser vencida pela exploração e, conseqüentemente, levada para longe no trem-monstro.

Em “Aquele Andrade”, analisamos o modo como o menino enxerga a propriedade administrada pelo pai: um mar. Inclusive, comentamos o estudo de Villaça (2006) sobre poema “Infância”, no qual o autor aproxima o pai e a mãe de Drummond a Ulisses e Penélope, respectivamente.

Embora o mar e seus perigos represente um “ideal heroico” aos olhos do menino, a terra, sabemos, do mesmo modo, guarda valores importantes do enfrentamento, da resistência, da violência.

“Conversa” e “Os grandes”, ambos do capítulo “O menino e os grandes”, possuem temas em comum e os animais estão representados como posse.

Em “Conversa”, ao relembrar o passado, Carlos mostra-nos como a propriedade e a família eram parte do repertório cotidiano:

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 – tosta estrelada.

Há sempre uma família na conversa.
A família é toda história: primos
desde os primeiros degredados
filhos de Eva
até Quinquim Sô Lu Janjão Tatau
Nono Tavinho Ziza Zito
e tios, tios-avós, de tão barbado-brancos
tão seculares, que são árvores.
Seus passos arrasam 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 e o muladeiro
o casamento, o cocho, a herança, o dote, a aguada
o poder, o brasão, o vaso isolamento
da terra, dos parentes sobre a terra (p. 595-596).

O poema aborda fazenda e família separadamente, para, então, realizar a junção das duas, uma síntese não dos contrários, mas dos comuns, pois não é possível distinguir terra e gente, vide os elementos utilizados para caracterizar alguns membros da família: “tão seculares que são árvores”, “ninhos na moita do bigode”.

A respeito de nosso bestiário, nesse poema aparecem exclusivamente animais representantes da base dessa família: bois, porcos, égua, mula. Não interessa a Drummond, nesse momento, trazer os seres repugnantes e sem prestígio, pois quando se trata da família, o poeta mantém um certo decoro. Para se definir, utiliza moscas, ratos, serpentes, porém, ao falar da família, o bestiário é sempre nobre.

Dessa forma, terra e gente, terra e bichos caminham juntos, em uma biosfera onde um depende do outro, nem mesmo os mortos findam a sua existência quando voltam à vida através do poder da narração.

Em “Os grandes”, do mesmo capítulo e em seguida de “Conversa”, Carlos se detém nos negócios como assunto principal dos adultos, expressando, inclusive, um aborrecimento quanto a isso:

E falam de negócio.
De escrituras, demandas hipotecas
de apólices federais
de vacas paridas
de éguas barganhadas
de café tipo 1 e tipo 7.
Incessantemente falam de negócio.
Contos, contos contos de réis saem das bocas
circulam pela sala em revoada,
foram as paredes, turvam o céu claro,
perturbando meu brinquedo de pedrinhas
que vale muito mais (p. 596).

A mudança de percepção do menino é radical: se em “Conversa” os assuntos se misturam em harmonia (o menino experimenta aquele cenário de terras, bois, porcos e égua) em “Os grandes”, ao contrário, ele se mostra completamente insatisfeito. Isso porque a conversa não possui mais o elemento familiar, trata estritamente de negócios e isso o incomoda. Os “contos contos contos” não são causos, e sim contos de réis e tal

preocupação excessiva com os negócios desagrada Carlos, pois ele vê em sua brincadeira de pedrinhas um mundo muito mais valioso e interessante. Em “Os grandes”, as vacas e éguas são tratadas como meros itens de uma relação de objetos negociáveis.

Embora em “Conversa” os animais estivessem, da mesma maneira, ligados ao contexto de meios para determinado fim, eles estão representados sob uma perspectiva diferente, em que é bom se conversar sobre negócios e sobre a família, pois esses assuntos se misturam. Em “Os grandes”, ao contrário, são conversas demasiado sérias, estranhas e de estranhos (entre negociantes e o pai Andrade).

“Achado”, comentado no capítulo 2, também tematiza o trabalho com a terra. O revirar da matéria terrestre por Drummond ainda menino é bastante recorrente na série *Boitempo*.

Encontrar o tesouro escondido desde tempos imemoriais significa, para Carlos, a possibilidade de fuga da “vidinha choca”. O tesouro da terra é revestido todo ele em conotação valorizada positivamente. O metal é promessa de futuro grandioso, além de associar-se, em um primeiro momento, com forças hostis. A síntese de Agripina Ferreira explica o metal em Bachelard:

Na alquimia, o metal é um meio para se chegar ao mais nobre e mais perfeito dos metais, o ouro. [...] O metal é “duro, frio, pesado, anguloso”, “psicologicamente ofensivo”, tendo como “primeiro valor imaginário a hostilidade”. Por extensão, uma cidade pode ser metálica e uma pessoa pode ter uma alma metálica. Embora pareça paradoxal, apesar da frieza do metal, ele nasce e cresce nas profundezas tenebrosas e quentes da terra, até dela se libertar (FERREIRA, 2008, p. 125).

Por fim, ainda em “O menino e os grandes”, os poemas “Confissão” e “Fuga”, encerram em *Boitempo I* o bestiário terrestre, dedicado principalmente ao conflito de identidade e como isso se resolve em âmbito familiar.

“Confissão”, além de retomar a tensão entre a vida virtuosa e o pecado – preocupação constante de Carlos – traz novamente o escorpião à cena e esse, por sua vez, preserva sua característica maléfica. A gravidade dos pecados angustia o menino. A terceira estrofe dá conta de ilustrar não apenas o peso dos pecados, como também mostra a figura do escorpião:

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

na pequena cidade (p. 612).

Nesse contexto, há um paralelismo entre pecado – escorpião –veneno. Não há saída para o ato de pecar, nem mesmo o arrependimento.

Em “Fuga”, por outro lado, retomamos o tema da partida como em “Achado” e “Hora mágica”. No caso de “Fuga”, o animal possui um sentido dúbio, significando tanto os perigos iminentes quanto dinheiro:

Fugir rumo da fuga
que não se sabe onde acaba
mas começa em você, ponta dos dedos.
Cabe pouco em duas algibeiras
e você não tem mais do que duas.
Canivete, lenço, figurinhas
de que não vai se separar
(custou tanto a juntar).
As mãos devem ser livres
para pesos, trabalhos, onças
que virão (p. 618).

Embora o poema aponte para o significado das onças como pagamento recebido pelo trabalho, não podemos descartar o cenário no qual representa os perigos da mata, deixando as mãos livres para a autodefesa.

Carlos se coloca no ápice da coragem e da certeza do sucesso de sua empreitada, todavia tal imagem é desfeita na última estrofe, pois a fuga não se realiza de fato:

Fugir agora ou nunca. Vão chorar,
vão esquecer você? ou vão lembrar-se?
(Lembrar é que é preciso,
compensa toda fuga.)
Ou vão amaldiçoá-lo, pais da Bíblia?
Você não vai saber. Você não volta
nunca.
(Essa palavra nunca, deliciosa.)
Se irão sofrer, tanto melhor.
Você não volta nunca nunca nunca.
E será esta noite, meia-noite,
em ponto.

Você dormindo à meia-noite (p. 618).

O último verso encerra um impressionante contraste para esse poema todo construído em planejamentos, preparações, acessórios e possibilidades. Quando chega o momento de, finalmente, fugir, o menino dorme. O narrador se dirige a esse “você”, apresentando a conversa entre o adulto e o menino, entre todas as intenções do tempo passado e a não-realização da fuga, analisada pelo olhar crítico do homem.

Em *Boitempo III*, Drummond continua suas reflexões acerca da propriedade, da família e de seu ser individual. Na verdade, os três volumes obedecem a uma cronologia não necessariamente temporal, mas de capítulos. Os eventos rememorados e narrados em “Caminhar de costas” podem ser retomados e entendidos como continuidade do capítulo “Pretérito-mais-que-perfeito” de *Boitempo II* e “Bens de raiz” em *Boitempo III*.

Caso curioso é o do poema “Agritortura” (“Bens de raiz”), pois aborda a questão da exploração da terra, mas tece sua crítica ao apontar a tortura dos escravos, algo um tanto incomum em Drummond, poeta que canta a exploração da natureza e dos animais, enquanto raramente aponta as reais vítimas dessa exploração.

Tal crítica pode passar despercebido aos leitores não familiarizados com o vocabulário que designa os objetos de tortura utilizados no período escravocrata. Anjinho, gargalheira e vira-mundo são instrumentos que apenas um dia, entendido como “amanhã”, serão peças (graças) de museu:

Amanhã serão graças
de museu.

Hoje são instrumentos de lavoura,
base veludosa do império:
“anjinho”
gargalheira,
vira-mundo.

