

**A MEMÓRIA COMO CACOS:**  
Infância e resistência em *Boitempo*

**Josyane Malta Nascimento**

**Josyane Malta Nascimento**

**A MEMÓRIA COMO CACOS:**  
Infância e resistência em *Boitempo*

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Teoria da Literatura.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Terezinha M. Scher Pereira

**Juiz de Fora**  
Faculdade de Letras da UFJF  
2007

## Exame de dissertação

NASCIMENTO, Josyane Malta. *A memória como cacos: Infância e resistência em Boitempo*. Dissertação de Mestrado em Letras (área de concentração: Teoria da Literatura), apresentada à UFJF, 2º. semestre de 2007.

### Banca examinadora

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Marília Rothier Cardoso (PUC-Rio)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Luiza Scher Pereira (UFJF)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Terezinha Maria Scher Pereira – Orientadora (UFJF)

### Suplentes

---

Prof. Dr. André Monteiro Guimarães Dias Pires (CES-JF)

---

Prof. Dr. Alexandre Graça Faria (UFJF)

Exame em \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_\_\_

Conceito: \_\_\_\_\_

## **AGRADECIMENTOS**

Ao meu pai, à sua memória, pessoa mais amorosa e inteligente que já conheci.

À minha mãe, grande amiga, agradeço o amor e o cuidado com que sempre me criou.

Ao meu irmão, Jonas Jr., pela sua amizade.

Ao Gabriel, agradeço o amor e o companheirismo que nele conheci.

À tia Jurandir, pelo apoio e pela confiança que depositou em mim.

À professora Terezinha Scher, minha orientadora, pelo carinho, cuidado e amizade.

Aos professores do mestrado, em especial as professoras Maria Luiza Scher e Jovita Maria Geheim Noronha, pela assistência tão valiosa.

## RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo central discutir a trilogia de memórias *Boitempo* (1968, 1973 e 1979), do poeta brasileiro Carlos Drummond de Andrade, levando em consideração o debate dos estudos de crítica da cultura. O problema do intelectual que se encontra deslocado em seu próprio meio cultural será discutido a partir das categorias de análise do *estrangeiro* e do *marginal*, noções essas que se aproximam em nosso estudo, principalmente quando o intelectual se propõe a discutir os mecanismos de poder e de manipulação cultural. A condição de desajustamento político do escritor é percebida nos poemas que compõem *Boitempo*, tanto a partir da perspectiva deslocada do poeta nos anos de ditadura militar no Brasil - entre as décadas de 1960 e 1970 -, quanto da ótica da criança, ao ser representada nas memórias de Drummond. Como categoria de análise, a *criança* será um dos pontos centrais do olhar crítico do poeta em direção às relações de poder. A partir da ótica infantil, encontramos metáforas relevantes, como a do *fazendeiro do ar*, que ajudarão na reflexão sobre o espaço de exclusão da criança em seu próprio lar. E esse espaço é o que possibilita a construção da alteridade discursiva nos poemas que analisamos. Finalmente, a construção do discurso da criança na obra de Drummond é processada de forma alegórica, quando a representação das "micro-relações" autoritárias durante a infância, sob o ponto de vista particular do poeta, adquire uma percepção ampla e universal das diversas relações de poder.

## RÉSUMÉ

Cette dissertation a pour but central discuter la trilogie de mémoires *Boitempo* (1968, 1973 et 1979), du poète brésilien Carlos Drummond de Andrade, en tenant compte du débat des études de critique de la culture. Le problème de l'intellectuel qui se trouve déplacé dans son milieu culturel sera discuté à partir des catégories d'analyse de l'*étranger* et du *marginal*, des notions qui se rapprochent dans notre étude, surtout quand l'intellectuel se propose à discuter les mécanismes de pouvoir et de manipulation culturelle. La condition de gaucherie politique de l'écrivain est perçue dans les poèmes qui composent *Boitempo*, à partir de la perspective déplacée du poète pendant les années de dictature militaire au Brésil- entre les années 1960 et 1970- ainsi qu'à l'optique de l'enfant, celle-ci représentée dans les mémoires de Drummond. En tant que catégorie d'analyse, l'enfant sera l'un des points centraux du regard critique du poète vers les relations de pouvoir. À partir de l'optique enfantine, nous rencontrerons des métaphores remarquables, comme celle du *fazendeiro do ar*, qui serviront à la réflexion sur l'espace d'exclusion de l'enfant dans son foyer. Cet espace permet la construction de l'altérité discursive dans les poèmes que nous analysons. Finalement, la construction du discours de l'enfant dans l'oeuvre de Drummond se produit de façon allégorique, quand, selon le point de vue particulier du poète, la représentation des « micro rapports » autoritaires au cours de l'enfance acquiert une immense et universelle perception des diverses relations de pouvoir.

## SUMÁRIO

1. APRESENTAÇÃO-----	10
2. O MENINO, O POETA E O CRÍTICO-----	16
2.1. O menino e os outros	
2.2. O ator	
2.3. O apelo como anedota	
3. O INTELLECTUAL E O PODER-----	38
3.1. Memória e resistência	
3.2. O intelectual pós-64 e seus vínculos com o poder	
3.3. [N]O local: o poder e as minorias	
3.4. Dissonante <i>Unheimlich</i>	
4. A CRIANÇA ESTRANGEIRA-----	61
4.1. Civilização e domínio	
4.2. Vozes da margem	
4.3. O olhar infantil: uma perspectiva do ar	
4.4. A criança estrangeira	
5. MEMÓRIA: CACOS DO PASSADO-----	87
5.1. O discurso latino-americano: suplemento da tradução	
5.2. Memória: cacos do passado	
5.3. Pavores maiores: histórias menores	
5.4. O alegorista, a História, o narrador	
6. CONCLUSÃO-----	106
7. ANEXOS-----	113
8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS-----	132

**BOITEMPO**

*Entardece na roça  
de modo diferente.  
A sombra vem nos cascos,  
no mugido da vaca  
separada da cria.  
O gado é que anoitece  
e na luz que a vidraça  
da casa fazendeira  
derrama no curral  
surge multiplicada  
sua estátua de sal,  
escultura da noite.  
Os chifres delimitam  
o sono privativo  
de cada rês e tecem  
de curva em curva a ilha  
do sono universal.  
No gado é que dormimos  
e nele é que acordamos.  
Amanhece na roça  
de modo diferente.  
A luz chega no leite,  
morno esguicho das tetas  
e o dia é pasto azul  
que o gado reconquista.*

(Carlos Drummond de Andrade)



*\_ Você deve calar urgentemente  
as lembranças bobocas de menino.  
\_Impossível. Eu conto o meu presente.  
Com volúpia voltei a ser menino.  
(Carlos Drummond de Andrade.  
Esquecer para Lembrar)*

*Lemos para esquecer e também lemos para não  
esquecer. Escreve-se para esquecer, e o efeito da  
escritura é fazer com que os outros não esqueçam.  
Escreve-se para lembrar, e amanhã outros vão ler  
essa lembrança. Esquecimento e lembrança...  
(Beatriz Sarlo)*

## 1 APRESENTAÇÃO

*Amar o perdido / deixa confundido / este coração.  
Nada pode o olvido / contra o sem sentido / apelo do Não.  
As coisas tangíveis / tornam-se insensíveis / à palma da mão.  
Mas as coisas findas, / muito mais do que lindas, / essas ficarão.  
(Carlos Drummond de Andrade)*

Ler a poesia de Carlos Drummond de Andrade sempre foi, para mim, um grande prazer. O primeiro poema que dele li foi "Memória", esse da epígrafe acima. Eu ainda era menina, mas tive sensibilidade para compreender os versos que para sempre me marcaram: nunca podemos recuperar inteiramente o que se passou. As coisas tangíveis podem escapar de nossas mãos no momento seguinte que as tocamos. Mas eu sempre soube que algo ficava marcado: as reminiscências de um belo passado nutrem a certeza de que levamos conosco o que realmente foi importante. Somos constituídos de fragmentos, dos cacos de um passado que se fazem presentes em cada gesto, em cada palavra e por toda a nossa vida.

A pesquisa sobre a poesia de Carlos Drummond de Andrade, que agora se apresenta sob o formato de dissertação de mestrado, é resultado dos trabalhos realizados por mim e pela minha orientadora, Professora Dr<sup>a</sup>. Terezinha Maria Scher Pereira, durante o curso de mestrado na Universidade Federal de Juiz de Fora. Nossos estudos são também resultantes de nossa profunda admiração pela poesia do poeta.

Até 1968, quando publicou *Boitempo*, Drummond nunca havia escrito uma obra dedicada inteiramente às suas memórias. Em 1973 ele lançou *Menino Antigo* e, em 1979, *Esquecer para Lembrar*, com respectivos subtítulos *Boitempo II e III*. Nascia, a partir de então, a trilogia memorialística que, posteriormente, seria reunida em um só livro, tornando-se a obra mais extensa de Drummond e o referencial biográfico de sua poesia.

Escrita em versos, a obra traz as memórias de infância do poeta na pequena Itabira do Mato Dentro, cidade do interior de Minas Gerais. *Boitempo* faz parte do acervo da lírica drummondiana, porém conserva marcas da prosa, seja no tom narrativo ou no coloquialismo que o poeta verseja, na maioria das vezes sob a enunciação da própria voz do "menino antigo".

Nosso trabalho tem como enfoque a obra memorialística de Carlos Drummond de Andrade. Em seu conjunto de poemas, fizemos um recorte temático que levasse em conta, principalmente, a representação da criança na trilogia *Boitempo*.

A partir de uma reflexão acerca da representação da infância nessa obra, percebemos que não somente a memória, como também a criança poderia tornar-se um tema a ser discutido e analisado a partir de uma crítica sobre as relações de poder.

Compreendemos, através das representações da figura da criança, que alguma coisa em *Boitempo* soava marginal. Inicialmente, levemente. Mais tarde, estudando a crítica do poeta, pensando a partir da ótica do *gauche* e lendo a obra em seu contexto sócio-político e cultural, tivemos a certeza de que o nosso estudo partiria de uma abordagem marginal. Compreendemos também que o fato de Drummond ter sido muito lido e estudado, de ser um poeta canonizado, não afasta a possibilidade de ele poder ser visto como um poeta crítico, "deslocado" em relação aos mecanismos de poder. Afinal, o que garante a sobrevivência de uma obra são as leituras que dela extraímos e o modo como vamos abordá-la nas articulações teóricas e críticas.

De todos os poemas que compõem *Boitempo*, selecionamos trinta e um para serem trabalhados, distribuídos entre os três livros: *Boitempo* (I), *Menino Antigo* e *Esquecer para Lembrar*. Contamos, ainda, com a citação de poemas de sete outras obras do poeta: *Alguma Poesia*, *A paixão Medida*, *Claro Enigma*, *Sentimento do Mundo*, *Versiprosa* e *Viola de Bolso*. Optamos por utilizar separadamente as primeiras edições de cada livro da trilogia qual foram organizadas originalmente, uma vez que há variações de títulos de poemas, supressão de outros, dependendo da edição que trabalharmos.

O primeiro capítulo da dissertação, que intitulamos "O menino, o poeta e o crítico", é dividido em três seções.

Na primeira seção, "O menino e os outros", procuramos pensar *Boitempo* como uma obra autobiográfica, a partir da recuperação da infância em suas relações em família e em outros grupos sociais nos quais Drummond conviveu - especificamente em Itabira, entre os anos 1902 até aproximadamente 1918. Por incluir o entorno social do poeta, as memórias podem ser compreendidas também como heterobiográficas, isto é, mescla de história pessoal e coletiva.

Os traços autobiográficos da infância são reconstituídos pelo escritor adulto, que transfere seu olhar de crítico à narrativa da criança, quando esta convive em ambientes muitas vezes autoritários. Dessa forma, a narrativa poética não exclui os reais acontecimentos da infância do poeta. Porém, a ótica do adulto pode transfigurar a interpretação dos fatos. Com efeito, há poemas nos quais notamos que a narrativa parece ser de uma criança, porém, com o olhar agudo e crítico do adulto que escreve as memórias. Escolhemos para esta seção de nosso estudo três alvos dessa crítica: o ambiente familiar; o conservadorismo local (de Itabira) que a tudo atribui as idéias de culpa e pecado; e o ambiente escolar. É o poeta, em sua condição de crítico, que representa as impressões dele enquanto **menino**.

Na segunda parte do primeiro capítulo, intitulada "O ator", discutimos a poesia de Drummond em seu conjunto. Consideramos que na década de 1940, o poeta enuncia-se a partir de um tom declaradamente social, pautando-se num lirismo derramado sobre os grandes acontecimentos do mundo. São os anos em que ele publica *Sentimento do Mundo* (1940), *José* (1942) e *A Rosa do Povo*, (1945). Na década de 1950 ocorre, paulatinamente, a partir da publicação de *Claro Enigma* (1951), uma mudança de tom, que culmina, em *Boitempo* (1968), numa poesia menos "derramada", com altas dosagens de prosaísmo. **O poeta** concentra-se em questões particulares e até mesmo em temas "anedóticos" que tratam de assuntos - disfarçadamente - sérios. Isso não irá excluir, porém, que dos temas pessoais ampliemos a leitura para as questões consideradas universais.

Essa virada de "tom" na poesia drummondiana será abordada na terceira parte desse capítulo: "O apelo como anedota". O contexto intelectual, social e político da época em que a trilogia foi publicada é o da ditadura militar no Brasil. Por isso, compreendemos o poeta como **crítico** da cultura dominante, a partir de uma enunciação que não separa o erudito do popular.

No segundo capítulo, intitulado "O intelectual e o poder", procuramos pensar o trabalho poético de Drummond durante os anos de ditadura militar no País.

O que representou a escrita de textos de memória durante os anos 1960 e 1970? Essa é uma das questões que discutimos em "Memória e resistência", seção que abre o primeiro capítulo. Aí, a metáfora dos cacos, extraída do poema "Coleção de cacos", de *Esquecer para Lembrar*, recebe atenção especial. Coletar cacos singulares, como o poeta fala, é uma atividade que compreendemos como sendo providencial no momento em que o poder no Brasil tinha como meta apagar a

diversidade. A coleção mostra-se como resistência, como nos aponta W. Miranda: “A singularidade do colecionador de cacos (...) delinea o espaço de resistência à totalização tanto do plano do homem individual quanto no plano da coletividade.” (MIRANDA, 2004, p. 164). Pensar a importância de se “revelar os cacos” na contemporaneidade nos levará aos estudos de Homi Bhabha em *O local da cultura*. O crítico procura discutir, sobretudo no texto “DissemiNação: o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna”, sobre a importância que as margens adquiriram sob a perspectiva da nação.

Na segunda parte desse capítulo, intitulada “O intelectual pós-64 e seus vínculos com o poder”, propomos algumas questões a respeito do intelectual pós-64, em especial no Brasil. Partimos dos estudos de Edward Said sobre a noção de *margem*, discutida em seu livro organizado a partir das “Conferências Reith de 1992”. Pensar o intelectual como um *outsider* aproxima-o da idéia metafórica do exílio em sua própria “casa”, questão essa tão cara aos artistas das décadas de 1960 e 1970. Com Drummond, percebemos que o comportamento *gauche* é uma constante, seja em sua personalidade ou em seu trabalho artístico. Isso nos permitiu pensá-lo como um intelectual deslocado em sua própria “casa”, conforme Said prevê para os intelectuais contemporâneos.

No sub-capítulo seguinte, “[N]O local: o poder e as minorias”, trabalhamos com o livro *Microfísica do poder*, de Michel Foucault. A partir de uma articulação teórica com *Boitempo*, pensamos a discussão proposta no capítulo “Os intelectuais e o poder – conversa entre Gilles Deleuze e Michel Foucault”. Ambos os filósofos observam que o poder deve ser analisado exatamente nas malhas mais sutis da sociedade e onde ele mais incide: nas minorias. Para o intelectual que conserva um conhecimento histórico e científico, observar os saberes locais, de acordo com outro estudo de Foucault – “Aula de 7 de janeiro de 1976”-, é também ressurgir os saberes sujeitados, aqueles que foram subjugados pelos discursos hegemônicos. E se de acordo com Michel Foucault, a *genealogia* é o acoplamento dos saberes históricos e dos locais, *Boitempo* pode ser visto como genealogia do poder ditatorial, uma vez que resgata histórias locais já passadas, alinhando-as ao conhecimento de Drummond, poeta consagrado, com seus 66 anos de idade e com um vasto conhecimento erudito.

Finalmente, para compreender melhor os mecanismos de repressão, encerramos o segundo capítulo com o texto “Dissonante *Unheimlich*”, que traz um

estudo do texto de Freud, intitulado na tradução para o espanhol de “*Lo siniestro*”. Analisamos com essa leitura os possíveis mecanismos de repressão tanto incidentes sobre o intelectual quanto presentes nas representações da figura da criança nos poemas de *Boitempo*. Consideramos que reconhecer uma identidade diferente e apropriar-se de outras é também construir o *unheimlich* dissonante e desafiador.

O terceiro capítulo, intitulado “A criança estrangeira”, é o mais extenso. Nele compreendemos por que motivo a criança pode ser considerada um elemento deslocado em sua própria casa, tornando-se estrangeira em seu lar. Iniciamos essa seção com um estudo de Sigmundo Freud, do livro *O mal-estar na civilização*. Tratamos do deslocamento que há na identidade da criança, no processo de amadurecimento do “ego civilizado”, quando ocorre o choque entre os princípios que Freud denominou *prazer e realidade*. Esse confronto entre realidades distintas poderia nos levar a pensar a criança entre dois mundos, o seu e o do adulto. Nesse sentido, a criança tem a constante necessidade de deslocar-se para universos outros, como por exemplo, o da leitura de Robinson Crusoe. O universo imaginário do livro é o lugar onde o menino pode trabalhar a sua criatividade, incluir-se nas aventuras do herói de Defoe e garantir o seu espaço de inclusão e individualidade. A criança enuncia-se, então, num espaço imaginativo, porém, muitas vezes também de exclusão. É a partir desse espaço de imaginação criativa e criadora que a criança identifica-se consigo e com o mundo. O seu discurso torna-se, portanto, híbrido. Esse espaço de onde se pode sair do exílio em família para dar lugar à imaginação criativa, de inclusão no universo do outro, chamamos “do ar”.

Por fim, a última parte desse capítulo dedica-se aos estudos de Jacques Derrida sobre a questão da *hospitalidade*. Uma vez que a representação da criança em *Boitempo* oferece leituras amplas das relações de repressão que culminam no desajustamento de si em seu meio social, julgamos adequado trabalhar a noção de estrangeiro discutida pelo filósofo da desconstrução. Derrida vê o estrangeiro acometido por uma série de atributos e funções. O estrangeiro é aquele que se questiona e é também o ser-em-questão; ao mesmo tempo, ele também pode ser aquele que, questionado pelo outro, traz a questão. A criança, representada nos poemas de *Boitempo*, ao questionar o adulto, ao mesmo tempo em que tenta pedir-lhe a hospitalidade, pode também ser questionada por ele, tornando-se assim o problema em questão e trazendo consigo a própria questão.

Finalmente, o último capítulo começa discutindo sobre o problema do intelectual latino-americano, a partir do ensaio de Silviano Santiago “O entre-lugar do discurso latino-americano”. Percebemos em nossa articulação teórica que tanto a criança quanto esse intelectual têm como espaço de enunciação a leitura do Outro. Com a noção de *tradução* discutida por Walter Benjamin em *Tarefa-renúncia do tradutor*, refletimos que a experiência da leitura do Outro é sempre suplementar, tornando-se, dessa forma, um espaço textual híbrido.

Nosso trabalho encerra-se, enfim, com um estudo da prática alegórica em *Boitempo*. Durante toda a dissertação, falamos em representação, em discursos historicizantes, enfim, sobre conceitos que reservamos ao estudo da alegoria, a partir de Walter Benjamin. É com o filósofo alemão que extraímos o conceito de *História*. Para Benjamin, é tarefa do Materialista Histórico desenterrar os discursos que foram “apagados” pelo discurso historicista. Relacionando tal conceito com *Boitempo*, pudemos pensar que o trabalho poético de Drummond não é diferente do Materialista Histórico, uma vez que o poeta conta a sua infância a partir das relações mais autoritárias vivenciadas por ele. Com o texto “Tiergarten”, de *Infância em Berlim por volta de 1900*, de Benjamin, comparamos a representação da criança sob a ótica do filósofo e a partir da do poeta. Ambos resgatam as “ruínas” do passado, falam dos resíduos, iluminando-os para dar-lhes nova significação: pensar o discurso da criança é, com Drummond e Benjamin, compreendê-lo como alegoria das relações autoritárias. A prática alegórica é o meio pelo qual o alegorista pode tentar escrever a história, segundo seu propósito ideológico; pois somente assim seu objeto está salvo, garantindo a significação que lhe foi imposta por toda a eternidade. Salva-o, portanto, do discurso dominante que escreve a “história oficial”.

Em *Boitempo*, Drummond reescreve a sua história a partir de leituras tão particulares e pessoais, de seu clã, de sua fazenda ou da pequena Itabira. Porém, dessas historietas, retiramos leituras grandiosas, como das representações de poder a partir de uma perspectiva aparentemente tão simples como a da criança. São dessas grandes representações que Drummond salva seu propósito do curso hegemônico e homogêneo da História oficial, mantendo-se como grande escritor universal que foi.

## 2 O MENINO, O POETA E O CRÍTICO

*Poesia  
eu não te escrevo  
eu te  
vivo  
e viva nós!  
(Cacaso)*

### 2.1 O menino e os outros

Desde o primeiro livro de estréia de Carlos Drummond de Andrade, *Alguma Poesia*, de 1930, são conhecidos os poemas de memória do poeta, como o célebre "Infância", retratando a vida de um menino na fazenda da pequenina Itabira. Mas até 1968, com a publicação de *Boitempo*, os relatos de memória de Carlos Drummond são esparsos por sua obra. Vê-se ao longo da produção literária evocações do cenário itabirano, em "Confidência do Itabirano", de *Sentimento do Mundo*, em 1940; "Viagem na família", do livro *José*, de 1942; para citar apenas alguns. *Boitempo* foi, portanto, o primeiro livro dedicado integralmente às memórias do poeta. Da temática memorialística, nasceram outras duas obras: *Menino Antigo* (1973) e *Esquecer para lembrar* (1979), respectivamente com os subtítulos *Boitempo II* e *III*. Quando nos anos 1980 Drummond trocou de editora (da José Olympio para a Record), a trilogia foi condensada em um só livro: *Boitempo*<sup>1</sup>, tornando-se a obra de poesia mais extensa do poeta e o referencial biográfico de toda sua produção literária.

Carlos Drummond de Andrade é o nono filho do casamento de Carlos de Paula Andrade, fazendeiro, e D. Julieta Augusta Drummond de Andrade. Nasceu em 1902, em Itabira do Mato Dentro, cidade do interior de Minas Gerais. Os poemas da trilogia *Boitempo* têm como principal cenário a cidade natal do poeta, descrita através da narrativa poética de um menino. Em *Esquecer para Lembrar*, podemos encontrar, também, a descrição dos internatos Colégio Arnaldo, em Belo Horizonte,

---

<sup>1</sup> Optamos por utilizar os três livros em edições separadas.



e o de Nova Friburgo, o Colégio Anchieta, onde Drummond de fato estudou, respectivamente em 1916 e 1918.

É relevante considerarmos que *Boitempo* é uma obra sobretudo autobiográfica, apesar de fugir da escrita tradicional desse gênero, uma vez que é narrada em versos. Nesse aspecto, o livro adquire um ponto interessante, pois seu pacto com o leitor não é o de oferecer uma história completa da vida do autor, ou cronologicamente organizada, como acontece com as narrativas autobiográficas mais tradicionais. *Boitempo* conta, fragmentariamente, passagens da infância do poeta em suas relações com a família e com a sociedade em que conviveu.

Para Chantal Castelli, *Boitempo* é heterobiográfico e autobiográfico. Heterobiográfico porque além de contar a história pessoal do poeta (por isso também autobiográfico), *Boitempo* traz também a história da sociedade em que Drummond viveu sua infância:

*Boitempo* traz a simultaneidade entre a autobiografia e a heterobiografia; o que o poeta escreve não é exclusivamente sua história privada, individual, mas também a biografia de um grupo, a história da sociedade e do tempo em que viveu. (CASTELLI, 2002, p.125)

Acrescentamos, ainda, que as histórias do tempo em que o menino viveu não são contadas somente através de uma perspectiva puramente infantil, como também são representadas conforme a ótica do poeta já adulto, que transfere uma parcela de seu posicionamento intelectual à narrativa da criança. Essas duas perspectivas ocorrem simultaneamente na obra e interdependem uma da outra. Sobre isso nos fala W. Miranda:

A postura assumida pelo poeta de *Boitempo*, ao introduzir a percepção infantil como determinante do processo de rememoração, tem conseqüências que vão além da mera reconstrução biográfica de uma infância empírica. Como observa Silviano Santiago, "Drummond, ao querer voltar a ser menino, não o faz com o desejo de ver a criança que existe no adulto, mas com o desejo de ver a criança que existe na criança, ou, de forma mais definitiva (...) com o desejo da criança que é o velho, ou o velho que é a criança".<sup>2</sup> (MIRANDA, 1995, p.104)

Dessa forma, Drummond não busca meramente a infância, sobretudo o poeta deixa que a voz do adulto seja determinante para a configuração da perspectiva infantil nas memórias.

---

<sup>2</sup> SANTIAGO, Silviano. Discurso memorialista de Drummond faz a síntese entre confissão e ficção. *Folha de São Paulo*, 7 abr. 1990, Ilustrada, p.5.

Castelli também discute esse ponto e considera que quando se escreve passagens de sua própria vida de forma poética, o material biográfico é transfigurado através da perspectiva do adulto:

*Boitempo* é livro em que ficção e memória mesclam-se em proporções iguais e indissociáveis; as referências à biografia de Drummond são evidentes, embora a matéria do vivido seja transfigurada pela invenção ao ser plasmada na forma poética, a partir da perspectiva do homem maduro, distanciado temporalmente dos eventos de sua infância e primeira juventude. (CASTELLI, 2002, p.125)

Castelli considera que *Boitempo* oferece ao leitor uma "leitura de 'dupla entrada' " (CASTELLI, apud CANDIDO, 1987) pois enquanto a memória é o material a ser utilizado como dados concretos do passado, o poético é o material da criação artística que transfigura a informação.

Nosso estudo sobre *Boitempo* tem como foco que essa "leitura de dupla entrada" está permeada por relações autoritárias, que são percebidas, relidas e recriadas pelo poeta já maduro. A criança apresenta-se como veículo de denúncia dos vínculos de poder nas "microrelações" experienciadas pelo menino. Por isso a lógica infantil, de interpretar figuras típicas do interior ou situações características das cidades pequenas, está presente no livro muitas vezes como forma de desmascaramento do exercício do poder.

Escolhemos para esta seção de nosso estudo três alvos dessa crítica do poeta: o ambiente familiar, através da descrição da casa dos Andrade; o conservadorismo local que a tudo atribui a idéia de pecado, ao ponto de tolher os primeiros impulsos amorosos e/ou sexuais do menino; e o ambiente escolar, a partir do autoritarismo praticado pelos professores.

Os acontecimentos narrados na obra contam desde as primeiras recordações de Itabira até aproximadamente o ano em que o Drummond entra para o internato do Colégio Anchieta, em Nova Friburgo, em 1918, quando tem os seus 16 anos.

No primeiro *Boitempo* há pequenas "esquetes" do cenário itabirano: as relações humanas, os costumes da cidade e informações sobre a casa dos Andrade no "azul 1911", como podemos verificar no poema "Casa" (ANDRADE, 1973, p. 39, 40).

Há de dar para a Câmara,  
 de poder a poder.  
 No flanco, a Matriz,  
 de poder a poder.  
 Ter vista para a serra,  
 de poder a poder.  
 Sacadas e sacadas  
 comandando a paisagem.  
 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.  
 Terá um pátio  
 quase espanhol vazio  
 pedrento  
 fotografando o silêncio  
 do sol sobre a laje,  
 da família sobre o tempo.  
 Forno estufado  
 fogão de muita fumaça  
 e renda de picumã nos barrotes.  
 Galinheiro cumprido  
 À sombra de muro úmido.  
 Quintal erguido  
 em rampa suave, flores  
 convertidas em hortalíça  
 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.  
 Há de ter tudo isso  
 mais o quarto de lenha  
 mais o quarto de arreios  
 mais a estrebaria  
 para o chefe apear e montar  
 na maior comodidade.  
 Há de ser por fora  
 azul 1911.  
 Do contrário não é casa.  
 (ANDRADE, 1973, p. 39, 40)

"Casa" é um poema que mostra um cenário/modelo quase que "fotografado" de como era o lar dos Andrade, típica casa patriarcal. Nos versos, podemos perceber que quatro poderes são retratados: a Câmara, a Matriz, a serra e a casa. Para Silviano Santiago, "por primeira vez eis a descrição da casa patriarcal, fincada

como quarto poder, entre os três poderes, a Câmara, a Matriz e a Serra. O mandonismo local tem olhos." (SANTIAGO, 2003, p. 37). Na retratação da casa itabirana, o narrador insere o seu lar entre esses quatro poderes, mas entre eles há de existir um espaço para o menino "(...) desenterrar minhocas, / ler revista e nuvem", pois ele já se destaca da saga fazendeira da família para ser um "Fazendeiro do ar", metáfora essa que denuncia a não vocação do poeta para o trabalho na fazenda.

No terceiro *Boitempo*, *Esquecer para lembrar*, percebemos que o menino está um pouco mais velho em idade. Pudemos chegar a essa conclusão a partir de poemas que falam das primeiras experiências com o sentimento amoroso, como nos indica o poema "Amor, sinal estranho":

Amo demais, sem saber que estou amando,  
[...]  
Que fazer deste sentimento  
que nem posso chamar de sentimento?  
Estou me preparando para sofrer  
Assim como os rapazes estudam para médico ou advogado.  
(ANDRADE, 1979, p. 60)

O contato com o sentimento amoroso é novo para o menino, um "sinal estranho", um sentimento desconhecido e quase sempre não correspondido. O estudo do sentimento amoroso seria uma tese à parte na obra de Drummond.

Diferente de *Esquecer para Lembrar*, em que o poeta admite seus desejos, já com indicativos de sua sexualidade, no primeiro *Boitempo* encontramos narrativas que evidenciam mais as formas femininas, apreciadas pelo narrador, por exemplo, do poema "O banho". O olhar curioso do menino revela-se mais pela novidade que pelo desejo.