Cana, café, boi
emergem ovantes dos suplícios.
O ferro modela espigas
maiores.
Brota das lágrimas e gritos
o abençoado feijão
da mesa baronial comendadora (p. 628).

A crueldade inerente aos objetos (anjinho, gargalheira e vira-mundo) contrasta com os adjetivos “ovantes” e “abençoado”, evidenciando o paradoxo entre uma bênção recair sobre um alimento produzido na dor, que “brota das lágrimas e gritos” dos trabalhadores. As “espigas maiores” são os próprios escravos modelados, disciplinados, violentados pelo ferro.

As atividades agrárias, em especial dos engenhos, estão intrinsecamente ligadas ao trabalho escravo, uma determina a existência de outra. Por isso, se em muitos poemas Drummond aborda “apenas” a exploração/trabalho da terra, não podemos esquecer que essa atividade caminha lado a lado com a escravização de índios e africanos. Os animais, nesse sentido, passam a ser o produto da atividade escravista,

junto com o café e o feijão, denunciando a crueldade da máquina agrária naquele período.

Em “O boi de Cantagalo”, capítulo “Fazenda dos 12 vinténs ou do Pontal e terras em redor” temos o embate entre uma cobra venenosa e o boi trazido da região de Cantagalo, para reprodução de gado de alta estirpe. A ambição de começar um novo rebanho esvai-se ali mesmo, na trajetória de Cantagalo até a fazenda do Pontal:

Por trás da bossa do cupim
a cobra, cipó inerte,
medita cálculo e estratégia,
e o belo boi de Cantagalo
mal sente, sob o céu de Minas,
chegar o segundo-relâmpago
em que o cipó se alteia, se arremessa
e fere e se enrodilha e aperta
e aperta mais, aperta sempre
e mata (p. 635).

A representação dos animais não contradiz em nada a sua simbologia mais usual, o boi como um animal pacífico, calmo, dado ao trabalho junto ao homem e a cobra, traiçoeira, sempre à espreita. À cobra, razão, ao boi, a contemplação do espaço, ele nem imagina o ataque iminente.

O modo de agressão, todavia, é previsto pela comparação cobra = cipó. Ao sabermos que o animal se traveste em corda, prevemos a morte do boi por estrangulamento. Isso é um dado importante, pois uma picada de veneno poderoso seria suficiente para derrubar o boi. No entanto, a cobra calcula, espera, observa e ataca até a morte.

O falecimento do boi veta o futuro promissor da fazenda, como indicado na última estrofe:

Já não cobrirá as doces vacas
ao seu destino reservadas
o belo boi de Cantagalo,
e queda ali,
monumento desmantelado.
A bossa jaz ao lado de outra bossa,
no imóvel sol do meio dia (p. 635).

Já morto, o boi é comparado à bossa (elevação de superfície plana) do cupim, a forma dos animais os aproximam de outros seres da natureza, dessa vez, do reino vegetal.

Os dois poemas abordam a terra e a fazenda, mostrando sua face dupla, feita de glórias e derrotas. Tal relação conflituosa aparece em *Boitempo I* e se estende aos outros volumes da série.

Ainda nesse capítulo, “Privilégio” vem compor o bestiário da terra com a figura do cavalo, cuja “vantagem” é ser agredido com o chicote de cabo de prata. Assim como Souza (2002) apontou o gosto de Drummond pela composição de oximoros, expressos nos títulos de suas obras (*Claro enigma, A vida passada a limpo como alguns exemplos*), ele, igualmente, dá aos poemas títulos paradoxais. “Privilégio” é um desses casos:

Chicote
de cabo de prata
lavrada
chicote
de status
não fica entre os outros
de couro e madeira
plebeus.
E guardado à parte,
zelado ao jeito
dos bens de família.
Não risca no flanco
de qualquer animal.
Reserva-se todo
para uso exclusivo
da mulher fazendeira.
O fino cavalo branco
recebe orgulhoso
a chicotada argêntea
de mão feminina (p. 635-636).

A cena toda de agressão torna-se agradável, motivo de orgulho, uma vez que tanto o material do cabo do chicote quanto o autor do golpe são de naturezas bem específicas: prata e mulher. O animal é um cavalo branco, mantendo a isomorfia de imagens privilegiadas no poema, pois já estudamos o status nobre do cavalo desde o surgimento do bestiário medieval.

O elemento ligado à figura feminina apresenta, do mesmo modo, uma isomorfia, pois prata e lua estão relacionadas, e a lua é símbolo feminino. Sobre a prata, Agripina Ferreira, a partir de Bachelard, afirma:

O ouro vincula-se ao Sol, a prata à Lua, o chumbo a Saturno, o ferro a Marte, o cobre a Vênus, o mercúrio a Mercúrio, o estanho a Júpiter. Essa correspondência da alquimia com a astrologia está contida na Tábua de Esmeralda de Hermes Trismegisto, expressa nos seguintes termos “O que está embaixo é como o que está em cima e o que está em cima é como o que está embaixo”. Para Novalis, os mineiros eram

“quase astrólogos invertidos” (FERREIRA, 2008, p. 125).

“Procurar o quê”, de “O menino e os grandes”, foi comentado sob o aspecto de identidade. No que concerne a terra, também é necessário abordar o tema do espaço, por trabalhar imagens da grandeza e da pequenez, dos lugares escondidos, do difícil acesso das coisas.

No poema, ninho e caramujo indicam a existência animal (no caso do ninho, os pássaros estão subentendidos). Para Bachelard (1993), concha e ninho constituem imagens primordiais, capazes de despertar uma primitividade em nós. O ninho, segundo o filósofo,

[...] passa facilmente por uma maravilha da vida animal. [...] A engenhosidade e os artificios de que todos os animais dispõem para fazer seus ninhos são utilizados tão adequadamente que não é possível fazer melhor: eles superam pedreiros, carpinteiros e construtores; pois não há homem que saiba fazer edifício mais próprio para ele e seus filhos do que esses animaizinhos os fazem para si (BACHELARD, 1993, p. 105).

Logo, o ninho é sinônimo de segurança, proteção intensa. Ao procurar em todos os lugares esse “quê” inominável, Carlos interfere no universo das pequenas coisas, das coisas animais, que não são de sua alçada.

A concha, por outro lado, é demasiadamente racionalizada. Por isso, se torna tão difícil imaginá-la fora desse conceito tão claro e tão solidificado. Ao procurar o “quê” dentro de uma concha, Drummond revira a existência de uma casa, pois o molusco constrói sua morada, em uma matemática invertida por Bachelard: “A divisa do molusco seria então: é preciso viver para construir sua casa, e não construir sua casa para viver nela” (1993, p. 118).

Nesse processo de busca, não sabemos o grau de invasão de Carlos nesses objetos, inclusive, o espaço vazio é revirado pelo menino, embora, sem sucesso. Ninho e concha, assim como as panelas, folhas de bananeira e outros lugares, poderiam guardar esse mistério tão interessante para o menino, mas, como o irmão diz, para Carlos tudo é diferente.

“Solilóquio do caladinho”, ainda no capítulo “O menino e os grandes” (narrado em primeira pessoa do singular), o menino fala de suas (in) habilidades sociais, principalmente o conflito de comunicação entre ele (o caladinho) e a família, e os grandes.

Os sentimentos mais variados se manifestam ou se ocultam de acordo com os humores do menino. Na impossibilidade de se comunicar e se compreender, o menino

encerra o poema com versos os quais reforçam a tensão desenvolvida ao longo das seis estrofes anteriores:

Tudo é mais complicado
se se tenta explicar.
Um gato me fitou,
percebi tudo: nada (p. 661).

O gato, além de destoar das situações prévias (quando Carlos deve agir de acordo com determinadas regras para estar de acordo com as pessoas), fita-o de tal modo que o faz compreender a insolubilidade de todas as suas questões – pelo menos naquele momento. Carlos nada percebe porque não há nada a se perceber, não há chave para resolver conflitos internos, para controlar as emoções, para garantir uma comunicação 100% efetiva com as pessoas.

Ao contrário do cão, animal leal ao homem e cuja companhia abre portas para uma aproximação, o gato, por sua vez, observa, mas nada espera de Carlos. Assim como o menino sente dificuldade em demonstrar seus sentimentos, o gato não lhe define nada, apenas lhe rouba a epifania do momento.

No imaginário medieval, o gato não era adorado de forma alguma. Primo do leopardo, ele era possuidor de uma sabedoria da necromancia e da feitiçaria (PASTOUREAU, 2011, p. 125). Em alguns casos, o gato possuía algumas virtudes, por se distanciar de maus odores e a fêmea por não se dedicar a ações luxuriosas, além de ser uma boa mãe, pois protege sua prole de possíveis predadores.