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

(...)  
(ANDRADE, 1973, p. 25)

Semelhante ao "Poema das sete faces", de *Alguma poesia*, o sentimento amoroso expressa-se através da anatomia feminina:

(...)  
 O bonde passa cheio de pernas  
 Pernas brancas pretas amarelas  
 Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração.  
 Porém meus olhos  
 Não perguntam nada.  
 (...)  
 (ANDRADE, 2003, p. 5)

Em artigo publicado em homenagem ao centenário de vida de Drummond, Manuel Graña Etcheverry, o Manolo, genro do poeta, escreveu para uma revista eletrônica italiana, a *Sagarana*, sobre o sentimento amoroso no poeta:

Un tema spesso trattato da Drummond nelle sue poesie è l'insoddisfazione sessuale, e per connessione la mancanza di una donna o l'incomprensione femminile. Non si tratta di una donna specifica, bensì in generale; poiché per saziare questa insoddisfazione qualunque donna poteva andar bene (...) <sup>3</sup> (ETCHEVERRY, 2003, n.º. 10)

Em *Boitempo*, o amor nunca é compreendido pelo narrador, ele é sempre "estranho" ao eu poético, e está, por vezes, associado ao sentimento de pecado. Esta consciência do pecado com que o menino se depara ganha maior destaque em *Esquecer para lembrar*. É o que nos revela o poema "Sentimento de pecado":

Pecar, eu peço todo santo dia.  
 Às vezes mais. Outras nem tanto.  
 Mas sempre a sombra, na consciência,  
 visão de inferno, crepitante,  
 subimpressa nos atos, nos lugares.  
 Sei todos os pecados e cometo-os.  
 (...)  
 (ANDRADE, 1979, p. 61)

Nessa altura das memórias, há não mais um menino pequenino e inocente, mas um "rapazinho" que já tem a consciência do "bem" e do "mal" e sabe que há um Deus que "Castiga depois", como indica o poema "Ele", do terceiro *Boitempo*:

---

<sup>3</sup> Um tema frequentemente tratado por Drummond em seus poemas é a insatisfação sexual e por extensão a falta de uma mulher ou a incompreensão feminina. Não se trata de uma mulher específica, uma vez que para saciar esta insatisfação qualquer mulher serviria.

Ele vê, ela cala.  
 Castiga depois.  
 Seu olho-triângulo  
 devassa o país do mato-dentro.  
 No escuro me vê  
 e me assusta.  
 No claro me deixa sozinho  
 sem um sinal, um só  
 que me previna.

O que faço de errado,  
 principalmente o que faço  
 de gostoso,  
 tudo lhe merece  
 a mesma indiferença  
 enquanto vou fazendo.  
 Tarde é que ele mostra  
 sua condenação.

Interrogo-me, sinto  
 que dói dentro de mim.  
 Não devia ter feito.  
 Como poderia  
 evitar de fazer?  
 Só agora percebo  
 que condenado fui  
 a fazer e provar  
 a pena interior.

Seu nome (e tremo) é Deus do catecismo.  
 (ANDRADE, 1979, p. 62-63)

No terceiro *Boitempo*, é mais comum encontrarmos poemas que expressem o sentimento de pecado. A idéia católica de um Deus que pune já assola a consciência do narrador de *Esquecer para Lembrar*. Não se trata de questionar a figura de Deus, mas sobretudo o catolicismo local que atribui as diversas práticas cotidianas do menino a pecados, como por exemplo no poema "Certas palavras" (proibidas):

Certas palavras não podem ser ditas  
 em qualquer lugar e hora qualquer.  
 Estritamente reservadas  
 para companheiros de confiança,  
 devem ser sacralmente pronunciadas  
 em tom muito especial  
 lá onde a polícia dos adultos  
 não adivinha nem alcança.

Entretanto são palavras simples:  
 definem  
 partes do corpo, movimentos, atos  
 do viver que só os grandes se permitem  
 e a nós é defendido por sentença  
 dos séculos.

E tudo é proibido. Então, falamos.  
(ANDRADE, 1974, p. 143)

Esse poema estabelece-se a partir da seguinte lógica: proibir as crianças de falarem certas palavras configura-se como uma atitude hipócrita dos adultos, pois se eles "se permitem" falá-las, deveriam conceder também essa licença às crianças. A máxima "tudo que é proibido é mais gostoso" resume, portanto, a fala final do menino: "E tudo é proibido. Então, falamos". Essa fala do narrador também explicita uma certa vocação dele à rebelião.

Essa consciência de crítica às convenções também pode ser lida em relação às autoridades políticas, quando essas definem leis sem o menor sentido, como no poema "Câmara municipal":

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.  
(ANDRADE, 1974, p.58)

Podemos perceber que as obrigações civis se resumem na Câmara Municipal, onde inclusive o cidadão é levado a seguir leis que não fazem o menor sentido. Os presos não são exatamente os detentos, eles são metáforas da própria vida dos burocratas "fabricantes" das normas a serem impostas às pessoas. Se a câmara é por excelência um lugar burocratizado, e se é lá onde se decidem "leis", "tramas", "discursos", "imposto" e "multa", também é lá a prisão dos homens, esses metaforizados através da figura dos "pássaros engaiolados".

Em *Esquecer para Lembrar*, não se trata mais da narrativa de uma criança, mas de um rapaz de 1918, com seus 16 anos indo para o internato de Nova Friburgo, na "Fria Friburgo", nome dado à penúltima repartição desse livro. A seção do livro é apresentada como um diário em versos que se inicia com o poema "Primeiro dia" e termina com o "Adeus ao colégio"<sup>4</sup>, em que o menino narra sua volta

---

<sup>4</sup> Vide anexo 1

a Minas Gerais, devido à expulsão dele do Colégio Anchieta, de Friburgo. Essa conhecida passagem da vida de Drummond deveu-se à alegação de um professor de português de que o menino sofria de "insubordinação mental", quando na ocasião Drummond discordou da conduta do professor. Segundo Chantal Castelli

O poeta não poupará a escola de seu agudo olhar, que a focalizará menos como local de verdadeiro aprendizado, e mais com a crueza do que de fato foi: palco para o exercício de autoritarismo, que procura sufocar o pensamento crítico. (CASTELLI, 2002, p. 126)

Para Castelli, este acontecimento prolongou-se por toda a vida de Drummond, o que certamente contribui para a "formação do espírito crítico do poeta", (CASTELLI, 2002, p.141)

Os poemas dedicados aos dias passados no internato de Friburgo quase sempre apresentam passagens que denunciam o autoritarismo praticado por professores, o que não tolheu o sentimento ao mesmo tempo de rebelião e liberdade por parte do menino. Podemos observar isso no poema "Punição":

"74, fique de coluna."  
Lá vou eu, de castigo, contemplar  
por meia hora o ermo da parede.

Meia hora de pé, ante o reboco,  
na insensibilidade das colunas  
de ferro (inaciano?) me resgata.

Eis que eu mesmo converto-me em coluna,  
e já não é castigo, é fuga e sonho.  
Não me atinge a sentença punitiva.

Se pensam condenar-me, estão ilusos.  
A liberdade invade minha estátua  
e no recreio ganho a azul distância.  
(ANDRADE, 1979, p. 115)

Este poema assemelha-se ao "Certas palavras", pois em ambos, a proibição ou o castigo dão resultado inverso: só servem para acirrar o inconformismo do menino às imposições feitas pelas "autoridades". Dessa forma há uma intensificação do sentimento de liberdade e até mesmo do de libertinagem, num espaço de convivência em que a rebelião é combatida com punição, como também nos indica isso o poema "Doido":



O doido passeia  
pela cidade sua loucura mansa.  
É reconhecido seu direito  
à loucura. Sua profissão.  
Entra e come onde quer. Há níqueis  
reservados para ele em toda casa.  
Torna-se o doido municipal,  
respeitável como o juiz, o coletor,  
os negociantes, o vigário.  
O doido é sagrado. Mas se endoia  
de jogar pedra, vai preso no cubículo  
mais tétrico e lodoso da cadeia.  
(ANDRADE, 1974, p. 73)

A loucura, nesse poema, pode ser lida também como metáfora de desregramento. A prisão é um castigo para o doido, naturalmente um ser que já é, por excelência, um indivíduo que está fora dos padrões sociais esperados. O doido é, aí, o outro que se destaca do conservadorismo local e que tem sua liberdade assegurada, desde que não incomode o seu "vizinho". Há uma identificação do narrador com o doido quando comparamos esse poema com "Punição" ou "Certas palavras", porque tanto o doido quanto o poeta estão deslocados em seus ambientes de convivência. Por isso as atitudes deles além de incomodarem, também rendem punições.

*Boitempo* não revela apenas a história particular da vida do narrador, e por isso não podemos considerar a obra puramente autobiográfica, mas como apontou Castelli, autobiografia e heterobiografia mesclam-se na narrativa poética; a primeira por se pautar nos fatos do passado individual; a segunda por contar também um pouco da história da sociedade em que viveu o poeta, marcada pela hipocrisia e pelo abuso de autoridade. Outra história, aí, também se envolve na narrativa: a do próprio adulto que reconta o seu passado. Dessa forma, não somente um passado ou uma determinada sociedade, como também a consciência crítica do escritor revelam o autoritarismo presente nas relações da infância.

## 2.2 O Ator

Não podemos pensar a obra de memórias *Boitempo* como mera tentativa de resgatar as histórias da infância do poeta, tampouco apenas reconstrução de um "resumo de existido", como nos indica "(In) Memória":

De cacos, de buracos  
de hiatos e de vácuos  
de elipses, psius  
faz-se, desfaz-se, faz-se  
uma incorpórea face,  
resumo do existido.  
(...)  
(ANDRADE, 1973, p. 7)

De que forma poderia *Boitempo* questionar acontecimentos do mundo através das memórias? Dos aspectos particulares da infância fazendeira extraem-se reflexões que poderíamos considerar "universais"? É necessário pensarmos as obras anteriores ao livro *Boitempo*, a fim de compreendermos se há, e de que forma acontece, uma crítica social a partir das memórias.

Se em *Sentimento do mundo* (1940), *José* (1942), ou em *A Rosa do povo* (1945) temos um poeta que tratará diretamente dos temas considerados universais, como a guerra, o amor ou a liberdade - para citar apenas alguns -, a partir de *Claro Enigma* (1951), percebemos um poeta que se distancia dos grandes acontecimentos do mundo. A epígrafe desse livro, de Valéry, já nos indica isso: "*Les événements m'ennuient*" (Os acontecimentos me enjoam). É a fase poética de Drummond considerada "metafísica", em que o poeta parece acalmar o seu espírito em relação às "dores do mundo", ao ponto de reconciliar-se com algum classicismo que talvez lhe tenha restado. Os versos de "Dissolução", de *Claro Enigma*, explicam bem o que se quer mostrar, esse tom de reconciliação com os grandes problemas da vida:

Escurece, e não me seduz  
tatear sequer uma lâmpada.  
Pois que aprove ao dia findar,  
aceito a noite.

E com ela aceito que brote  
uma ordem outra de seres  
e coisas não figuradas.  
Braços cruzados.

Vazio de quando amávamos,

mais vasto é o céu. Povoações  
surgem do vácuo.  
Habito alguma?

E nem destaco minha pele  
da confluyente escuridão.  
Um fim unânime concentra-se  
e pousa no ar. Hesitando.

E aquele agressivo espírito  
que o dia carrega consigo,  
já não oprime. Assim a paz,  
destruída.

Vai durar mil anos, ou  
extinguir-se na cor do galo?  
Esta rosa é definitiva,  
ainda que pobre.

Imaginação, falsa demente,  
já te desprezo. E tu, palavra.  
No mundo, perene trânsito,  
calmo-nos.  
E sem alma, corpo, és suave.  
(ANDRADE, 2003, p. 248-49)

A partir de *Claro Enigma*, o aparente desapego aos grandes acontecimentos insere-se em "uma ordem outra". Se antes, na sua poesia social, discutia-se diretamente questões como a do operário ou da brutalidade da guerra, vê-se agora um poeta sem "povoações", ou poderíamos dizer, sem causas aparentes. Ele se questiona: "Habito alguma?". E, hesitando, os versos respondem que o "agressivo espírito" "já não oprime". Diferentemente de "Rosa do Povo", esta rosa de agora é outra, sem causa: "Esta rosa é definitiva, / ainda que pobre". A preocupação, porém, com as coisas finitas e coisas do tempo ainda povoam a poesia de Drummond, igualmente em fases anteriores a *Claro Enigma*.

Em *Sentimento do Mundo*, o poeta escreveu em "Mãos dadas": "O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, / a vida presente." (ANDRADE, 2003, p. 80). Dessa forma, a consciência do mundo como "perene trânsito" é conservada na poesia de Drummond. Sobre isso escreve Sérgio Buarque de Holanda, em "Rebelião e convenção", do livro *Cobra de Vidro*:

Há de iludir-se, porém, quem veja nesse aparente desapego ao "acontecimento" o reverso necessário de alguma noção transcendental da poesia: poesia entendida como essência inefável, contraposta ao mundo das coisas fugazes e finitas. Se a voz de Drummond pareceu-nos quase de repente mais severa e pausada, mais rica, além disso, em substância emotiva, e não raro envolta numa espécie de pátina artificial, que chega a denunciar neste poeta inesperadas complacências com certa

preocupação retórica, ela ainda é, em suma, a mesma voz (...). (HOLANDA, 1978, p. 154)

A mudança em *Claro Enigma* dá-se, sobretudo, na dissolução do tom do discurso e de uma certa "rebelião" modernista que metamorfoseia-se em maior "aceitação" à convenção clássica. Nesse livro, podemos apreciar sonetos em versos dodecassílabos, em "Legado", ou até mesmo em decassílabos, como no poema "A ingaia ciência":

A madureza, essa terrível prenda  
que alguém nos dá, raptando-nos, com ela,  
todo sabor gratuito de oferenda  
sob a glacialidade de uma estela,

a madureza vê, posto que a venda  
interrompa a surpresa da janela,  
o círculo vazio, onde se estenda,  
e que o mundo converte numa cela.

A madureza sabe o preço exato  
doa amores, dos ócios, dos quebrantos,  
e nada pode contra sua ciência

e nem contra si mesma. O agudo olfato,  
o agudo olhar, a mão, livre de encantos,  
e destroem no sonho da existência.  
(ANDRADE, 2003, p. 248)

Segundo José Guilherme Merquior, nos primeiros livros de Drummond, *Alguma poesia* e *Brejo das almas*, o poeta

(...) extrematiza a índole humorística da referência ao prosaico e da permeabilidade ao coloquial inerentes ao estilo da nova lírica; ele começa, portanto, radicalizando o discurso de 22, numa cáustica intensificação da ironia modernista (...). (MERQUIOR, 1972, p. 45-6)

Em *Claro Enigma*, Drummond além de adotar certos traços classicistas na composição poética, também resgata o estilo impuro, batizado por Auerbach de "mescla estilística" que, segundo Merquior, "contrariamente aos preceitos da poética do classicismo, aspira à apresentação de acontecimentos ou de situações sérios, trágicos ou problemáticos mediante o emprego de uma linguagem prosaica ou 'vulgar' ". (MERQUIOR, 1972, p. 44).

No poema "A mesa"<sup>5</sup>, de *Claro Enigma*, percebemos esse resgate do "estilo impuro", isto é, "da fusão de visão problemática e matéria vulgar" (MERQUIOR, 1972, p. 44). Esse poema, dedicado à morte de Carlos de Paula Andrade, pai de Carlos Drummond, é um exemplo da retomada do estilo poético da lírica moderna, que misturava um acontecimento trágico a uma linguagem vulgar, e que Merquior afirma ser uma "fusão revolucionária", pois ela permitiu a Baudelaire converter a poesia de nível filosófico em crítica da cultura" (MERQUIOR, 1972, p. 44-5).

A mudança que acontece a partir de *Claro Enigma* é crucial para compreendermos *Boitempo*. As transformações formais e temáticas na poesia drummondiana apontam para uma reconciliação consigo e com o mundo, pois culminam, na obra de memórias, em uma maior aceitação não só dos acontecimentos, como também de si e de suas origens. De acordo com Merquior,

O rir de si, a auto-ironia, sinal distintivo da poesia de Drummond desde as formas inaugurais, assume agora um giro deliberadamente brincalhão, como se (para dizê-lo na língua de Freud), o humor drummondiano, reconhecido tão "superdeterminado", tão equívoco ou polissêmico, emergisse desta vez alacramente unívoco, solto e gaio, sem as restrições mentais da emotividade ferida ao choque do mundo. (MERQUIOR, 1972, p. 50)

Temas universais como a liberdade são, em *Boitempo*, tratados através de situações particulares, a partir de um senso cômico e irreverente, e não mais com a tensão trágica que se dá na fase poética de Drummond denominada "social". No poema "O ator"<sup>6</sup>, do primeiro *Boitempo*, percebemos que o tema da escravidão é retratado a partir de um caso acontecido na fazenda do avô.

As redondilhas desse poema não poupam a descrição do contexto triste da escravidão. O "coronel", representado como avô do narrador, ao deitar-se para ter o seu "sono imperial" garantido deixou um escravo de vigília. Mas a tentação de ver "A Vingança do Passado", peça que seria exibida no povoado, atormentou o escravo, descrito no poema como o "ator". Nome sugestivo esse da peça se compararmos aos versos de principal teor crítico do poema: "Para um escravo fugido / não há futuro, há passado". A peça confunde-se com o drama do escravo e o espetáculo funde-se na história do "ator". O tom de crítica social é centrado em uma situação particular da família do narrador, não concentrando densas indagações e nem falando diretamente do tema, pois trata-se de uma crítica com caráter de anedota.

---

<sup>5</sup> Vide anexo 2

Esse novo modo de fazer crítica social diferencia-se de livros anteriores, como na fase da poesia social, dos anos 1940. No poema "O Ator", o exame social amplia a discussão sobre as relações marcadamente patriarcais para o âmbito das relações de poder de maneira geral, como num movimento que partisse do particular para o público. Diferentemente do belíssimo poema, por exemplo, de *Sentimento do Mundo* (1940), "O operário do mar", em que temas como o do operariado são versados de maneira direta, carregados de um tom lírico e dramático. O problema do operário, ligado às questões políticas do Brasil dos anos 1940, como o golpe do Estado Novo, ou da segunda Guerra Mundial, é tratado com alto teor lírico e dramático. São apontamentos diretamente ligados à esfera social do povo brasileiro. O operário é descrito a partir de sua ignorância perante um governo manipulador. Esse posicionamento crítico difere-se das discussões de *Boitempo*, em que a crítica está, sobretudo, em casos particulares, nas anedotas, nas recordações e não mais nos grandes acontecimentos do Brasil e do mundo. Segundo R. Marques:

Essa atitude cética em relação ao poder, extensiva aos homens públicos, não deve nos levar a atribuir a Drummond uma atitude de alienação, frente aos acontecimentos, como poderia sugerir a epígrafe de *Claro Enigma*, tomada a Valéry: "Les événements m'ennuient", (...). **Indica antes a adoção de um distanciamento estratégico em relação à cena política e histórica.** (MARQUES, 2003, p. 55, grifos nossos)

O próprio contexto político em que é escrito *Boitempo* também pode explicar essa crítica (re)velada nos assuntos particulares, em pleno 1968, quando o governo militar instituiu o Ato Institucional número 5, o mais abrangente e autoritário de todos os atos. O aparente desapego aos acontecimentos, na poesia de Drummond, dá-se somente no modo como se escreve, de como se fala sobre os assuntos sociais, na diminuição do tom trágico-dramático do poema. Ainda em *Boitempo* o poeta de *Sentimento do Mundo* faria jus a tal sentimento, mas de modo mais sutil, através de uma crítica velada, ao menos aos olhos do poder. Drummond seria mais esperto do que "o ator".

---

<sup>6</sup> Vide anexo 3

### 2.3 O apelo como anedota

Não podemos nos esquecer, ao falarmos das produções literárias entre as décadas de 1960 e 1970, do contexto político e cultural em que elas se inserem. É relevante salientar que a trilogia *Boitempo* foi escrita em três importantes datas, no que tange o contexto político-cultural no Brasil: 1968, 1973 e 1979. Entre esses anos ocorreu o acirramento do poder militar, o afrouxamento desse regime e o período de abertura política no País. Qual é a relação entre essas datas e a obra de memórias de Drummond? Como se relacionam o contexto político do País, na década de 1960, e o Brasil do início do século passado, no interior de Minas Gerais, como nos descreve a narrativa poética de *Boitempo*?

Para começar a delinear essa relação é necessário que nos concentremos em uma análise sobre o contexto social no período negro que se deu no Brasil, no campo político e das artes, a partir de 1964 com o golpe militar.

Começemos por uma questão colocada por Silviano Santiago no artigo "Democratização no Brasil - 1979-1981 (cultura versus arte)": "Quando é que a arte brasileira deixa de ser literária e sociológica para ter uma dominante cultural e antropológica?" (SANTIAGO, 1998, p. 11)

Para Silviano Santiago os estudos acadêmicos e a arte passavam por uma transição. Textos como entrevistas não eram tratados apenas como meros relatos mas, sobretudo, eram objetos de análise e estudo do pensamento intelectual da época. De acordo com Santiago, "o paladar metodológico dos jovens antropólogos não distingue a plebéia entrevista do príncipe poema." (SANTIAGO, 1998, p. 14). Da mesma forma, o texto poético "passa a funcionar como um depoimento informativo e a pesquisa de campo é analisada como texto." (SANTIAGO, 1998, p. 14).

Em artigo publicado em 13 de agosto de 1981, Heloisa Buarque de Hollanda detectava, segundo Santiago, "um certo mal-estar dos intelectuais em relação à prática acadêmica" (HOLLANDA, apud Santiago, 1998). Antes, ainda, Heloisa já refletia sobre essa virada do pensamento dos intelectuais, no artigo publicado no *Jornal do Brasil*, em 13 de dezembro de 1980: "Depois do poemão". O artigo discutia sobre o que representou a atuação dos intelectuais durante o final dos anos 1960 até 1978. Todos estariam escrevendo um "poemão", poesia do dia-a-dia, cotidiana e prosaica. Essa nova forma de se fazer literatura distanciava-se de uma crítica aberta e direta para ganhar terreno na experiência individual. Para Heloisa, o espaço de

resistência cultural estaria na "alegria e humor como guerrilha" (HOLLANDA, 2000, p. 186). Heloisa também considera que:

A grande novidade desse poema, e também sua maior força, vinha no deslocamento de eixo da crítica social que passava a se atualizar na experiência individual, no sentimento, na subjetividade. Mudança que soube ser perigosa e, certamente, política. (HOLLANDA, 2000, p. 187)

Esse panorama artístico apontava para uma virada de pensamento que cada vez mais se distanciava das Academias, numa época em que o poder estava nas mãos dos militares. Afastar as práticas culturais – até então consideradas puramente artísticas – das instituições legitimadoras do Saber configurou-se como um ato de resistência:

Em pleno vazio, os jovens - e os não tão jovens - põem em pauta os impasses gerados no quadro do Milagre e desconfiam progressivamente das linguagens institucionalizadas e legitimadoras do Poder e do Saber. Simultaneamente, evidencia-se na produção novíssima a significativa reavaliação de um certo sentimento que informou o engajamento político e cultural pré-68. Instala-se a ênfase na importância das questões relativas à prática cotidiana, à dúvida e à descrença nos programas, no alcance do projeto revolucionário na arte e, por extensão, nas formas da militância política tal como foram encaminhadas pela geração anterior. (HOLLANDA, 2000, p. 187)

Em 1967, com o livro *Versiprosa* (crônicas da vida cotidiana e de algumas miragens), Carlos Drummond de Andrade adiantava essa nova tendência da literatura no Brasil, em que a vida cotidiana não se separava do poema, nem da prosa, tampouco da crônica. São espécies de observações de acontecimentos do dia-a-dia brasileiro que foram publicadas em versos, com teor de prosa, em jornais como o *Correio da Manhã* e o *Jornal do Brasil*. São crônicas? Poemas? Prosa poética? A confusão em estabelecer um gênero para os textos de *Versiprosa* não é mérito somente da autora: também Drummond arriscou um gênero cujo resultado foi chamá-lo de *Versiprosa*. O texto abaixo é uma pequena introdução escrita pelo próprio poeta:

Versiprosa, palavra não dicionarizada, como tantas outras, acudiu-me para qualificar a matéria deste livro. Nele se reúnem crônicas publicadas no *Correio da Manhã* e no *Jornal do Brasil*; umas poucas, no *Mundo Ilustrado*. Crônicas que transferem para o verso comentários e divagações da prosa. Não me animo a chamá-las de poesia. Prosa, a rigor, deixaram de ser. Então, versiprosa. Quero lembrar que as farpas dirigidas nestes escritos à ação de políticos jamais filtraram paixão ou interesse partidário nem assumiram cunho pessoal. Expressaram a reação de um observador sem compromisso, que há muito se desligou de ilusões



políticas, e, geralmente, prefere falar de outras coisas mais gratas entre o céu e a terra. (ANDRADE, 2003, p. 508)

### Segundo Gilberto de Mendonça Teles:

Ao publicar **Versiprosa**, em 1967, Drummond tem consciência de que está num meio termo entre a poesia e a prosa (...). É claro que o neologismo [*Versiprosa*] tem endereço certo e se restringe a um livro de crônicas em verso, mas, visto num sentido mais longo, ele pode apontar também para as duas vertentes, para os dois gêneros - a poesia e a prosa (...). (TELES, 2004, p. 13)

*Versiprosa* consiste, então, na produção de pequenos textos escritos para jornais, com versos aparentemente descomprometidos, que não discutem a ditadura diretamente, ou melhor diríamos, não geram maiores conflitos com o governo; porém os versos incomodam de maneira sutil, o que rendeu a Drummond a censura de algumas crônicas.

A censura não poupou Drummond nem mesmo quando o poeta era inocente. Houve a vez em que Jaguar publicou uma charge no extinto *Pasquim*. O cartunista desenhou pessoas miseráveis, contando com a inscrição: "Avante seleção!" e citação dos versos de "José"<sup>7</sup>. A intenção de Jaguar era denunciar a alienação do povo causada pela copa do mundo futebolística de 1970, num País em franca pobreza e em plena repressão militar. Sobre isso rescreveu Jaguar:

Esta ilustração que fiz para os versos do Carlos Drummond de Andrade quase provocou a prisão do poeta. Tive um trabalho danado para convencer o general da Censura que publiquei o desenho sem pedir autorização do autor. (JAGUAR, 2006, p. 154)

O poema "Apelo", de *Versiprosa*, que o poeta escreve sobre a prisão de Nara Leão, também não foi poupado pela censura:

Meu honrado Marechal  
dirigente da nação,  
venho fazer-lhe um apelo:  
não prenda Nara Leão.

Soube que a Guerra, por conta,  
lhe quer dar uma lição.  
Vai enquadrá-la - esta é forte  
no artigo tal... não sei não.

A menina disse coisas

---

<sup>7</sup> Vide anexo 4

de causar extremação?  
Pois a voz de uma garota  
abala a revolução?

Narinha quis separar  
o civil do capitão?  
Em nossa ordem social  
lançar desagregação?

Será que ela tem na fala,  
mais do que charme, canhão?  
O pensam que, pelo nome,  
em vez de Nara, é leão?

Se o general Costa e Silva,  
já no meio chefão,  
tem pinta de boa praça,  
por que tal irritação?

Ou foi alguém que, do contra,  
quis criar amolação  
a Seu Artur, inventando  
este caso sem razão?

Que disse a mocinha, enfim,  
de inspirado pelo Cão?  
Que é pela paz e amor  
e contra a destruição?

Deu seu palpite em política,  
favorável à eleição  
de um bom paisano - isso é crime,  
acaso de alta traição?

E depois, se não há preso  
político, na ocasião,  
por que fazer da menina  
uma única exceção?

Ah, Marechal, compre um disco  
de Nara, tão doce, tão  
meigamente brasileira  
e remeta ao escalão

que, no Palácio da Guerra,  
estuda, de lei na mão,  
o que diz uma cantora  
dentro da (?) Constituição.

Ao ouvir o que ela canta  
e penetra o coração,  
o que é música de embalo  
em meio a tanta aflição,

o Gabinete zangado,  
que faz um tarantantão  
denunciando Narinha,  
mudava de opinião.

De música precisamos,

para pegar no rojão,  
para viver e sorrir,  
que não está mole não.

Nara é pássaro, sabia?  
E nem adiante prisão  
para a voz que, pelos ares,  
espalha sua canção.

Meu ilustre Marechal  
dirigente da Nação,  
não deixe, nem de brinquedo,  
que prendam Nara Leão.  
(ANDRADE, 2003, p. 612-4)

Escrito em 1966, "Apelo" é uma tentativa de protesto à prisão da cantora Nara Leão. Um protesto irônico, que trata os "Generais" e "Marechais" por pronomes de tratamento respeitosos, numa tentativa de parecer uma carta formal aos "dirigentes da Nação". O tom jocoso expressa-se mais quando Drummond tenta ser formal e educado do que quando fala diretamente para não prenderem Nara Leão. Os versos são encadeados a partir de jogos retóricos que muitas vezes se expressam mais numa aparente ignorância das leis pelo poeta: "esta é forte / no artigo tal... não sei não". E coisas que Drummond diz nem saber se Nara talvez tenha falado mesmo: "A menina disse coisas / de causar extremação?" Numa mistura de ignorância dissimulada e inocência forjada, "Pois a voz de uma garota / abala a Revolução?", Drummond convida os generais a ouvirem a música da cantora e avisa: "Nara é pássaro, sabia? / E nem adianta prisão", fazendo clara alusão à música Sabiá, de Chico Buarque e Tom Jobim, cantada por Nara Leão no III FIC (Festival Internacional da Canção). Drummond adverte sutil e ironicamente que os artistas brasileiros são livres para criar, para cantar ou pintar, o que prisão nenhuma poderia impedi-los de fazer.

Percebemos, então, que Drummond não deixa de se preocupar ou escrever sobre acontecimentos políticos, mas seu tom expressa-se mais pela ironia, pela irreverência e em casos particulares, seja dos artistas, da vida cotidiana, ou mesmo pelas suas memórias.