Em “Solilóquio do caladinho”, contudo, encontrar no gato uma resposta seria atribuir-lhe a capacidade de prever o futuro ou de, pelo menos, revelar segredos ainda ocultos no íntimo do menino.

O drama da identidade permanece em “Coleção de cacos”. Sobre o elemento, nos concerne ampliar as relações com a terra. O caráter maternal está em evidência, pois tudo vem da terra, inclusive os cacos ali perdidos. Eliade, ao comentar algumas lendas e mitos sobre a maternidade da terra, declara:

Essas palavras foram pronunciadas há apenas meio século, mas chegam até nós de muito longe. A emoção que se sente ao ouvi-las decorre sobretudo de que elas nos revelam, com um frescor e uma espontaneidade incomparáveis, a imagem primordial da Terra-Mãe. Encontra-se esta imagem em todas as partes do mundo, sob inúmeras formas e variantes. É a *Terra Mater* ou a *Tellus Mater*, bem conhecida das religiões mediterrânicas, que dá nascimento a todos os seres (ELIADE, 2010, p. 116- 117).

Os objetos ganham um valor novo, flores e cacos passam a ser ouro. Tudo é, pois, uma questão de ponto de vista. Aos olhos do menino, os cacos são peças valiosas, tesouros escondidos, principalmente ocultos de José, quem ameaça eliminar o arsenal imaginário de Carlos.

No capítulo “Repertório Urbano”, “Andar” resgata a temática do vagar do tempo e, coincidentemente ou não, os bois estão na descrição dessa passagem:

O andar é lento porque é lento
desde lentos tempos de antanho

Se alguém corre, fica marcado
infrator da medida justa.

É o lento passo dos enterros
como é o passo dos casamentos.

O pausado som das palavras.
O tranquilo abrir de uma carta.

Há lentidão em dar o leite
da lenta mama a um sem pressa

neném que mama lentamente,
na lenta espera de um destino.

Não é lenta a vida. A vida é ritmo
assim de bois e de pessoas,

no andar que convém andar
como sugere a eternidade (p. 685-689).

A lentidão determina a eternidade e esse ritmo da vida acentuado por Drummond associa-se aos bois e às pessoas, pois ambos se veem intimamente ligados. Ao contrário de “*Boitempo*”, no qual o gado é protagonista e regula a rotina da família, em “Andar” a lentidão ganha destaque, rege o passo da vida cotidiana. As cerimônias, o falar, o mamar, tudo se resume ao ritmo lento da cidadezinha do interior.

No capítulo “Primeiro Colégio”, em “Parque Municipal” Carlos narra mais um de seus momentos de liberdade (ainda que racionada) do colégio. Na primeira parte, temos a composição do cenário: parque, banco, leque (do pavão) e o caracol. O narrador, dirigindo-se a um “tu”, ressalta o caráter terrestre desse sujeito: “Nem desejas ser planta, estás embaixo/ de toda planta, simples terra”. O pavão surge logo na primeira estrofe e, mesmo pertencendo a um espaço aberto como o Parque, transita em uma área limitada:

I

O portão do colégio abre-se em domingo.
Toda a cidade é tua e verde.
O Parque o barco o banco o leque
Do pavão em grito e cor fremindo o lago
sem que as estruturas de silêncio
desmoronem (p. 703).

O pavão aparece em mais de um caso em Drummond, sempre associado a um contexto de confinamento, como veremos em *Boitempo III*. No caso de “Parque Municipal”, apenas uma parte do pavão é considerada, isto é, o leque – associada à cauda do animal, imagem também ligada ao sol: “Embora imediatamente façamos do pavão uma imagem de vaidade, essa ave de Hera (Juno), esposa de Zeus (Júpiter), é antes de tudo um símbolo solar; o que corresponde ao desdobramento de sua cauda em forma de roda” (CHEVALIER, 2012, p. 692-693).

A segunda parte conecta ainda mais sujeito e natureza. Após o passeio de barco até a outra margem, o desejo do menino é ficar e nunca mais retornar ao colégio:

II

A natureza é imóvel.
A natureza, tapeçaria
onde o verde saliente se reparte
entre caminhos que não levam a nenhum lugar.
São caminhos parados. De propósito.
O lago, tranquilidade oferecida.
A pontezinha rústica de cimento
não é feita para ninguém passar
de um ponto ao outro.
Feita para não passar.
A pontezinha sou eu ficar imóvel
por cima da água imóvel
na tapeçaria imóvel para sempre.
O barquinho da margem devia ser queimado (p. 703-704).

Quando abordam o contexto escolar, quase todos os poemas expressam a vontade de fuga ou, pelo menos, de não retornar ao colégio. Frustra o menino a ponte não servir seu propósito de ligar um ponto ao outro. Queimar o barco é a alternativa (em vão) para não voltar à prisão da escola.

No capítulo “Fria Friburgo”, em “O rato sem rabo” o animal serve de pretexto para se falar, de fato, sobre os jogos de poder no colégio: os grandes contra os menores. No entanto, seu sentido negativo é mantido, uma vez que os alunos se unem para caçá-lo, tratando-o como bicho repugnante.

Na primeira estrofe, a presença do rato é o início do caos. Ele chega até a ala dos maiores já sem o rabo, deixando todos aflitos. Na segunda, temos o inverso: o rabo (na

ratoeira) sem rato, o queijo desaparecido e a inabilidade dos “Médios” para caçar o bicho. A terceira, e última, estrofe expressa o desejo dos meninos (o poema é narrado em terceira pessoa do plural) de devolver aos “Médios” o rato e o rabo, para finalizarem o serviço de matar o animal.

Ao analisarmos o papel do rato, descobrimos mais sobre os meninos do que sobre o animal propriamente dito. Primeiro, o asco causado pelo rato, pondo todos os garotos a postos para pegá-lo. Em segundo lugar, a violência: é preciso matar um rato quando se está na presença de um. Não temos, nesse caso, nenhum julgamento crítico por parte de Drummond, muitas vezes delator de atos violentos, como em “Tortura” (*Boitempo I*). Ao contrário, a crueldade infligida precisa ser terminada.

“Cobrinha”, por sua vez, apresenta a valorização da coragem, colocada em xeque pelos meninos:

Este salta com uma cobra
na mão.
Que vantagem, pegar em cobra morta?
Decerto nem foi ele quem matou.
Achou a cobra inanimada,
exibe-a qual troféu.
É uma cobra verde – reparamos,
admirável cobrinha toda verde,
lustroso verde nítido novinho
como não é qualquer planta que o possui.
Estaco, deslumbrado.
Se eu pudesse guarda-la para mim,
enfeitar a carteira com seu corpo...
– Você me vende essa bichinha? (p. 712)

Em primeiro lugar, espera-se que esse menino tivesse pego a cobra e matado por si só, mas isso não ocorre. Em seguida, a cor realça o animal, chamando a atenção de Carlos. O verde o encanta a ponto de fazê-lo querer comprar a cobrinha. Não impressiona a atração de Carlos por um animal repugnante. A cor, entretanto, é uma propriedade mais amplamente positiva. Bachelard afirma: “Assim, o fato de uma substância alquímica ser de um belo verde é para o juízo de valor o sinal de uma *valorização muito comprometida*. Em muitos casos o verde é a *primeira bela cor*” (2003, p. 35).

Seguindo o estudo do pequeno bestiário particular de “Fria Friburgo”, temos o poema “Pavão”, conjugando o imaginário da terra e do espaço. Assim como em “Parque Municipal”, a ave está destacada por seu leque:

A caminho do refeitório, admiramos pela vidraça
o leque vertical do pavão
com toda a sua pompa
solitária no jardim.
De que vale esse luxo, se está preso
entre dois blocos do edifício?
O pavão é, como nós, interno do colégio (p. 712).

Aqui, explica-se o pavão pelos meninos, e também o contrário. Excessivo em beleza, o animal está confinado no colégio. Ocorre, portanto, uma identificação intercambiável entre meninos e pavão.

“A lebre” perpetua o mesmo drama do confinamento, mas, dessa vez, em uma esfera individual. A lebre é Carlos, Carlos é a lebre:

Apareceu não sei como.
Queria por toda lei
desaparecer num relâmpago.
Foi encurralada e recolhida,
orelhas em pânico,
ao pátio dos pavões estupefatos.
Lá está, infeliz, roendo o tempo.
Eu faço o mesmo (p. 712).

Lebre e pavões estão no mesmo espaço, presos, mas é a lebre o animal relacionado diretamente com a situação de Carlos, igualmente infeliz e a roer o tempo.

3.5 O bestiário e o espaço: entrando no labirinto

O último bestiário da trilogia *Boitempo* torna aparente a ligação entre Drummond e o espaço, pois reúne poemas sobre a casa, os escritórios, a terra, o dormitório etc. Cada um deles guarda um valor importante para o sujeito e sua formação, tanto sua permanência quanto abandono.

Em *A poética do espaço*, Bachelard (1993) aprofundou sua pesquisa nos espaços felizes, detalhando as imagens da casa, das gavetas, dos cofres, além das imagens de miniatura e a dialética do interior e exterior, entre outros locais responsáveis por um retorno particular ao passado.

Embora o filósofo francês tenha começado suas reflexões sobre a casa onírica na obra sobre a terra e os devaneios do repouso, ao analisar o espaço em todas as suas nuances, ele relaciona as imagens de proteção, de abrigo, de maternidade da casa e da terra.

Nesse sentido, considero o imaginário da terra o mais importante em *Boitempo*, ainda que sua condição, muitas vezes, esteja atrelada ao imaginário do espaço. Portanto, nosso bestário espacial agrupa os poemas dos lugares fechados, não necessariamente atmosferas felizes, pelo contrário: no contexto escolar o espaço sempre indicará um incômodo e um tolhimento da personalidade de Carlos.

Em *Boitempo I*, temos dois casos de um bestário espacial, “Casa” e “Depósito”, capítulo “Morar”. “Casa” foi abordado no segundo capítulo desse estudo, em termos de espaço, pois o local e a formação da identidade eram inseparáveis, até mesmo para fins de análise.

“Depósito”, por sua vez, trata, em particular, dos itens jogados fora, esquecidos ou guardados, enquanto a representação da aranha é muito significativa. Ela tece o tempo e é dona do depósito, síntese desse tempo:

Há uma loja no sobrado
onde não há comerciante.
Há trastes partidos na loja
para não serem consertados.
Tamborete, marquesa, catre
aqui jogados em outro século,
esquecidos de humano corpo.
Selins, caçambas, embornais,
cangalhas
de uma tropa que não trilha mais
nenhuma estrada do Rio Doce.
A perna de arame do avô
baleado na eleição da Câmara.
E uma ocarina sem Pastor Fido
que à aranha não interessa tocar,
enorme aranha negra, proprietária
da loja fechada (p. 513).

A casa onírica possui esse espaço onde se guardam objetos há muito obsoletos ou esquecidos. A representação da aranha, nesse sentido, é significativa, pois ela é dona do tempo e a loja sem comerciante acumula uma variedade de objetos que conservam gerações. A aranha é “tecelã da realidade, ela é, portanto, senhora do destino, o que explica sua função divinatória, tão amplamente atestada ao largo do mundo” (CHEVALIER, 2012, p. 71).

Em “Escritório”, *Boitempo II*, capítulo “O menino e os grandes”, Carlos descreve o espaço ocupado por seu pai, local de papel análogo ao da terra em certos momentos. O escritório é narrado em seus mínimos detalhes: objetos, mobília, a curiosidade do filho:

No escritório do Velho
trona o dicionário livro único
para o trato da vida.
O mais é ciência de sangue
soprada por avós tataravós milavós
e
percepção direta do mundominas.

O escritório do Velho é fazenda
abstrata.
Os papéis: terras cavahadas boiadas
em escaninhos.

A mesa do Velho é tabernáculo da lei
indevassável à curiosidade menina
mas a poder de formão
levanta-se o tampo
abre-se a gaveta
furtam-se as pratas de dois mil-réis
riqueza infinita de uma semana (p. 584).

No escritório, cômodo de objetos e sabedoria milenar de família, o representante animal (bois – boiadas) faz parte do inventário das coisas. Desse modo, o valor do boi está atrelado ao dos outros itens: família, fazenda e conhecimento sobre a propriedade.

Em “Música” o foco incide sobre um objeto específico, o piano, o qual guarda em si valores de grandeza e majestade. O som domina a casa e os animais (cão e canário) reagem ao espetáculo, o primeiro com seus latidos, e o segundo com o silêncio. Cão e canário são elementos de um quadro maior, isto é, da casa, do piano e seu som, e o impacto dessa peça musical na sala de visitas da família:

O monumento negro do piano
domina a sala de visitas:
É maior do que ela, na imponência
lustrosa de sua massa.
Nele habitam cascatas encadeadas
à espera da manhã.
Tão bom que não falasse.
Mas fala, fala. A casa é caixa
de ressonância. Os pratos vibram.
O ar é som, o cão reage,
trava luta renhida com Czerny
e perde.
O pobre do silêncio refugia-se
no bico do canário (p. 591-592).

Nada é páreo para o piano, nem o cão, nem mesmo o canário, detentor genuíno de toda a musicalidade. De maneira sutil, o menino tece crítica ao piano incansável: “Tão bom que não falasse”.

“Le voyer”, por outro lado, traz não só o espaço como protagonista, mas também a terra. É por entre as frestas onde se espreitam os corpos femininos e, a Carlos, resta encontrar esses ínfimos espaços de abertura para o objeto de desejo. Os animais representados são os escorpiões (habitantes das entranhas da terra) e o próprio Carlos, rastejante nesse úmido porão (“lar de escorpiões”) para caçar as gretas:

Entro rastejante
dobro o corpo em dois
à procura da greta reveladora
de não sei que mistério radioso
ou sombrio
só a homens ofertado
em sigilo de quarto e noite alta (p. 608).

O essencial em “Le voyeur” é a associação de Carlos com esse ser rastejante, além de expor suas intenções nada inocentes: observar o corpo feminino para atingir o seu ápice, a poluição, adiada nesse caso. Animais do baixo e temas tabu compõem “Le voyeur”, confirmando a relação entre Carlos menino e o *gauche* futuro.

Em *Boitempo III*, selecionei representações do espaço as quais abarcassem todas as fases da vida de Carlos: menino, período do colégio, a Fria Friburgo e os tempos de sua mocidade.

No capítulo “O menino e os grandes”, a experiência de Drummond como caixeiro em um armazém está expressa em “O negócio bem sortido”. Misturando narração impessoal e a personalidade escondida no “tu”, Carlos não fala apenas dos produtos, mas de seu comportamento dentro desse contexto.

O poema é composto por sete estrofes, sendo as três primeiras destinadas a descrever o negócio propriamente dito. São vários os produtos comercializados como, por exemplo, seda e pano, renda, chapéus, licores e o porco (como peça de carne, pronta para consumo).

O menino surge na quarta estrofe, quando Carlos (adulto, suponho) lhe pergunta por qual motivo escolhera aquela vida, segundo ele, “de cachorro”:

Por que escolheste vida de caixeiro,
vida de cachorro, o trocadilho exato,
quando podias bem ficar no casarão
em ocioso bem-bom de filho de Coronel? (p. 670).

Enquanto o cachorro aproxima-se de caixeiro não só por um modo de vida, mas por uma semelhança fonética (o que torna o trocadilho exato), o adulto se questiona por que razão não aproveitou a boa vida de filho de fazendeiro. Os motivos para tal se revelam nas estrofes seguintes, denotando o comportamento do menino, a quem

interessava estar no meio das pessoas, das conversas, durante o tempo livre, sem trabalho a fazer.

A vida de cachorro descrita por Carlos não é de nada uma vida indigna. Para ele, o trabalho se torna um pretexto para estar perto das pessoas, ouvir as histórias, além de realizar pequenos furtos:

Não é fero o patrão.
Decerto preferia
que falasses menos, trabalhasses mais.
E se perceber que o chocolate some,
sem sabor e fumaça, no papel prateado?
Se descobrir? Se te pilhar?

Erram pesadelos de caixeirinho
na noite gelada montanhosa (p. 671).

Julgo pertinente inserir “O negócio bem sortido” nesse bestiário final por sua associação entre a vida de caixeiro e a de cachorro, algo, a princípio, ruim e penoso. É surpreendente descobrir que a vida do pequeno caixeiro tem muito mais vantagens do que o esforço propriamente dito. Dentre tantos poemas onde animais são representações de propriedade e mercadoria (a exemplo do porco nesse poema), em “O negócio bem sortido” há associação entre animal e caixeiro, cachorro e menino.

Além disso, podemos contrastar a vida na casa *versus* a vida nesse espaço tão preenchido de produtos, os objetos são indicadores dos costumes da cidade, onde os habitantes consomem desde a seda luxuosa até o pano áspero, dos licores aos legumes e o toucinho.

Por outro lado, em “Fim da casa paterna”, capítulo “Primeiro colégio”, há uma tensão maior, não apenas por assinalar o momento quando Carlos deixa a casa do pai, mas por estar em direção a um lugar que não lhe trará boas experiências. Portanto, o fim dessa casa implica a perda da proteção (tanto da casa em si quanto da mãe):

Os olhos se despedem da paisagem
que não me retribui.
A casa, a própria casa me ignora.
Nenhuma xícara ou porta me deseja
boa viagem.
Só o lenço da minha mãe fala comigo
e já se recolheu (p. 704).