Expressar-se não mais pelo tom trágico-dramático, ou pelo viés da erudição não é somente uma característica de Carlos Drummond de Andrade, como também do intelectual brasileiro, num tempo em que não há mais fronteira entre a alta literatura e o popular. De acordo com Silviano Santiago, a nova tendência das artes concentrava-se mais em

Esvaziar o discurso poético da sua especificidade, liberá-lo do seu componente elevado e atemporal, desprezando os jogos clássicos da ambigüidade que o diferenciava dos outros discursos, enfim, equipará-lo qualitativamente ao diálogo provocativo sobre o cotidiano, com o fim duma entrevista passageira, tudo isso corresponde ao gesto metodológico de apreender o poema no que ele apresenta de mais efêmero. Ou seja, na sua transitividade, na sua comunicabilidade com o próximo que o deseja para torná-lo seu. (SANTIAGO, 1998, p. 14)

*Boitempo* seguiria esta tendência da literatura brasileira nos anos 1960 e 1970, ao contar anedotas do cotidiano de uma cidade, com humor e ironia. O tempo da narrativa, porém, é outro, é o tempo do passado, a época de menino. Não se excluem, entretanto, as críticas sociais, pois o poder em Itabira é descrito no mesmo tom jocoso "à moda drummondiana", e acaba por nos revelar um Brasil com suas mesmas relações de poder: displicentes, autoritárias e com a marca da irresponsabilidade, tão presente ainda hoje no cenário político do País. É como nos revela o poema "Cautela", do primeiro *Boitempo*:

Hora de abrir a sessão da Câmara.  
O presidente não aparece.  
O presidente está impedido.  
O presidente está preso  
em casa. Monta guarda  
junto ao quarto repleto de ouro em pó.

Pode a campainha tilintar,  
o sino do Rosário bater e rebater,  
o Senado da Câmara implorar  
protestar  
destituir o faltoso.

O presidente tesoureiro de ouro em pó  
tributo do povo à regência trina  
vê lá se vai abrir sessão.  
Presida quem quiser,  
que esse ouro aqui ladrão nenhum virá roubar.  
(ANDRADE, 1973, p. 11)

Nesse poema, notamos que a falta de responsabilidade dos políticos já no início do século incomodava o poeta. A esfera governamental torna-se alvo de crítica debochada de Drummond, num triste cenário político que permaneceu por todo o século passado, e que infelizmente ainda hoje perdura. O que notamos é que não há uma política centrada nos problemas sociais do País, mas pequenos grupos de interesse que procuram chegar ao poder.

Durante a análise dos poemas de *Boitempo*, queremos perceber que as memórias não excluíram os acontecimentos políticos e culturais principais do Brasil, nos anos 1960 e 1970. Mesmo em poemas aparentemente descomprometidos, como as lembranças de menino, notamos que o movimento poético se desloca do aspecto privado para o cenário público, em um tempo em que mais importante para o intelectual era representar a sua individualidade, de modo a fazer com que os poemas, sejam eles de memória ou não, tornassem-se metonímias para uma questão mais ampla de cunho político-cultural sobre o que acontecia no País. As relações entre o artista e o poder, entre o intelectual e a sua resistência aos atos totalitários é o que nós propomos analisar no capítulo seguinte.

### 3 O INTELLECTUAL E O PODER

*"Qual a poesia que não é independente?"; "Carlos Drummond de Andrade não seria o maior de nossos marginais?"; "Qual literatura que, em seu sentido profundo, não se revela alternativa?" (Heloísa Buarque de Hollanda)*

#### 3.1 Memória e resistência

A relação entre memória e resistência, em nosso trabalho, é entendida como uma das estratégias do intelectual brasileiro de resistir ao autoritário contexto dos anos da ditadura militar. Ao representar a diversidade identitária como alternativa discursiva, em oposição ao projeto estatal do governo, o intelectual enuncia um contra-discurso, em contrapelo ao discurso de coesão nacional.

Durante as décadas de 1960 e 1970, podemos observar que houve, no Brasil, uma eclosão das narrativas de memória fundamentadas na chamada "política da identidade", sendo caracterizadas pelo retorno à vida privada como resistência ao projeto político do governo militar. De acordo com W. Miranda:

O acirramento das forças totalitárias, no momento de produção das memórias, se acarreta uma volta ao mundo privado como busca de proteção à diversidade, faz-se emergir formas de questionamento da sociedade urbano-industrial e do desenvolvimento tecnológico. (MIRANDA, 2004, p.161, 62)

Quer-se pensar a memória, em *Boitempo*, como um discurso de retorno à vida privada através de uma perspectiva particular, pessoal, o que representa uma atitude crítica contra a fundação de uma narrativa pedagógica de unificação nacional. E não seria essa uma postura deslocada, própria do *gauche*, como Drummond se definiu em seu livro de estréia?

No poema "Coleção de Cacos", a imagem do intelectual que procura se singularizar frente às pressões de homogeneização nacional torna-se clara. Leiamos esse poema:

Já não coleciono selos. O mundo me inquietiza.  
 Tem países demais, geografias demais.  
 Desisto.  
 Nunca chegarei 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.  
 Cacos novos não servem.  
 Brancos também não.  
 Têm de ser coloridos e vetustos,  
 desenterrados - faço questão - da horta.  
 Guardo uma fortuna em rosinhas estilhaçadas,  
 restos de flores não conhecidas.  
 Tão pouco: só o roxo não delineado,  
 o carmezim absoluto,  
 o verde não sabendo  
 a xícara serviu.  
 Mas eu refaço a flor por sua cor,  
 e é só minha tal flor, se a flor é minha  
 no caco da tigela.  
 O caco vem da terra como fruto  
 a me guardar segredo  
 que morta cozinheira ali depôs  
 para que um dia eu o desvendasse.  
 Lavrar, lavrar com mãos impacientes  
 um ouro desprezado  
 por todos da família. Bichos pequeninos  
 fogem do revolvido lar subterrâneo.  
 Vidros agressivos  
 ferem os dedos, preço  
 de descobrimento:  
 a coleção e seu sinal de sangue;  
 a coleção e seu risco de tétano;  
 a coleção que nenhum outro imita.  
 Escondo-a de José, por que não ria  
 Nem jogue fora esse museu de sonho.  
 (ANDRADE, 1979, p. 44-45)

A atividade memorialística em Drummond, sob a ótica do colecionador de cacos e do contador de histórias, resgata, liberta e salva os fragmentos de um passado e, dessa forma, os redime, uma vez que os tira do cativeiro; liberta-os, dando-lhes nova significação ao deslocá-los de um tempo para outro. Contar histórias é delinear, esboçar uma identidade que se destaca no espaço social das

décadas de 1960 e 1970, uma vez que se separa da homogeneização que o discurso hegemônico pretendia fundar no Brasil.

Colecionar cacos de louças é diferente de colecionar selos. Tantos países, tantas geografias fazem com que o colecionador desista de almejar coleção semelhante à do Dr. Grisolia<sup>8</sup>, como também de se ter os mesmos pedacinhos de papel de toda a gente. O que interessa são agora os cacos de louça, e coloridos, pois não servem os brancos. São cacos singulares, uma vez que ninguém pode ter igual: "Mas eu refaço a flor por sua cor, / e é só minha tal flor, se a cor é minha / no caco da tigela."

Reconstruir imagens, tal como a imagem da flor de sua "própria tigela", evidencia a característica singular de um narrador que procura contar poeticamente a experiência individual, esconsa pelo tempo passado, mas a qual se quer, no presente, recontar com o auxílio da memória. E trazer o passado à tona, resgatar as experiências através da poesia, como faz Drummond, não seria uma forma de resistência ao projeto militar de totalização identitária, se focarmos o contexto brasileiro?

Qual é a importância de revelar os cacos? O que isso sintomatiza na contemporaneidade? Essas são algumas questões fundamentais que se ligam à concepção moderna de nação que Homi Bhabha, em *O local da cultura*, procura explorar, sobretudo, no texto "DissemiNação: o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna".

Num primeiro momento, Bhabha discute a importância que as margens adquiriram sob a perspectiva da nação. O exílio de imigrantes para o Ocidente, a expansão colonial no Oriente e até mesmo o Imperialismo estadunidense são fatores que contribuíram para criar as *comunidades imaginadas* - para usar um termo de Benedict Anderson - cuja importância se dá, sobretudo, devido à necessidade dos povos de preencherem o vazio deixado pela falta das linguagens familiares. A ascensão do local como lugar híbrido de diferenças e semelhanças identitárias torna-se, para Bhabha, também o lugar de onde emergem as narrativas nacionais, através das afiliações sociais e textuais. Com ênfase, então, nessa temporalidade, na sincronia discursiva, Bhabha pretende deslocar o curso historicista das narrativas homogeneizantes das nações. Dessa forma, a metáfora que ora se usa, a dos

---

<sup>8</sup> Dr. Grisolia foi durante muitos anos professor do Ginásio Sul-americano, em Itabira, onde, inclusive, Drummond lecionou por pouco tempo, substituindo o Professor Grisolia, na época de licença.



cacos, adquire o formidável valor da diferença, da heterogeneidade discursiva como narrativa nacional “mais híbrida na articulação de diferenças e identificações culturais” (BHABHA, 2003, p. 199).

A metáfora dos “muitos como um”, tipo de bordão usado como estratégia de unificação nacional, é questionada a partir do momento em que se conta a história da nação como espaço híbrido composto por muitos cacos diferentes. As diversas instâncias sociais consideradas marginalizadas, ou subalternas, adquirem, portanto, um poder impensável se as considerarmos como identidades deslocadas, pois

(...) as forças da autoridade social e da subversão ou subalternidade podem emergir em estratégias de significação deslocadas, até mesmo descentradas. Isto não impede essas posições de serem eficazes num sentido político. (BHABHA, 2003, p. 206)

A condição de subalternidade engendraria, então, a possibilidade de subversão da ordem, pois ela enunciaria estratégias de significações deslocadas em relação ao discurso hegemônico; e o deslocamento, tomado pelas autoridades como ameaça à coesão nacional, possibilitaria a negociação.

Segundo Bhabha, o conceito de povo, entendido como *subalterno*, emerge “numa série de discursos como um movimento narrativo duplo.” (BHABHA, 2003, p. 206): um que foi ratificado ao longo dos tempos, o do discurso pedagógico, garantido pela idéia historicista de nação e cuja autoridade “se baseia no preestabelecido ou na origem histórica constituída no passado (BHABHA, 2003, p. 206-07, grifos dele); e outro que seria o movimento contrário à hegemonia do discurso pedagógico de nação, uma vez que na contemporaneidade, na sincronia do tempo presente, a atuação performativa dos diversos discursos que compõem uma *comunidade imaginada* podem redimir a idéia historicizante de povo-nação.

Sendo, então, a idéia de povo também uma narrativa capaz de transformar o presente, torna-se fundamental a leitura dos cacos que o cotidiano nos emana, pois

Os fragmentos, retalhos e restos da vida cotidiana devem ser repetidamente transformados nos signos de uma cultura nacional coerente, enquanto o próprio ato da performance narrativa interpela um círculo crescente de sujeitos nacionais. **Na produção da nação como narração ocorre uma cisão entre a temporalidade continuísta, cumulativa, do pedagógico e a estratégia receptiva, recorrente, do performativo.** (BHABHA, 2003, p. 207, grifos nossos)

Entendamos, portanto, que ler as memórias do poeta não é somente uma visita ao seu passado biográfico, mas, antes, uma leitura crítica de dois tempos que

estão sobrepostos, de um passado que é antes contado num presente, inserido num debate em que ser intelectual é também estar à *margem*, posicionar-se, enfim, contra o *status-quo*.

Reparemos a leitura de W. Miranda, no ensaio "A poesia do reesvaziado", no excerto a seguir:

Colecionar cacos e contar histórias afirmam-se como atividades análogas, visto que se definem por uma espécie de ritual de revivificação em que a imagem-fragmento, além de evidenciar a distância do passado e o desejo de redimi-lo pelo presente, revela-se como representação disjuntiva do espaço social. A auto-inserção do colecionador-narrador numa tradição subterrânea e esconsa - que o segredo da cozinheira encerra - institui uma via lateral e oblíqua de imagens identitárias que colocam em cena a alteridade dos indivíduos e da cultura. (MIRANDA, 1995, p.107)

Ainda nesse artigo, ele também considera que, para compreendermos melhor a temática da memória na literatura, entre as décadas de 1960 e 1970 no Brasil, é relevante que pensemos o momento em que se produzem esses textos:

Uma outra perspectiva de leitura esboça-se como mais instigante, se se leva em conta não só a temática da memória, mas também o tempo histórico de sua produção e os mecanismos literários de enunciação textual. Uma primeira coincidência de datas não deixa de ser sugestiva: A Idade do Serrote, de Murilo Mendes, e *Boitempo*, de Carlos Drummond de Andrade, foram publicados no ano emblemático de 1968, o mesmo do início da redação de Baú de Ossos, como indicam as datas registradas no final do livro. Visto com os olhos de hoje, o fato merece destaque, uma vez que permite ler o texto tardio dos modernistas mineiros como uma forma de **intervenção performativa** no âmbito das representações do nacional impostas de forma autoritária no País. (MIRANDA, 1995, p. 110, grifos nossos)

Lendo-as com certo distanciamento histórico podemos perceber a atuação das memórias como textos que intervieram performativamente nas representações nacionais; pois quando o autoritarismo da ditadura impôs uma narrativa homogênea para a nação, o intelectual colocou-se a falar politicamente, criando um vínculo entre o texto literário e a realidade social. E nesse contra-discurso, a representação da singularidade nas memórias vai de encontro à repressão militar, criando uma fronteira interna na nação, no sentido que Homi Bhabha nos diz:

No lugar da polaridade de uma nação prefigurativa autogeradora "em si mesma" e de outras nações extrínsecas, o performativo introduz a temporalidade do entre-lugar. A fronteira que assinala a individualidade da nação interrompe o significado do povo como homogêneo. (BHABHA, 2003, p. 209)

A fronteira que se funda através de um “contra-discurso”, ou “contra-narrativa”, para usar palavras de Bhabha, espécie de contrapelo à idéia pedagógica de nação, revela a individualidade e, conseqüentemente, a heterogeneidade do povo, da nação como narrativa, o que assinala a alteridade e, com isso, faz cair por terra o conceito homogeneizante de povo e nação.

Os cacos, entendidos também como fragmentos, levam-nos a entender a nação como espaço híbrido. Segundo I. Walty:

Ao texto em fragmentos corresponderia uma nação em movimento, na medida em que seus elementos se atraem e se repulsam, formando cadeias de sentido. Essa idéia de nação (...) enquanto espaço híbrido, múltiplo, e sua promessa de diferença, sua possibilidade de novo. (WALTY, 2003, p. 65)

Em *Boitempo*, a atividade memorialística não deve ser pensada apenas como representação de um passado biográfico. Ela é, em nosso trabalho, entendida como uma atitude questionadora do presente, uma forma de resistência à unificação identitária. O espaço nacional configura-se, dessa forma, como espaço plural em que colecionar cacos se torna condição e garantia da alteridade.

### **3.2 O intelectual pós-64 e seus vínculos com o poder**

Ao analisarmos *Boitempo* como livro de memórias produzido no autoritário contexto da ditadura, refletimos também sobre o seu caráter de obra de resistência à totalização nacional e à repressão do governo militar no Brasil. Se Carlos Drummond de Andrade posiciona-se criticamente em relação aos discursos hegemônicos, não poderíamos pensá-lo como um intelectual à *margem*?

A fim de elaborarmos melhor essa concepção de intelectual à *margem*, selecionamos os estudos de Edward Said que compõem as Conferências Reith de 1992. Será profícuo para o nosso estudo analisar a poesia de Drummond inserida nessa discussão, uma vez que, como refletimos, o discurso poético de *Boitempo* está repleto de questionamentos sobre a ordem hegemônica.

Houve um coro de críticas ao fato de E. Said proferir as Conferências Reith, devido a ele ser um intelectual ativista na luta pelos direitos palestinos. Tal

posicionamento poderia, de acordo com os argumentos dos críticos, desqualificar a credibilidade, bem como a seriedade e a respeitabilidade dessas conferências.

Mas os sentenciosos não imaginavam que os ataques a Said só apoiavam a tese do palestino “sobre o papel público do intelectual como um *outsider*, um amador e um perturbador do *status quo*.” (SAID, 2005, p. 10). Ser um *outsider* é estar contrário ao poder; ser amador é não se vincular às Instituições.

Para Edward Said, o discurso do intelectual deve ser contrário à linguagem do poder e questionar os nacionalismos. Enunciar um contra-discurso, portanto, seria um dos papéis básicos que o intelectual deveria desempenhar:

O que me prende é mais um espírito de oposição do que de acomodação, porque o ideal romântico, o interesse e o desafio da vida intelectual devem ser encontrados na dissensão contra o status quo, num momento em que a luta em nome de grupos desfavorecidos e pouco representados parece pender tão injustamente para o lado contrário ao deles. (SAID, 2005, p. 16)

Posicionar-se contra o discurso hegemônico e ao lado dos discursos minoritários seria, para Said, um dos papéis fundamentais do intelectual.

A noção de “intelectual orgânico”, de Antonio Gramsci, pôde esclarecer a leitura de Said. Pois de acordo com o filósofo italiano, haveria duas classes de intelectuais: os tradicionais e os orgânicos.

Os primeiros estariam voltados para o exercício repetitivo da função, como os clérigos, os administradores, os professores (talvez não os professores contemporâneos, quando voltados para a pesquisa, por exemplo), etc. O exercício funcional dessa classe se repetiria geração após geração e eles não seriam capazes de mudar em nada a sociedade; os “intelectuais tradicionais” apenas reproduziriam, sem criatividade, o conhecimento.

Por outro lado, os intelectuais orgânicos representariam uma classe que estivesse em constante movimento, negociando com as autoridades, tentando ganhar adesão social, etc. Esses intelectuais, de acordo com Gramsci, estariam diretamente ligados às classes sociais oprimidas, às empresas, quer dizer, às instituições que almejassem negociar os seus interesses com o poder.

Vejamos a explicação de Said:

Gramsci acreditava que os intelectuais orgânicos estão ativamente envolvidos na sociedade; isto é, eles lutam constantemente para mudar mentalidades e expandir mercados; ao contrário dos professores e dos clérigos, que parecem permanecer

mais ou menos no mesmo lugar, realizando o mesmo tipo de trabalho ano após ano, os intelectuais orgânicos estão em movimento, tentando fazer negócios. (SAID, 2005, p.20)

A noção de intelectual orgânico de Gramsci nos é de grande relevância. Hoje a função do intelectual é interdisciplinar, pois em muitas áreas do conhecimento há respaldo para que se possam negociar os interesses coletivos. Dessa forma, os jornalistas, os artistas, os professores (contrariando o enquadramento inicial de Gramsci), e todos aqueles que sejam irradiadores de conhecimento e saber podem atuar como intelectuais orgânicos.

Mas apesar da noção proposta por Gramsci parecer extensiva a muitas classes e competências, principalmente na contemporaneidade, Said alerta-nos para o fato de que o intelectual tem uma responsabilidade social: “Não tenho nenhuma dúvida de que o intelectual deve alinhar-se aos fracos e aos que não têm representação.” (SAID, 2005, p. 35). A rigor, para Said, o intelectual deve ser um *outsider*, alguém que se posiciona marginalmente em relação ao poder e que seja capaz de representar os discursos minoritários.

As noções de *margem*, *exílio* e *deslocamento* suplementam-se e chegam a confundirem-se no texto de Edward Said. Pois, do ponto de vista ideológico, o exilado não é exatamente um expatriado, ou alguém que está longe de sua terra natal. A noção de exilado discutida por Said abrange uma classe de pessoas que estão desajustadas em relação aos discursos hegemônicos do lugar de suas origens, “das suas casas”. Dessa forma, também a noção de estrangeiro se confunde à de exilado, marginal ou deslocado, pois “o exílio, enquanto condição *real*, é também para meus objetivos uma condição *metafórica*” (SAID, 2005, p. 60, grifo dele).

Ao considerar o exílio como condição metafórica, Said discute que o intelectual “desajustado”, “deslocado” em relação a sua sociedade pode ser considerado um exilado em sua própria “casa”:

O modelo do percurso intelectual inconformado é mais bem exemplificado na condição do exilado, no fato de nunca encontrar-se plenamente adaptado, sentindo-se sempre fora do mundo familiar e da ladainha dos nativos (...). Para o intelectual, o exílio nesse sentido metafísico é o desassossego, o movimento, a condição de estar sempre irrequieto (...). Não podemos voltar a uma condição anterior, e talvez mais estável, de nos sentirmos em casa; e, infelizmente, nunca podemos chegar por completo à nova casa, nos sentir em harmonia com ela ou com a nova situação. (SAID, 2005, p. 60)

Said entende que, para o intelectual, o exílio, no sentido metafísico, representaria certo tipo de desassossego em sua sociedade. E sentir-se incomodado em sua própria casa, estar fora do centro e *gauche* em relação ao discurso hegemônico, ou marginal, podem ser entendidas como condições análogas. Todas essas categorias, se assim podemos chamar, representam a inquietude do intelectual perante as instâncias de poder.

Considerando a condição intelectual de Carlos Drummond de Andrade ao escrever memórias, podemos pensar que essa postura representa um posicionamento bem semelhante ao que Said nos fala sobre as "representações do intelectual". Tanto o engajamento literário através das memórias no momento de recrudescimento das forças militares quanto a perspectiva da criança representam linguagens que atuam contra o *status quo*. E se Drummond, o nosso poeta "maior", expressa exatamente o que Said discute, "nunca encontrar-se plenamente adaptado, sentindo-se sempre fora do mundo familiar (...)", é possível pensar que o posicionamento político do poeta é semelhante ao do marginal ou do exilado, nos sentidos metafóricos dessas noções. O paradoxo nessa afirmação, de que o nosso poeta "maior" é "marginal", no sentido metafórico, pode ser explicado. "Maior", aqui, emprega-se quando pensamos em Drummond como um dos maiores poetas das literaturas de língua portuguesa, canonizado, com uma produção vasta e tão lido e querido pelos seus apreciadores. E isso não pode excluir o posicionamento político que ora discutimos acerca do poeta.

No Brasil, esse perfil de intelectual, que reflete sobre o funcionamento do poder e, com efeito, fala contra ele, pôde ser mais bem representado e compreendido nos anos pós-64. Segundo Silvano Santiago:

Refletindo sobre a maneira como funciona e atua o poder, a literatura pós-64 abriu campo para uma crítica radical e fulminante de toda e qualquer forma de autoritarismo, principalmente aquela que, na América Latina, tem sido pregada pelas forças militares quando ocupam o poder, em teses que se camuflam pelas leis de segurança nacional. (SANTIAGO, 2002, p. 14)

O vínculo entre *Boitempo* e a literatura pós-64 não é somente uma questão de datas. A crítica ao autoritarismo militar e os questionamentos dos mecanismos de poder e repressão ganham espaço na prosa literária, na poesia, nas memórias, nos discursos das minorias, etc. Dessa forma, o intelectual exilado, no sentido que Said discute, torna-se uma condição de sobrevivência no Brasil dos anos de ditadura

militar. Mas é importante deixarmos claro que a noção de *marginal*, como atribuímos à poesia de Drummond pós-64, é discutida no sentido político do conceito e a partir do que refletimos com a leitura de Said, não tendo relação com a *Poesia Marginal* dos anos 1970, **no que tange as produções independentes.**

Em Drummond, por exemplo, tanto a ironia expressa nos versos de *Boitempo* como o prosaico podem ser vistos como características desse intelectual desajustado, exilado em sua própria casa. As situações singulares e cotidianas, com uma dosagem de ironia, são combinações que orientam a escrita literária pós-64, num momento em que “o poder toma as mais inusitadas formas no cotidiano do cidadão” (SANTIAGO, 2002, p. 16). Além disso, as diversas formas de violências exercidas pelo poder são tematizadas ou até alegorizadas - como veremos no último capítulo - em diversas situações do dia-a-dia.

Situar *Boitempo* num contexto de repressão militar, num momento em que escrever as memórias era representar a individualidade, em contraposição aos planos de homogeneização identitária dos militares, não é exatamente dizer que Drummond é um poeta menor, uma vez que ele sempre foi o nosso grande poeta da literatura brasileira. O que ocorre é que Drummond representa a voz das minorias ao enunciar um discurso fora do eixo político-hegemônico do País, o que caracteriza sua condição de exílio metafórico, no sentido que Said discute essa categoria.

A própria concepção do "*Gauche* no tempo" - para usar as palavras de Affonso Romano de Sant'anna - justifica as nossas considerações sobre a noção de *marginal* atribuída à poesia de Drummond. De acordo com F. Paulina Silva:

Esse é o olhar autocrítico, de quem se reconhece marginal, renunciado à concepção clássica do poeta que desce do Olimpo com sua lira mágica, sob a auréola divina, para encantar os homens com um canto sublime.(...) Carlos Drummond de Andrade tornou-se grande sem nunca Ter aceito o título de poeta maior; identificou-se no jeito *gauche* (...)" (SILVA, 2004, p.107)

No final dos anos 1960, no auge da "contracultura", Drummond também foi tradutor dos Beatles. A banda inglesa lançava em 1968 o *Álbum Branco*. Em 1969, a extinta revista *Realidade* organizava uma biografia dos jovens de Liverpool. As traduções de algumas das canções do *Álbum Branco*, feitas especialmente para ilustrar a biografia que a então revista organizava, foram feitas por Drummond. As canções traduzidas pelo poeta foram das seguintes letras - segue título traduzido entre parênteses: *Ob-la-di, ob-la-da* (Obladi, obladá); *Piggies* (Porcos); *Why don't we*

*do it in the road?* (E por que não aqui na estrada?); *Happiness is a warm gun* (A felicidade é um revólver quente); *Blackbird* (Melro); *I will* (Farei tudo)<sup>9</sup>.

Drummond cronista do *Jornal do Brasil*, Drummond memorialista, Drummond de *Versiprosa* e, até mesmo, Drummond tradutor dos Beatles. Esses são alguns trabalhos do poeta que demonstram uma postura estreitamente ligada à contracultura. Quando empregamos esse termo, consideramos, principalmente, o afastamento da literatura das práticas acadêmicas, citando novamente Heloisa Buarque de Hollanda, quando ela afirma que os artistas pós-64 "desconfiam progressivamente das linguagens institucionalizadas e legitimadoras do Poder e do Saber." (HOLLANDA, 2000, p. 187).

Um outro aspecto também relevante na leitura de *Boitempo* é quando Drummond representa a perspectiva infantil. O olhar crítico da criança revela-nos uma gama de temas dos quais apreendemos inúmeras relações de poder, muitas vezes representadas através de uma linguagem simples, prosaica e até irônica. Vejamos isso nos verso de "A paz entre os juízes", de *Esquecer para Lembrar*.

1º. juiz de paz  
 2º. juiz de paz  
 3º. juiz de paz  
 4º. juiz de paz  
 e nenhuma guerra jamais no município  
 onde todas as pessoas se entrelaçam,  
 parentes no sangue e no dinheiro,  
 e, parentes, se casam, tio-sobrinha,  
 prima e primo, enviúvam, se recasam  
 perenemente primos, tios e sobrinhas.

Que fazem os juízes modorrantes  
 à brisa nas cadeiras das calçadas,  
 esperando uma guerra que não vem?  
 Brigam talvez aos dois e os outros dois  
 os separam, revezam-se, no tédio  
 de paz tão cinza, em vale assim tranqüilo?

Ou ficam ansiosos, expectantes,  
 de ouvido no chamado  
 para casar com toda a pompa e caixa de cerveja  
 a filha do guarda-mor, a bela Joana?

Perdão, o próprio guarda-mor  
 É o 1º. Juiz de paz, nada a fazer.  
 (ANDRADE, 1979, p. 6-7)

<sup>9</sup> Vide anexo 5 letras originais e traduções de Drummond.



Tantos juízes para a mesma coisa. Guerra não há na cidade, há os típicos casamentos de interesses que juntam as fortunas das famílias. A imagem de uma sociedade tipicamente provinciana é ironizada através da figura dos juízes que não parecem se preocupar com nada, além de arranjam casamentos que beneficiem o clã. Os versos sugerem temas como o coronelismo, sob a figura dos juízes. Também observamos as histórias de clãs familiares, típicos de sistemas patriarcalistas.

De acordo com Silviano Santiago, no livro *Nas malhas da letra*, o poder foi o principal tema da literatura brasileira pós-64, sob diversas formas e origens:

A descoberta assustada e indignada da violência do poder é a principal característica temática da literatura brasileira pós-64. São tematizadas as várias origens do poder, na sociedade ocidental e na época colonial brasileira, no tenentismo de 30 e no Estado Novo, também nos nossos dias com o aparato policial convenientemente resguardado da imprensa pela censura; **reflete-se sobre suas formas globais e centralizadas, como também sobre seus esfacelamentos em infinitas partículas pelo cotidiano.** (SANTIAGO, 2002, p. 19, grifos nossos)

O escritor brasileiro abandona, então, as questões “universais” para pautar-se pelos temas particulares, os quais o cotidiano encarregava-se de engendrar. E as questões que podemos levantar em *Boitempo* não são diferentes. São histórias cotidianas das relações individuais, muitas vezes entre o menino e seus familiares ou entre outros grupos sociais com que ele conviveu em Itabira. São narrativas poéticas curtas, com um memorialismo fragmentário e descontínuo.

O estilo não convencional de se escrever memórias não é somente uma questão estilística ou retórica em *Boitempo*. Segundo Silviano Santiago, abrir mão da eloquência clássica, da alta retórica para dar lugar a uma escrita fragmentária, coloquial e prosaica não é somente uma herança modernista, mas, também, uma forma de resistência ao poder.

Para descrever o poder reacionário como algo de concreto, dotado de corpo e também de espírito, teve o artista brasileiro (e o intelectual contestador de maneira geral) de se distanciar dele. Por isso, a postura política na literatura pós-64 é a de total descompromisso para com todo e qualquer esforço desenvolvimentista para o país (...). A boa literatura pós-64 prefere se insinuar como rachaduras em concreto, com voz baixa e divertida, em tom menor e coloquial. (SANTIAGO, 2002, p. 21)

O texto atuaria performaticamente na realidade, pois como não se sabia qual era a “cara” do poder, o intelectual pós-64 despir-se-ia de qualquer compromisso de engajamento, no sentido de não trabalhar para o desenvolvimento do País, a fim de

descrever o poder reacionário. Por isso abre-se mão de uma prosa tradicional para dar lugar a uma escrita fragmentária.

As memórias de Drummond, ao alinharem a perspectiva do adulto e da criança, não demonstram apenas características de um escritor da literatura brasileira pós-64 advindo do modernismo. Pois a coexistência de duas épocas (início do século e meados dele) abrange discussões diversas, mas que chegam a um ponto em comum: desde o coronelismo ou as moralidades da sociedade na primeira década do século, até a ditadura militar dos anos 60, Drummond discute sobre o funcionamento do poder. E o poeta configura sua trajetória literária como um intelectual que prefere estar fora do centro, à *margem*, atuando politicamente através da performance literária.