Bachelard, em seu estudo sobre o imaginário da casa, destaca a propriedade protetiva desse espaço e, ainda, reitera: “Somos o diagrama das funções de habitar aquela casa; e todas as outras não passam de variações de um tema fundamental” (1993, p. 34).

No caso de “Fim da casa paterna”, a agonia é ampliada pelo total abandono de uma família, uma terra e um abrigo: vai-se para um espaço hostil, onde a coletividade ofusca a individualidade e os privilégios são substituídos por regras rígidas. Aqui, aponto apenas os aspectos da casa, pois a simbologia animal foi comentada no segundo capítulo, a respeito da construção identitária de Carlos.

No mesmo capítulo, “Apontamentos” versa sobre o Parque Municipal, trazendo muitos animais em sua composição além do fatídico barquinho condutor a uma ponte sem destino, apresentado no poema “Parque Municipal”.

A câmera ocular de Carlos capta os elementos ao redor, quando consegue desligar-se do colégio, embora esse seja sempre seu local de retorno.

Os animais trazidos por Drummond compõem um espaço amplo de liberdade e são representados em sua materialidade:

O deslizante cisne destas águas,
nem simbolista, nem parnasiano;
a tartaruga em si mesma trancada;
as rêmiges do fogo no viveiro;
o cris da areia em solas transeuntes;
o guarda que de inerte se assemelha
às árvores, e árvore é com sua farda;
o macaco brincando de ser gente (p. 704).

Ao mencionar dois movimentos literários, Drummond desloca o sentido do cisne, como símbolo (múltiplos sentidos) ou de ornamento (parnasianismo) para sua inclusão em um objeto do parque. O cisne é só um cisne, animal deslizando nas águas do lago.

A tartaruga, do mesmo modo, é constituinte do quadro geral do Parque e a seu respeito, Carlos sublinha a capacidade de ensimesmamento: “a tartaruga em si mesma trancada” (p. 704). Ao comentar a concha, Bachelard (1993) destaca a multiplicidade das “imagens do sair”, por ela suscitadas. No caso da tartaruga, o animal também carrega a casa nas costas e está ausente para o mundo. Encerrando-se em si mesma, a tartaruga não cessa de ensaiar as imagens de saída, relacionadas à dialética do oculto e do manifesto. Ainda, devemos considerar o verbo “trancar” como indicativo da recusa do mundo externo: a tartaruga não “recolhe-se” a seu lar, ela tranca-se porque há perigo lá fora.

O macaco, por sua vez, aparece “brincando de ser gente”. Nesse caso, há uma associação comum entre o símio e o ser humano, por ser o mais próximo de nossos ancestrais. Na Idade Média, de acordo com Pastoureau (2011), três animais eram

considerados parecidos com o homem: o urso, por sua aparência externa; o porco, devido à organização interna dos órgãos e, por fim, o macaco.

Embora Plínio e Aristóteles considerassem o macaco o mais parecido com o homem, os pensadores medievais esforçaram-se para atribuir uma simbologia negativa ao animal, pois o homem era feito à imagem e semelhança de Deus, logo, o macaco não deveria possuir tantas semelhanças. Por essa razão, foram atribuídas a ele características de vileza, repulsa, além de associar-se a imagens diabólicas (PASTOUREAU, 2011, p.86).

Não sabemos em que sentido o macaco brinca de ser gente, mas por tratar-se de um Parque, a mínima interação com os humanos, a troca de olhares e gestos, é suficiente para uma “tentativa” de ser humano.

O espaço, embora não seja fechado e repleto de compartimentos, é local de liberdade e suspensão de tudo o que oprime Carlos:

o torpor que a meu ser se afeiçoa
na vontade, de relva, de reflexo,
de sopro, de sussurro me tomar;
a ausência de relógio e de colégio,
de obrigação, de ação, de tudo vão (p. 704).

Da liberdade (limitada) passamos para o confinamento em “Dormitório”, capítulo “Fria Friburgo”. Descrito como “prisão de luxo”, Carlos expõe sua angústia à hora de dormir, invadido por pensamentos os quais o colocam diante do pai, suplicando para retornar a casa. Trata-se da luta diária, quando cai a noite, para vencer o desgosto pela escola e a vontade crescente de fugir.

O animal é o gado e sua aparição é muito pontual, quando Carlos, em sua conversa imaginária com o pai, pede para retornar a casa, disposto a aprender as lidas da fazenda, uma vez poupado da tortura do colégio:

– O que o senhor fizer
está bem feito, acabou-se,
mas não me tire de junto
da família e do meu quarto.
Me ponha tangendo gado
ou pregando ferradura,
me faça catar café,
aos capados dar lavagem,
mas eu não volto mais lá (p. 722).

As atividades citadas tampouco constituem um cenário ideal para o menino. Elas são melhores só quando comparadas ao colégio. Por outro lado, sabemos como Drummond era avesso à ideia de tornar-se herdeiro das terras dos Andrade. Manusear o

gado, cavalo ou porcos⁸¹, é preferível apenas em relação ao cárcere do dormitório.

O último exemplar de “Fria Friburgo” é uma despedida. “Adeus ao colégio” reúne as impressões de Drummond quando deixa a escola. A partida começa com o sentimento da perda do tempo ali decorrido, e a espera da viagem póstera:

I
Adeus colégio, adeus vida
vívida sob inspeção,
dois anos jogados fora
ou dentro de um caldeirão
em que se fritam destinos
e se derrete a ilusão.
Amanhã cedo retiro-me,
pego o trem da Leopoldina,
vou ser de novo mineiro(p. 731).

A primeira parte ainda se alonga por mais alguns versos, nos quais o menino reflete sobre seus atos: culpado ou inocente? Deve refugiar-se em Deus ou no Demônio? Tudo isso lhe vêm à mente porque o medo de encarar sua família lhe domina durante o percurso da volta.

Nesse processo entre última noite no colégio, trem para Leopoldina e chegada até sua casa, Carlos se vê distraído por uma menina, viajando no mesmo vagão. No entanto, quando o trem faz a baldeação, a moça segue e Carlos fica só com seus pensamentos atormentados.

“Adeus ao colégio” compõe o bestiário espacial porque relaciona um espaço abandonado (o colégio), um transitório (o trem) e um destino final (a casa paterna). O sentimento de estar no trem obriga Carlos a pensar numa outra situação mais favorável, se possível fosse – o vagão do gado:

II
Nada mais insuportável do que essa viagem de trem.
Se me atirassem no vagão de gado a caminho do matadouro
talvez eu me soubesse menos infeliz (p. 732).

A representação do destino do animal é negativa, pois o matadouro significa o lugar final, onde o bicho dará o último suspiro antes da dissolução de seu corpo maciço para que, em sua fragmentação, sirva de matéria-prima e alimento. Para o menino, assustado por ter sido expulso, retornando para a casa de um pai também austero, caminhar rumo ao fim da vida parece uma ideia melhor.

⁸¹ Chama-se de capado não apenas qualquer animal castrado, mas o porco castrado para engorda.

Ao longo da série *Boitempo*, percebemos um certo exagero por parte de Carlos, pois, diante de qualquer situação, prefere o seu aniquilamento ao invés de uma reação ativa. De maneira muito breve e sutil, Carlos realça o triste destino do gado ao falar de si mesmo. Embora ele não se detenha criticamente sobre o abatimento dos gados (porque fugiria completamente do contexto do poema), fica uma legível mensagem de sobre o triste destino do gado, menos triste apenas se comparado a o seu próprio.

Por fim, no capítulo “Mocidade solta”, “Casa sem raiz” fecha o bestiário espacial. Após os relatos da casa original no poema “Casa”, passando por uma adaptação de um novo local em “Dormir na Floresta”, chegamos a “Casa sem raiz”.

A casa deixa de existir como casa itabirana e necessita ser preenchida do zero com memórias, sensações, família:

Tenho de me adaptar? Tenho que viver a casa
ao jeito da outra casa, a que era eterna.
Mobiliá-la de lembranças, de cheiros, de sabores,
de esconderijos, de pecados, de signos,
só de mim sabidos. E de José, de mais ninguém (p. 734).

Carlos sabe da significância de uma casa, não apenas um conjunto de paredes, portas e janelas, mas algo além disso, um preenchimento diferenciado, o qual só pode ser adicionado por seus moradores. Sobre a casa da infância e as do futuro, Bachelard afirma:

Quando, na nova casa, retornam as lembranças das antigas moradas, transportamo-nos para o país da Infância Imóvel, imóvel como o Imemorial. Vivemos fixações, fixações de felicidade. Reconfortamo-nos ao reviver lembranças de proteção. Algo fechado deve guardar as lembranças, conservando-lhes seus valores de imagens. As lembranças do mundo exterior nunca hão de ter a mesma tonalidade das lembranças da casa. Evocando as lembranças da casa, adicionamos valores de sonho (BACHELARD, 1993, p. 25-26).

Na oitava estrofe, a casa associa-se ao cavalo, maneira encontrada por Carlos para retomar todos os elementos do local distante que é Itabira:

Tão estranho, crescer, adolescer
com alma antiga, carregar as coisas
que não se deixam carregar.
A indelével casa me habitando, impondo
sua lei de defesa contra o tempo.
Sou o corredor, sou o telhado
sobre a estrebaria sem cavalos mas nitrindo
à espera de embornal. Casa-cavalo,
casa de fazenda na cidade,
o pasto, ao Norte; ao Sul, quarto de arreios,
e esse mar de café rolando em grão

na palma de sua mão – o pai é a casa,
e a casa não é mais, nem sou a casa térrea,
terrestre, contingente,
suposta habitação de um eu moderno (p. 735).

O cavalo é, por conseguinte, um dos símbolos da casa anterior, assim como o pai, as plantações de café e o próprio menino, deixando de ser “a casa térrea,/ terrestre, contingente”. Ao longo deste trabalho, reiterarei o papel capital do cavalo e do boi como ícones da família Andrade, em especial por constituírem a subsistência da família, além de níveis mais profundos, como a manipulação temporal (no caso de “Boitempo”).

Chegamos ao fim, portanto, do bestiário pessoal de Drummond, possibilitando traçar as nuances de sua face *gauche*, seu comportamento e suas reações face aos acontecimentos cotidianos e como esse menino e esse rapaz encararam certos eventos. No percurso de observação, escuta, escavações e tesouros perdidos, os animais cumpriram seu papel, alguns protagonizando grandes questões, como “Boitempo”, outros coadjuvantes na montagem de um panorama de uma cidade, uma escola, um homem.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS – AMPLIANDO CACOS E BURACOS

Alcides Villaça (2006), sobre a retomada memorialística em Drummond, chama a atenção para a não homogeneidade das vozes envolvidas em sua poesia autobiográfica.

Na formação do bestiário em *Boitempo*, sublinhei a maneira como o poeta se distancia de certos fatos, optando por dirigir-se a um “tu” – quase sempre ele mesmo, mas menino, ou então pelo uso da terceira pessoa do singular, um “ele” – da mesma forma, ele mesmo, sujeito de outrora.

Outro artifício de Drummond para constituir sua história, destoando de peças autobiográficas convencionais, é o uso do tempo presente na composição dos poemas. O passado não é revivido, ele é vivido pelo sujeito em idade avançada, consciente de sua realidade e acertando as contas com o menino antigo. Ao tempo de vida passado, é necessário ajustar a percepção. Segundo Villaça:

Atente-se, em primeiro lugar, para um aspecto formal significativo: diferentemente de outros tantos poemas de memória (inclusive os constantes de *Lição de coisas*), os da série *Boitempo* elegem como absolutamente predominante o tempo verbal do *presente*, e não mais do pretérito, para construir a duração. Ou seja: tudo o que poderia ser pura lembrança ressurgue com o impacto do que é vivido no aqui e no agora do menino antigo, e não *in illo tempore*. Para aproveitar uma lição de Bergson, trata-se não apenas de evocar uma percepção antiga, na ilusão de revive-la tal e qual se deu, mas de construir com ela (e para ela) uma nova percepção (VILLAÇA, 2006, p. 114).

Ao longo desse estudo, sistematizei, a partir da formação de um bestiário, a construção da gênese do *gauche*, prenunciada pelo anjo torto no “Poema de sete faces”. O repertório poético da trilogia aponta para o imaginário específico, regente do universo autobiográfico drummondiano: a terra. Embora travestida de água em diversos momentos, ela é o elemento fundamental na formação da identidade do poeta. Isso já era esperado, dada a origem da família Andrade estar atrelada à posse de terras, tendo um grande impacto na vida de Carlos-menino.

O bestiário completo de *Boitempo* se mostra bastante diversificado: desde cavalos imponentes até insetos irritantes, como a mosca, ou aracnídeos temidos, caso do escorpião. Entretanto, dentro desse bestiário geral dividido em elementos, há outra classificação mais sutil, realizada por Drummond.

À família e à terra natal, animais da base econômica, representados ora por sua nobreza, ora em sua resignação e exploração, mas, ainda assim, de um contexto

privilegiado, como em “Aquele Andrade” (*Boitempo II*), “Agritortura” e “Estojo de costura” (*Boitempo III*). Ao bestiário particular de Carlos, por outro lado, destinam-se as cobras, as minhocas, moscas, escorpiões, como em “Signo” (*Boitempo I*) e “Achado” (*Boitempo II*).

Ainda, em número menor, temos animais ligados à uma valorização negativa (a exemplo do lobo e da raposa), quando associados ao contexto religioso, remetendo, por conseguinte, à coletividade, como em “Tempestade” e “Terroros” (*Boitempo I*).

O modo de representação dos seres nesse bestiário se dividiu em três partes: coadjuvantes, protagonistas e elementos de uma paisagem geral. Embora a terceira classificação pareça apenas uma perspectiva em relação às outras, há uma diferença em sua função.

Atuando como protagonista, o animal é o centro simbólico do poema, seja para demonstrar algo vivenciado por ele mesmo ou irradiando sua significação para um indivíduo. Na função coadjuvante, por sua vez, a representação animal possibilita expandir o sentido de uma situação ou sujeito. Por fim, como elemento da paisagem global, o animal representado não está realizando uma função tão reveladora sobre uma pessoa ou situação, todavia, compõe um quadro geral, a exemplo de “Parque Municipal”, onde sua aparição contribui para dimensionar esse local tão caro a Carlos.

Tais modos de representação, por conseguinte, revelam tensões enfrentadas por Carlos ao longo de sua vida infantil até os princípios da fase adulta. Como não poderia ser diferente, Drummond compõe *Boitempo* para dar à criança o *gauchismo* particular da fase adulta. O poeta deseja mostrar que não se tornou *gauche* adulto, pois nasceu assim. Sua inabilidade para a vida se dá antes mesmo do nascimento, porquanto não é possível nascer novo e de novo.

A composição do bestiário na autobiografia facilita a compreensão das representações animais em outras fases da vida de Drummond. Se, nos bestiários medievais, o leão era o representante maior, mais nobre, dentre todos os outros seres da natureza, de Itabira a Belo Horizonte o cenário é ocupado, em sua maioria, pelo gado e pelo cavalo, quase sempre associados à economia da família.

Nos bestiários da Idade Média, os pensadores defendiam a noção de que, se os animais, seres inferiores, obedecem a Deus, o mesmo é esperado de todos os homens, por serem dotados de razão. A fronteira homem e animal era reforçada a todo o momento e essa linha divisória encontrava sucesso nas representações metafóricas dos animais.

Na série *Boitempo*, bestiário contemporâneo, os animais conservam sua função de revelação, descendo o véu cobrindo o mistério das coisas, do homem e da natureza. Nos animais encontramos o mistério de Carlos.

A composição *gauche* foi mapeada desde *Alguma poesia*, logo, é chegado o momento de justificar essa personalidade. O menino explica o homem por trás do bigode e dos óculos. Ele é um excêntrico, o retorcido e foi a vontade do poeta colocar-se de tal forma. Mesmo ao fazer a poesia “distante” de si⁸², Drummond não cessa de retomar Itabira, a casa, a família e ele mesmo.

O poema “1914” é prova de sua consciência em relação ao mundo. Um evento marcante na vida do menino de 12 anos foi reformulado pelo poeta Drummond, mas antes disso a guerra havia sido tema central em *A rosa do povo*. A ferida existe, portanto, porque Drummond não canta a felicidade. Nessa obra, ele canta a esperança, mas o conflito, a contradição, o paradoxo são sua matéria – mesmo afirmando: “minha matéria é o nada”.

Por construirmos uma base identitária para Drummond, a partir desse bestiário, os poemas analisados foram, em grande maioria, de contexto individual e familiar. Todavia, há momentos em que Carlos inscreve determinadas personalidades de Itabira em sua memória pessoal.