### 3.3 [N]O local: o poder e as minorias

Pensar a atividade de crítica cultural atrelada ao discurso literário é um trabalho que exige uma reflexão acerca do papel do intelectual contemporâneo, em sua mudança providencial entre 1960 e 1970. Como deve o intelectual agir contra o poder? Como e de que forma o artista pode desempenhar o seu papel de crítico?

Em 1968 Drummond lançava seu primeiro livro de memórias. Nesse mesmo ano, Paris era incendiada por jovens de universidades francesas, por grupos sexuais alternativos, por estrangeiros das mais diversas nacionalidades, por muros cobertos de *graffitis*. No Brasil, estudantes agitavam-se em manifestações e movimentos "anárquicos" semelhantes aos da primavera parisiense.

Quando estudamos a literatura de Carlos Drummond de Andrade e, principalmente, a obra de memórias *Boitempo*, percebemos a trajetória do *gauche*, daquele que esteve sempre à *margem* dos pensamentos institucionalizados e hegemônicos. Mas durante a ditadura militar no Brasil, Drummond não falou diretamente ao poder, não se aliou a partidos e nem a grupos de intelectuais esquerdistas. Esse posicionamento do poeta seria análogo a uma postura de um novo pensamento dos intelectuais, que falavam contra o poder exatamente nas

malhas menores da sociedade e onde ele mais incidia: nas minorias, em cada grupo subalterno das massas, no cotidiano.

Segundo Michel Foucault, em *Microfísica do Poder*, seu trabalho de investigação sobre o funcionamento do poder só pôde ser realmente iniciado a partir de 1968 "isto é, a partir das lutas cotidianas e realizadas na base com aqueles que tinham que se debater nas malhas mais finas da rede do poder." (FOUCAULT, 1999, p. 6). Citamos o pensamento de Foucault porque suas pesquisas a respeito do funcionamento do poder extrapolam a mera constatação de fatos ocorridos, principalmente, em maio de 1968 na França e alcançam uma dimensão global na investigação do poder em diversas categorias de análise.

Quando pensamos a questão do intelectual no Brasil, especialmente nas décadas de 1960 e 1970, remetemo-nos aos estudos de Michel Foucault, especificamente no capítulo em que ele com Gilles Deleuze a respeito do funcionamento do poder, em *Microfísica do Poder*.

Durante muito tempo o intelectual dito de esquerda tomou a palavra e viu reconhecido o seu direito de falar enquanto dono de verdade e justiça. As pessoas o ouviam, ou ele pretendia se fazer ouvir como representante do universal. Ser intelectual era um pouco ser a consciência de todos. (FOUCAULT, 1999, p. 8)

No Brasil, a luta dos intelectuais começou a se reconfigurar no momento em que os denominados esquerdistas, socialistas e/ou comunistas simpáticos ao proletariado começaram a "abaixar suas bandeiras" devido principalmente à repressão que se instaurou no País, enquanto outras eram levantadas: as dos movimentos "locais": "Mas local e regional, como você [Deleuze] diz: não totalizadora. Luta contra o poder, luta para fazê-lo aparecer e feri-lo onde ele é mais visível e mais insidioso." (FOUCAULT, 1999, p. 71) Responde Foucault a Gilles Deleuze. Para ambos os intelectuais, uma teoria deve "funcionar em algo" e "servir" em função do seu objeto: "Se não há pessoas para utilizá-la, a começar pelo próprio teórico que deixa então de ser teórico, é que ela [a teoria] não vale nada (...)." (DELEUZE, 1999, p. 71). A conversa entre os dois objetivava chegar ao ponto de pensar o poder não somente como uma questão para se refletir, mas sobretudo verificá-lo localmente em grupos minoritários. Com pensamento análogo, intelectuais no Brasil percebiam que

Caíam por terra tanto a imagem falsa de um Brasil-nação integrado, imposta pelos militares através do controle da mídia eletrônica, quanto a coesão fraterna das esquerdas, conquistadas nas trincheiras. **A arte abandonava o palco privilegiado do livro para se dar no cotidiano da Vida.** (SANTIAGO, 1998, p. 13, grifos nossos)

Desenterrar os resíduos da memória nos poemas de *Boitempo* é resgatar o mundo de uma criança que prefere ver os acontecimentos do seu cotidiano, pensar a sua vida, ouvir e contar as anedotas da pequena Itabira, a prestar atenção nos acontecimentos do mundo. No poema "1914", do primeiro *Boitempo*, pode-se ler que o cotidiano de sua cidade e as figuras arquetípicas do local têm muito mais valor investigativo do que a primeira guerra mundial:

Desta guerra mundial  
 não se ouve uma explosão  
 sequer nem mesmo o grito  
 do soldado partido  
 em dois no campo raso.  
 Nenhum campo perdido  
 ou avião de caça  
 rente ao Poço da Penha  
 por um momento passa.  
 Vem tudo no jornal  
 ilustrado longíquo.  
 O mundo finaliza  
 na divisa do Carmo  
     ao Norte  
 ao Sul em Santa Bárbara.  
 Reparo: o que habitamos  
 território encravado  
 não é o mundo, é o branco.  
 Um branco povoado  
 como se mundo fosse.  
 Bem cedo se vestiu  
 Sinhá Americano  
 e chega de mantilha  
 à missa de 6 horas.  
 Nhonhô Bilico serve  
 água e alpistes aos canários.  
 Já desce Minervino  
 ao cartório. Amarílio  
 deixa de lado o Morse  
 e burila sonetos.  
 Resmunga Romãozinho  
 a limpar as vidraças  
 gaguejado vissungo.  
 Abre Quinca Custódio  
 sua coletoria.  
 Ouço zumbir a mosca  
 imóvel esmeralda  
 sobre o pé de camélia.  
 Ouço portas rangerem  
 como rangem as portas  
 sem medo de invasão.

Pacapá-pacapá  
 o cavaleiro célebre  
 regressa o Pau de Angu  
 levando na garupa  
 duas sacas de sal  
 quatro maços de fósforos.  
 A vida é sempre igual  
 a si mesma a si sempre  
 mesmo quando o correio  
 traz na mala amarela  
 esse enxofre de guerra  
 estranha 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.  
 Entretanto essa guerra  
 invisível assética  
 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.  
 (...)

(ANDRADE, 1973, p. 90-94)

Em alusão à primeira guerra mundial, o poeta contrasta o seu mundo "branco" com o da guerra. O espaço geográfico habitado por Sinhá Americano, Nhonhô Bilico, Minervino ou Amarílio é o local aonde as notícias vindas do "jornal ilustrado longínquo" tentam penetrar, mas "a vida é sempre igual". A guerra que acontece longe deles "não altera o gosto da água perdida à fonte". Pois mediante a vida que se passa no mundo que o poeta observa e vive, os "fogos" são "invectivos". Os saberes locais são os que prevalecem, enquanto os grandes acontecimentos do mundo não têm espaço entre o mundo "branco" do narrador. Se, de acordo com Foucault, em "Aula de 7 de janeiro de 1976", "o poder é essencialmente o que reprime" (FOUCAULT, 1976, p. 21), Drummond resgata saberes inalteráveis pelos

horrores das guerras e resgata também, através da memória, os saberes não institucionalizados.

A noção de *saberes sujeitos*, para Michel Foucault, depreende-se dos conteúdos históricos e dos saberes não conceituais. O acoplamento dos saberes eruditos e dos locais é o que ele chama de *genealogia*:

Vocês me dirão: há, ainda assim, aí como um estranho paradoxo em querer agrupar, acoplar na mesma categoria dos "saberes sujeitos", de um lado, esses conteúdos históricos meticolosos, erudito, exato, técnico, e depois esses saberes locais, singulares, esses saberes das pessoas que são saberes sem senso comum e que foram de certo modo deixados em repouso, quando não foram efetiva e explicitamente mantidos sob tutela. (FOUCAULT, 1976, p. 12)

Partimos do pensamento de Foucault de que a genealogia resgata e traz à tona saberes sepultados pelos discursos de poder. Para salvá-los é necessário o conhecimento crítico, histórico e científico. De acordo com o filósofo, os saberes sepultados são aqueles históricos, os das lutas. Para nosso trabalho, pensar a "genealogia" - consoante ao que Foucault definiu, como "o acoplamento dos conhecimentos eruditos e das memórias locais, acoplamento que permite a constituição de um saber histórico das lutas e a utilização desse saber nas táticas atuais." (FOUCAULT, 1976, p. 13) - é também pensar no momento histórico em que *Boitempo* foi escrito e na importância que se teve de escrever as memórias.

Drummond alinha saberes não conceituais e históricos: os resíduos de sua infância fazendeira que revelam as diversas relações da sociedade itabirana; e todo o seu conhecimento intelectual, de seus 66 anos de idade e dezenas de livros publicados, poeta já considerado da alta literatura brasileira. Ao acoplar esses dois saberes, *Boitempo* traz histórias esconsas, as chamadas "memórias locais", que só são reveladas porque contam com o olhar perspicaz do poeta. Esses resíduos, quando trazidos à tona, atuam como resistência ao poder totalizante, pois são, senão, fragmentos da história pessoal de Drummond.

Se durante a ditadura militar a individualidade das pessoas era absorvida pelo interesse de um grupo que estava no poder, Michel Foucault novamente tem grande relevância para o nosso estudo, pois para ele

o poder é essencialmente o que reprime. É o que reprime a natureza, os instintos, uma classe, os indivíduos. E, quando, no discurso contemporâneo, encontramos essa definição repisada do poder como o que reprime, afinal de contas, o discurso contemporâneo não faz uma invenção. Hegel fora o primeiro a dizer, depois Freud,

depois Reich. Em todo caso, esse órgão de repressão é, no vocabulário de hoje, qualificativo quase homérico do poder. Então, a análise do poder não deve ser antes de mais nada, e essencialmente, a análise dos mecanismos de repressão? (FOLCAULT, 1976, p. 22)

Foi a partir dessa direção, a de pensar as instâncias de poder, bem como a atuação delas, que dedicamos o próximo texto a uma análise da repressão sob a perspectiva do *estranho*.

### 3.4 Dissonante *Unheimlich*

O Ensaio de Freud "Lo Siniestro"<sup>10</sup> traz um interessante estudo sobre a repressão. O retorno do que antes era familiar, mas que com o tempo foi reprimido, pode vir à tona de formas estranhas, sinistras, desconfortáveis, quiçá estrangeiras.

Ao levarmos em conta a condição de subalternidade - "estar à *margem* de" - do intelectual, percebemos que é pertinente analisar as diversas possibilidades de relação entre o artista e o poder, à luz da psicanálise freudiana, especialmente através da perspectiva do estranho.

De acordo com as tentativas de definições iniciais de Freud, a categoria do "estranho", do *unheimlich*, seria um conceito

*próximo a los de lo espandable, angustiante, espeluznante, pero no es menos seguro que el término se aplica a menudo en una acepción un tanto indeterminada, de modo que casi siempre coincide con lo angustiante en general.*" (FREUD, 1981, p. 2483, grifos dele)

A categoria do estranho, num primeiro momento, estaria próxima das idéias de "medo", "espanto", "angústia", quer dizer, são conceitos que causam incômodo e desconforto. Na tradução da palavra alemã *unheimlich*, entendemos que ela quer dizer tudo aquilo que é desconhecido, não familiar, o que, conseqüentemente, pode causar medo, espanto ou angústia. Sendo assim, esse vocábulo alemão é o oposto de *heimlich*.

Mas ao pesquisar a acepção dos vocábulos alemães opostos - *heimlich* e *unheimlich*, Freud detectou que, num determinado momento, o primeiro adquire o significado do segundo:

<sup>10</sup> Título traduzido para o espanhol, cuja edição optamos por usar.

De esta larga cita se desprende para nosotros el hecho interesante de que la voz *heimlich* posee, entre los numerosos matices de su acepción, uno en el cual coincide con su antónimo, (recuérdese el ejemplo de Gutzkow: “Nosotros, aquí, le llamamos *unheimlich*; vosotros le decís *heimlich*”). En lo restante, nos advierte que esta palabra, *heimlich*, no posee un sentido único, sino que pertenece a dos grupos de representaciones que, sin ser precisamente antagónicas, están, sin embargo, bastante alejadas entre sí: se trata de lo que es familiar, confortable, por un lado; y de lo oculto, disimulado, por el otro. (FREUD, 1981, p. 2487)

Desse modo, o que é familiar poder vir a se tornar estranho, sinistro, *unheimlich*. Como também da maneira inversa o desconhecido pode tornar-se familiar e, assim, dependendo da “familiaridade”, estranho. Freud nos fornece um exemplo disso:

Así, por ejemplo, seguramente es una vivencia indiferente si en el guardarropas nos dan, al entregar nuestro sombrero, un número determinado - digamos, el 62 - o si nos hallamos con que nuestro camarote del barco lleva ese número. Pero tal impresión cambia si ambos hechos, indiferentes en sí, se aproximan, al punto que el número 62 se encuentra varias veces en un mismo día, o sí aún llega a suceder que cuanto lleva un número - direcciones, cuartos de hotel, coches de ferrocarril, etc. - presenta siempre la misma cifra, por lo menos como elemento parcial. (FREUD, 1981, p. 2495)

A categoria do *unheimlich* é articulada aos estudos psicanalíticos de Freud. Segundo o pai da psicanálise, se um impulso emocional é reprimido, ele se transforma em ansiedade, o que faz com que partamos do pressuposto que “exista un grupo en el cual se pueda reconocer que esto, lo angustioso, es algo reprimido que retorna” (FREUD, 1981, p. 2498). Freud comprende que a categoria do *unheimlich* é, sim, o estranho, porém pode ser, também, o que é familiar. Ele existe nessa dualidade e, concomitantemente, o *unheimlich* tem a conotação do reprimido.

O elemento estranho é aquilo que há muito tempo foi reprimido, ficou alheio à consciência, mas que retorna, muito depois, através de maneiras *siniestras*, estranhas. O estranho seria “algo que, debiendo haber quedado oculto, se ha manifestado.” (FREUD, 1981, p. 2498)

A noção de *unheimlich* serve para uma fecunda reflexão à luz dos estudos de crítica cultural. Pensar a condição do intelectual, ou melhor, como **funciona** o pensamento do intelectual, em especial da América Latina ou de outros países colonizados, por exemplo, é uma opção profícua se articulada ao *siniestro*.

Interessante, também, é pensar o que representa o retorno do recalcado, o *unheimlich* que veio à luz, no contexto político e social das décadas de 1960 e 1970.



Podemos pensar sobre o momento em que o intelectual representa um discurso pessoal, através da memória, o que rompe com as pretensões políticas hegemônicas. O desrecale poderia ser entendido como o "menos-um" que se destoa da generalização, do uníssono *Heim*. Nesse sentido, a categoria do estranho emerge através da atitude desafiadora do escritor ante a história e ante um discurso homogeneizante. A noção do "menos-um" é definida da seguinte forma por W. Miranda:

Na nova situação, o unitário não é apenas a tendência para totalizar o social no tempo homogêneo e vazio, mas a repetição do menos-um na origem, o menos-que-um que intervém como uma iterativa temporalidade, no sentido de transformar o uníssono do *Heim* nacional em *unheimlich*. (MIRANDA, 2004, p.162)

O "menos-um" representa, portanto, a contrapartida providencial para os discursos totalizantes, uma vez que desafia o unitário ao ser um a menos que se homogeneiza. É interessante que o *unheimlich*, também a partir dessa perspectiva, existe em sua dualidade, pois para se tornar perigoso ao "uníssono do *heim*" o *unheimlich* passa pelo "um" - o discurso pessoal -, que quando contrastado ao homogêneo - por se apresentar como discurso destoante da unidade totalitária - torna-se "menos-um"

De acordo com Homi Bhabha, "A cultura é *heimlich*, com suas generalizações disciplinares, suas narrativas miméticas, seu tempo homólogo vazio, sua serialidade, seu progresso, seus costumes e coerência." (BHABHA, 2003, p. 195). Ao lermos um poema de Drummond, em *Boitempo*, a atitude de resistência do escritor se dá exatamente quando a ordem estabelecida e o tempo *heimlich* da cultura, são desafiados, questionados através da representação da criança nas relações patriarcais e/ou autoritárias no ambiente familiar.

Nesse sentido, a categoria do estranho também ganha nova realocação conceitual, quando pensamos no deslocamento. Se para Freud o estranho adveio de um sentimento primitivo reprimido, em geral da infância, que retorna com outra significação, com outra "face" - estranha, sinistra, não familiar - podemos pensar que a noção de *unheimlich* tem estreita ligação com o deslocamento.

Se assim podemos considerar o estranho, é pertinente entendermos o espaço de enunciação da criança nos poemas de *Boitempo*. O lugar de exclusão e de deslocamento, que diz respeito ao familiar e ao não familiar, ao "sentir-se-em-casa",

e ao "não-sentir-se-em-casa". Vejamos "Casa e conduta", um poema do capítulo "Morar nesta casa", de *Esquecer para lembrar*:

As partes claras  
e as partes negras  
do casarão  
cortam no meio  
meu coração.

Sou um ou outro  
móbil caráter  
conforme a luz  
que me percorre  
ou se reduz.

Anjo-esplendor,  
mínimo crápula,  
não sou quem manda  
em mim no escuro  
ou na varanda.

Serei os dois  
no exato instante  
em que abro a porta,  
ainda hesitante,  
a porta e eu?

O casarão  
de lume-e-sombra  
é que decide  
meu julgamento  
na opinião  
dos grandes, sem  
apelação  
do eu confuso  
no indefinível  
entardecer.  
(ANDRADE, 1979, p. 19)

O narrador declara a sua condição deslocada no casarão, metaforizado muitas vezes por pares de oposição: através das partes claras e das partes escuras da casa. A incidência da luz modifica-o consoante a iluminação: "Sou um outro/ móbil caráter/ conforme a luz / que me percorre / ou se reduz." O casarão exerce algum tipo de poder sobre o poeta, espécie de metáfora dos "grandes", ou adultos, que lá habitam e decidem pelo eu partido em dois.

Através do deslocamento em família, do exílio na própria casa, é que acontece a descoberta de um eu não familiar. O *gauche* Drummond não poderia se posicionar intelectualmente como destro uma vez que ele se encontra sempre deslocado, estranho aos ambientes (metafóricos) que ele percorre. O poeta ilumina

profanamente o outro que há nele quando parte de um local de enunciação que lhe é estranho, isto é, deslocado, movediço e em movimento.

Ao se descobrir como um outro dissonante em seu espaço familiar, a criança desloca-se para um espaço da exclusão. Nesse sentido, podemos pensar que a categoria do *unheimlich* desloca-se com semelhante percurso ao da criança. Uma sensação psíquica, ou uma lembrança reprimida, excluída, exilada de nossos sentimentos e que aparece muito depois é o estranho, *lo siniestro* que retorna e causa a sensação sinistra do duplo. O lugar do estranho é, pois, também o lugar da subalternidade, da alteridade.

Leiamos o poema “Eco”, de *Esquecer para Lembrar* :

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

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

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

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

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

O eco, no caminho  
entre a cidade e a fazenda,  
é no fundo de mim que me responde.  
(ANDRADE, 1979, p. 11-12)

Interessante pensarmos o eco, nesse poema, como metáfora do duplo que emerge do fundo da criança. O sentimento "acorrentado", leiamos reprimido, repete o outro, e o liberta na medida em que é "som moleque / som perverso, / qualquer som de vida despertado". É pertinente que também analisemos o lugar onde se situa o eco: "entre a fazenda e a cidade", entre a periferia e o centro, entre o primitivo e o civilizado. A fazenda é o espaço, por excelência, de exclusão da criança deslocada. Por outro lado, a cidade é o lugar do prosaico, o espaço onde o *gauche* expia a provinciana população: a cidade como lugar de crítica, como alvo da ironia do poeta, da criança. O eco é "soturno", acorrentado, ele é um risco exatamente pelo seu mistério silencioso, por aquilo que ele oculta. O eco, como o menino, não está na fazenda e nem da cidade, mas deslocado, à margem, e é por isso que "o eco, no caminho / entre a cidade e a fazenda / é no fundo de mim que me responde". O eco é como o *subalterno* ou o *marginal*, ele imita, repete ou responde? Como o intelectual, o eco pode subverter as leis, fazer brincadeiras, dizer palavrões: "brinca, chalaceia, diz imoralidades", e responde ao Outro, na medida em que é "qualquer som de vida despertada". Mas o eco é também prisioneiro da voz do Outro: "Restou o eco, prisioneiro / de minha voz". O eco revela o menino, ou o menino se revela através do eco?

O eco é estranho, sim, mas é também familiar, é alvo do reconhecimento da criança. E assim, também o eco é o outro revelador do que está alienado, alguém que faz com que a criança se identifique a si mesma e possa perceber a sua diferença, o seu espaço alternativo, não homegeneizante. E reconhecer uma identidade, deslocar-se e apropriar-se de outras, é também construir o *unheimlich* dissonante e desafiador.

No capítulo seguinte, ampliaremos os estudos da repressão atuante sobre a criança, a partir de uma leitura freudiana. Discutiremos também a representação da infância na escrita memorialística.

## 4 A CRIANÇA ESTRANGEIRA

*La verdad tiene la estructura de una ficción donde otro habla. Hacer en el lenguaje un lugar para que el otro pueda hablar. La literatura sería el lugar en el que siempre es otro el que viene a decir. "Yo soy otro", como decía Rimbaud. Siempre otro ahí. (Ricardo Piglia)*

Na primeira e segunda parte deste capítulo, realizaremos um estudo sobre a repressão, que terá como principal *corpus* teórico o livro de Sigmund Freud, *O mal-estar na civilização*. Essa obra orientará nosso trabalho também quando pensamos o deslocamento que há na identidade da criança, no processo de amadurecimento do "ego civilizado", e em sua relação com o universo do Outro não semelhante, no choque entre a perspectiva infantil e a adulta. Como *corpus* literário, além dos poemas de *Boitempo*, trabalharemos com um conto de Guimarães Rosa, "As margens da alegria", do livro *Primeiras estórias*. A escolha desse conto justifica-se devido à semelhança que tal narrativa apresentou com relação a nossa discussão proposta: a da criança à margem dos discursos sociais dominantes e também a representação de seu discurso como metonímia das relações de poder. Não ampliaremos o estudo de Rosa na dissertação, uma vez que os alvos de nosso estudo crítico são, sobretudo, os três livros de *Boitempo*.

Na terceira parte deste capítulo, com auxílio de estudos de José Guilherme Merquior e Silviano Santiago, pensaremos o lugar de enunciação do discurso da criança, tendo em vista a sua condição deslocada entre o espaço familiar.

Na última seção, o *corpus* teórico que escolhemos para pensar a questão do estrangeiro foi o livro *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade*. Essa escolha justifica-se devido aos estudos do teórico da desconstrução sobre o estrangeiro, principalmente sobre a condição de "estrangeiridade", metafórica ou não, de indivíduos que de alguma maneira estão marginalizados em uma sociedade.

#### 4.1 Civilização e domínio

Para melhor compreensão desse trabalho, faz-se necessário esclarecer alguns pontos da teoria psicanalítica acerca da concepção freudiana de civilização. Não pretendendo definir conceitos, procuraremos, antes, investigar como Freud concebeu as relações do indivíduo com a sociedade, ao questionar-se por que seria tão difícil para nós sermos felizes.

Buscamos compreender os estudos freudianos através de seus escritos em *O Mal-Estar na civilização*, em sua reflexão acerca do desenvolvimento do ego.

Em correspondência destinada ao amigo Romain Rolland, Freud enviou um pequeno livro seu que considerava a religião como sendo mera "ilusão". Em resposta, o amigo de Freud escreveu que concordava plenamente, porém lamentando que o pai da psicanálise não tivesse apreciado a verdadeira fonte da religiosidade. Para Rolland, a religião seria um sentimento "oceânico" e de "eternidade", que causaria a sensação de inexistência de fronteiras ou limites.

Ao refletir sobre as considerações de Romain Rolland, Freud considerou que este sentimento "oceânico" poderia ser vinculado a um impulso de se sentir uno com o mundo externo, como parte do todo. Observou, com isso, que tal sentimento faria parte da natureza intelectual do ser.

Freud julgou necessário pensar a relação que se estabelece entre o indivíduo e o mundo a partir de um estudo do ego. Se o sentimento do "eu" é inegavelmente parte de nós, poder-se-ia, então, aproximar-se, de algum modo, a esse sentimento de unidade com o mundo.

Segundo Freud, o ego não é autônomo nem unitário (FREUD, 2002, p. 11), ele é continuado para dentro sem delimitação nítida com o id, para o qual o ego serve como uma "fachada". No sentido exterior, o ego, porém, parece demarcar melhor essas linhas fronteiriças. O ego do adulto nem sempre manteve essa demarcação clara no sentido do exterior. Houve um processo de desenvolvimento desde o nascimento. Uma criança em seus primeiros anos não distingue o ego externo como fonte das sensações diversas (FREUD, 2002, p. 12). Aos poucos a criança descobre certas fontes de prazer, como também se depara com a perda de outras fontes agradáveis e prazerosas, como por exemplo, o seio materno (FREUD, 2002, p. 12).

A fim de afastar o sentimento de desprazer do ego, Freud considera que a criança impõe esse afastamento através do princípio de prazer (FREUD, 2002, p. 13). Esse confronto, do ego em busca de prazer com o mundo externo, geraria a identificação mais nítida de um mundo "interno" e outro "externo". Essa dupla identificação inaugura uma nova fase na infância, que é regida, a partir de então, pelo *princípio de realidade*, o que deve dominar o desenvolvimento psíquico da criança à vida adulta.

Nesse processo de percepção da realidade externa o ego, a princípio, incluiria tudo o que o indivíduo sente, estando regido pelo *princípio de prazer*. Posteriormente, haveria uma separação de um mundo externo. Portanto, o ego adulto compreenderia essa primeira etapa, que engloba tudo e, regido pelo *princípio de realidade*, esse ego seria aparentemente formado apenas pela camada que reflete a realidade externa (FREUD, 2002, p. 14). A fase primitiva do ego acompanha o indivíduo sempre, ainda que essa demarcação não seja nítida.

O sentimento "oceânico", de ilimitabilidade, a que Freud se referiu, estaria relacionado a essa fase primitiva em que o ego tende a englobar tudo, regido sob o *princípio de prazer*.

Freud estabelece, então, uma interessante analogia: a do ego "desenvolvido" com Roma, a cidade eterna, pois, assim como o elemento primitivo do ego é preservado, também as ruínas, as fases primitivas das construções romanas o são. As impressões da primeira fase de formação do ego convivem com as informações adquiridas pelo ego desenvolvido. A Roma antiga estaria para o ego primitivo assim como a Roma moderna estaria para o ego adulto, ou "desenvolvido": "(...) o que se passou na vida mental pode ser preservado, não sendo, necessariamente, destruído". (FREUD, 2002, p. 18)

Estando o homem regido predominantemente pelo princípio de realidade, Freud constata que apesar de ter criado as regras que constituem a vida social, esse mesmo homem não se sente beneficiado ou protegido por elas. Dessa forma, Freud compreende que a civilização é responsável pela infelicidade dos homens e "em grande parte responsável por nossa desgraça e que seríamos muito mais felizes se a abandonássemos e retornássemos às condições primitivas" (FREUD, 2002, p.38).

O retorno ao primitivo estaria relacionado aos impulsos originais que o homem preserva em sua estrutura instintiva básica. Quando, porém, a realidade externa - as forças que a cultura e o homem civilizado impõem - reprime essa

estrutura instintiva conceituada por Freud como o *princípio de prazer*, o objetivo primário responsável pela satisfação das necessidades imediatas é abandonado. Citemos os estudos de Herbert Marcuse em suas leituras de Freud:

A civilização começa quando o objetivo primário - isto é, a satisfação integral de necessidades - é abandonado. As vicissitudes dos instintos são as vicissitudes da engrenagem mental na civilização. Os impulsos animais convertem-se em instintos humanos sob a influência da realidade externa. (MARCUSE, 1981, p. 33).

A conversão dos instintos animais em instintos humanos, citada por Marcuse, ou seja, a renúncia dos objetivos primários pelo estabelecimento da realidade social, é o que se denomina o *princípio de realidade*: o indivíduo, frente às imposições culturais da civilização, reprime a sua natureza. É, portanto, da realidade exterior, das forças de domínio e progresso e da necessidade de relacionar-se com o mundo, que emerge o *princípio de realidade*.

A origem de toda essa repressão estaria na infância, em que a identidade da criança mantém uma *herança arcaica*, ou seja, primitiva, que se constitui através dos prazeres imediatos. Quando, porém, a criança começa a perceber o mundo sob o *princípio de realidade*, essa identidade é substituída pela necessidade de relacionar-se socialmente. Dessa forma, é na infância que o indivíduo, regido sob o *princípio de realidade*, desenvolve um *ego organizado*.

Esse ego organizado possibilita que nós tenhamos discernimento do que é ou não útil para sociedade em que nós vivemos:

Com o estabelecimento do princípio de realidade, o ser humano que, sob o princípio de prazer, dificilmente pouco mais seria do que um feixe de impulsos animais, converte-se num ego organizado. Esforça-se para obter "o que é útil" e o que pode ser obtido sem prejuízo para si próprio e para o seu meio vital. (MARCUSE, 1981, p. 35)

Esses dois princípios conceituados como *prazer e realidade* marcam a história do homem civilizado, pois como Freud observou, a civilização é a grande fonte do nosso sofrimento, devido à necessidade de a vida social superar os objetivos primários. A essa hostilidade para com a civilização Freud atribuiu certos acontecimentos históricos. Ele não se julga capaz de remontar as origens desses acontecimentos, mas aponta que o mais longe que poderia ir seria na vitória do cristianismo sobre as religiões pagãs: a "baixa estima dada à vida terrena pela doutrina cristã" (FREUD, 2002, p.38) poderia ser uma das causas dessa hostilidade.



Freud também considera que as viagens de descobrimento do século XVI seriam importantes acontecimentos que reforçariam a hostilidade do homem para com a civilização. Vejamos as suas considerações:

A penúltima dessas ocasiões se instaurou quando o progresso das viagens de descobrimento conduziu ao contacto com os povos e raças primitivos. Em consequência de uma observação insuficiente e de uma visão equivocada de seus hábitos e costumes, eles apareceram aos europeus como se levassem uma vida simples e feliz, com poucas necessidades, um tipo de vida inatingível por seus visitantes com sua civilização superior. A experiência posterior corrigiu alguns desses julgamentos. Em muitos casos, os observadores haviam erroneamente atribuído à ausência de exigências culturais complicadas o que de fato era devido à generosidade da natureza e à facilidade com que as principais necessidades humanas eram satisfeitas". (FREUD, 2002, p. 38-39)

Segundo Freud, os europeus compreenderam que os "povos primitivos" levavam uma vida simples que não carecia das necessidades do mundo civilizado, da então "civilização superior", que sofria as "exigências culturais" do velho mundo. Se essas exigências culturais e sociais criam uma hostilidade do indivíduo para com a civilização - uma vez que o primitivo e a liberdade despertam no homem o desejo de retorno às origens - podemos pensar, nesse sentido, que a relação do civilizado com o primitivo se estabelece segundo uma relação de poder e domínio.

Recordemos que o princípio de realidade, que atende às necessidades impostas pela cultura, supera o princípio de prazer, que objetiva apenas as necessidades imediatas. Se pensarmos os substantivos que até aqui empregamos: "imposição", "domínio", "superação", "abandono", "renúncia" e "adaptação", fatalmente nos depararemos com as relações de poder. É nesse sentido que podemos visar a uma reflexão sobre os mecanismos de domínio que operam sobre o indivíduo. Com as imposições culturais já mencionadas, o sujeito adapta a sua identidade primitiva, portanto original, deslocando-a para as convenções sociais impostas.

Em se tratando da criança, observamos através dos poemas de *Boitempo* os múltiplos deslocamentos pelos quais passa a identidade infantil, devido aos mecanismos de repressão engendrados pelo discurso adulto.

## 4.2 Vozes da margem

Pensar os processos primários presentes na criança leva-nos a refletir sobre a perda da infância, compreendida como resultado da imposição cultural e conseqüente submissão às instâncias sociais de poder. Sendo assim, poderemos considerar o discurso da criança como qualquer discurso periférico, "excluído" do sistema cultural dominante na civilização: o estrangeiro, por exemplo, que renuncia à sua cultura e/ou à sua língua para se adequar e ser aceito nas sociedades dominantes; ele, como a criança, também passa por um processo de parcial perda de suas origens, pois, como já observamos, é a partir da necessidade de relacionar-se com o meio que emerge o princípio da realidade.

No poema "Banho de bacia", de *Menino antigo*, é possível perceber a voz da criança em confronto com a do adulto, que pode ser entendida como um discurso de poder. O menino, ao se preparar para seu banho de bacia, discute com um adulto sobre o fato da água estar muito quente. O adulto responsável pelo banho da criança, porém, não considera a água que está "pelando":

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

Se não toma banho não vai passear.  
E quem toma banho em calda de inferno?  
Mentira dele, água tá morninha,  
só meia chaleira, o resto é de bica.

Arrisco um pé, outro pé depois.  
Vapor vaporeja no quarto fechado  
ou no meu protesto.  
A água se abre à faca do corpo  
e pula, se entorna em ondas domésticas.

Em posição de Buda me ensabão,  
Resignado me contemplo.  
O mundo é estreito. Uma prisão de água  
envolve o ser, uma prisão redonda.  
Então me faço prisioneiro livre.  
Livre de estar preso. Que ninguém me solte  
deste círculo de água, na distância  
de tudo mais. O quarto. O banho. O só.  
O morno. O ensaboado. O toda-vida.

Podem reclamar,  
podem arrombar  
a porta. Não me entrego  
ao dia e seu dever.  
(ANDRADE, 1974, p. 105-6)

Ao refletirmos sobre o "grito" do menino que não é ouvido, percebemos que a voz dessa criança é excluída. Sua voz não é ouvida pelo adulto, que se apresenta como reflexo dos discursos de domínio. Ninguém ouvirá essa criança. Sua voz não conta e não é tampouco considerada. O menino, então, aceita "a prisão de água", mas não se sente completamente prisioneiro, na verdade. Vejamos por que:

"O mundo é estreito", fala a voz do menino. Talvez poderíamos ousar tentar uma hipótese de interpretação: não queria esse menino dizer que o **seu** mundo é estreito? "É uma prisão de água que envolve o ser", diz ele. Se quisermos tentar compreender essa "prisão de água", é preciso que não nos limitemos a entendê-la apenas no plano literal. A prisão de água é a vida do menino, o "ser menino", não a vida dos outros. A criança é prisioneira, sim. Mas "prisioneira livre" por estar presa em seu próprio mundo, distante do mundo do outro dominante, à margem do discurso do adulto, hegemônico. O "só": a solidão de sua voz excluída pelo discurso repressor.

A essa condição da criança podemos atribuir o conceito de *subalterno* que John Beverley discute no ensaio "Post-literatura: Sujeito subalterno e impase de las humanidades". Beverley menciona a autobiografia de Ricardo Rodríguez, filho de uma família mexicana que reside nos Estados Unidos. Rodríguez escreve num perfeito e eloqüente inglês a fim de denunciar que a socialização do estrangeiro estabelece-se a partir do momento em que ele abandona a sua língua materna para submeter-se à língua dominante do outro país: "Para Rodríguez, el language público de la autoridad y el poder en los Estados Unidos es el inglés; la ley del padre que impone la castración simbólica obligatoria para la socialización del sujeto es la necesidad de abandonar el language materno" (BEVERLEY: p.134-135).

É pertinente que façamos uma analogia entre o discurso da criança e esse exemplo de Beverley. Para Rodríguez ser aceito e ouvido, em uma sociedade na qual ele é um estrangeiro, tem que abrir mão de sua própria língua e enunciar-se na do outro. Também o discurso da criança só pode por nós ser lido e percebido porque foi o escritor já adulto que o elaborou. Então, tanto Rodríguez quanto a criança só falam a partir de uma renúncia de sua linguagem original. Por outro lado, sem essa renúncia eles não poderiam ser ouvidos. Nesse sentido, o discurso do subalterno não é mera representação, sobretudo, a própria voz que enuncia, ainda que deslocada de seu *locus* original.

No caso do poema "Banho de bacia", a criança é o próprio *gauche*, à esquerda, à margem do discurso dominante. O intelectual, o escritor adulto, compreende sua condição deslocada e "fala" através da criança. O discurso de resistência de uma infância que não se perdeu: "Podem reclamar, / podem arrombar / a porta. Não me entrego / ao dia e seu dever." (ANDRADE, 1974, p. 106).

A forma de resistência da criança ao adulto, inscrita nas linhas do poema de Drummond, pode ser lida como uma forma de o intelectual atuar como o próprio subalterno, com a voz de si, da memória, da criança antiga. O oprimido, nesse caso, é aquele que se vê estrangeiro em sua própria casa. A partir da inquietação do intelectual frente às relações de domínio, àquela hostilidade para com a civilização a que Freud se referiu, é que poderíamos pensar a voz do sujeito dominado.

Vejamos o poema "Gesto e palavra" do primeiro *Boitempo*<sup>11</sup>:

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

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

Manhã que prometia caramujos  
músicos  
mágicos  
maduros sabores  
de tato, barco de leituras  
secretas sereias...  
apodrecida.  
Não vai? Pois não vai à missa?  
Ele precisa é de couro.

Ó Coronel, vem bater,  
vem ensinar a viver  
a exata forma da vida.

No rosto não!  
Ah, no rosto não!

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

Nunca se viu coisa igual

---

<sup>11</sup> Na atual edição da editora Record, esse poema está inserido no livro *Menino Antigo*. Trabalhamos, porém, com a segunda edição do livro *Boitempo*, de 1973, da editora Sabiá, em que, originalmente, "Gesto e palavra" está no primeiro livro da trilogia.

no mundo, na Rua Municipal.

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

Por que se inventam palavras  
que furam como punhal?  
Parricida! Parricida!  
Com essa te vais matar  
por todo o resto da vida.  
(ANDRADE, 1973, p. 95-96)

A partir da leitura de "Gesto e palavra" podemos perceber que a criança apresenta dificuldades em obedecer ao Pai. Essa resistência dá-se sobretudo nos desejos infantis, que são adversos aos dos adultos: ir à missa, calçar botinas apertadas são condições impostas pela autoridade e que não condizem com as vontades da criança: de "Caramujos / músicos / mágicos / sabores de tato, barco de leituras". Esse espaço de imaginação e criancice, inerente a todas as crianças, é vetado a duras penas, como apanhar no rosto, por exemplo. A reação à brutal imposição do pátrio poder rende ao menino o nome de parricida: "\_ Parricida! Parricida!".

Para pensarmos essa questão do "pai primordial", é necessário que façamos uma breve digressão acerca do assunto. Voltemos a esclarecer alguns pontos da teoria psicanalítica de Freud. O pai primordial seria considerado, segundo Freud, o arquétipo da dominação, que desencadearia a servidão como fato recorrente da história da civilização. A noção de grupo estaria estabelecida a partir do domínio de um indivíduo, o pai, sobre outros. O pai possuiria as mulheres do grupo e com elas geraria outros filhos. O prazer seria um benefício do chefe do grupo, daquele que deteria o poder, enquanto para os filhos restaria apenas o trabalho. Os filhos ficavam, portanto, isentos de quaisquer atividades que os atrapalhassem a exercer o labor, o trabalho desagradável, porém necessário. A partir de então, o homem civilizado estaria regido sob o signo da repressão e da dominação.<sup>12</sup>

A repressão da gratificação das necessidades instintivas, impostas pelo pai, a supressão do prazer, não foi, portanto, um resultado apenas da dominação, mas criou também as precondições mentais que eram propícias ao *contínuo funcionamento* da dominação. (MARCUSE, 1981, p.70)

---

<sup>12</sup> MARCUSE: 1981, p.70-71

Marcuse, em seu livro *Eros e civilização*, entende que o pai primordial configurou não apenas o domínio, mas também instaurou a dominação como princípio (re)corrente em nossa civilização.

Nesse sentido, o "pai", como símbolo de detenção do poder, poderia ser questionado. Até que ponto a literatura poderia subverter as relações de domínio: prazer e realidade, colônia e metrópole, criança e adulto, entre outros pares que representam as relações de poder? O discurso de memória apresenta-se como alternativo no questionamento da ordem, tanto para o intelectual que vive um momento de repressão como para outras questões ligadas às relações de poder. O discurso infantil, dessa forma, apresenta-se também como alternativo para se questionar o poder.

No conto "As margens da alegria", que integra o livro *Primeiras Estórias*, de Guimarães Rosa, também podemos compreender a relação da criança com as instâncias culturais dominantes.

O menino viaja com os tios para onde seria erguida "a grande cidade". No decorrer da viagem, a criança é motivada pela satisfação de descoberta das coisas novas: "a satisfação antes da consciência das necessidades" (ROSA, 1962, p. 03). A criança, apenas, sem necessidades e com muita fantasia. Ao primeiro contato com o lugar, tudo parecia mágico e novo. Vejamos as primeiras impressões do menino:

Enquanto mal vacilava a manhã. A grande cidade apenas começava a fazer-se, num semi-êrmo, no chapadão. A mágica monotonia, os diluídos ares. O campo de pouso ficava a curta distância da casa - de madeira, sobre as estações, quase penetrando na mata. O Menino via, vislumbra. Respirava muito. Ele queria poder ver ainda mais vívido - as novas tantas coisas - o que para seus olhos se pronunciava. (ROSA, 1962, p. 4)

No decorrer do conto, tudo era, aos olhos do menino, novidade. Na casa em que todos ficavam, - a casa de madeira - próxima ao lugar onde se ergueria a "grande cidade", mais um espanto da descoberta: um peru, ave até então desconhecida pelo menino: "Senhor! Quando avistou o peru [...]. O peru, imperial, dava-lhe as costas, para receber sua admiração. [...]. Belo, belo! Tinha qualquer coisa de calor, poder e flor, um transbordamento. Sua ríspida grandeza tonitruante." (ROSA, 1962, p. 4)

Mas tanta fantasia e encantamento duraram pouco. Seus tios mataram o peru para o jantar: a criança frente a uma realidade diferente da sua. Outra realidade, senão a sua, havia invadido a inocência do menino.

Tudo perdia a eternidade e a certeza; num lufo, num átimo, da gente as mais belas coisas se roubavam. Como podiam? Por que tão de repente? Soubesse que ia acontecer assim, ao menos teria olhado mais o peru - aquele. O peru - seu desaparecer no espaço. Só no grão nulo de um minuto, o Menino recebia em si um miligrama de morte. (ROSA, 1962, p. 5-6)

Após esse episódio, ao voltar ao local onde se trabalhava para construir a grande cidade, o menino projetava um olhar diferente sobre o espaço a ser urbanizado. Tudo era tão real e sem fantasia. O menino havia perdido a alegria e as imagens do progresso o incomodavam:

Mal podia com o que agora lhe mostravam, na circuntristeza: o horizonte, homens no trabalho de terraplanagem, os caminhões de cascalho, as vagas árvores, um ribeirão de águas cinzentas, o velame-do-campo apenas uma planta desbotada, o encantamento morto e sem pássaros, o ar cheio de poeira. Sua fadiga, de impedida emoção, formava um medo secreto: descobria o possível de outras adversidades, no mundo maquinal, no hostil espaço; e que entre o contentamento e a desilusão, na balança infidelíssima, quase nada medeia. Abaixava a cabecinha. (ROSA, 1962, p. 06)

O menino revela tristeza pela perda da realidade que, inicialmente, o rodeou. O cenário que ele avista traz diferentes problemas, novas adversidades que ele desconhecia. Outras adversidades, portanto, diferentes daquelas que ele conhecia, eram possíveis.

Poderíamos compreender a realidade da infância, em relação à realidade exterior, à margem, como o próprio título nos conduz. A alegria, antes, residia no Menino, o sujeito tomado pela não consciência da civilização. Mas como poderíamos pensar essa alegria entre dois mundos: o da criança e o do adulto? Não seria a felicidade margeada pelo domínio? Como Freud considerou, todos temos essa hostilidade para com a civilização. O menino, como estrangeiro, incomodado e incapaz de mudar a nova realidade, nada mais pôde fazer além de adiar a felicidade que antes sentia: "Voava, porém, a luzinha verde, vindo mesmo da mata, o primeiro vagalume. Sim, o vagalume, sim, era lindo! - tão pequenino, no ar, um instante só, alto, distante, indo-se. Era, outra vez em quando, a Alegria." (ROSA, 1962, p. 07). A alegria que dessa vez o menino sente ao ver o vaga-lume não é a mesma que antes

ele sentiu quando chegou no espaço que tanto o vislumbrou. A cidade, agora, já foi erguida, houve a destruição do ambiente que inicialmente o encantou. O peru, motivo de apreciação e surpresa, está morto. A criança percebe a partir de então a civilização: o menino está crescendo. A alegria que aparentemente teria retornado ao encontro com um vaga-lume é agora outra, não mais aquela "satisfação antes da consciência das necessidades" (ROSA, 1962, p.03). A nova alegria está nas margens, na criança que adia a sua felicidade; no menino que, dominado, resiste às primeiras lições de civilização que lhe são impostas.

Faz-se inevitável percebermos o princípio de domínio da realidade sobre a infância. No poema de Drummond, assim como no conto de Rosa, notamos que a criança resiste às imposições sociais, posicionando-se à margem dos discursos de domínio. Resistem porque atuam como *sub-alternos*, como discursos que emergem como alternativos e representam a própria fala subalterna, que, ao se enunciar, desloca os discursos hegemônicos e alegoriza a discussão do poder.

### 4.3 O olhar infantil: uma perspectiva do ar

A representação da criança nos poemas de *Boitempo* torna-se relevante em nosso estudo, pois é a partir da relação entre ela e o adulto que extraímos reflexões acerca das relações de poder. Ainda que seja um adulto quem escreve as memórias, a voz narrativa, quase sempre, concentra-se numa lógica infantil.

De acordo com W. Miranda, o movimento narrativo, em *Boitempo*, seria semelhante ao que Bolle definiu: "o caminho para trás do adulto que rememora e o da criança que caminha para frente na vida." (BOLLE, apud MIRANDA, op, cit. p. 104). A inserção da criança no presente aponta para o tempo futuro, e ambos os tempos se suplementam, enunciam-se conjuntamente num jogo de significações. O poema "Memória Prévia" pode esclarecer esse ponto:

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

Seu olhar parado é pleno  
de coisas que passam



antes de passar  
e ressuscitam  
no tempo duplo  
da exumação.

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

Viver é saudade  
prévia.  
(ANDRADE, 1974, p. 111)

Costumeiramente, relacionamos a palavra memória ao passado. Mas Drummond representa o presente de um menino que, em seu tempo, lança-se para o futuro: uma "saudade prévia" que ainda está por vir; uma previsão do que possa acontecer.

Através do texto de memórias, Drummond insere o discurso infantil na contemporaneidade. O menino "vê" - reparemos o verbo no presente do indicativo - o que ainda vai existir. Antes das coisas se passarem, a criança as prevê, ou pelo menos tenta, e por isso seu olhar é repleto "de coisas que passam / antes de passar". As coisas revivem no instante em que o menino as tira do esquecimento: "e ressuscitam / no tempo duplo / da exumação", nessa duplicidade temporal em que se inserem os tempos presente e futuro.

O paradoxo da penúltima estrofe talvez compreenda bem essa justaposição temporal: "O que ele vê / vai existir na medida / em que nada existe de tocável / e por isto se chama absoluto." O poeta chama de absoluto o que o menino vê, mas que ainda vai existir, o que é intocável. A palavra "absoluto", na acepção dicionarizada, poderia, aí, compreender dois sentidos: ilimitabilidade, o que está voltado para o infinito; ou plenitude, o que está completo. E esse paradoxo sugere a justaposição de futuro e presente: ambos se suplementam apontando para o impensável, para o futuro, mas que no exato momento em que se pensa, torna-se repleto e pleno.

É, portanto, no tempo da criança que percebemos a inquietude do intelectual, uma vez que esse deslocamento temporal possibilita-nos compreender não somente uma representação da contemporaneidade, como também das relações de poder; pois ao questionar o seu presente, o discurso da criança sobrevive até o tempo do adulto, atuando em diálogo com ele.

Através da perspectiva infantil, notamos questionamentos da ordem estabelecida: na pintura de Itabira com suas relações marcadamente patriarcais ("Conversa", 1974, p. 108-9; "Gesto e Palavra", 1973, p. 95-6); na relação da criança com o pai ou com os adultos, de maneira geral ("Distinção", 1974, p. 84; "Banho de Bacia", 1974, p. 105-6); no ambiente escolar ("Portão", 1974, p. 49; "A Norma e o Domingo", 1979, p. 93-94); na hierarquia estabelecida entre os irmãos mais velhos e os mais novos ("Irmãos, Irmãos", 1974, p. 90; "Dupla humilhação", 1979, p. 46-7); na relação com a religião ("A impossível comunhão", 1974, p. 146-7; "Sentimento de Pecado", 1979, p. 61-2), etc. Vejamos o poema "Conversa", que exprime a visão crítica do menino em relação ao "clã":

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

Há sempre  
uma família na conversa.  
A família é toda a história: primos desde os primeiros degredados  
filhos de Eva  
até Quinquim Sô Lu Janjão Tatau  
Nonô Tavinho Ziza Zito  
e tios, tios-avós, de tão barbado-brancos  
tão seculares, que são árvores.  
Seus passos arrastam folhas. Ninhos  
na moita do bigode. Aqui presentes  
avós há muito falecidos. Mas falecem  
deveras os avós?  
Alguém deste clã é bobo de morrer?  
A conversa o restaura e faz eterno.  
Há sempre uma fazenda, uma família  
entrelaçadas na conversa:  
a mula & o muladeiro  
o casamento, o cocho, a herança, o dote, a aguada  
o poder, o brasão, o vasto isolamento  
da terra, dos parentes sobre a terra.  
(ANDRADE, 1974, p. 108-9)

Típica conversa de família e, principalmente, do interior, fala-se sobre parentes, fazendas, disputas. O narrador, observador, é irônico ao comentar sobre a conversa: "Alguém deste clã é bobo de morrer?", pois "A conversa o restaura e o faz eterno". E ele não se cansa de repetir que a fazenda é a todo momento citada na fala dos parentes. O espaço telúrico é motivo de isolamento entre o narrador e os outros, pois a infância, a desse menino especialmente, está alheia à fazenda, que é



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

A gente aprende muito no portão  
 fechado.  
 (ANDRADE, 1974, p. 49)

O atraso do menino rende algumas boas lições a ele, como perceber as relações tipicamente provincianas articuladas a uma sociedade patriarcal. A autoridade se dá particularmente através de "primas das primas", da oposição partidária municipal, etc. Percebe-se que a criança está inserida em um espaço de exclusão, que acontece, nessa situação específica, por culpa do pai: se o pai não fosse da oposição, o menino poderia entrar no colégio.

De acordo com Silviano Santiago há, em *Boitempo*, uma busca do poeta por um "outro semelhante", o qual se tentará definir através do clã familiar do menino: "Outro semelhante: este **outro** que será determinado pelo clã da criança, - de outro neutro brasão escócio . (SANTIAGO, 1976, p. 82, grifos do autor). Mas essa busca do "outro semelhante" não vai além de uma **tentativa** de reconciliação com o Pai, por isso grifamos a palavra, pois, como veremos mais adiante, de acordo com Derrida, não há reconciliação total. Dessa forma, o retorno às origens ainda assim será uma forma de contestar o poder (pátrio também), mas dessa vez pelo itinerário da fantasia.

No poema "Memória Húngara", do livro *A Paixão Medida*, percebemos essa busca das origens através do clã familiar, porém, também podemos notar a diferença que se estabelece entre a atividade do poeta e a de seus ancestrais:

Caminhando nesta praia do Rio de Janeiro  
 o vento me traz, na conversa de desconhecidos,  
 o nome Arpad,  
 e a esse nome uma voz interior junta o nome de André  
 e os de Jorge seu filho e Maurício seu neto,  
 rei e príncipes de uma Hungria esfumada na História.  
 Que tenho a ver com eles?

Que têm a ver comigo,  
 pequeno burocrata aposentado a escrever para jornais  
 histórias da minha rua e do meu ônibus cotidiano?  
 Eu príncipe não sou. E muito menos rei.  
 E acaso restarão, na caligem que ora envolve céu e terra,  
 estilhaços de coroas com seus rubis empalidecidos?  
 Por que Aspard e Maurício em minha pobre memória?  
 Li um dia notícia de certa viagem marítima  
 e de uma tempestade de açoitar fugitivos ingleses  
 até a costa escocesa.  
 Maurício, da Casa de Aspard, comanda a embarcação.  
 Nada podem contra ele as fúrias do mar e as iras de Guilherme  
 o Conquistador.  
 A bela moça a bordo torna-se Rainha da Escócia,  
 em seu altar de igreja é Santa Margarida.  
 O bravo Maurício ganha terras e novos títulos,  
 como o de Onda Alta, Drumm-ond,  
 e aqui estou eu, caminhando nesta praia  
 com uma gota de sangue húngaro tingindo levemente meu destino  
 de aventureiro não realizado.  
 (ANDRADE, 2003, p. 1200)

A atividade do clã familiar – de conquistar terras e posições importantes – é nitidamente diferente da atividade do “pequeno burocrata”. Segundo C. Felipe, em seu livro *Amar Drummond*,

A origem dos Andrade está na Espanha, mais concretamente em Puente deume, na Galícia, onde viveu a dinastia descendente do Conde de Traba. Os Andrade lutaram muito para afirmar os seus domínios e, em 1350, quando ocorreu uma forte divisão dinástica na Espanha entre D. Fernando de Castro e Don Enrique, eles ficaram com este último. Com Don Enrique vitorioso e tornando-se rei, foi concedido ao maior líder dos Andrade, Fernão Peres de Andrade, o título de Conde de Villalba. (FELIPE, 2002, p. 38, 39)

Enquanto a origem dos Andrade estaria na Espanha, a dos Drummond seria húngara:

Fala-se que as raízes drummondianas eram bem "margiars", isto é, húngaras, antes de tornarem escocesas. Um neto de um rei húngaro, de nome Maurício, por razões desconhecidas, foi dar com seu barco nas terras da Escócia, sendo bem recebido pelo rei Malcolm II. Por causa da tempestade que fez o seu barco chegar por lá, adotou o nome de "Drummond", palavra formada de "drum - alta- e onde -onda". (FELIPE, 2002, p. 44, 45)

Enquanto os ancestrais do poeta realizaram grandes feitos - e são retratados no poema "Memória húngara" como bravos conquistadores - Drummond é poeta e apenas um burocrata, atividades consideradas menos nobres que as de seus antepassados. Dessa forma, a atividade de poeta, perante a de seu pai e avô - que

eram grandes fazendeiros - também torna-se menor, pois no espaço itabirano ser fazendeiro é como ser rei.

As aventuras dos ancestrais de Drummond de Andrade podem, porém, realizarem-se no espaço da **imaginação poética**, no qual a escrita criativa faz emergir histórias do cotidiano ou até mesmo do próprio clã. A condição de “ser poeta” estabelece-se, então, no espaço imaginativo no qual há uma identificação do poeta com ele mesmo.

Esse espaço da imaginação é aquele que nós elegemos para usar a metáfora "do ar", como os versos de Drummond podem indicar em "História de Clã"<sup>13</sup>, de *Menino Antigo*:

No Império fomos liberais  
e civilistas na República  
(foi a primeira ou falta muito  
para chegarmos à primeira?).  
42, Santa Luzia,  
na guerra fomos derrotados  
e nas urnas Deus é quem sabe.  
Nunca chegamos ao Poder  
nem o poder baixou a nós.  
Ficamos, no choque de forças,  
em surdina paralisada.  
Mas temos castelos na Escócia.  
Corrijo: nas Escócias do Ar.  
(ANDRADE, 1974, p. 79)

A não adequação política do clã familiar demonstra o mesmo desajustamento que sofre o menino. O poder nunca chegou a eles, mas apesar disso eles têm uma "Escócia do ar", não a Escócia. Essa diferença talvez se esclareça em "Fazendeiro do Ar", de *Viola de Bolso*: para o poeta, nunca existiu fazenda, existia a imaginação, nunca houve um fazendeiro, existiu um poeta fazendo versos à surdina:

Minha fazenda de espaço  
é pura imaginação.  
Tem a forma de um abraço  
latente no coração.

Fazendeiro até agora  
nesta poesia do ar,  
sinto que é hora de calar.  
(ANDRADE, 2003, p. 389)

---

<sup>13</sup>Preservamos o título original da primeira edição. Na *Poesia Completa*, esse poema apresenta-se sob o título de História.

A fim de melhor trabalharmos essa metáfora "do ar", devemos, antes, recorrer a Silvano Santiago, pois foi a partir dos seus estudos que elaboramos nossa reflexão.

A respeito do isolamento de que sofre o menino nos versos de "Infância", do livro *Alguma Poesia*, Silvano Santiago explica que o espaço entre a família é um lugar de exclusão. A fim de sair dessa condição "ilhada", a criança busca seu espaço de inclusão na leitura de *Robinson Crusóé*. O universo imaginário do livro é o lugar onde o menino pode trabalhar a sua criatividade, incluir-se nas aventuras do herói de Defoe e garantir o seu espaço de inclusão e individualidade:

O menino, sozinho e com o livro nas mãos, vive como se estivesse numa ilha banhada por mangueiras de todos os lados. Se isola a criança numa ilha, quando o pai parte para o campo e a mãe se entrega à costura e o irmão mais novo ao sono. O sentimento que experimenta de **exclusão** da vida-em-família acarreta a necessária e complementar **inclusão** de sua existência no universo imaginário do Livro (...). (SANTIAGO, 1976, p. 48, grifos dele)

O livro torna-se, então, o abrigo necessário para o menino. Enquanto o pai vai para o campo realizar atividades braçais, o filho trabalha o intelecto. Transferir-se para o universo da leitura faz com que a criança tenha a possibilidade de autoconhecer-se, ao explorar sua individualidade nesse momento de isolamento, que acarreta numa inclusão de sua existência nesse mundo da imaginação. É então pelas vias da leitura alheia que pode a criança trabalhar a sua imaginação criativa e, dessa forma, tentar uma identificação com o mundo.

No poema "Fim", do primeiro *Boitempo*, o narrador faz clara menção à condição ilhada em que vive o "menino-leitor" de Robinson Crusóé:

Por que dar fim a histórias?  
Quando Robinson Crusóé deixou a ilha,  
que tristeza para o leitor do *Tico-Tico*.  
Era sublime viver para sempre com ele e com Sexta-Feira,  
na exemplar, na florida solidão,  
sem nenhum dos dois saber que eu estava aqui.

Largaram-me entre marinheiros colonos,  
sozinho na ilha povoada,  
mais sozinho que Robinson, com lágrimas  
desbotando a cor das gravuras do *Tico-Tico*.  
(ANDRADE, 1973, p. 83)

As aventuras de Crusóé eram mais do menino que do herói de Defoe. O texto apresentava-se como o universo onde havia identificação de si, de seu espaço de

fantasia, de sua própria ilha. Para Silviano Santiago, "A infância é pois e com naturalidade esse texto que a criança apreende primeiro sob a forma de texto alheio (escritura de outrem, leitura do menino). É uma superposição sutil de escritura e de leitura (...)." (SANTIAGO, 1976, p. 49). Ao viver no mundo de um "outro", Santiago nos fala sobre "uma aventura estrangeira" que a criança experiencia. Haveria, então, o espaço de onde se sai de uma forma de exílio para começar a escrever a sua história através do outro, símbolo esse que para Santiago seria o preto, do café, da preta velha, da "escritura **negra** de Defoe que se destaca sobre o branco da página." (SANTIAGO, 1976, p. 52, grifos dele).

Esse espaço de onde se pode sair do exílio em família para dar lugar à imaginação criativa, de inclusão no universo do outro, chamamos "do ar". A metáfora utilizada em "Fazendeiro do ar", como também em "História de Clã", não indica uma fronteira, nem um limite. Esse espaço engendra-se no momento em que o menino consegue sair de seu exílio em família, de seu espaço de exclusão, para incluir-se no universo imaginativo da escritura criativa, a qual provém da leitura do outro. Por isso não se trata de uma fronteira, pois o universo "do ar" é um lugar independente, onde acontece a inclusão.

Não se quer dizer, porém, que o menino não possa viver uma "aventura estrangeira". O universo "do ar" é o local da condição poética e também onde se vivem as experiências do outro. É um espaço também da alteridade. Nesse sentido fala-se em "aventura estrangeira", mais por uma questão de convivência com a alteridade do que de convivência em territórios de outros. Dessa forma, a contestação do "pátrio poder" se dá através da fantasia, nesse lugar "do ar" onde o menino não precisa se submeter à condição de exclusão.