Os animais, nesse sentido, também possuem valorização positiva, como, por exemplo, em “Muladeiro do Sul”, no capítulo “Pretérito-mais-que-perfeito” (*Boitempo II*). O homem, capaz de seduzir a todos (em especial as moças) possui certas qualidades positivas e os animais são parte dessa valorização:

Chega o muladeiro, montado
em catedralesco animal branco
homem-cavalo-centauro-esplendor.
Tão rico ele é, pode comprar
todas as fazendas com seus fazendeiros
e levar, de pinga, o município.
Hospeda-se, imperial,
no único, mísero hotel
e lhe confere majestade (p. 557-558).

No entanto, o homem não passa de um golpista, usando de suas habilidades sociais e de seu status de muladeiro para aplicar golpes, tanto nas moças quanto nos comerciantes. O cavalo branco, nesse sentido, reaparece para reforçar a imagem de um homem privilegiado na sociedade.

⁸²Quando se trata de não usar tanto a primeira pessoa do singular para exprimir suas memórias.

Drummond, por vezes, repete os acontecimentos ao longo de sua trilogia. É o caso de “Destruição”, capítulo “Fazenda dos 12 vinténs ou do Pontal”, de *Boitempo II*. O poema narra o mesmo evento de “O belo boi de Cantagalo”, *Boitempo III*, capítulo “Fazenda dos 12 vinténs ou do Pontal e terras em redor”:

No pasto mal batido
morre o zebu picado de cobra
morre o zebu vindo de Cantagalo
com que rebuliço de estrada de ferro
com que sacrifício de estrada de barro
com que orgulho de dono da terra
morre o boi indiano
com que silêncio de urubus
na tronqueira perto (p. 563).

O destino trágico do boi de Cantagalo é narrado, portanto, sob dois pontos de vista: em “Destruição”, ressalta-se a dificuldade de trazer o boi e a expectativa para a sua chegada. Ainda que “O belo boi de Cantagalo” verse sobre essas mesmas questões, no poema, temos uma ênfase maior no momento da preparação para o ataque e sua realização propriamente dita:

Por trás da bossa de cupim
a cobra espreita
o belo boi de Cantagalo
trazido com que sacrifício
de longas léguas a pé e lama
para inaugurar novo rebanho
dos sonhos zebras do Coronel (p. 635).

A autobiografia de Drummond não pode ser compreendida isoladamente de suas outras produções. Estudar a série *Boitempo* é assumir uma obrigação de mergulhar em cada verso de Carlos Drummond de Andrade, quiçá cada conto e crônica.

O poeta ensaia um bestiário muito antes de *Boitempo*, em *Claro enigma*. Nessa obra, o primeiro capítulo é intitulado “Entre lobo e cão”, animais simbolicamente opostos: ao lobo, a vileza e a traição, ao cão, a lealdade ao dono. Estar entre um ou outro é conflito do indivíduo. Nesse capítulo, o drama da existência também é somado ao drama da produção de poesia, a exemplo de “Perguntas em forma de cavalomarinheiro”. Drummond compara a forma do animal à de uma interrogação e, a partir desse dado, reflete sobre poesia e existência:

Que metro serve
para medir-nos?
Que forma é nossa
e que conteúdo?
Contemos algo?

Somos contidos?
Dão-nos um nome?
Estamos vivos?

A que aspiramos?
Que possuímos?
Que relembramos?
Onde jazemos?

(Nunca se finda
nem se criara.
Mistério é o tempo,
inigualável) (p. 221-222).

Em nenhum momento nos é dado a saber coisa alguma sobre o animal. Assim como no bestiário medieval, Drummond utiliza a natureza para fins didáticos. Compreender a natureza e os animais em Drummond é, por conseguinte, ter acesso à sua visão de mundo.

“Perguntas em forma de cavalo-marinho” é seguido por “Os animais do presépio”. Boi e burro dominam o assunto do poema, retomando o tema da vida na fazenda, predominante na trilogia *Boitempo*:

Salve, reino animal:
todo o peso celeste
suportas no teu ermo.

Toda a carga terrestre
carregas como se
fosse feita de vento.

Teus cascos lacerados
na lixa do caminho
e tuas cartilagens
e teu rude focinho
e tua cauda zonza,
teu pelo matizado,

tua escama furtiva,
as cores com que iludes
teu negrume geral,

teu voo limitado,
teu rastro melancólico,
tua pobre verônica

em mim, que nem pastor
soube ser, ou serei,
se incorporam, num sopro.
Para tocar o extremo
de minha natureza,
admito-me: sou burro.

Para trazer ao feno
o senso da escultura,
concentro-me: sou boi.

A vária condição
por onde se atropela
essa ânsia de explicar-me

agora se apascenta
à sombra do galpão
neste sinal: sou anjo (p. 222-223).

Além da inabilidade para a fazenda expressa no verso “em mim, que nem pastor/soube ser, ou serei”, a exploração dos animais surge logo nas primeiras estrofes: grande carga pesada a carregar e cascos lacerados. Os animais do presépio, portanto, são os animais do campo, fundamentais para o crescimento do sujeito Carlos que, através de uma metamorfose (ser burro e ser boi) consegue atingir uma transcendência, lhe permitindo ser anjo.

A inaptidão para ser fazendeiro e a aptidão para ser outra coisa, criador de imagens, é matéria de vários poemas analisados nesse estudo. “Fim da casa paterna”, “Adeus ao colégio”, são dois exemplos dessa tensão presente na vida de Carlos.

Outro exemplar sobre o conflito causado pelo peso de ser um Andrade está ilustrado em “O viajante pedestre”, capítulo “Notícias de clã”, de *Boitempo III*.

No poema, a imagem do pai de Carlos e dos filhos, anuncia o destino das posses da família:

O fazendeiro está cansado.
É o cansaço de gerações.
Já não passeia a vista satisfeita
pelo universo de cinco fazendas.
Vende as menores. Doa aos filhos
as duas grandes.

O fazendeiro descansa
de um trabalho que vem de antes
de ter nascido. Vem de índios
e mineradores.

Cumpriu sua lei. Agora os filhos
cumpram a deles.
Mas um não sabe a cor da terra,
nunca aprendeu, nem saberá
a rude física das estações;
o jeito de um boi; a sagração do milho.
Que fará na roça esse herdeiro triste
de um poder antigo?

Desiste. Vai

viver o destino urbano
de qualquer homem.
A mala pronta. A “condução” espera
à porta da casa.

Não, não espera.
Não há “condução”.
Sumiu o cavalo no oco do pasto.
Sumiu a viagem na estrada de barro.
Sumiu a esperança
de chegar a tempo
ao destino urbano.
Só o “camarada”
esperando ordens (p. 658).

O poema segue por mais quatro longas estrofes, assinalando o trajeto percorrido a pé por Drummond, seu pai e o ajudante. Em “Fim da casa paterna”, vale lembrar, o menino faz pouco caso do cavalo, quando o chama de “condução” utilizando aspas. Em “O viajante pedestre”, o rapaz relembra a condução desprezada outrora. A ele, nesse momento, não é designado nem ao menos um cavalo.

O filho, logo, está destituído não só do conhecimento que lhe garantiria a continuidade da tradição dos Andrade (nada sabe do boi, do milho ou das estações), mas também da montaria, a qual lhe pouparia o cansaço e o tempo para chegar até a cidade. Recusar a atividade fazendeira e percorrer longas distâncias a pé é motivo de grande vergonha para seu pai. Um homem separado de seu cavalo é uma afronta. A última estrofe, narrada pelo pai de Carlos, explicita essa insatisfação:

Já nem sei onde é que estou
que não sumo de mim mesmo,
de tão dorida vergonha
por meu filho desmontado
e por cima se gabando
da condição rebaixada!
Meu pai, meu avô, meu bisavô
de nobres equipagens
lá no céu dos fazendeiros
estão despedindo raios
de irada condenação
sobre esse tonto rebento
que nem noção de decoro
conserva em sua tonteza...
Com você, filho, começa
a desabar a família (p. 659).

Desse modo, a autobiografia de Drummond só poderia partir da construção de um bestário, porquanto sua história familiar apoia-se em animais (para a sua economia bem como para reforçar certa dignidade do campo) e, o menino retorcido, volta-se para

seres menores para reafirmar sua identidade desviante.