Podemos, agora, responder a pergunta que fizemos no início desse texto: se a criança, ao contar o seu presente, está inserida num espaço de exclusão e "desajustamento", qual seria seu lugar de enunciação, seu espaço de contestação? Percebe-se que é na criação imaginativa, no espaço "do ar", que se dão as possibilidades enunciativas tanto da criança, como também do poeta. E essa metáfora orientará nosso trabalho não somente quando discutimos a condição da criança, como também poderá ser fértil para pensarmos a condição do intelectual latino-americano, em capítulo posterior.



#### 4.4 A criança estrangeira

O pensamento, o poema e a literatura têm a responsabilidade inventiva da criação e por isso são também instrumentos de resistência e dissidência. A nossa categoria de análise, a *criança*, traz em *Boitempo* a responsabilidade do ato criativo: de deslocar-se, saber dar a palavra ao Outro, ser o Outro e enunciar-se em garantia da alteridade.

Jacques Derrida nos dá essa lição em todo o conjunto de sua obra. Por isso, nada mais adequado do que refletirmos sobre algumas questões que o filósofo da desconstrução nos tem a dizer. Nossa leitura parte do livro *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade*.

Quando lemos os estudos de Said, vimos que o intelectual pode ser considerado um "estrangeiro" em sua própria "casa", falando a sua própria língua. Nesse caso, a categoria do "estrangeiro" é também metafórica, sendo uma condição marginal de um indivíduo deslocado politicamente e/ou socialmente em seu espaço de convivência. Nesse caso, Drummond além de se nomear *gauche*, também assumiu semelhante posição nos anos 1968, tempos de repressão no Brasil. Sua poesia não poderia ser diferente.

A representação da criança em *Boitempo* oferece leituras amplas dessas relações de repressão que culminam no desajustamento de si em seu meio social. Desse modo, pensamos que a condição da criança é semelhante à do estrangeiro, uma vez que ela ocupa um lugar deslocado em relação ao Outro. Esse outro, o adulto, é aquele que a criança questiona, é a voz da autoridade. Mas seria mesmo o estrangeiro, em sentido metafórico ou não, aquele que questiona o Outro?

Essa é exatamente a pergunta que inicia a quarta sessão de entrevistas proferida por Jacques Derrida a Anne Dufourmantelle, em 10 de janeiro de 1996, e que abre o livro: "A questão do estrangeiro não seria uma questão de estrangeiro? Vinda do estrangeiro?" (DERRIDA, 2003, p.5). Segundo Derrida, o estrangeiro seria a própria questão:

Mas antes de ser uma questão a ser tratada, antes de designar um conceito, um tema, a questão do estrangeiro é uma questão *de* estrangeiro, uma questão *vinda do* estrangeiro, e uma questão *ao* estrangeiro, dirigida *ao* estrangeiro. Como se o estrangeiro fosse, primeiramente, *aquele que* coloca questão ou *aquele a quem* se endereça a primeira questão. Como se o estrangeiro fosse o ser-em-questão, a própria questão do ser-em-questão, o ser-questão ou o ser-em-questão da questão.

Mas também aquele que, ao colocar a primeira questão, me questiona. (DERRIDA, 2003, p.5, grifos dele)

Derrida vê o estrangeiro acometido por uma série de atributos e funções concomitantes. O estrangeiro é aquele que é questionado; ao mesmo tempo, ele também pode ser aquele que, questionado pelo Outro, traz a questão; e enfim, o estrangeiro também pode ser aquele que questiona o outro, já que ele traz a questão consigo. E ao questionar o Outro, o dono da casa, o estrangeiro comete imediatamente, devido a sua própria existência, a dissidência.

A criança, vista a partir de uma perspectiva marginal, ao questionar o adulto, ao mesmo tempo em que lhe pede a hospitalidade, pode também ser questionada por ele, tornando-se assim o problema em questão e trazendo consigo a própria questão. Isso acontece porque a criança torna-se capaz de, querendo ou não, tirar o outro do seu lugar e função de hospedeiro e recolocá-lo como hóspede. O adulto, na relação com a criança, arrisca-se, portanto, a perder a sua condição privilegiada de detentor do poder e, talvez por isso mesmo, ele trate a criança como margem e a situe em seu devido lugar.

Estrangeira em sua própria casa, a criança nos poemas de *Boitempo* torna-se o objeto em questão no imediato momento em que ela se mostra como diferente do Outro. Segundo Derrida, o estrangeiro é quem "sacode o dogmatismo ameaçador do *logos* paterno" (DERRIDA, 2003, p.7). Sendo ele também mero "visitante" ou aprendiz de uma determinada cultura, o estrangeiro questiona a autoridade do Pai, o detentor do poder, que é o " 'dono do lugar', do poder de hospitalidade" (DERRIDA, 2003, p.7).

Ao questionar e ao mesmo tempo ser a questão, o estrangeiro subverte as leis e traz consigo o desvio da norma ativo e destruidor. A condição "estrangeira" da criança confere a ela um discurso contra ao da autoridade, ainda que enunciado deslocadamente em relação ao outro, mesmo falando uma língua que não seja a sua, mas daqueles que detêm o poder da hospitalidade:

(...) o estrangeiro é, antes de tudo, estranho à língua do direito na qual está formulado o dever de hospitalidade, o direito ao asilo, seus limites, suas normas, sua polícia, etc. **Ele deve pedir a hospitalidade numa língua que, por definição, não é a sua, aquela imposta pelo dono da casa**, o hospedeiro, o rei, o senhor, o poder, a nação, o Estado, o pai, etc. (DERRIDA, 2003, p.15, grifos nossos).

Derrida utiliza exemplos da Antigüidade Clássica. A *Apologia de Sócrates* serve como ilustração para se mostrar que muitas vezes a língua da autoridade é desconhecida. Não é necessário que se fale exatamente, literalmente a língua do Outro. Como aconteceu com Sócrates, pode-se ser estrangeiro em sua própria terra. Como, então, condenar um estrangeiro? Como impor que um estrangeiro fale uma língua que ele desconhece? Isso é hospitalidade? Haveria hospitalidade sem o estrangeiro?

Estes lhe impõem a tradução em sua própria língua, e esta é a primeira violência. A questão da hospitalidade começa aqui: devemos pedir ao estrangeiro que ele compreenda, que fale nossa língua, em todos os sentidos do termo, em todas as extensões possíveis, antes a fim de poder acolhê-lo entre nós? Se ele já falasse a nossa língua [...] o estrangeiro continuaria sendo um estrangeiro e dir-se-ia [...] em hospitalidade? (DERRIDA, 2003, p.15)

Se a imposição cultural é a condição para que o estrangeiro seja aceito, não se pode, então, falar em hospitalidade. Pois segundo Derrida, o estrangeiro é alguém que se serve do que o Outro oferece-lhe. Se para que haja alguma hospitalidade é necessário que se fale uma mesma língua ou que ambos sejam culturalmente compatíveis, então não poderia haver hospitalidade.

O que se quer com esses pontos abordados na obra do argelino é considerar que a criança, podendo também ser considerada estrangeira em seu mundo, só terá hospitalidade se se enunciar na língua dos “donos da casa”. Porém, ela – a língua da criança - não é compreendida pela autoridade adulta. A criança enuncia-se a partir de uma linguagem - metaforicamente - que o adulto não compreende, pois a sua ótica é diferente daquela que se quer imposta pela ordem a ser estabelecida pelo poder. O adulto, ao impor-se culturalmente, não oferece nenhuma hospitalidade à criança, porque fazê-la sua hóspede é perigoso para ele, que corre o risco de perder a sua casa, o seu espaço, o seu domínio. Afinal, quem está no poder não quer sair de seu "posto", pois dar a palavra ao outro é arriscar a perder seu lugar para ele.

O poema "Os velhos", de *Boitempo*, ilustra a questão do estrangeiro discutida por Jacques Derrida:

Todos nasceram velhos - desconfio.  
Em casas mais velhas que a velhice,  
em ruas que existiram sempre - sempre!  
assim como estão hoje

e não deixarão nunca de estar:  
 soturnas e paradas e indelévels  
 mesmo no desmoronar do Juízo Final.  
 Os mais velhos têm 100, 200 anos  
 e lá se perde a conta.  
 Os mais novos dos novos,  
 não menos de 50 - enormidade.  
 Nenhum olha para mim.  
 A velhice o proíbe. Quem autorizou  
 existirem meninos neste largo municipal?  
 Quem infringiu a lei da eternidade  
 que não permite recomeçar a vida?  
 Ignoram-me. Não sou. Tenho vontade  
 de ser também um velho desde sempre.  
 Assim conversarão  
 comigo sobre coisas  
 seladas em cofre de subentendidos  
 a conversa infundável  
 de monossílabos, resmungos,  
 tosse conclusiva.  
 Nem me vêem passar. Não me dão confiança.  
 Confiança! Confiança!  
 Dádiva impensável  
 nos semblantes fechados,  
 nas felpudas redingotes,  
 nos chapéus autoritários,  
 nas barbas de milênios.  
 Sigo, seco e só, atravessando  
 a floresta de velhos.  
 (ANDRADE, 1979, p.74, 75)

Como na maioria dos poemas de *Boitempo*, a criança é quem fala suas impressões sobre o mundo e o espaço que lhe ronda. Esse espaço, podemos pensar, é a fazenda, a casa patriarcal e todo o conjunto de características de um lugar em que o menino sente-se deslocado.

O espaço é fisicamente compartilhado pelo menino e aqueles a quem ele chama de "os velhos". Mas, culturalmente, a criança está deslocada e parece não falar a mesma língua que os "outros". Nenhum deles fala com o menino e sua presença parece quase sempre ser indesejada: "Quem autorizou / existirem meninos neste largo municipal?" (ANDRADE, 2005, p. 1073). A criança "não é", não tem vontade: mas ao ser incomodada, ela também gera incômodos aos donos do lugar. A criança é, portanto, marginalizada, ainda que queira ser velha para poder compartilhar da mesma língua, pois "assim conversarão / comigo sobre coisas" (ANDRADE, 2005, p. 1073). Os mais velhos não dão confiança ao menino "confiança! Confiança!" (ANDRADE, 2005, p. 1073). Ou poderíamos traduzir como "hospitalidade"? Uma "dádiva impensável" (ANDRADE, 2005, p. 1073).

Nem a criança e nem o adulto compartilham a mesma língua. É como Derrida observou: "No sentido amplo, a língua, aquela com a qual se dirige ao estrangeiro ou com a qual se ouve, é o conjunto da cultura, são os valores, as normas, as significações que habitam a língua." (DERRIDA, 2003, p.15). Ser estrangeiro, portanto, não é apenas ser de espaços físicos e/ ou lingüísticos distintos, mas, antes, é preciso que haja aspectos notoriamente diferentes de ambas as partes, que haja uma situação de deslocamento, uma não adequação ao "Outro" consoante imbricações fortemente culturais:

Sob determinados aspectos, posso ter mais em comum com um burguês intelectual palestino, cuja língua eu não falo, do que com determinado francês que, por tal ou qual razão social, econômica ou outra, me parecerá sob tal ou qual relação, mais estrangeiro. (DERRIDA, 2003, p.15)

A representação da criança nos poemas de *Boitempo* possibilitou-nos percebê-la sob essa ótica do estrangeiro, uma vez que ela é submetida a diversos tipos de imposição cultural daquele que detém o poder, o adulto. Dessa forma, a criança não tendo nenhuma escolha, senão a de obedecer à ordem estabelecida, rende-se às condições impostas. Porém, exatamente por ser ela estrangeira - uma vez que é culturalmente incompatível com o adulto - ela questiona o "Pai". Pois é a criança ao mesmo tempo quem carrega a questão, o próprio "ser-em-questão" e é ela quem subverte a ordem ao questionar a brutal imposição da norma. Um desvio ativo, fértil como sempre pudemos ler nos grandes poemas de Drummond: o *gauche* que está à margem espiando, questionando e, dessa forma, subvertendo os padrões impostos ao oferecer discursos culturais alternativos.

Em situação análoga, também o intelectual, em especial o latino-americano, é aquele quem dispõe da questão, é aquele que subverte a ordem homogeneizante ao apresentar-se como discurso alternativo, deslocado e diferente do Outro, quiçá de sua metrópole, para usar um termo da colonização. E Drummond cria um discurso que vai além da mera representação: o discurso de memória é um modo de inscrever-se como Outro, um Outro subjetivo, único e particularíssimo. É uma alternativa discursiva num momento de repressão, num tempo de homogeneização identitária dos discursos culturais. Enunciar-se como Outro, destacar-se dos demais é revelar-se estrangeiro de seu mundo, e ser estrangeiro é colocar-se como questão, questionar, e sobretudo subverter e ser dissidente dos sistemas políticos de

opressão e repressão cultural. Por fim, arriscar-se também a ser questionado pelo Outro, atacado pelo Outro. E esse é um risco que o intelectual latino-americano tem a tarefa ética de correr e aceitar.

## 5 MEMÓRIA: CACOS DO PASSADO

*Nunca podemos recuperar totalmente o que foi esquecido. E talvez seja bom assim. O choque do resgate do passado seria tão destrutivo que, no exato momento, forçosamente deixaríamos de compreender nossa saudade. Mas é por isso que a compreendemos, e tanto melhor, quanto mais profundamente jaz em nós o esquecido. Tal como a palavra que ainda pouco se achava em nossos lábios, libertaria a língua para arroubos demostênicos, assim o esquecido nos parece pesado por causa de toda a vida vivida que nos reserva. Talvez o que faça tão carregado e preñhe não seja outra coisa que os vestígios de hábitos perdidos, nos quais já não nos poderíamos encontrar. Talvez seja a mistura com a poeira de nossas moradas demolidas o segredo que o faz sobreviver. (Walter Benjamin)*

A condição deslocada do discurso da criança nos poemas de *Boitempo* será ampliada nesse capítulo quando pensamos a noção de *alegoria* desenvolvida por Walter Benjamin.

Na primeira seção deste capítulo, o problema do intelectual latino-americano poderá orientar nossa reflexão exatamente quando ambos, criança e intelectual, produzem discursos marginais. Para abordarmos esse ponto, selecionamos como *corpus* teórico o ensaio de Silviano Santiago “O entre-lugar do discurso latino-americano”. O estudo de Walter Benjamin sobre o conceito de tradução irá contribuir para o desenvolvimento de nosso pensamento, uma vez que o discurso latino-americano se apresenta como *suplemento* de um Outro. A enunciação do discurso infantil, a partir da metáfora “do ar”, que foi discutida no capítulo anterior, será análoga ao problema do intelectual latino-americano, pois ambos lêem o Outro, estão num espaço deslocado e produzem uma escritura criativa.

A segunda parte deste capítulo, com título homônimo, retomará a metáfora dos cacos desenvolvida no segundo capítulo, a fim de refletir que o discurso da memória busca reunir, fragmentariamente, os restos de um passado. A metáfora semita dos fragmentos desenvolvida por Benjamin em *Tarefa-renúncia do tradutor* também auxiliará a nossa reflexão sobre a construção do discurso de memória.

No penúltimo capítulo, faremos um estudo da alegoria benjaminiana. Partiremos do “conceito de História” desenvolvido por Walter Benjamin, a fim de pensarmos a tarefa do materialista histórico como análoga ao do crítico e poeta: desenterrar as histórias menores, trazer os cacos do passado à tona e dar nova

significação às ruínas. O estudo da alegoria partirá desse pensamento e será articulado ao trabalho de Drummond quando ele escreve as suas memórias.

Na última seção deste capítulo, a partir de uma leitura do texto de Walter Benjamin, o “*Tiergarten*”, do livro *Infância em Berlim por volta de 1900*, faremos um estudo comparativo sobre a infância perante a ótica benjaminiana e a de Drummond nos poemas de *Boitempo*. A partir dessa leitura, pensaremos a relação entre a experiência e o conceito, entre as noções nucleares desenvolvidas até então nesse trabalho, articulando-as à alegoria.

### 5.1 O discurso latino-americano: suplemento da tradução

Quando discutimos nos dois primeiros capítulos o problema do intelectual contemporâneo, sobre o seu papel público, a sua condição marginal, de ser um *outsider*, não questionamos diretamente as condições de produção intelectual do latino-americano, discussão esta tão cara para nós. Para abordar essa questão, iremos propor um estudo do ensaio *O entre-lugar do discurso latino-americano*, de Silvano Santiago. O texto tem como primeira citação um excerto dos *Ensaaios*, de Montaigne, cap. XXXI:

Quand le roy Pyrrhus passa en Italie, après qu'il eut reconneu l'ordennance de l'armée que les Romains luy envoyolent au devant: “Je ne sçai, dit-il, quels barbares sont ceux-ci (car les Grecs appeloient ainsi toutes les nations estrangieres), mais la disposition de cette armée que je voy n'est aucunement barbare”. (MONTAIGNE, apud SANTIAGO, 1978, p. 12)<sup>14</sup>

De acordo com Silvano Santiago, essa metáfora de Montaigne poderia representar os conflitos “entre o civilizado e o bárbaro, entre o colonialista e o colonizado, entre Grécia e Roma, entre Roma e suas províncias, entre a Europa e o Novo mundo, etc.” (SANTIAGO, 1978, p. 12). É interessante pensarmos que, de maneira geral, essa metáfora de Montaigne nos remete a quaisquer relações de poder; razão pela qual Silvano Santiago teria sido motivado a escrever sobre essa passagem dos *Ensaaios*, a fim de refletir acerca das condições de colonização a que Novo Mundo foi submetido.



O problema da colonização, segundo o teórico brasileiro, dever-se-ia mais pela violência como se deu a imposição cultural a que os países latino-americanos foram submetidos. Pois a brutal assimilação da cultura europeia ao longo dos séculos formou, de acordo com Santiago, uma América que se transformou em "cópia" do velho mundo, do que se pensava original. Mas a verdadeira origem estaria, na verdade, antes da chegada do europeu: numa cultura apagada pela dominação europeia, o paraíso perdido:

A América transforma-se em cópia, simulacro que se quer mais e mais semelhante ao original, quando sua originalidade não se encontraria na cópia do modelo original, mas na sua origem, apagada completamente pelos conquistadores. Pelo extermínio constante dos traços originais, pelo esquecimento da origem, o fenômeno de duplicação se estabelece como a única regra válida de civilização. (SANTIAGO, 1978 p.12)

Os elementos culturais do conquistador que se estabelecem na América Latina gera, como efeito, a impossibilidade de uma cultura que seja homogênea, uma vez que nem se pode recuperar as "origens", o "paraíso perdido", tampouco se manter em igual condição daquele que domina. Seria a partir da imposição cultural e conseqüente infiltração violenta do elemento europeu que o discurso do colonizado engendraria o desvio da norma, o questionamento do pai: a produção latino-americana deixa de ser mera "cópia" para torna-se "viva": o vivo que destrói a pureza e abandona, dessa forma, a ingenuidade:

A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo". (SANTIAGO, 1978, p.18)

O discurso latino-americano torna-se híbrido e heterogêneo uma vez que, ao receber o elemento europeu, transfigura-o num produto que comporta tanto as características de sua cultura, quanto a do colonizador, não sendo mera cópia. Ao transfigurar o modelo europeu rompe-se com os limites impostos pelo Pai, ou seja, pelo discurso hegemônico.

A metáfora por nós utilizada no capítulo anterior, "do ar", torna-se fecunda também quando pensamos no discurso do intelectual latino-americano. Tanto ele

---

<sup>14</sup> Quando o rei Pirro entrou na Itália, após Ter examinado a formação do exército que os Romanos lhe mandavam no encontro, disse: "Não sei que bárbaros são estes (pois os gregos assim denominavam todas as nações estrangeiras), mas a disposição deste exército que vejo não é, de modo algum, bárbara".

quanto o menino lêem o outro. No caso da criança, a cultura que se quer impor sobre ela é proveniente do discurso dos adultos. Em se tratando do intelectual latino-americano, a cultura dominante é a do europeu. A criança não desejando ser colonizada por um discurso autoritário entra em um espaço de exclusão, e buscando seu espaço de enunciação, mescla seu discurso com a leitura de Robinson Crusoe, adquirindo assim um lugar onde seu discurso seja criativo, mas não só isso, também um discurso que desvia as normas impostas pela autoridade. O espaço de enunciação de ambos, criança e intelectual latino-americano, seria um lugar de criação, de onde se parte de um espaço de exclusão, - margem, periferia, colônia, etc. – para o campo criativo da leitura do Outro, o que garante a alteridade discursiva. E enunciar-se criativamente é também criar um discurso “ativo e destruidor”, para usar palavras de Santiago; pois se rompem com as normas impostas, com os modelos prontos advindos de discursos considerados hegemônicos e homogêneos.

A verdadeira obediência, o silêncio, em nada poderia contribuir para a construção de uma reflexão que fosse capaz de marcar nosso lugar, o nosso espaço no “mapa da civilização ocidental”. Somente através de um discurso *escrevível* – Silvano Santiago cita Roland Barthes – é que podemos fixar a nossa diferença, o lugar de onde emergem os conceitos, um terreno fértil.

Já um texto considerado *legível* fecha as portas para a experiência do leitor. Esse texto é sempre lido, mas não pode ser escrito, reescrito, pois dele não emergem reflexões ou leituras ideológicas. Por outro lado, através de um texto *escrevível*, o discurso latino-americano passa a assumir o seu lugar num campo fértil e criador, aberto para leituras, interpretações e abordagens com direcionamentos ideológicos:

Os outros textos, os *escrevíveis*, apresentam ao contrário um modelo produtor (e não representacional) que excita o leitor a abandonar sua posição tranqüila de consumidor e a se aventurar como produtor de textos [...]. Portanto, a leitura em lugar de tranqüilizar o leitor, de garantir seu lugar de cliente pagante na sociedade burguesa, o desperta, transforma-o, radicaliza-o e serve finalmente para acelerar o processo de expressão da própria experiência. (SANTIAGO, 1978, p. 21)

O leitor transforma-se em autor porque lê o texto não sob a influência maior de algum paradigma pré-estabelecido, mas consoante a posição política que

pretende assumir. Dessa forma o texto deixa de ser mera representação ou simulacro da realidade e torna-se atuante e performativo.

O discurso latino-americano, ao invés de ser mera tradução literal do Outro, suplementa-o e assume um papel criativo, o que possibilita que o texto do escritor assemelhe-se ao trabalho de tradução e questione as narrativas hegemônicas:

Como o signo se apresenta muitas vezes numa língua estrangeira, o trabalho do escritor em lugar de ser comparado ao de uma tradução literal, se propõe antes como uma espécie de tradução global, de pastiche, de paródia, de digressão. O signo estrangeiro se reflete no espelho do dicionário e na imaginação criadora do escritor latino-americano [...]. (SANTIAGO, 1978, p. 23)

É preciso traduzir sempre suplementando. Traduzir o Outro não significa ser literal, uma vez que essa atitude levaria ao campo infértil da “cópia”. Mas antes, faz-se necessário transferir o signo estrangeiro para a sua própria sintaxe. É o que podemos ler nos estudos de Walter Benjamin, especificamente, a obra *Tarefa - renúncia do tradutor*.

Para esclarecer a tarefa do tradutor, Walter Benjamin parte de um conceito que, segundo ele, seria inerente a quase todas as obras literárias: traduzibilidade. A tradução não significa absolutamente nada para o original, mas é a partir da traduzibilidade de uma obra que se pode estabelecer uma relação de proximidade entre o original e a tradução: "A traduzibilidade é, em essência, inerente a certas obras; isso não quer dizer que sua tradução seja essencial para elas mesmas, mas que um determinado significado inerente aos originais se exprime na sua traduzibilidade". (BENJAMIN, 2002, p. 193)

Traduzir não é expressar o original. Para Walter Benjamin, a tradução é um complemento que prolonga a vida do original. A longevidade e atualização de uma obra estaria diretamente envolvida com a sua tradução, que a torna capaz de realizar desdobramentos múltiplos no tempo, engrandecendo e sobrevivendo, como um bom livro clássico, às mais diversas épocas: "Na tradução o original evolui, cresce, alçando-se a uma atmosfera por assim dizer mais elevada e mais pura da língua" (BENJAMIN, 2002, p. 201).

Desse modo, sobre essa relação de continuidade a que se deve a tradução e o original, Benjamin nos diz que as línguas não são estranhas umas às outras. Não se trata de a tradução reproduzir o original através da afinidade entre as línguas, mas antes de atualizar esse original devido às diversas mudanças semânticas,

lexicais, das palavras já gastas. Afinal, assim como o significado das obras se modifica no tempo, também a língua materna do tradutor se transforma.

Ao colocar o conceito de afinidade, Benjamin esclarece que ele não implica semelhança. Essa afinidade dá-se no complemento - mais tarde Derrida traduziria como suplemento - que a tradução estabelece com o original. Através da tradução tanto a obra como as línguas em questão se atualizam e se enriquecem. A partir dessa soma benéfica entre as línguas, das intercessões entre elas - que as colocam em diálogo ampliando seus significados e seus modos de expressão – se constrói uma nova obra. Ao chegar, enfim, na tarefa do tradutor, Walter Benjamin utiliza a metáfora semita do *fragmento*.

Assim como os cacos de um vaso, para poderem ser recompostos, devem seguir-se uns aos outros nos menores detalhes, mas sem se igualar, a tradução deve, ao invés de procurar assemelhar-se ao sentido do original, ir configurando, em sua própria língua maior, como cacos são fragmentos de um vaso. (BENJAMIN, 2002, p. 207).

Para reconstituir um vaso estilhaçado, deve-se cuidadosamente colar os cacos. Esse grande vaso partido é a língua pura que se perdeu pela diversidade de povos, de culturas, dos variados modos de pensamentos. A tradução não poderia, dessa forma, significar o mesmo que o original, pois ambas sofrem constantes transformações em sua própria língua, sejam elas culturais, sociais, históricas e/ou mesmo lingüísticas:

(...) pode-se comprovar não ser possível existir uma tradução, caso ela, em sua essência última, ambicione alcançar semelhança com o original. Pois na continuação da vida [...] o original se modifica. [...] Pois da mesma forma com que tom e significado das grandes obras poéticas se transformam completamente ao longo dos séculos, também a língua materna do tradutor se transforma. (BENJAMIN, 2002, p. 197)

Dessa forma, a tradução depara-se com duas sintaxes, a da língua materna e a do original. Para Benjamin, o tradutor deve aceitar também o elemento da língua original e deixar-se sofrer modificações em sua própria sintaxe:

Segundo Pannwitz: Nossas traduções (mesmo as melhores) partem de um falso princípio, elas querem germanizar o sânscrito, o grego, o inglês, ao invés de sanscrtizar, grecizar, anglicizar o alemão [...]. O erro fundamental de quem traduz é apegar-se ao estado fortuito da própria língua, ao invés de deixar-se abalar violentamente pela língua estrangeira. (BENJAMIN, 2001, p. 211)

A tarefa do tradutor torna-se, por isso, uma renúncia, pois para traduzir tem-se que abrir mão de elementos da sua língua materna e deixar-se seduzir pelo elemento estrangeiro. E essa tentativa de tradução que compreende sintaxe materna e sintaxe do original nos remete exatamente às considerações de Silviano Santiago, quando ele diz que o intelectual latino-americano realiza um ato de tradução: quando deixa de ser mera cópia do outro para inscrever-se num universo de enunciação que compreende tanto o elemento estrangeiro quanto sua cultura materna. Em condição análoga, a criança para sair de seu espaço de exclusão se propõe a ler as aventuras do herói de Defoe, escrevendo um novo discurso. E esse seria o desvio da norma imposta. Pois o parricídio se dá quando o colonizado revela que a sua cultura não é cópia, nem origem, que é, principalmente, *diferente* do Outro.

A condição deslocada do discurso latino-americano – já que periférico em relação ao modelo europeu – nos conduziu à reflexão acerca do questionamento que esse discurso realiza ao não se submeter à condição de “mera cópia”, mas sendo, ao invés disso, criativo, *escrevível*, já que fértil e aberto.

## 5.2 Memória: cacos do passado

Poderíamos afirmar, seguramente, que a tarefa do tradutor, consoante os estudos de Benjamin, é análoga ao trabalho do memorialista. Trazer o passado à tona, remexer em compartimentos empoeirados a fim de renová-los para um novo tempo é o mesmo que dar nova significação ao que vivemos ontem. Por isso, assim como o tradutor precisa “reconstituir um vaso estilhaçado”, “cuidadosamente montar e colar os cacos para assim atingir a totalidade perdida”, também para o escritor de memórias essa tarefa é necessária.

A metáfora dos cacos também é recorrente no poema que abre o primeiro *Boitempo*, “(In) Memória”:

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

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

E chega àquele ponto  
onde é tudo moído  
no almofariz do ouro:  
uma europa, um museu,  
o projetado amar,  
o concluso silêncio.  
(ANDRADE, 1973, p. 7)

Das ruínas da memória, das lacunas, falhas e omissões, busca-se uma tentativa de delinear um passado estilhaçado. Os cacos são metáforas das reminiscências, pois, ao juntá-los, consegue-se, senão, um "resumo de existido" - impalpável, uma vez que "incorpóreo". A interjeição *psiu*, as elipses, os vácuos demonstram a liquidez do passado, uma vez que ele nos escapa no momento que dele nos recordamos.

No decorrer do poema, os versos conduzem-nos a refletir sobre essa construção do passado. Lê-se a tentativa de "clarear", de "purificar" um retrato, com transparência, com perfeição: elimina-se "*cara, situação e trânsito*" e *vara* o bloqueio da terra. É interessante propormos uma leitura para essas expressões grifadas: "Cara" nos remete à face incorpórea; "Situação" é uma palavra que nos remete a diversos significados; um deles é o de localização, no sentido de posicionamento de alguém, em relação a algo; a palavra seguinte, "trânsito", irá nos levar a construir essa idéia de deslocamento de um lugar ao outro, do presente ao passado. Assim como também o verbete "vara" nos conduz a pensar essa travessia, essa passagem para além do bloqueio da terra, das barreiras e das fronteiras. E que barreiras ou fronteiras poder-se-iam pensar? Atravessa-se a fronteira para chegar num ponto onde tudo é "moído" bem no lugar onde também se mói o ouro: transforma-se tudo num só produto. É como a idéia de *uma* Europa, de *um* museu. Percebamos que o artigo indefinido aplica-se apenas para "Europa" e "museu", pois os dois últimos versos que seguem a enumeração vêm antecidos com o artigo definido "o". Podemos refletir, com isso, que o problema não está "*em a* Europa", nem "*em o* Museu", mas nas coisas antigas, no que está senão no passado, afinal, o museu é o espaço da memória, e a Europa o Velho Mundo.

Os cacos transitam, portanto, entre o passado e o presente. A leitura de nossa própria história só faz sentido se a deslocamos para a contemporaneidade, pois a impossibilidade de restaurar as reminiscências faz com que leiamos os cacos dando-lhes novas significações.

Os versos do poema "Intimação", de *Esquecer para lembrar*, traz o seguinte diálogo:

- Você deve calar urgentemente  
as lembranças bobocas de menino.  
- Impossível. Eu conto o meu presente.  
Com volúpia voltei a ser menino.  
(ANDRADE, 1979, p. 3)

Esse breve poema nos orienta para algumas hipóteses, como a de o poeta escrever suas memórias de menino inserindo-as no tempo presente. Uma voz do diálogo repreende imperativamente as "lembranças bobocas de menino", mas a réplica vem imediatamente: "impossível". O escritor de memórias insere-se no tempo em que era menino, no passado, mas ele reconstrói esse tempo a partir de seu presente, como nos indica o verso: "Eu conto o meu presente". O adulto busca trazer o discurso do menino para o seu tempo, mas sem a inocência que costumeiramente se atribui às crianças. Ele volta a ser menino com **volúpia**. Aurélio Buarque de Holanda nos dá o seguinte significado para a palavra em destaque: 1. Grande prazer dos sentidos: & 2. Grande prazer, em geral: & 3. Grande prazer sexual.<sup>15</sup> Como sinônimo temos *voluptuosidade*: [De voluptuoso + -(i)dade.]. Voluptuoso, por fim, tem acepção de libertinagem, desregramento. Quando, portanto, o adulto se propõe a resgatar a criança perdida, ele também se propõe a sê-la. Por isso o retorno do menino não é inocente, mas voluptuoso, desregrado, já com o olhar perspicaz do escritor, capaz de compreender as relações autoritárias entre as diversas instâncias sociais.

Drummond fala do "menino antigo", que só pode ser lembrado se for esquecido. A impossibilidade de resgatar o passado fragmentário, de se juntar os cacos, quase que obriga o escritor das memórias a dar uma nova significação às reminiscências. Por isso Drummond é o menino, ainda que escreva em idade adulta, e também por inserir a voz "subalterna" em sua escritura - ser o outro - faz com que seu texto deixe de ser mero simulacro para atuar alegoricamente.

### 5.3 Pavores maiores: histórias menores

Vejamos como a voz da criança pode atuar alegoricamente num interessante poema intitulado "O maior pavor", do livro *Esquecer para Lembrar*, em que o menino questiona a autoridade do adulto, quando esse o obriga a tomar um impertinente remédio, a poaia, conhecido também como *ipecacuanha*, uma erva que se destina a fins medicinais:

Pavores  
 esparsos na cidade,  
 infiltrados na vida de um qualquer:  
 a noite - caligem, facões de cabo curto  
 cintilando no negrume para me matar.  
 O cavaleiro-assombração  
 que diminui o trote  
 pára  
 apeia  
 atravessa a porta aferrolhada  
 chega ao meu quarto e -  
 (o mais nem imagino).  
 O indiscutível lobisomem  
 saltando da boca narradeira de Sá Maria  
 esses casos acontecidos muito perto  
 (amanhã será comigo?).  
 O morfético de Sete Cachoeiras  
 que estende o coto de mão pedindo água  
 (água não se deve recusar)  
 para infetar a cuia.  
 Maior de todos,  
 o salamaro sal catártico  
 (ANDRADE, 1979, p. 47, 48)

Alguns pavores do menino são enumerados. Entre eles, muitos estão presentes somente em sua imaginação, devido às narrativas de outras pessoas. São todos pavores da noite como os boatos da cidade ou os narrados por Sá Maria. Há o salamaro sal catártico, provavelmente um medicamento, composto de sal amargo - talvez por isso sal + amaro. E há um terror que é maior que todos: maior ainda que o salamaro sal catártico:

Maior, maior que ele ainda,

---

<sup>15</sup> Dicionário eletrônico, versão 3.0, 1999.



a poia.  
 O mais ligado à gente, o sem-remédio,  
 areia amarela no copo grande  
 - toma, se não apanha!  
 humilhando a garganta  
 oferecendo o gosto que se tem pelo gostoso,  
 solução ou castigo de meus males  
 estômago-morais?  
 (ANDRADE, 1979, p. 47, 48)

Não é de se espantar que a poia seja um pavor tão grande. Seu sinônimo, *ipecacuanha*, em Tupi, quer dizer "pênis de pato". Provavelmente seu gosto seja tão indesejado que chega a humilhar a garganta do menino; ele, fatalmente, não tendo outra escolha, submete-se às ordens do adulto: "toma, se não apanha!":

A mão imperiosa  
 decide meu destino:  
 "Apanha e toma; é pra meu bem."  
 (Sempre que apanho é pra meu bem.)  
 Entre chinela e poia  
 entre poia e náusea,  
 irrompe, gêiser, a flor do vômito.  
 (ANDRADE, 1979, p. 47, 48)

O adulto é retratado claramente como o detentor do poder sobre a criança. O menino, por sua vez, rende-se às ordens impostas: "Apanha e toma; é pra meu bem" Caso contrário, se ele não tomar o remédio, virá o castigo: ou a poia, ou a chinelada. Fica, então, com a poia. Um castigo - assim como o é também a chinelada - que tem como efeito o "gêiser", a golfada.

Ao pensarmos a relação entre a criança e o adulto como, respectivamente, dominado/dominante, é possível considerar que há uma tentativa de Carlos Drummond de Andrade discutir amplamente, através do discurso da criança, as relações de poder.

A partir de uma ótica particular, da experiência, das lembranças da infância, o poeta se põe à tarefa de questionar quaisquer coisas que sejam detentoras de poder. Assim como o intelectual latino-americano faz quando questiona o europeu através de um discurso que não se submete à condição de cópia, ou mero produto da imposição cultural.

As memórias de infância podem falar sobre o presente, como vimos nos versos do poema "Intimação": "[...] eu conto o meu presente". E o poeta, que se presta à tarefa de buscar as lembranças, conta-nos, através da simplicidade da

relação entre uma criança e um adulto, “estórias” que muitas vezes se perdem no curso hegemônico da “História oficial”. O discurso propriamente do colonizado, do oprimido, do subalterno, que se busca nas ruínas do passado é o que Walter Benjamin considerou como a tarefa do materialista histórico. Para esclarecer esse ponto é necessário pensar nas reflexões de Walter Benjamin, em seu estudo "Sobre o conceito de História":

A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é conhecido. "A verdade nunca nos escapará" - essa frase de Gottfried Keller caracteriza o ponto exato em que o historicismo se separa do materialismo histórico. Pois irrecuperável é cada imagem do presente que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela. (BENJAMIN, 1994, p.224)

Busca-se nas ruínas do tempo encontrar o que não foi contado, a história dos perdedores que está fora do centro, ou seja, fora do discurso hegemônico e dominante, do que Benjamin chama de historicismo. Isso é para ele a tarefa do materialista histórico: resgatar o que escapou do nosso conhecimento. Assim como o faz Carlos Drummond ao retornar ao passado e iluminar as ruínas: representar aquele que se encontra à margem do discurso dominante e central, a criança. O poeta revela as ruínas e desloca o curso dominante da história ao ser a própria voz dominada:

Ora, os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores. Isso diz tudo para o materialista histórico. Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo como de praxe. Esses despojos são o que chamamos bens culturais. O materialismo histórico os contemplam com distanciamento. Pois todos os bens culturais que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. (BENJAMIN, 1994, p.225)

Os bens culturais que os dominadores impuseram têm uma origem sobre a qual o materialista histórico pretende refletir – com horror, uma vez que muitas das vezes está ligada à barbárie. Assim como lemos no ensaio de Silviano Santiago a respeito da imposição cultural da Europa sobre a América Latina. Contar a história dessa brutal colonização é o que interessa ao materialista histórico: resgatar, portanto, as ruínas, os restos, fragmentos e resíduos de um passado que não se inserem no discurso historicista:

O dia com o qual começa um novo calendário funciona como um acelerador histórico. No fundo, é o mesmo dia que retorna sempre sob a forma dos feriados, que são os dias da reminiscência. Assim, os calendários não marcam o tempo do mesmo modo que os relógios. Eles são monumentos de uma consciência histórica da qual não parece mais haver na Europa, há cem anos, o mínimo vestígio. (BENJAMIN, 1994, p.225)

Assim, através dessa metáfora, Walter Benjamin incita-nos a pensar que o tempo do historicista é como o relógio que marca apenas as vinte e quatro horas do dia e as repete continuamente. O tempo do materialista histórico, ao contrário, é como o calendário que nos revela os feriados e que se atualiza sempre com novas datas a serem lembradas: são os dias das reminiscências, e esse tempo é o lugar da memória.

Carlos Drummond de Andrade também resgata as ruínas, os resíduos de uma história que muitas vezes sofre com a brutal imposição cultural: ao representar a criança, que sem nenhuma escolha é fadada a obedecer ao adulto, o poeta conta-nos toda a história de dominação. A partir de pequenas narrativas de seu passado de menino, através dessas histórias particulares, o poeta atinge a universalidade ao questionar os mecanismos de poder. Sendo assim, podemos pensar a prática alegórica nos poemas de *Boitempo* no momento em que as ruínas são salvas pela prática alegórica: “Para construir a alegoria, o mundo tem de ser esquartejado. As ruínas e fragmentos servem para criar a alegoria.” (ROUANET, In: BENJAMIN, 1984, p.40). Pois quando o poeta se apropria do tema da infância, um discurso não central, para representar os discursos, globalmente, também não centrais, ele se serve das ruínas.

Ao representar a criança, Carlos Drummond fala alegoricamente sobre as relações de poder. “Falar alegoricamente significa, pelo uso de uma linguagem literal, acessível a todos, remeter a outro nível de significação: dizer uma coisa para significar outra.”. (ROUANET, In: BENJAMIN, 1984, p.37). E é nesse sentido, ao falar de suas memórias para representar as instâncias sociais periféricas, que podemos pensar o poeta como um alegorista.

O alegorista arranca o objeto de seu contexto. Mata-o. E o obriga a significar. Esvaziado de todo brilho próprio, incapaz de irradiar qualquer sentido, ele está pronto para funcionar como alegoria. Nas mãos do alegorista, a coisa se converte em algo de diferente, transformando-se em chave para um saber oculto. (ROUANET, In: BENJAMIN, 1984, p. 40)

O alegorista mata o objeto quando lhe impõe tiranicamente um significado, impedindo-o de abrir-se a uma significação infinita. E ele o faz porque tem o propósito político de salvá-lo, já que dessa forma ele impede que o seu objeto, podendo significar tudo e qualquer coisa, não signifique nada. Ele o faz porque quer garantir uma significação ao objeto. O alegorista o mata para que ele viva. Nesse sentido, ele é um mártir. Pela significação ele salva o objeto das vicissitudes da história-destino e das outras possibilidades de interpretação, protegendo o objeto contra as mudanças:

Pela significação, o alegorista quer conhecer as coisas criadas, e, através do conhecimento, salvá-las das vicissitudes da história-destino. O alegorista lacra as coisas com o selo da significação e as protege contra a mudança, por toda a eternidade. Pois só a significação é estável. (ROUANET, In: BENJAMIN, 1984, p.41)

A prática alegórica é o meio pelo qual o alegorista pode tentar escrever a história, segundo seu propósito ideológico; pois somente assim seu objeto está salvo, garantindo a significação que lhe foi imposta por toda a eternidade. Salva-o, portanto, do discurso dominante que escreve a "história oficial". A tarefa-renúncia de Benjamin, de Drummond e da representação que o poeta faz da criança é, pelas ruínas de um passado morto, revivê-lo, conferindo-lhe novo significado.

Para o intelectual latino-americano, a prática alegórica é, portanto, uma condição de sobrevivência, uma possibilidade de escrever uma nova história, de tirar das ruínas uma nova significação, de criar um significado à margem da história e da cultura oficiais. Assim como fez Carlos Drummond de Andrade: a criança foi retirada de sua inocência e felicidade, de seu contexto habitual - ao menos dentro do senso comum -, para significar a insatisfação, o não contentamento das instâncias sociais periféricas e, dessa forma, questionar os discursos centrais, detentores do poder e que muitas das vezes aparecem como o adulto no poema "O maior pavor": "A mão imperiosa" que "decide meu destino". A voz infantil nas memórias de Drummond representa, sobretudo, histórias maiores de dominação, e isso a partir de "micro-relações" de poder entre criança e adulto, entre o menino e o seu desajustamento no meio social em que convive. E também a criança foi a responsável por deslocar o adulto de seu local de enunciação e mostrar o modo como ele maneja o poder que lhe é conferido.

#### 5.4 O alegorista, a História, o narrador

Escolhemos um texto de Walter Benjamin, o "Tiergarten" - do livro *Rua de mão única*, do capítulo *Infância em Berlim por volta de 1900* -, porque a partir dessa leitura que encontramos algumas das noções-chaves com que trabalhamos como, por exemplo, o conceito de história e a alegoria articulados à infância. Pensando em *Boitempo*, percebemos que tanto o poeta brasileiro como o filósofo alemão pretendem dar nova significação à infância ao colocá-la como instância periférica que pretende questionar os discursos centrais. Em Carlos Drummond de Andrade, refletimos, a partir dos poemas estudados, que a criança questiona o adulto.

Em Benjamin, podemos perceber com a citação seguinte qual é o alvo dos questionamentos da criança: "Ó Coluna da Vitória tostada pelo açúcar hibernal dos dias da infância". (BENJAMIN, 1983, p.72). Essa é a epígrafe que abre o capítulo *Infância em Berlim por volta de 1900*. A Coluna da Vitória é um monumento que fica em Berlim, no parque *Tiergarten*, e que simboliza algumas vitórias históricas. Inicialmente, foi erguida apenas uma coluna para marcar a vitória prussá sobre a Dinamarca (mais tarde a Prússia foi integrada à Alemanha). Posteriormente, com a vitória da Alemanha sobre a Áustria e a França, foi anexada à coluna a imagem dourada da Deusa da Vitória.

Pensemos, com essa epígrafe do livro, que a Coluna da Vitória simboliza as vitórias que foram eternizadas pelo discurso histórico; e a infância "tosta", "turva", ou seja, "apaga" esse símbolo consagrado.

Ora, se bem pensarmos, um discurso não central e periférico como o da infância não estaria questionando exatamente os cânones consagrados pela história (ou pelo historicismo)? E questionar a História oficial não é o mesmo que indagar acerca dos discursos de poder?

Os textos que compõem *Infância em Berlim* nos contam as impressões de uma criança perante a capital alemã. Selecionamos, entre eles, "Tiergarten", a fim de ilustrar o nosso estudo. Essa narrativa, em primeira pessoa, trata das memórias de infância do adulto no principal parque de Berlim, o *Tiergarten*, que soava para o menino como um labirinto de difícil acesso:

E assim esse parque que, como nenhum outro, parece aberto às crianças, era desfigurado para mim pelo difícil, pelo irrealizável. Quão raramente conseguia distinguir os peixes no lago dos peixes dourados! Quanto prometia em seu nome Aléia dos Caçadores da Corte e quão pouco cumpria! Quantas vezes procurei em vão a mata onde se erguia um quiosque com torrezinhas vermelhas, brancas e azuis, no estilo de um jogo de encaixe de peças!" (BENJAMIN, 1983, p.74).

Os caminhos do parque eram confusos e estranhos ao menino. O que para qualquer criança parecia de fácil e agradável acesso, para esse menino, não o era. E pelas alamedas do *Tiergarten*, não se podia distinguir os pontos de referência. Encontrar esse ou outro caminho no parque era como juntar peças de um quebra-cabeça. A criança não compreendia aquele parque e suas vias.

Somente mais tarde, quando retorna a Berlim, o adulto narrador compreenderia melhor o espaço: "Mais tarde descobri novos rincões; sobre outros aprendi coisas novas. Contudo, nenhuma namorada, nenhuma experiência, nenhum livro pôde me contar alguma novidade sobre aquele." (BENJAMIN, 1983, p.74).

Descobrir outros caminhos, aprender algo sobre outros novos, as experiências vivenciadas, nada disso pôde contar algo sobre aquelas alamedas obscuras do parque. Trinta anos depois, o adulto entenderia o motivo pelo qual a criança sempre se perdeu naquele parque. Na ocasião, após três décadas afastado da cidade - Benjamin teve que se afastar da Alemanha quando o partido nazista tomou o poder - o adulto poderia narrar suas impressões acerca do *Tiergarten*:

Lá fora, porventura, chovia. Uma das vidraças coloridas estava aberta, e foi no ritmo dos pingos da chuva que prossegui a subida da escada. Mas entre as cariátides e os atlantes, entre os querubins e as pomonas, que então me observavam, preferia agora os primeiros, aqueles empoeirados da estirpe dos guardiões dos umbrais, que protegem nossos passos pela vida afora e dentro das casas. Pois sabiam ser pacientes. E para eles era indiferente aguardar um estrangeiro, o retorno dos deuses antigos ou a criança que, de pasta, trinta anos atrás, passara sob seus pés. (BENJAMIN, 1983, p.75)

Já adulto, o narrador pôde distinguir com menos estranheza o que de fato se passava no *Tiergarten*. Dentre os figurantes do parque, não eram a cornija dos titãs nem a deusa dos pomares que lhe interessavam, mas sim a cornija de figura feminina e o anjo-criança de primeira hierarquia. Eram os "empoeirados da estirpe dos umbrais", que não faziam distinção entre uma criança, ou um estrangeiro, ou nem mesmo um grande deus.

A criança que se perdia no *Tiergarten* era uma estrangeira frente àqueles grandes monumentos consagrados pela história dominante:

O caminho para esse labirinto passava pela Ponte Bendler, cujo arco suave ficava a meta: Frederico Guilherme e a rainha Luísa. Em seus pedestais circulares erguiam-se acima dos canteiros como que enfeitados por curvas mágicas inscritas na areia à sua frente por uma corrente d'água. Contudo, mais do que àqueles soberanos, voltava-me aos pedestais, pois o que acontecia sobre eles, mesmo que obscuro em relação do contexto, estava mais próximo do espaço. (BENJAMIN, 1983, p.73)

Os pedestais, onde se apoiavam as figuras consagradas pela história de Frederico Guilherme e a rainha Luísa, eram os alvos de maior atenção do menino. Talvez por isso a criança se perdesse no *Tiergarten*, pois o que lhe chamava a atenção eram menos as estátuas, monumentos, ou a "Aléia dos Caçadores da Corte", ou as "torrezinhas vermelhas", todos pontos de referência para a maioria das pessoas. O que lhe chamava a atenção eram mais os pedestais, as cornijas, ou as flores ao redor das construções.

O que Benjamin resgata com esse ensaio-narrativa são exatamente as ruínas, a história que não foi contada, dos perdedores, das cornijas, da criança ou das pequenas flores que brotavam em volta dos monumentos. Walter Benjamin escreve sobre os resíduos, que ele mesmo analisa em outros estudos. Nesse texto, Benjamin é o narrador, como também um alegorista, ou um materialista histórico.

Também os poemas de *Boitempo* mantêm experiência e conceito em franco diálogo e o espaço da memória dá lugar às indagações presentes e passadas. Alguns textos trazem, espantosamente, o conceito tão explícito como nunca poderíamos imaginar. É o caso do poema "Inscrições rupestres no carmo", de *Esquecer para lembrar*:

Os desenhos da Lapa, tão antigos  
que nenhum bisavô os viu traçar,  
esses riscos na pedra, indecifráveis,  
palavras sem palavra, mas falantes  
ao surdo ouvido indiferente de hoje,  
esse abafado canto das origens  
que o professor não sabe traduzir  
- à noite (cismo agora) se destacam  
da laje fria, espalham-se no campo.  
São notícias de índio, religiões  
ligando mente e abismo, vida solta  
em fantásticos ritos amorosos,  
de sangue, de colheita, em meio a deuses  
nativos do sertão do mato-dentro.  
Cada linha desdobra-se: arabescos  
sonoros, e uma festa como nunca  
mais se veria em gleba conquistada  
por meus antepassados cobiçosos

de ouro, gado, café, recobre a terra  
 devolvida a seus donos naturais.  
 Não o boi: o tapir, nem o sitiante  
 nem porteira-limite nem papéis  
 marcando posse, prazo, juro, herança.  
 É um tempo antes do tempo do relógio,  
 e tudo se recusa a ser história  
 e a derivar em provas escolares.  
 Lá vou eu, carregando minha pedra,  
 meu lápis, minha turva tabuada,  
 rumo à aula de insípidos ditados,  
 cismando nesses mágicos desenhos  
 que bem desenharia, fosse índio.  
 (ANDRADE, 1979, p. 15)

No texto de Benjamin, o "Tiergarten", com as suas origens berlinenses, figuram-se nos grandes monumentos do parque de Berlim, e as ruínas são representadas não pelas grandes estátuas, mas pelos pedestais ou flores ao redor dos monumentos. No poema de Drummond o cenário rupestre traz inscrições de longas datas, "o abafado canto das origens", numa terra que o narrador diz ter sido "devolvida a seus donos naturais", depois que seus "antepassados cobiçosos" a conquistaram. As ruínas resgatadas nesse poema revelam-se à medida em que o narrador nega cada dono natural das terras do Carmo: "Não o boi, o tapir, nem o sitiante / nem porteira-limite nem papéis / marcando posse, prazo, juro, herança." As ruínas revelam-se num "tempo antes do tempo de relógio, / e tudo se recusa a ser História". Esse tempo é o da Natureza, original e atemporal. Se o relógio marca sempre as mesmas horas e as repete todos os dias da mesma forma, o calendário, ao contrário, traz a tradição, os feriados, os dias para se lembrar dos mártires. Por isso o "tempo de relógio" recusa-se a ser História. E também por isso as inscrições rupestres figuram-se como ruínas expostas num tempo presente e remontam as origens impensáveis: "notícias de índio, religiões / ligando mente e abismo". Para Benjamin, a ruína é "o fragmento morto, o que restou da vida, depois que a história-natureza exerceu sobre ela os seus direitos." (BENJAMIN, 1984, p. 39). E Drummond resgata esses fragmentos em sua leitura dos desenhos da lapa: "indecifráveis, / palavras sem palavra, mas falantes / ao surdo ouvido indiferente de hoje, / esse abafado som das origens."

Distante da linguagem academicista e do pensamento institucionalizado, Drummond constrói a sua memória, o seu passado e o nosso também: uma história de imposição cultural, barbárie e violência. Nesse sentido, o texto de memória mostra-se como alternativa para resistir aos diversos contextos autoritários,



revelando o passado e dando-lhe novos sentidos no presente, para assim, quem sabe, construir um futuro mais justo.

## 6 CONCLUSÃO

Neste estudo trabalhamos com a obra *Boitempo* tendo em vista a problemática da memória que se articula duplamente: sob uma perspectiva do passado, portanto a da criança, e a partir das experiências do escritor, Carlos Drummond de Andrade, em seu presente. Esses dois tempos suplementam-se ao alinharem uma crítica que parte sobretudo do intelectual, pois a problematização de sua infância leva-nos a ampliar a leitura para o âmbito das relações culturais autoritárias.

Observamos que os traços autobiográficos da trilogia têm como determinante a perspectiva do adulto principalmente quando ele transfere o seu olhar crítico à representação da criança. Percebemos que a interferência do poeta, na narrativa do menino, é crucial para a descrição do cenário itabirano do início do século, nas diversas relações sociais que a criança experienciou. Nesse ponto, refletimos que a obra pode ser lida como heterobiográfica, porque conta também a história de outros grupos sociais.

A problematização das diversas práticas autoritárias vivenciadas pela criança em seu meio levou-nos a pensar sobre o fato de *Boitempo* apresentar-se não somente como narrativa de memórias, mas como espaço de crítica e reflexão do poeta, a partir do contexto autoritário em que ele também conviveu nos anos 1960 e 1970, no Brasil. Essas duas décadas, não por acaso, marcam a escrita dos três livros de memória do poeta e, sobretudo, os anos de repressão militar no País.

Pensar a ditadura militar que se instaurou em 1964 no Brasil, confirmada quatro anos depois pelo Ato Institucional 5, possibilitou que pensássemos acerca das práticas intelectuais, principalmente no âmbito das artes. Partindo do princípio de que não devemos separar uma obra literária de seu contexto histórico, articulamos *Boitempo* a uma nova concepção do intelectual que se configurava nessas décadas. Não se separa, a partir daí, a atividade artística da crítica. Textos de memória, entrevistas ou crônicas eram espaço também de reflexão. Dessa forma, *Boitempo* revela-se como obra em que, exatamente por pautar-se numa perspectiva individual, particularizada, atua como texto literário e crítico, num movimento que parte do particular para o público, pois, das experiências narradas pelo menino

extraímos leituras acerca de diversas práticas repressoras na sociedade dos anos 1960 e 1970.

Em seguida, a partir do poema "Coleção de cacos", pudemos refletir sobre a importância da metáfora dos "cacos" inserida no contexto da ditadura militar no Brasil, quando o governo planejava uma política de homogeneização identitária. As obras de memória atuavam, nesse contexto, como um retorno à vida privada, o que garantia a diversidade discursiva e configurava-se como um ato de resistência à totalização.

O texto de Homi Bhabha, "DissemiNação": o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna", apresentou-se, nesse momento, como providencial para a nossa articulação teórica. De acordo com Bhabha, quando pensamos o discurso da nação devemos levar em conta a heterogeneidade discursiva nas diversas narrativas nacionais. Resgatar, portanto, os fragmentos discursivos da nação é uma atividade análoga à do colecionador de cacos singulares, como nos indica o poema de Drummond, pois ao marcar a heterogeneidade discursiva o artista instaura uma fronteira interna dentro na nação, em contrapelo aos discursos hegemônicos e homogeneizantes. A relação entre o discurso de memória e a configuração de uma certa resistência pode ser pensada como estratégia discursiva deslocada, quando o intelectual representa sua individualidade - como numa obra de memórias -, que destoa perante as intenções de homogeneização discursiva do governo - no caso do Brasil, o militar.

Os discursos considerados *marginais* ou *subalternos*, se pensarmos a partir dos estudos de Bhabha, podem apresentar-se não somente como narrativas deslocadas, como também textos que deslocam a ideia **de** e **do** poder. Por isso também trabalhamos com Said, pois o que ele discute, sobre o papel público do intelectual como sendo o de um *out-sider*, é relevante para pensarmos sobre a importância de o artista falar contra o poder. Conceitos como *margem*, *estrangeiro* ou *subalterno* são análogos, exatamente porque todos esses discursos podem discutir a ordem hegemônica por serem narrativas deslocadas que, ao incomodarem o poder, também o deslocam, quando estão em dissonância com os projetos políticos. Foi a partir daí que concluímos que Carlos Drummond de Andrade pode ser considerado um intelectual à margem, pois ele discute as relações de poder, seja a partir da representação da criança em suas relações autoritárias, ou a partir da escrita de uma obra de memórias em plena ditadura militar no Brasil.

Considerar Drummond um intelectual à margem poderia parecer uma conclusão um tanto quanto forçada se levarmos em conta que ele foi um dos maiores poetas de nossa língua. Mas não é exatamente o teor crítico de uma obra que a faz perdurar? Além disso, o caráter marginal que atribuímos, sobretudo à obra *Boitempo*, dá-se principalmente de forma metafórica quando pensamos a noção de *exílio*. Para Said, o exilado não é apenas o preso político ou aquele que deixou a sua pátria. É também aquele intelectual que fala contra o poder por estar deslocado em relação aos discursos hegemônicos, e que dessa forma enuncia um discurso de contrapelo que não se dá somente de forma objetiva, como também a partir de estratégias alternativas, como o discurso de memórias.

Em *Boitempo*, a inserção de uma crítica centrada sobretudo nos aspectos particulares da infância de Drummond revela a incidência local do poder, uma vez que discute o seu funcionamento a partir da experiência memorialista. Dessa forma, a discussão que Michel Foucault e Gilles Deleuze propõem em *Microfísica do poder*, no capítulo "Os intelectuais e o poder", mostrou-se fértil para o nosso trabalho. Ambos os filósofos consideram que o intelectual deve discutir as práticas autoritárias nas malhas mais finas da sociedade, nas minorias, pois é aí que o poder mais incide. E se de acordo com Silvano Santiago, no Brasil, nas décadas de 1960 e 1970, o intelectual discutia o poder exatamente no cotidiano, num momento em que "A arte abandonava o palco privilegiado do livro para se dar no cotidiano da Vida." (SANTIAGO, 1998, p. 13), é relevante entendermos que também esse perfil de intelectual brasileiro discutia as diversas práticas culturais localmente, a partir da vida privada e cotidiana. Nesse sentido, as obras de memória produzidas nessa época também têm, por excelência, a vida cotidiana em foco.

A partir da escrita de si, do poema do dia-a-dia, ou das diversas narrativas autobiográficas, podemos perceber que todos esses textos resgatam os *saberes sujeitos*, noção essa que Foucault discute em sua "Aula de 7 de janeiro de 1976". Para o filósofo, esses conhecimentos depreendem-se dos conteúdos históricos e dos não conceituais. O acoplamento dos saberes eruditos e dos locais é o que ele chama de *genealogia*. Se o poder reprime os discursos locais, é exatamente o conhecimento de conteúdos não conceituais e de históricos, que podem salvar os saberes sujeitos pelos discursos hegemônicos. *Boitempo* revela-se como *genealogia* do autoritarismo ditatorial, pois resgata os saberes soterrados - da

infância fazendeira do menino, o discurso da criança -, e alinha-os ao conhecimento do intelectual adulto, do poeta tão respeitado com sua bagagem de erudição.

Se de acordo com Foucault o poder deve ser observado onde ele essencialmente reprime, foi relevante para o nosso trabalho estudar o ensaio de Freud, "Lo siniestro", que encerra o capítulo intitulado "O intelectual e o poder". A idéia do *estranho* retoma a questão que discutimos na primeira seção desse capítulo, sobre o discurso de memórias apresentar-se como texto dissonante das narrativas totalitárias. Para Freud, *unheimlich* representa o retorno do reprimido. Em situação análoga, quando os discursos minoritários emergem, deslocando de alguma forma as narrativas hegemônicas, há um retorno de vozes discursivas reprimidas. Podemos concluir que, se de acordo com W. Miranda, o *unheimlich* representa o "menos-um" que se destoa da generalização, da mesma forma a categoria do *estranho* emerge através da atitude desafiadora do escritor ante a história e ante um discurso homogeneizante. Os poemas "Casa e conduta" e "Eco", de *Boitempo*, foram bons exemplos para pensarmos o discurso da criança a partir dessa perspectiva do *estranho*, pois pudemos concluir que a construção do discurso infantil nas memórias apresenta-se como o *unheimlich* dissonante e desafiador, quando a criança, ao estar deslocada em sua própria casa, é capaz de perceber a sua diferença num espaço que essencialmente a reprime.