Embora a representação animal auxilie a reforçar a identidade familiar ou sirva de metáfora para a descoberta do sujeito, essa simbologia pode dar lugar a um interesse voltado especialmente para o animal. Em “Um boi vê os homens” o bovino ganha voz, demonstrando o seu saber sobre o ser humano e, ainda, lamentando tal modo de existência. Sobre a subjetividade presente no poema, Maciel afirma:

Vê-se que a *persona* bovina de Drummond busca encarnar ou encenar uma subjetividade possível (ainda que inventada), de um ser que, nos confins de si mesmo, é sempre outro em relação ao que julgamos capturar pela força da imaginação. Isso, se considerarmos que todo animal – tomado em sua singularidade, em seu *it* – sempre escapa às tentativas humanas de apreendê-lo, visto que entre ele e os humanos predomina a ausência de uma linguagem comum, ausência esta que instaura uma distância mútua e uma radical diferença em relação ao outro. No entanto, tal distância/diferença não anula necessariamente aquilo que os aproxima e os coloca em relação também de afinidade. Falar sobre um animal ou assumir sua *persona* não deixa de ser também um gesto de espelhamento, de identificação com ele. Em outras palavras, o exercício de animalidade que nos habita (MACIEL, 2007, p. 197).

A conjunção das representações animais demonstra o quanto podemos compreender mais a respeito da poesia – e da filosofia de Drummond – partindo das relações entre animais e humanos, animais humanos e natureza, o mundo todo um cosmos de elementos interligados, onde o início de um é o fim de outro. O poema “Nudez” bem o demonstra:

Ou sabe? Algo de nós acaso se transmite,
mas tão disperso, e vago, tão estranho,
que, se regressa a mim o que o apascentava,
o ouro nele é cobre e estanho,
estanho e cobre,
e o que não é maleável deixa de ser nobre,
nem era amor aquilo que se amava (p. 291).

O estudo do bestiário criado na trilogia *Boitempo* nos permitiu traçar a sua didática de Drummond sobre si e sobre o mundo, através da criação de diversos símbolos, como o próprio boi em “Boitempo” ou o belo, mas prematuramente morto, boi de Cantagalo.

Na tentativa de arrematar sua história pessoal através da descoberta de uma simbologia animal particular, percebemos, na coleção de cacos de Drummond, haver sempre um espaço por preencher, os mesmos vazios onde o menino procurava aquele algo indefinível e eternamente oculto.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O aberto: o homem e o animal**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Literatura comentada**. São Paulo: Abril Educação, 1980.
- _____. **Nova reunião: 23 livros de poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ARISTÓTELES. **História dos animais: livros I-VI**. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 2006.
- BACHELARD, Gaston. **A dialética da duração**. São Paulo: Ática, 1988.
- _____. **O ar e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- _____. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- _____. **A psicanálise do fogo**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- _____. **A água e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. **A terra e os devaneios do repouso**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. **A terra e os devaneios da vontade**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. **A intuição do instante**. 2ª ed. Campinas: Verus, 2010.
- BATAILLE, Georges. **Teoria da religião**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- BERGER, John. Why look at animals? In: _____. **About looking**. New York: Pantheon Books, 1980.
- BRITTAN, Simon. **Poetry, symbol and allegory: interpreting metaphorical language from Plato to the present**. Charlottesville: The University of Virginia, 2003.
- BOURKE, Joanna. **What it means to be human: reflections from 1791 to the present**. London: Virago, 2011.
- CANDIDO, Antonio. Poesia e ficção na autobiografia. In: _____. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.
- CAVALCANTI, Geraldo Holanda. **A herança de Apolo: poesia poeta poema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CHAMBEL, Pedro. **A evolução do bestiário letrado medieval – uma síntese.** www.fcsh.unl.pt.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos:** mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

COHEN, Simona. **Animals as disguised symbols in Renaissance art.** Leiden: Brill, 2008.

COLLOT, Michel. **Poética e filosofia da paisagem.** Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

_____. O sujeito lírico fora de si. Tradução de Eva Nunes Chatel. In: **Literatura e paisagem:** perspectivas e diálogos. Org. Alves, Ida. & Feitosa, Márcia Manir Miguel. Niterói: Editora da UFF, 2013. p. 165-176.

COSTA, Iná Camargo. A herança modernista nas mãos do primeiro Drummond. In.: PIZARRO, Ana (Org.). **América Latina:** Palavra, Literatura e Cultura. vol 3. - vanguarda e modernidade. São Paulo: Memorial; Campinas: Unicamp, 1995.

CURLEY, Michael J. **Physiologus.** Chicago: University of Chicago Press, 2009.

DARWIN, Charles. **A origem das espécies.** São Paulo: Escala, 2009.

_____. **A expressão das emoções nos homens e nos animais.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário.** São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ECO, Umberto (org.). **Idade Média – Bárbaros, cristãos e muçulmanos.** Introdução à Idade Média. Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2010.

_____. **Da árvore ao labirinto:** estudos históricos sobre o signo e a interpretação. Rio de Janeiro: Record, 2013.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos:** ensaio sobre o simbolismo mágico- religioso. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. **O sagrado e o profano:** a essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. **Mito e realidade.** São Paulo: Perspectiva, 2011.

FERREIRA, Agripina Encarnación Alvarez. **Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos bachelardianos.** Londrina: EDUEL, 2008.

GILHUS, Ingvild Saelid. **Animals, Gods, and humans:** changing attitudes to animals in Greek, Roman and early Christian ideas. New York: Routledge, 2006.

- GIORGI, Gabriel. **Formas comuns**. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.
- HASSIG, Debra. **Medieval bestiaries: text, image, ideology**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- _____. **The mark of the beast: the Medieval Bestiary in Art, Life, and Literature**. New York: Garland, 1999.
- HECK, Christian e CORDONNIER, Rémy. **The grand Medieval Bestiary, animals in illuminated manuscripts**. New York: Abbeville Press publishers, 2012.
- HODGE, Jonathan; RADICK, Gregory (ed.). **The Cambridge Companion to Darwin**. New York: Cambridge Press, 2003.
- INGOLD, Tim. **What is an animal?** London: Routledge, 1994.
- KLINGENDER, Francis. **Animals in art and thought to the end of the Middle Ages**. Cambridge, M.I.T. Press London, 1971.
- LESTEL, Dominique. **As origens animais da cultura**. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.
- LEWIS, C.S. **The discarded image: an introduction to medieval and renaissance literature**. London: Cambridge Press, 1964.
- LORENZ, Konrad. **Behind the mirror**. Orlando: Harcourt Brace Jovanovich, 1973.
- _____. **A agressão: uma história natural do mal**. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2001.
- LURKER, Manfred. **Dicionário de simbologia**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- MACIEL, Maria Esther. **Zoopoéticas contemporâneas**. In: Revista Remate de Males, Campinas, v. 2, nº 27, p. 197- 206, 2007.
- _____. **Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.
- _____. **Literatura e animalidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- MASSON, Jeffrey Moussaieff. **Beasts: what animals can teach us about the origins of good and evil**. New York: Bloomsbury, 2014.
- MCCULLOCH, Florence. **Medieval Latin and French Bestiaries**. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1962.
- MERQUIOR, José Guilherme. Natureza da lírica. In: **A astúcia da mímese: ensaios sobre Lírica**. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997. p. 17-33.
- MIDGLEY, Mary. **Beast and man**. London: Routledge, 2005.
- MORIN, Edgar. **O paradigma perdido: a natureza humana**. 5ª ed. Lisboa: Europa-América, D.L., 1991.

MURPHY, Trevor. **Pliny the Elder's Natural History: the empire in the encyclopedia**. New York: Oxford University Press, 2004.

NUNES, Benedito. A visão romântica. In: GUINSBURG, Jacó (org). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 51-74.

PASTOUREAU, Michel. **Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental**. Paris : Seuil, 2004.

_____. **Bestiaires du Moyen Âge**. Paris: Seuil, 2011.

_____. **Os animais célebres**. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1982.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Drummond : o gauche no tempo**. 5ª ed. Rio de Janeiro, Record, 2008.

SALISBURY, Joyce E. **The beast within: animals in the Middle Ages**. New York: Routledge, 1994.

SIGANOS, André. Bestiário mítico. In: BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. pp. 117-137.

SINGER, Peter. **Animal liberation**. New York: Harper Collins Publishers, 2002.

SOUZA, Raquel Rolando. **Boitempo: a poesia autobiográfica de Drummond**. Rio Grande: Editora da FURG, 2002.

VARANDAS, Maria Angélica. **A voz do bestiário: ecos da raposa na literatura inglesa medieval**. 2003. 525f. (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa. 2003.

_____. **A Idade Média e o Bestiário**. Medievalista on-line. Lisboa, ano 2, nº 2. p. 1-53, 2006.

_____. O bestiário, um gênero medieval. In: **Bestiário Medieval. Perspectivas e abordagens**. MIRANDA, Adelaide; CHAMBEL, Pedro (coord.). Lisboa: IEM-Instituto de Estudos Medievais. Coleção 9, 2014.

VILLAÇA, Alcides. Um elefante de mentira e de verdade. In: _____. **Passos de Drummond**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

WHITE, T.H. **The book of beasts**. New York: Dover Publications, 2015.

WILSON, Edward O. **A conquista social da terra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.