O discurso propriamente da criança, ao ser representado pelo escritor em *Boitempo*, foi mais aprofundado no terceiro capítulo, intitulado "A criança estrangeira". Optamos por continuar os estudos da repressão, ainda com Freud, em seu livro *O Mal-Estar na civilização*. Dessa vez, a partir de uma análise sobre os mecanismos de repressão incidentes na formação do ego infantil. Esse estudo foi importante para o nosso trabalho com *Boitempo* uma vez que pudemos entender os múltiplos deslocamentos por que passa a identidade infantil em sua formação. Sendo esse processo marcado na criança pela repressão de seus impulsos primários, culminando numa superação do *princípio de prazer*, há uma nítida relação de poder entre o adulto, com seu ego organizado e já regido sob o *princípio de realidade*, e a criança. A perda da infância é compreendida, dessa forma, como resultado da imposição cultural.

A partir da leitura do poema "Banho de bacia", de *Menino Antigo*, percebemos o choque entre a identidade do adulto e a da criança, quando aquele tenta impor-se a este. Apesar do menino aceitar o banho, ele não é plenamente

prisioneiro, pois a infância revela-se como um mundo alternativo para ele. Nesse ponto, a analogia entre a condição da criança e o conceito de *subalterno* discutido por Beverley pôde esclarecer sobre a renúncia de sua própria identidade, por que passa a *criança* ou o *estrangeiro*. Concluimos que apesar de essas duas categorias terem que renunciar à sua linguagem de origem para serem aceitas socialmente, seus discursos só poderiam ser ouvidos a partir do deslocamento que sofrem, pois somente falando a língua do outro é que eles podem ser ouvidos. Dessa forma, o discurso da criança passa a ser a própria voz subalterna e não uma mera representação dela. O escritor, ao escrever suas memórias, torna-se a voz narrativa de seu presente enunciando o seu passado, e é por isso que a criança, entendida como subalterna ou estrangeira, é ouvida.

A esse deslocamento por que passa a criança em seu próprio lar dedicamos uma seção para discutir a metáfora "do ar", que Drummond utiliza para designar a sua não vocação de fazendeiro. Com o auxílio dos estudos de Silvano Santiago, pensamos sobre a relação que há entre essa metáfora e o isolamento em família da criança. Na busca por uma identificação consigo e com o mundo, o menino mergulha na leitura de *Robson Cruzoé*. O imaginário poético da criança é assegurado a partir da leitura do outro que se apresenta como abrigo e lugar de identificação do menino. As aventuras do herói de Defoe, ao revelar-se como alternativa para se sair do exílio em sua casa, torna-se para a criança também um lugar onde ela vive uma aventura estrangeira. Nesse espaço de enunciação, em que o menino pode identificar-se, é que consideramos o universo do ar, o lugar da criação artística, em contraposição ao seu lar familiar, que se resume na fazenda.

A relação entre o menino e o adulto assemelha-se àquela proposta por Derrida entre hóspede e hospedeiro em seu livro *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade*. As reflexões do filósofo levam-nos a concluir que a criança é hóspede em sua própria casa porque ela é quem questiona a autoridade do pai/hospedeiro, e ao fazer isso, subverte as leis da casa e do pai.

Finalmente, a narrativa da criança pode ser lida como alegoria das relações culturais de poder. No último capítulo, dedicado a essa questão, concluimos que em *Boitempo* o poder é alegorizado a partir do próprio ato de escrita do intelectual e da figura da criança nos poemas.

A memória, como cacos a serem reconstituídos, alude ao conceito de tradução de Walter Benjamin, pois assim como o tradutor em frente a um vaso

estilhaçado, o escritor também sabe que não pode refazer inteiramente os cacos da memória.

Os poemas de *Boitempo* não significam apenas um retorno ao passado biográfico de Drummond. O poeta revisita seu tempo de infância dando-lhe novas significações. Escrevemos para lembrar o que caiu no esquecimento. Esquecemos para depois nos lembrarmos. Trazer à memória o menino antigo, a criança em nós adormecida, é o mesmo que colecionar os cacos do passado. Buscar o outro adormecido é também matá-lo para se tornar o Outro, no exato momento em que o enunciamos; transportá-lo para o adulto e escrevê-lo, resignificando-o. E junto, nessa bagagem, vêm as histórias esconsas, subjugadas.

O intelectual brasileiro contemporâneo é herdeiro de toda uma história: de colonização, de repressão, de corrupções politicamente sérias. Por isso ele tem a responsabilidade de desenterrar e ir ao fundo das histórias mais esconsas.

Mas será que pensar a ótica infantil como discurso alternativo e diferente de um Outro repressor não seria o mesmo que desconsiderar a autoridade paterna?

São diversas as instâncias sociais que reprimem os discursos marginais, como o da criança, num sistema hegemônico. Novamente cito Foucault, que fala do sistema penitenciário da França dos anos 1970, mas que tem situação, nesta época, análoga (melhor, na verdade) à do Brasil:

Outro dia eu falava com uma mulher que esteve na prisão e ela dizia: "quando se pensa que eu, que tenho 40 anos, fui punida um dia na prisão, ficando a pão e água!" O que impressiona nesta história é não apenas a puerilidade dos exercícios do poder, mas o cinismo com que ele se exerce como poder, da maneira mais arcaica, mais pueril, mais infantil. Reduzir alguém a pão e água... isso são coisas que nos ensinam quando somos crianças. (FOUCAULT, 1999, p. 73)

Falamos que na infância devemos refletir sobre a incidência do poder dos pais. Voltemos à *Microfísica do poder*, dessa vez à resposta de Gilles Deleuze à questão de Foucault:

E o inverso é igualmente verdadeiro. Não são apenas os prisioneiros que são tratados como crianças, mas as crianças como prisioneiros. As crianças sofrem uma infantilização que não é a delas. Nesse sentido, é verdade que as escolas se parecem um pouco com as prisões, as fábricas se parecem muito com as prisões. Basta ver a entrada na Renault. Ou em outro lugar: três permissões por dia para fazer pipi. (DELEUZE, 1999, p. 73)

Por que controlar uma criança e/ou um operário da Renault, como no exemplo de Deleuze, de fazer uma necessidade fisiológica? São algumas infantilizações do poder. Ele tende a impor-se sobre o Outro. A idéia da infantilização do Outro tende à homogeneização, enquanto o respeito às diferenças tende à heterogeneidade. Trata-se de respeitar o estrangeiro (o deslocado) e suas diferenças, como alteridade que faz parte de um meio cultural heterogêneo.

Às vezes pergunto-me sobre como os escritores brasileiros contemporâneos gostariam de ser lembrados amanhã. São todos herdeiros de uma crítica pós-colonial e de um tempo pós-ditadura. E pergunto-me sobre Drummond, sobre como ele pôde continuar tão atual, tão contemporâneo, tão grandioso. Penso em como a obra de Drummond, após 20 anos de sua morte, continua sendo tão importante para discutirmos questões tão caras à nossa sociedade. Lembro-me que Carlos Drummond de Andrade continua sendo *gauche*, ainda hoje, e penso que é exatamente dessa forma que ele gostaria de ser lembrado.



**7 ANEXOS**

**ANEXO 1**

## Adeus ao colégio

I

Adeus colégio, adeus vida  
 vivida sob inspeção,  
 dois anos jogados fora  
 ou dentro de um caldeirão  
 em que se fritam destinos  
 e se derrete a ilusão.  
 Já preparo minha trouxa  
 e durmo na solidão.  
 Amanhã cedo retiro-me,  
 pego o trem da Leopoldina,  
 vou ser de novo mineiro.  
 Da angústia a lâmina fina  
 começa a me cutucar.  
 É uma angústia menina,  
 ganhará forma de cruz  
 ou imagem serpentina.  
 Sei lá se sou inocente  
 ou sinistro criminoso.  
 Se rogo perdão a Deus  
 ou peço abrigo ao Tinhoso.  
 Que será do meu futuro  
 se o vejo tão amargoso?  
 Sou um ser estilhaçado  
 que faz do medo o seu gozo.

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.  
 Seria o fim, e há no fim uma gota de delícia,  
 um himalaia de silêncio para sempre.  
 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.  
 Como custa a chegar o chão de Minas.  
 Será que se mudou ou se perdeu?  
 Olho para um lado. Para outro.  
 O esvoaçar de viuvez  
 no todo preto dos vestidos, das meias e sapatos  
 de duas mocinhas de olhos baixos,  
 não tão baixos assim. Essa os levanta  
 cruza com os meus, detêm-se. O luto evola-se.  
 É um dealbar no trem tristonho,  
 sonata em miosótis, aragem na avenca  
 súbito surginte  
 em jarra cristalina.  
 Cuidados meus, desgraças minhas,  
 eia, fugi para bem longe,  
 O idílio dos olhos vos expulsa,  
 como expulso fui eu, ainda há pouco,  
 de outra forma - que forma? nem me lembra.  
 Vem do céu a menina e a ele me leva,  
 leves, levíssimos os dois.  
 Palavra não trocamos: impossível,  
 mãe presente.

E para que trocá-las, se nem sei  
se vigoram palavras nesta esfera  
diáfana, a que me vejo transportado?  
Nem idéia de amor acode à mente,  
que o melhor de amar não é dizer-se,  
nem mesmo sentir-se: é nos abrir  
a mais sublime porta subterrânea.  
Estou iluminado  
por dentro, no passado,  
no futuro mais longínquo  
e meu presente é não estar no tempo  
e alçar-me de toda contingência.  
De banco de palhinha a banco de palhinha,  
entre fagulhas de carvão  
fosforescentes na vidraça,  
entre conversas e pigarros,  
diante do chefe-de-trem que picota bilhetes,  
torna-se a vida bem não desgastável.

### III

Por que foi que inventaram  
a estação de Entre Rios?  
E por que se exige aqui baldeação  
aos que precisam de Minas?  
Já não preciso mais. Vou neste trem  
até o infinito dos seus olhos.  
Advertem-me glacialmente:  
"Tome o trem da Central e vá com Deus."  
Como irei, se vou sozinho e sem mim mesmo  
se nunca mais, se nunca mais na vida  
verei essa menina?  
Expulso de sua vista  
volto a saber-me expulso do colégio  
e o Brasil é dor em mim por toda parte.  
(ANDRADE, 1979, p. 123-25)

**ANEXO 2**

## A mesa

E não gostava de festa...  
 Ó velho, que festa grande  
 hoje te faria a gente.  
 E teus filhos que não bebem  
 e o que gosta de beber,  
 em torno da mesa larga,  
 largavam as tristes dietas,  
 esqueciam seus fricotes,  
 e tudo era farra honesta  
 acabando em confiança.

(...)

Pois sim. Teu olho cansado,  
 mas afeito a ler no campo  
 uma lonjura de léguas,  
 e na lonjura uma rês  
 perdida no azul azul,  
 entrava-nos alma adentro  
 e via essa lama podre  
 e com pesar nos fitava  
 e com ira amaldiçoava  
 e com doçura perdoava  
 (perdoar é rito de pais,  
 quando não seja de amantes).  
 E, pois, todos nos perdoando,  
 por dentro de regalavas  
 de Ter filho assim... Puxa,  
 grandessíssimos safados,  
 me saíram bem melhor  
 que as encomendas. De resto,  
 filho de peixe... Calavas,

(...)

Como pode nossa festa  
 ser de um só que não de dois?  
 Os dois ora estais reunidos  
 numa aliança bem maior  
 que o simples elo da terra.  
 Estais juntos nesta mesa  
 de madeira mais de lei  
 que qualquer lei da república.  
 Estais acima de nós,  
 acima deste jantar  
 para o qual vos convocamos  
 por muito - enfim - vos querermos  
 e, amando, nos iludirmos  
 junto da mesa

vazia.

(ANDRADE, 2003, p. 292-300)

**ANEXO 3**

## O ator

Era um escravo fugido  
 por si mesmo libertado.  
 Meu avô se foi à Mata  
 vender burro brabo fiado.  
 Chega lá, deita no ranho  
 para pitar descansado.  
 Duzentas, trezentas léguas  
 em macho bem arreado,  
 por muito que um homem seja  
 de ferro, fica estrompado.  
 "Vou dormir, sonhar meu sonho  
 de cobre e mulher trançado.  
 Por favor ninguém me amole  
 que trago dependurado  
 no arção da sela de coldre  
 com pau-de-fogo. Obrigado."  
 "Dormir tão cedo, meu amo?  
 se no rancho do outro lado  
 do rio tem espetc'lo  
 que há de ser de vosso agrado.  
 Faz três dias ninguém cuida  
 na roça e no povoado  
 senão de ver esta noite  
 A Vingança do Passado."  
 Nem mais se recorda o velho  
 que estava mesmo pregado.  
 Calça, bota, arrocha cinto  
 e já se vê preparado.  
 De noite, à luz do candeeiro,  
 o drama tem outra face.  
 É como se à letra antiga  
 outro valor se juntasse.  
 O rosto do ator imerge  
 de repente na penumbra  
 e uma pungência maior  
 entre cangalhas ressumbra.  
 Metade luz e metade  
 mistério, a peça caminha  
 estranha. Dormem lá fora  
 a tropa e a besta-madrinha.  
 Na noite gelada a história  
 fala de nobres da Espanha  
 e do dote de uma virgem  
 conspurcada pela sanha  
 caprina de Dão Fernando.  
 E depois de mil malícias  
 o vil exclama: "Calor,  
 ai calor que abrasa um conde!"  
 "Que ouço? Que fuça é esta?"  
 Meu avô salta do banco.  
 O fidalgo expurga a testa  
 que a luz devassa, mostrando  
 a estalar cicatriz  
 do seu escravo fugido  
 bem por cima do nariz.  
 Empurrando a uns e outros,  
 meu avô acode à cena  
 e brandindo seu chicote



(pois anda sempre com ele  
em roça, brejão ou vila)  
fustiga o conde, sem pena:  
"Bacalhau, ai bacalhau  
que te abra-se o rabo, diabo.  
Acaba com esta papeata  
senão sou eu que te acabo."  
Era uma vez um artista  
pelo berço mui dotado.  
Ficou a noite mais triste  
na tristidão do calado.  
Cada qual se retirando  
achava bem acertado.  
Cumpre-se a lei. Está escrito:  
a cada um o seu gado.  
Para um escravo fugido  
não há futuro, há passado,  
pelo que lá vai o conde  
tocando burro e vigiado.  
(ANDRADE, 1973, p. 12-14)

**ANEXO 4**



**ANEXO 5**

**OB-LA-DI, OB-LA-DA**  
**(John Lennon - Paul McCartney)**

Desmond has a barrow in the market place  
 Molly is the singer in a band  
 Desmond says to Molly — girl I like your face  
 And Molly says this as she takes him by the hand

Ob-la-di ob-la-da life goes on bra  
 La-la how the life goes on  
 Ob-la-di ob-la-da life goes on bra  
 Lala how the life goes on

Desmond takes a trolley to the jewellers store  
 Buys a twenty carat golden ring  
 Takes it back to Molly waiting at the door  
 And as he gives it to her she begins to sing

In a couple of years they have built  
 A home sweet home  
 With a couple of kids running in the yard  
 Of Desmond and Molly Jones

Happy ever after in the market place  
 Desmond lets the children lend a hand  
 Molly stays at home and does her pretty face  
 And in the evening she still sings it with the band

Happy ever after in the market place  
 Molly lets the children lend a hand  
 Desmond stays at home and does his pretty face  
 And in the evening she still sings it with the band

And if you want some fun — Take Obladi oblada.

**OBLADI, OBLADÁ**  
**(tradução: Carlos Drummond de Andrade)**

Desmond tem um carrinho na Praça do Mercado.  
 Molly vocaliza num conjunto.  
 Desmond diz a Molly: Por teu rosto sou vidrado  
 Molly diz-lhe: O quê? e pega-lhe na mão.

Obladi, obladá, a vida continua: olá,  
 olalá, como a vida continua!  
 Obladi, obladá, a vida continua... Olá,  
 olalá, como a vida continua!

Desmond toma o ônibus, vai à joalheria  
 compra anel de ouro de ofuscar

e leva-o a Molly, que espera junto à porta.  
De anel no dedo, eis Molly a cantar.

Em um par de anos terão construído  
um lar bacana doce que nem cana.  
Um par de garotos corre pelo pátio  
desse casal unido.

Olha Desmond feliz na Praça do Mercado.  
Ao lado, os molequinhos ajudando.  
Molly ficou em casa se enfeitando  
e à noite ainda canta no conjunto.

Olha Molly feliz na Praça do Mercado.  
Ao lado, os molequinhos ajudando.  
Desmond ficou em casa se enfeitando  
e à noite ela ainda canta no conjunto.

E se querem se divertir, obladi, obladá!

### **PIGGIES**

(George Harrison)

Have you seen the little piggies  
Crawling in the dirt  
And for all the little piggies  
Life is getting worse  
Always having dirt to play around in

Have you seen the bigger piggies  
In their starched white shirts?  
You will find the bigger piggies  
Stirring up the dirt  
Always have clean shirts to play around in

In their styes with all their backing  
They don't care what goes on around  
In their eyes there's something lacking  
What they need's a damn good whacking

Everywhere there's lots of piggies  
Living piggy lives  
You can see them out for dinner  
With their piggy wives  
Clutching forks and knives to eat their bacon

**PORCOS****(tradução: Carlos Drummond de Andrade)**

Viste os porquinhos  
 rebolando na imundície?  
 Para todos os porquinhos  
 a vida está cada vez mais difícil  
 e brincam sempre na sujeira por aí.

Viste os mais taludos porquinhos  
 em suas engomadas, alvíssimas camisas?  
 Olha os mais taludos porquinhos  
 em algazarra na imundície  
 com camisas alvíssimas a folgar por aí.

Em seus chiqueiros, plenamente protegidos,  
 ao que vai por aí nem ligam.  
 Nos olhos deles falta uma coisinha:  
 precisam mesmo é de suma porcária.

Por toda parte há muitos porquinhos  
 vivendo suas porquinhas vidas.  
 Podes vê-los para o jantar saindo  
 com suas porquinhas mulherinhas  
 de garfo e faquinha para comer presunto.

**WHY DON'T WE DO IT IN THE ROAD?****(John Lennon - Paul McCartney)**

Why don't we do it in the road?  
 No one will be watching us  
 Why don't we do it in the road?

**E POR QUE NÃO AQUI NA ESTRADA?****(tradução: Carlos Drummond de Andrade)**

E por que não aqui na estrada?  
 Não há ninguém para ver nada  
 E por que não aqui na estrada?

**I WILL****John Lennon - Paul McCartney**

Who knows how long I've loved you,  
 You know I love you still,  
 Will I wait a lonely lifetime,  
 If you want me to I will.

For if I ever saw you,  
I didn't catch your name,  
But it never really mattered,  
I will always feel the same.

Love you forever and forever,  
Love you with all my heart;  
Love you whenever we're together,  
Love you when we're apart.

And when at last I find you,  
Your song will fill the air,  
Sing it loud so I can hear you,  
Make it easy to be near you,  
For the things you do endear you to me,  
oh, you know I will.  
I will.

## **FAREI TUDO**

**Tradução: Carlos Drummond de Andrade**

Desde sempre te amei  
e bem sabes que ainda te amo.  
Devo esperar toda a vida?  
Se quiseres — esperarei.

Se alguma vez te vi  
nem sequer teu nome escutei.  
Mas isso não faz diferença:  
sempre a mesma coisa sentirei.

Eu te amarei por todo o sempre, sempre,  
desde a raiz do meu coração  
e te amarei quando estivermos juntos  
e te amarei na solidão.

Quando finalmente te encontrar  
tua canção envolverá o espaço.  
Canta bem alto, para eu escutar.  
Tudo farei para te dar o braço  
pois tudo em ti me prende a mim.  
Bem sabes que farei tudo  
tudo farei.

## **BLACKBIRD**

**John Lennon - Paul McCartney**

Blackbird singing in the dead of night  
Take these broken wings and learn to fly



All your life  
You were only waiting for this moment to arise.

Blackbird singing in the dead of night  
Take these sunken eyes and learn to see  
All your life  
You were only waiting for this moment to be free.

Blackbird fly, Blackbird fly  
Into the light of the dark black night.

Blackbird fly, Blackbird fly  
Into the light of the dark black night.

Blackbird singing in the dead of night  
Take these broken wings and learn to fly  
All your life  
You were only waiting for this moment to arise  
You were only waiting for this moment to arise  
You were only waiting for this moment to arise.

### **MELRO**

**Tradução: Carlos Drummond de Andrade**

Melro que cantas no morrer da noite,  
com estas asas rotas aprende teu vôo  
A vida toda  
esperaste a hora e a vez de teu vôo.

Melro que cantas no morrer da noite,  
com estes olhos fundos aprende a ver  
A vida toda  
esperaste a hora e a vez de ser livre.

Voa, melro, voa, melro,  
para o clarão da escura noite.

Voa, melro, voa, melro,  
para o clarão da escura noite.

Melro que cantas no morrer da noite,  
com estas asas rotas aprende teu vôo  
A vida toda  
esperaste a hora e a vez de teu vôo  
esperaste a hora e a vez de teu vôo  
esperaste a hora e a vez de teu vôo.

## **HAPPINESS IS A WARM GUN**

**John Lennon - Paul McCartney**

She's not a girl who misses much  
Do do do do do do do do  
She's well acquainted with the touch of the velvet hand  
Like a lizard on a window pane.

The man in the crowd with the multicoloured mirrors  
On his hobnail boots  
Lying with his eyes while his hands are busy  
Working overtime  
A soap impression of his wife which he ate  
And donated to the National Trust.

I need a fix 'cause I'm going down  
Down to the bits that I left uptown  
I need a fix cause I'm going down  
Mother Superior jump the gun  
Mother Superior jump the gun  
Mother Superior jump the gun  
Mother Superior jump the gun.

Happiness is a warm gun  
Happiness is a warm gun  
When I hold you in my arms  
And I feel my finger on your trigger  
I know no one can do me no harm  
Because happiness is a warm gun  
— Yes it is.

## **A FELICIDADE É UM REVÓLVER QUENTE**

**Tradução: Carlos Drummond de Andrade**

Até que essa garota não erra muito  
oi oi oi oi oi oi oi oi  
Acostumou-se ao roçar da mão-de-veludo  
como lagartixa na vidraça.

O cara da multidão, com espelhos multicores  
sobre seus sapatões ferrados  
descansa os olhos enquanto as mãos se ocupam  
no trabalho de horas extraordinárias  
com a saponácea impressão de sua mulher  
que ele papou e doou ao Depósito Público.

Preciso de justa-causa porque vou rolando para baixo  
para baixo, para os pedaços que deixei na cidade-alta,  
preciso de justa-causa porque vou rolando para baixo

Madre Superiora dispara o revólver  
Madre Superiora dispara o revólver  
Madre Superiora dispara o revólver

A felicidade é um revólver quente  
A felicidade é um revólver quente  
Quando te pego nos braços  
e meus dedos sinto em teu gatilho,  
ninguém mais pode com a gente,  
pois a felicidade é um revólver quente  
lá isso é.

**Carlos Drummond de Andrade**  
**Traduções**  
**Revista *Realidade*, março 1969**  
**© Graña Drummond**

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Alguma Poesia*. In: *Poesia Completa*. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 2003.
- \_\_\_\_\_. *A paixão Medida*. In: *Poesia Completa*. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Boitempo*. 2ª ed. Rio de Janeiro : Sabiá, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Claro Enigma*. In: *Poesia Completa*. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Esquecer para Lembrar: Boitempo III*. Rio de Janeiro : Sabiá, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Menino Antigo: Boitempo II*. 2ª ed. Rio de Janeiro : Sabiá, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Sentimento do Mundo*. In: *Poesia Completa*. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Versiprosa*. In: *Poesia Completa*. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Viola de Bolso*. In: *Poesia Completa*. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 2003.
- BENJAMIN, Walter. "A tarefa-renúncia do tradutor". Trad. Susana Kampff Lages. In: HEIDERMANN, Werner (org). *Clássicos da teoria da tradução*. Florianópolis : UFSC, Núcleo de tradução, 2001.
- \_\_\_\_\_. "Infância em Berlim por volta de 1900". Trad. José Carlos Martins Barbosa. 5ª ed. In: *Rua de mão Única*. São Paulo : Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas; v. 2).
- \_\_\_\_\_. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo : Brasiliense, 1984.
- BEVERLEY, John. "Post-literatura: Sujeto subalterno e impase de las humanidades". In: *Una modernidad obsoleta: estudios sobre el barroco*. Caracas : Fondo editorial ALEM, 1997.
- BHABHA, Homi. "Articulando o Arcaico: diferença cultural e nonsense colonial". In: *O Local da Cultura*. Trad. Myriam Ávila. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2003.
- \_\_\_\_\_. "DissemiNação: o Tempo, a Narrativa e as Margens da Nação Moderna". In: *O Local da Cultura*. Trad. Myriam Ávila. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2003.
- CASTELLI, Chantal. "Espaço e memória em *Boitempo*". In: *Drummond revisitado*. DAMAZIO, Reynaldo (org.). São Paulo : Unimarco, 2002.
- CURY, Maria Zilda F. *Horizontes modernistas: o jovem Drummond e seu grupo em papel jornal*. Belo Horizonte : Autêntica, 1998.

- DELEUZE, Guiles. "O intelectual e o poder - conversa entre Michel Foucault e Gilles Deleuze." In: MACHADO, Roberto (org.). *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. 14ª ed. Rio de Janeiro : Graal, 1999. (p. 69 a 78)
- DERRIDA, Jacques. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da Hospitalidade*. Trad. Antonio Romane. São Paulo : Escuta, 2003.
- ETCHEVERRY, Manuel Graña. "L'erotismo in Carlos Drummond de Andrade". In: *Rivista Sagarana*. Ano: 2003. Nº. 10. ISSN: 1828-1680. ([www.sagarana.net/rivista/numero10/index.html](http://www.sagarana.net/rivista/numero10/index.html))
- FELIPE, Carlos. *Amar Drummond*. Belo Horizonte : Secretaria de Estado da Educação de Minas, 2002. (Lições de Minas, 21)
- FOUCAULT, Michel. "Aula de 7 de janeiro de 1976". In: *Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)*. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo : Martins Fontes, 1999.
- \_\_\_\_\_. "O intelectual e o poder - conversa entre Michel Foucault e Gilles Deleuze." In: MACHADO, Roberto (org.) *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. 14ª ed. Rio de Janeiro : Graal, 1999. (p. 69 a 78).
- \_\_\_\_\_. "Verdade e poder". In: MACHADO, Roberto (org.) *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. 14ª ed. Rio de Janeiro : Graal, 1999 (p. 1 a 14).
- FREUD, Sigmund. "Lo Siniestro". In: *Obras Completas*. Trad. Luis Lopes Ballesterosy de Torre. 4ª ed. Madrid : Biblioteca Nueva, 1981.
- \_\_\_\_\_. *O mal-estar na civilização*. Trad. José Octávio de Aguiar abreu. Rio de Janeiro : Imago, 2002.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. "Rebelião e convenção". In: *Cobra de Vidro*. São Paulo : Perspectiva, 1978.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. "Depois do poemão". In: *Cultura em Trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro : Aeroplano, 2000.
- JAGUAR. *O melhor do Pasquim*. SÉRGIO, Augusto, JAGUAR (org.). Rio de Janeiro : Desiderata, 2006.
- MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização - uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro : Zahar editores, 1981.
- MERQUIOR, José Guilherme. "Notas em função de **Boitempo** (I)". In: *A astúcia da mímese* (ensaio sobre lírica). Rio de Janeiro : José Olympio, 1972.
- \_\_\_\_\_. "Notas em função de **Boitempo** (II)". In: *A astúcia da mímese* (ensaio sobre lírica). Rio de Janeiro : José Olympio, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Verso e Universo em Drummond*. Rio de Janeiro : José Olympio, 1975.

- MIRANDA, Wander. "A nação como margem". In: GOMES, Renato Cordeiro e MARGATO, Izabel Margato (org.). *O papel do intelectual hoje*. Belo Horizonte : Editora da UFMG, 2004.
- \_\_\_\_\_. "A poesia do reesvaziado". In: *Cadernos da Escola do Legislativo*. Nº. 4 jul/dez. Belo Horizonte : Escola do Legislativo, 1995.
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro : José Olympio, 1962.
- ROUANET, Sergio Paulo. "Apresentação". In: BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo : Brasiliense, 1984.
- SAID, Edward W. *Representações do intelectual: as conferências Reith de 1993*. Trad. Milton Hatom. São Paulo : Companhia das Letras, 2005.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Drummond, o gauche no tempo*. Rio de Janeiro : Lia, 1972.
- SANTIAGO, Silviano. *Carlos Drummond de Andrade*. Petrópolis : Vozes, 1976.
- \_\_\_\_\_. "Democratização no Brasil - 1979-1981 (cultura versus arte)". In: ALMEIDA, Tereza Virgínia; ANDRADE, Ana Luiza; ANTELO, Raul e CAMARGO, Maria Lúcia de Barros (org.). *Declínio da arte, ascensão da cultura*. Florianópolis : Obra jurídica Ltda, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Nas Malhas das Letras: ensaios*. Rio de Janeiro : Rocco, 2002.
- \_\_\_\_\_. "O entre-lugar do discurso latino-americano". In: *Uma literatura nos trópicos* São Paulo : Perspectiva, 1978.
- SILVA, Francis Paulina Lopes da. "Drummond: o riso à mineira". In: "Itinerário poético de Drummond I". *Revista Verbo de Minas: Letras*. Juiz de Fora : CES/JF, v. 4, n. 7, 2004.
- TELES, Gilberto de Mendonça. "O privilégio de ler Drummond". In: "Itinerário poético de Drummond I". *Revista Verbo de Minas: Letras*. Juiz de Fora : CES/JF, v. 4, n. 7, 2004.
- WALTY, Ivete Lara Camargos. "Drummond: um intelectual moderno". In: *Ipotesi - Revista de Estudos Literários*. Juiz de Fora : EDUFJF, v. 7, n. 1, 2003.